

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 21 (2015)
broj 82-83, ljeto-jesen 2015.

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su 1995. Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka i Filmoteka 16
Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković
Časopis je evidentiran u: SCOPUS, FIAF International Index to Film Periodicals, Web of Science (WoS) i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Bruno Kragić
Karla Lončar
Silvestar Mileta (izvršni urednik / managing editor)
Diana Nenadić
Tomislav Šakić
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

SURADNICI / CONTRIBUTORS:

Ivana Jović (lektorski savjeti / proof-reading)
Juraj Kukoč (Hrvatski filmski arhiv)
Ante Zlatko Stolica (kronika / chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije / bibliographies)
Anka Ranić (UDK)

DIZAJN / DESIGN: Igor Kuduk *pinhead

PRIPREMA ZA TISAK / PREPRESS: Mirtalis d.o.o., Zagreb

NAKLADNIK / PUBLISHER: Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association

ZA NAKLADNIKA / PUBLISHING MANAGER: Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

TISAK / PRINTED BY: Stega tisak d.o.o., Zagreb

ADRESA / CONTACT: Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),
HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

TAJNICA REDAKCIJE: Kristina Dorić (kristina@hfs.hr)

TELEFON/PHONE: (385) 01 / 4848771

TELEFAKS/FAX: (385) 01 / 4848764

E-MAIL UREDNIŠTVA: silvestar.mileta@gmail.com / nikica.gilic@ffzg.hr / kresimir.kosutic@net.amis.hr

www.hfs.hr/ljetopis

Izlazi tromjesečno u nakladi od 500 primjeraka

CIJENA: 80 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

ŽIRORAČUN: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,

Hrvatski filmski savez (s naznakom "za Hrvatski filmski ljetopis")

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Association

SUBSCRIPTION ABROAD: 60 € / **ACCOUNT:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X / **IBAN:** HR8323600001101556872

Ukupan broj prodanih primjeraka časopisa Hrvatski filmski ljetopis god. 20 (2014) je 110 primjeraka.

Ukupan prihod izdavača za 2014. godinu iznosi 5.350,00 kuna. Podaci su objavljeni sukladno st. 1. čl. 34.

Zakona o medijima (NN. 59/04., 84/11., 81/13.) te mišljenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske.

Godište 21. (2015) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske,

Hrvatskog audiovizualnog centra i Grada Zagreba / Broj je zaključen 22. kolovoza, a objavljen je 15. rujna 2015.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Prizor iz filma *Oklopnjača Potemkin* (Броненосец "Потёмкин", 1925)

(•)

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ

82-83, LJETO-JESEN 2015.

SADRŽAJ

LICA KLASIČNE AVANGARDE	5	Midhat Ajanović / Između sna i smijeha. Luis Buñuel – život, karijera i dvije duboke brazde koje je prvak filmskoga nadrealizma zaorao
	37	Mirela Ramljak Purgar / Arhitektura i svjetlo u <i>Metropolisu</i> Fritza Langa: mogućnost ekspresionističke poetike
	64	Jasmina Vojvodić / Tjelesni kodovi avangarde i rata/revolucije u dvama filmovima Sergeja Ćizenštejna
IZ POVIJESTI HRVATSKOG FILMA	81	Mario Kokotović / Marijan Mikac, ravnatelj Hrvatskog slikopisa
	89	Marijan Mikac / Tri godine rada Hrvatskog slikopisa
ANIMIRANI FILM	111	Duško Popović / Animirani život Ede Lukmana
FESTIVALI I REVIJE	117	24. dani hrvatskog filma (2015): Neidentificirani osjećaji prema hrvatskome filmu ili neke uzbudljive i nepoznate energije?, Ana Abramović / Životinje i ljudi – tematske uspješnice i neuspješnice, Lucija Klarić / Otmice, roboti i simulacije: znanstvena fantastika i 24. dani hrvatskoga filma, Dinko Štimac / Tendencija geografskoga i jezičnoga širenja hrvatskoga dokumentarnoga filma, Dragan Jurak / Punokrwni autorski radovi, Diana Robaš / Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za Nagrade Oktavijan, priredila Marijana Jakovljević
	139	25. Animafest (2015): Impresije s Animafesta, Jurica Starešinčić / Sažeci znanstvenog skupa Animafest Scanner 2015. na hrvatskom i engleskom jeziku
	162	62. pulski filmski festival (2015): Sukob titana, Nikica Gilić / Dokumentarni film na rubu Pulskoga filmskoga festivala, Marcella Jelić / Filmografija i odluke ocjenjivačkoga suda hrvatskog programa / Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za Nagrade Oktavijan / Rezultati glasovanja publike za Nagradu Zlatna vrata Pule
	179	18. Motovun Film Festival (2015): Osrednjost glavnoga i bogatstvo popratnih programa, Elvis Lenić
NOVI FILMOVI	183	Kinorepertoar: <i>Golub sjedi na grani i promišlja egzistenciju</i> (Mario Sluga), <i>Nova prijateljica</i> (Lucija Klarić), <i>U podrumu</i> (Višnja Vukašinić)
NOVE KNJIGE	191	Ivan Žaknić / Važnost kritičara / Vladimir Vuković, 2013, <i>April u novembru</i> , Zagreb: Vedis
	194	Janko Heidl / Kozerski o čaroliji filma / Marko Njegić, 2014, <i>FILMoteka</i> , Zagreb: Vedis
ČASOPISI	199	Krunoslav Lučić / Komunisti i Indijanci: politički vestern onkraj granica hladnoga rata / <i>Frames Cinema Journal</i> , br. 4, prosinac 2013
DODACI	205	Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

(•)

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ
82-83, SUMMER-AUTUMN 2015.

CONTENTS

FACES OF CLASSICAL AVANT-GARDE	5	Midhat Ajanović / Between dream and laughter. Luis Buñuel – life, career and a profound imprint left by the pioneer of surrealist cinema
	37	Mirela Ramljak Purgar / Architecture and lighting in Fritz Lang's <i>Metropolis</i> : possibility of expressionist poetics
	64	Jasmina Vojvodić / Physical codes of avant-garde and war/revolution in two films by Sergei Eisenstein
FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM	81	Mario Kokotović / Marijan Mikac, director of the National Film Institute
	89	Marijan Mikac / Three Years of the National Film Institute
ANIMATED FILM	111	Duško Popović / Edo Lukman's animated life
FESTIVALS	117	24th Croatian Film Days (2015) : Unidentified feelings for Croatian film or some exciting and unknown energies?, Ana Abramović / Animals and people – thematic successes and failures, Lucija Klarić / Kidnappings, robots and simulations: science fiction and the 24 th Croatian Film Days, Dinko Štimac / Croatian documentary film's geographic and linguistic expansion, Dragan Jurak / Full-blooded auteur works, Diana Robaš / Results of the Croatian Film Critics' Association vote on the winner of the Oktavijan Award, by Marijana Jakovljević
	139	25th Animafest (2015) : Impressions from Animafest, Jurica Starešinić / Abstracts from the symposium Animafest Scanner 2015 in Croatian and English
	162	62nd Pula Film Festival (2015) : Clash of the titans, Nikica Gilić / Documentary film on the margins of the Pula Film Festival, Marcella Jelić / Filmography and the decisions of the jury of the Croatian Programme / Results of the Croatian Film Critics' Association vote on the winner of the Oktavijan Award / Results of the audience vote on the winner of the Golden Gate of Pula Award
	179	18th Motovun Film Festival (2015) : Mediocrity of the main programme and excellence of sidebar programmes, Elvis Lenić
NEW FILMS	183	Cinema: A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence (Mario Služan), <i>The New Girlfriend</i> (Lucija Klarić), <i>In the Basement</i> (Višnja Vukašinić)
NEW BOOKS	191	Ivan Žaknić / The Importance of Critics / Vladimir Vuković, 2013, <i>April u novembru</i> , Zagreb: Vedis
	194	Janko Heidl / Conversationalist on the Magic of Cinema / Marko Njegić, 2014, <i>FILMoteka</i> , Zagreb: Vedis
MAGAZINES	199	Krunoslav Lučić / Commies and Indians: The Political Western beyond Cold War Frontiers / <i>Frames Cinema Journal</i> , no. 4, December 2013
APPENDICES	205	Chronicle / Film publications bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide

UDK: 791.037.5:791.633-051BUNUEL, L.

Midhat Ajanović Ajan

UNIVERSITY WEST, TROLLHÄTTAN

Između sna i smijeha. Luis Buñuel – život, karijera i dvije duboke brazde koje je prvak filmskoga nadrealizma zaorao

SAŽETAK: Autor donosi pregled stvaralaštva, životnih putanja, filmske karijere i stvaralačke poetike redatelja Luisa Buñuela, najvažnijega stvaraoca filmskoga nadrealizma u svijetu (aktivnog u nekoliko kinematografija – francuskoj, meksičkoj, španjolskoj). Obrazlažu se korijeni umjetnikove poetike u životnom iskustvu i raznim umjetnostima (Goya, Cervantes), filmski uzori (Lang, Ejzenštejn), status među drugim sineastima, metode provokacije društvenoga okruženja, stilski postupci, omiljene Buñelove teme i svjetonazorski elementi (primjerice seksualnost i stalne kritike kršćanstva u njegovim filmovima), kontekst nadrealističke umjetnosti i odnos prema filmskoj industriji. Premda je često bio izrazito nezainteresiran za pravila dominantne kinematografije, uobičajenog filmskoga stvaralaštva, te im se čak planski i izrijekom protivio, Buñuel je, međutim, ističe autor teksta, dokazao da može sudjelovati (kao redatelj i producent) i u klasičnim kinematografskim okvirima igranoga filma. S obzirom na bogatstvo nadrealističkoga (i avangardnoga) stvaralaštva općenito, te na kompleksnost opusa Luisa Buñuela, rad govori o dadaističkim elementima i o različitim tipovima nadrealizma. Konačno, Ajanovićev rad obrađuje i tragove nadrealizma u filmu i animiranome filmu nakon Buñuelova razdoblja (a pod nedvojbenim njegovim utjecajem).

KLJUČNE RIJEČI: Luis Buñuel, film, nadrealizam, tipovi nadrealizma, karijera, igrani film, dokumentarni film, animirani film

1. Uvod

U jednom od svojih manje uspješnih filmova *Ponoć u Parizu* (*Midnight in Paris*, 2011) Woody Allen pokušava konstruirati “postmodernistički” vic zasnovan na anakronizmu, spojiti ljude iz filmskoga prezenta s ljudima koji su živjeli 1920-ih u Parizu, generacijom modernističkih umjetnika i pisaca koji su obilježili to mitsko desetljeće u tadašnjoj svjetskoj metropoli. Najslabiji i najneuvjerljiviji lik među onima koje Allen parodira jest Luis Buñuel. Allen je očito previdio da Buñuel nije čovjek za epizodu i da se njegov vjeran portret ne može predočiti skicom. I Carlos Saura, koji mu je u svom filmu *Buñuel i stol kralja Solomona* (*Buñuel y la mesa del rey Salomón*, 2001) kao središnjemu liku dao mnogo veći prostor, samo je potvrdio da je guru filmskoga nadrealizma bio preunikatna osoba s previše dimenzija, čija je transformacija u filmski lik sve drugo samo ne jednostavna zadaća.

Usprkos filmovima, mnogobrojnim knjigama o njemu, intervjuima, pa i autobiografiji *Moj posljednji uzdah* (prvo izdanje 1982), koju je na osnovi dugih razgovora zapravo napisao Buñuelov scenarist Jean-Claude Carrière,¹ većina stvari vezanih uz redateljev lik i djelo još uvijek je oba-

¹ Ova je knjiga dragocjen izvor informacija o umjetnikovu životu i izvor njegovih izjava i tvrdnji.



Luis Buñuel

vijena aromom mističnoga i neuhvatljivoga. Tako valjda i treba biti s obzirom na to da je riječ o čovjeku neraskidivo povezanom s nadrealizmom, tim čudesnim umjetničkim pokretom s kojim su u doslovnom smislu došle tektonske promjene u načinu na koji moderni čovjek vidi svijet oko sebe i kako to što vidi razumije.

2. Kontradikcija kao način života

Buñuelov životni i stvaralački put obilježen je mnogobrojnim kontradikcijama i kontroverzijama baš kao da je i vlastitu biografiju tretirao kao jedan od svojih nadrealističkih projekata. Odgajan je kao katolik, ali je obožavao skatološki humor i svetogrđe u formi ironiziranja vjere u Boga. Agresivni ateizam bio je i inače jedno od obilježja nadrealizma. Salvador Dalí je primjerice onima koji vjeruju smrtno ozbiljno predlagao da se ubiju pa da se nakon toga pojave živi i razuvjere ga u njegovu nevjerovanju. Kad je riječ o Buñuelu, omiljeni objekt njegove ironije bio je Toma Akvinski. Rado je citirao de Sadeovo stajalište prema kojem je "ideja Boga najveća pogreška koju je čovječanstvo učinilo u svojem postojanju". Jedan pronicljivi kritičar je Buñuelovo ukupno djelo definirao kao borbeno proturječje između dviju suprotstavljenih ideja, katolicizma i nadrealizma. Orson Welles ga je možda najbolje opisao riječima: "On je duboko religiozni kršćanin koji mrzi Boga." Teško da postoji umjetnik, barem u okrilju kršćanske civilizacije, koji je tako dugo i tako uporno balansirao na granici blasfemije, često je prelazeći. Metafora o (kršćanskoj) religiji kroz scene kakve su ona u kojoj slijepac vodi slijepca u *Mliječnoj stazi* (*La voie lactée*, 1969), travestije poznatih ikona kršćanstva u slikarstvu i skulpturi, uključujući tu osobito tradicionalnu prezentaciju Isusa Krista kao simbola ljubavi, čovjekoljublja i mira ("Ja vam nisam donio mir već mač", kaže Isus u tom filmu), batinanje svećenika kao i montažna vizualizacija gubljenja razuma glavnoga lika u crkvi tijekom molitve u filmu *On* (*Él*, 1952) i slične scene redovito su uzrujavale dio javnosti svug-



Prizor iz filma
On (Él, 1952)

dje gdje su se filmovi prikazivali. Najdalje je ipak Buñuel otišao u *Viridiana* (1961), filmu koji je u nekim katoličkim zemljama doživljen kao skandal te je, primjerice u Italiji, policija dobila zapovijed da zaplijeni sve kopije, dok je u Belgiji film bio službeno zabranjen.

Mnogobrojni bunjuelisti smatraju njegov strogi odgoj u katoličkoj školi u Zaragozi glavnim uzrokom njegova prezira i gotovo odvratnosti koju je izražavao prema religiji, mada će sam Buñuel u svojim intervjuima stalno ponavljati kako sebe smatra “kršćaninom u kulturnom smislu”. U krugovima u kojima se kretao i kojima je pripadao narcisoidnost se smatrala vrlinom. Prema jednoj vrlo ilustrativnoj anegdoti Dalí je prigodom svog prvoga boravka u Parizu posjetio Picassa rekavši mu: “Došao sam prvo u Vaš atelje. Tek kasnije ću posjetiti Louvre.” “Ispravno si postupio!” konstatirao je Picasso krajnje ozbiljno.

Buñuel, međutim, nije patio od prevelike umjetničke taštine i nije bio rijedak slučaj da neke od svojih filmova opiše kao “grozne”, “promašene” i slično. Jedna od stvari koje su ga privukle filmu bilo je prije svega veliko djelo Fritza Langa *Umorna smrt* (*Der müde Tod*, 1921). Kada je 1972. prvi put susreo Langa, iako je tada bio jednako poznat i uvažen redatelj, Buñuel ga je zamolio da mu potpiše jednu fotografiju i knjigu. Nakon što je vidio *Fellinijev Rim* (*Roma*, 1972) napisao je Felliniju pismo kao obični gledatelj s izrazima najiskrenijeg divljenja. S Fellinijem je i inače imao mnogo toga zajedničkoga – recimo, omiljenog pisca Dina Buzzatija.

S druge strane, najveći su ga smatrali članom svog kluba. Hitchcock, koji je američke filmove podrugljivo opisivao kao “slike koje govore”, a druge redatelje gotovo da nikad nije ni spominjao, došao je na ručak kojim je iskazana čast Buñuelu nakon što je dobio Akademijinu nagradu. Uostalom, ne može biti nikakve dvojbe o tome da je veliki Hitch za scenu na crkvenom tornju u *Vrtoglavicu* (*Vertigo*, 1958) inspiraciju crpio iz Buñuelova šest godina mlađeg filma *On*. Na večeri su osim njih dvojice bili William Wyler, George Cukor, Robert Wise, Billy Wilder, George Stevens

i Rouben Mamoulian, o čemu svjedoči danas mitska fotografija. Iako ga na fotografiji nema, za večerom im se pridružio i John Ford, usprkos teškoj bolesti.

Buñuel nije vjerovao u talent. Govorio je: “Imaginacija je kao mišić. Mora se trenirati.” Nije bio uvjeren ni da se čovjek razvija i mijenja. Novinarima koji su željeli intervju odgovarao bi: “Prepišite moje stare intervjuje. Ja nisam promijenio mišljenje.” Djelovao je unutar jedne tipične nacionalne kinematografije, meksičke, i jedne netipične, francuske, koja je s promjenljivim uspjehom nastojala graditi alternativu Hollywoodu pa je velikog autora prigrllila u svoje okrilje u dvama ključnim razdobljima njegove karijere.

Filmu je pristupao prije svega kao umjetnosti, a ne samo kao mediju. Za razliku od medija koji prenose informacije i poruke, smisao umjetnosti je da komunicira ljudsku misao, emociju i iskustvo na jedinstven način. Stoga je posao filmske režije Buñuel obavljao krajnje nekonvencionalno. Prvo što bi svojim suradnicima rekao prije početka snimanja bilo je: “Ako mislite sa mnom raditi, onda se ne smijete sa mnom slagati.” Glumcima je običavao reći: “Molim te, nemoj glumiti!” Neke filmove je montirao na kuhinjskom stolu običnim škarama i ljepljivom trakom. Uvijek je sebe želio predstaviti kao nekoga tko o tehnici ne zna ništa, niti ga taj aspekt stvaralaštva uopće zanima.

Nije se ni najmanje obazirao na pravila industrije, zahtjeve distributera i očekivanja publike koja se odnose na koherentni narativni diskurs kino-filma. Tako primjerice *Viridianu* čine dva sasvim nepodudarna narativna i vizualna koncepta. Prvi dio filma uobličen je po uzoru na njemački ekspresionizam, to je psihološka studija u kojoj vidimo sredovječnog bogataša zaljubljenog u nećaku svoje pokojne supruge, s mnogo gotičkih elemenata i snažnih kontrastiranja svjetla i sjene koja naglašavaju njegovu opsjednutost. Sve se to završi usred filma, tako što se onaj za koga smo mislili da je glavni muški lik objesi. Nakon njegove se smrti Viridiana posvećuje religiji i karitativnim aktivnostima te film odjednom poprima oblik crne komedije stilizirane na način talijanskoga neorealizma. U *Fantomu slobode* (*Le fantôme de la liberté*, 1974) počnemo gledati jednu skupinu likova koja slučajno susreće druge likove. Film odjednom nastavi pratiti tu drugu skupinu, a onu prvu više ne vidimo do kraja. Neki kritičari su i činjenicu da u *Tom mračnom predmetu žudnje* (*Cet obscur objet du désir*, 1977) dvije glumice tumače isti lik objašnjavali Buñuelovim nadrealističkim konceptom. Istina je da je on, kada mu je prva glumica usred snimanja otkazala, mrtvo-hladno uzeo drugu i nastavio snimati kao da se ništa nije dogodilo. U knjizi *Moj posljednji uzdah* Buñuel tu zamisao pripisuje blagotvornom utjecaju suhog martinija na njegov intelekt.

Buñuel je bio duboko nezadovoljan životom i svijetom te je utjehu, kako to uglavnom biva, nalazio u alkoholnoj narkozi. Navodno mu je kao mladiću liječnik preporučio malo šampanjca kao lijek protiv glavobolje i depresije. Poroku alkohola ostao je vjeran do kraja života. Pio je sporo; počeo bi s prvim džinom već oko podneva i “cijedio flašu” sve do kasne večeri. Te se navike nije odricao čak ni kada je režirao filmove. Prema svjedočenju njegova sina Rafaela, prigodom njihova jedinog susreta Hitchcock i Buñuel su puna dva sata razgovarali jedino o alkoholu (Camacho et al., 2001: 133). Malo u šali, malo u zbilji Buñuel je govorio da je Jean-Claude Carrière postao njegov scenarist prije svega zahvaljujući podrijetlu iz vinarske obitelji i poznavanju “materije” – vina (ibid., 171).²

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 U svojoj autobiografiji Buñuel je cijelo poglavlje posvetio alkoholu, preporučujući onima koje ta problematika ne zanima (“a nažalost ima i takvih”)

da preskoče stranice na kojima je ispisao stručni esej o tome kako se pije vino, a kako džin, kolika temperatura leda je najbolja za suhi martini i slično.



Prizor iz filma
Viridiana (1961)

Sklonost čašici, dakako, nije rijetka među umjetnicima, ali je krajnje neobično da je se kombinira sa sportskim aktivnostima. Buñuel je cijeli život trenirao, usprkos vrlo nesportskom ispijanju velikih količina alkohola. U mladosti se aktivno bavio boksom i rado se hvalio kako je neko vrijeme džogirao s Jackom Johnsonom, slavnim boksačkim šampionom “lijepim kao tigar”, kako ga je Buñuel opisivao, koji se nakon umirovljenja preselio u Španjolsku. Rado je širio priču da je bio prvak Španjolske, što je naravno bila malo žešća, skoro nadrealistička, izmišljotina, ali je navodno ipak sudjelovao na nekim turnirima dok je istodobno objavljivao poeziju. I inače za Buñuela važi ona definicija spisateljice Jeanette Winterson prema kojoj se “jedna polovica života sastoji od činjenica, a druga od fikcije”.

Uz ostalo, Buñuel je bio fetišist. Tvrdio je kako je pronašao izravnu vezu između seksualnoga fetišizma i filma. Fetiš je simbolizirao neodoljivu privlačnost seksa. Filmska je slika za njega bila simbol života koji nema kraja i u koji se ulazi preko seksa. Bio je uvjeren da postoji demon erotike koji utječe na svakog od nas, čineći da nas seksualna, više negoli bilo koja druga, potreba oblikuje kao ljudska bića i određuje nam sudbinu. Erotska simbolika, kao primjerice scena mužnje krave u *Viridiana* ili mlijeko proliveno po golim nogama mlade djevojke, funkcionirala je u njegovim

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
IZMEĐU SNA
I SMJEHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Uz to, ponosno navodi da je patentirao vlastiti koktel “Buñueloni”, dodajući da mu nijedan dan nije prošao bez pića, budući je bio veoma temeljit i oprezan kako ne bi ostao bez zaliha. Sebe ipak nije vidio kao alkoholičara, jer se rijetko nasmrt opijao, već je

obično dolazio do blage pripitosti “slične djelovanju lakih droga”. Odbijao je i da ga se smatra pušačem jer pušio je “tek dvadesetak cigareta dnevno”, i to samo zato što je “nemoguće piti ako se istodobno ne puši”.

filmovima poput začina u kulinarskim majstorijama. No, pod starost će sva ta svoja stajališta relativizirati govoreći o “tiraniji seksualnoga nagona” i izjavljujući među ostalim i ovo: “Seksualnost je ogroman teret, baš je dobro ostarjeti i skinuti to s vrata.” Zapisao je da bi Mefista, ako bi mu ovaj ponudio vraćanje viriliteta, zamolio da mu umjesto toga dadne malo bolja pluća i jetru, kako bi mogao što dulje pušiti i piti.

“Luda ljubav” (*L' amour fou*), nezadrživa, subliminalna ljubav, bila je jedan od središnjih ideala kojima je nadrealistički pokret težio. Nadrealisti su zagovarali, te i u privatnom životu prakticirali, slobodnu ljubav i razuzdane seksualne igre koje su uključivale i zamjenu partnera. Buñuel je to podržavao, ali samo načelno. Način na koji je na te stvari gledao u svom stvaralačkom životu i onaj na koji ih je tretirao privatno još su jedna njegova goleme kontradikcija ili čak hipokrizija. Njegova, reklo bi se, averzija prema preslobodnoj seksualnosti i uopće odnos prema ženama bili su posljedica snažna utjecaja konzervativnih dogmi kojih se nikad nije ni pokušao osloboditi.

U razdoblju dok je radio na filmskoj propagandi u službi kratkoživuće Druge Španjolske Republike, 1934, oženio se s Jeanne Rucar nakon punih osam godina zaruka. U braku je Buñuel bio ekstremno posesivan i ljubomoran. “Da sam rođena u srednjem vijeku, on bi me natjerao da nosim pojas nevinosti”, opisivala je Rucar u svojim memoarima, navodeći kao primjer svađu koja zamalo da nije završila tako da Buñuel u nastupu ljubomore upuca kompozitora Gustava Pittalugu koji se usudio ručati s njegovom suprugom. Rucar je sjećanja nasloвила *Memoari žene bez glasovira*, aludirajući na to da joj je sviranje dugo bilo zabavom, sve do kobne večeri kada je Buñuel mrtav pijan zamijenio njezin glasovir za tri boce šampanjca. Ujutro će se Buñuel probuditi s mamurlukom i griznjom savjesti. Kako bi se ispričao za svoju neuračunljivu gestu, supruzi je isti dan kupio šivaći stroj.

3. Dadaistički prefiks

Izravan predhodnik nadrealizma, umjetnički pokret dada nastao je otprilike 1915, kada su se mladi kozmopolitski intelektualci i umjetnici podrijetlom iz zaraćenih zemalja odlučno i agresivno pobunili protiv rata i idiotizma koji ga je omogućio. “Ja sam bio jedan od mladih ljudi iz te demoralizirane generacije kojima se činilo da im je rat oduzeo svaku nadu gurnuvši ih u kanal pun krvi, blata i gluposti”, govorio je André Breton koji će kasnije postati središnja figura nadrealizma.

U središtu Zürich je poeta Tristan Tzara danju držao mliječni restoran koji bi se navečer pretvarao u Cabaret Voltaire u kojem su se izvodili dadaistički performansi, recitali, predstave i projekcije. Novac od prodanih ulaznica išao je na tiskanje časopisa s u početku istim nazivom kao i restoran, a koji će se kasnije preimenovati u *Dada* (od 1917). Glavna metoda dadaista bila je provokacija – na plakatima su znali najaviti gostovanje Charlieja Chaplina koji u Voltaire dolazi čitati vlastitu poeziju i onda pred prepunom salom razbješnelih posjetitelja reći da je to bila mala šala. Pod geslom “dekonstruirajmo umjetnost umjetničkim sredstvima” i “šokirajmo buržoaziju”, dadaistički prvaci poput Marcela Duchampa prvi put predstavljaju fotomontažu i takozvani *readymade* (izlaganje predmeta iz svakodnevice u galerijskome prostoru), iskazuju sklonost ružnomu i grotesknomu, odnosno prezir i gnušanje u odnosu na tradicijsko poimanje ljepote, odbacuju slikarski pribor i slikaju golim prstima ili stvaraju slike slijedeći zakon slučaja. Neke dadaističke ideje poput *tableau vivant*, s primjerice živim majmunom prikucanim na platno, ostaju do danas nenadmašeni primjeri provokativne bizarnosti.

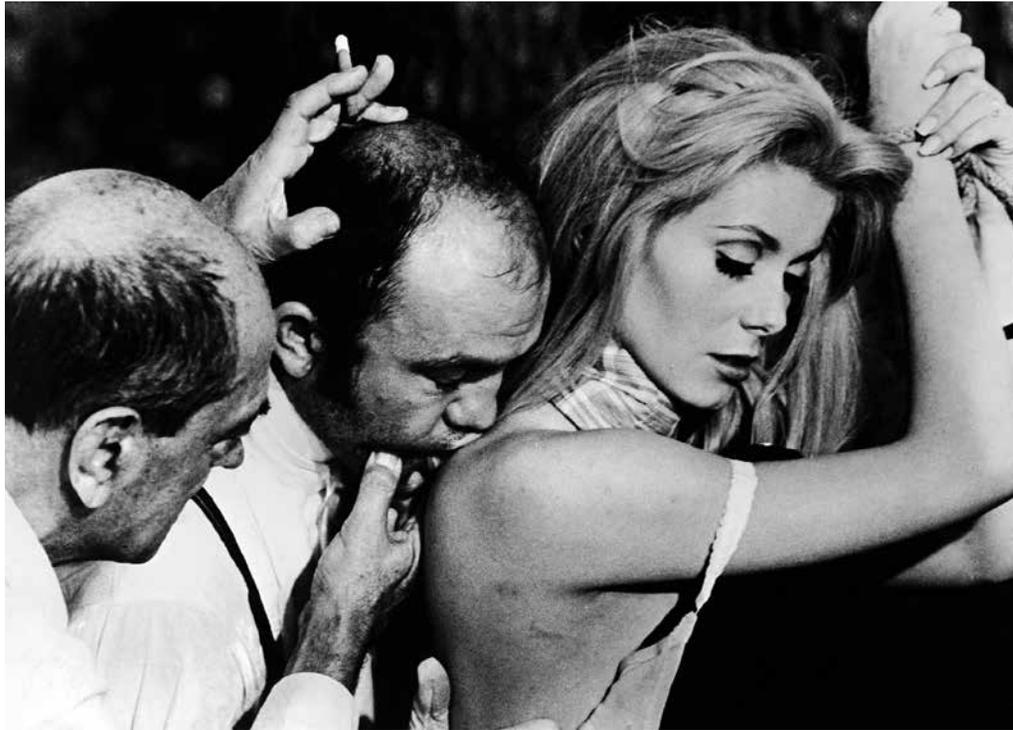
Dada je, uz talijanski futurizam, prvi umjetnički pokret u povijesti koji je odmah prigrlilo film smatrajući ga formom izražavanja jednakovrijednom ostalima. Breton je filmski medij slavio odmah i bezrezervno, nazivajući ga “prvim velikim otvorenim mostom koji povezuje zemlju i

nebo”. Za Guillaumea Apollinairea film je predstavljao “jedno novo polje poezije”. Francis Picabia izražavao je slična stajališta u svom radikalno modernističkom časopisu 391.

Pod uvjetom da narativni film prihvatimo kao “stvarni” ili “pravi”, kako je to kanonizirano već početkom prošloga stoljeća, dadaistički se film doista može definirati kao “anti-film” ili “ne-film”, bez obzira na dubioznu smislenost takvih konstrukcija. Filmske pokretne slike dadaista negirale su sva dostignuća dotadašnje filmske prakse. U svojim filmovima oni su tragali za jednom vrstom utopijskoga prostora u kojem bi se već etablirani procesi filmske produkcije proglasili nevažjećima. To je bilo u skladu s dadaističkim otporom svakoj vrijednosti: komercijalni film se u tom kontekstu smatrao nerazdvojnim dijelom općega modernog razvoja. Konceptualne inovacije kakve su došle primjerice s “rayogramima” Mana Raya, kao i njegova druga filmska djela poput *Emak Bakia* (1926) ili *Zvijezda mora (L' étoile de mer, 1928)*, otvorit će vrata prema predjelima iz kojih je prokuljala lavina neslućenih kreativnih mogućnosti i potencijala filmskoga medija. S dadaistima je došlo ne samo potpuno novo gledanje na film već i na sam čin gledanja filma. Man Ray tvrdio je kako je u kino išao a da ni ne pogleda koji se film prikazuje. Filmove je navodno gledao kroz svoje naočale sa specijalnim prizmama, koje su banalni i dosadni film pretvarale u niz apstrahiranih slika. Ne zaboravimo i da su Man Ray ili primjerice Duchamp bili uvjereni da je moguće fotografirati i ono što nije vidljivo te su fotografiju tretirali kao još jedno dobrodošlo sredstvo stvaranja slike. Međutim, već potkraj rata dada gubi smisao i zapravo se, gledano iz današnje perspektive, cijeli pokret doima kao neugledna larva iz koje se izlegao raskošni nadrealistički leptir.

Nadrealizam odmah raskida s dadaističkim nihilizmom i okreće se ljudskoj misli kao središtu svog zanimanja. Za razliku od dadaista, kod kojih je to bilo upravo obrnuto, nadrealisti nastoje doći do iracionalnoga racionalnim putem. Breton je nadrealizam definirao kao “diktat misli oslobođene terora rezona i morala”, odnosno “čisti fizički automatizam kroz koji se usmeno, pismeno ili na drugi način izražava to kako misao zbiljski funkcionira” (Edwards, 2005: 28). Nadrealizam ne samo da nadilazi realizam kao formu već ni ne priznaje mogućnost realizma da predstavlja stvarnost. U samoj ideji nadrealizma sadržano je nastojanje da se dopre do stvarnosti koja se temelji na subjektivnoj doživljajnosti, onome čega nismo svjesni, sferi potisnutih uspomena i slika, naših snova, iskustava i želja. Stoga je stvarnost nadrealizma znatno kompleksnija nego što su to percepcijski i doživljajni realizam. Tu nije riječ o (ne)stvarnosti, nego o posebnoj vrsti stvarnosti – onoj nadrealističkoj. U temelju nadrealizma je, dakle, kako to formulira Sarane Alexandrian (2001: 9), “uvjerenje o postojanju blaga skrivenog u ljudskoj misli”.

Može se reći da su glavni smisao i ideja nadrealizma sadržani u njegovu nastojanju da u sebi ujedini proturječnost između realnoga i imaginarnoga. Glavno sredstvo i metoda da se to postigne bilo je zadiranje u prostore sna, najčešće putem automatskog pisanja i crtanja, slobodnih asocijacija, hipnoze, psihoseksualnih priznanja i razotkrivanja. Nadrealističko zanimanje za san karakterizira prije svega nastojanje da se približi donjem sedimentu nesvjesnoga, pri čemu je san taj most koji povezuje svjesno i nesvjesno. Pod utjecajem psihoanalize počinje se koristiti automatsko pismo kako bi se poetsko iz dubokog rudnika podsvjesnoga izvuklo na površinu. San je arena prepuna nepoznatih iskustava, nešto što se nalazi unutar individue, ali projicirano prema kolektivu. Upravo ta projektivna kvaliteta, kao i mogućnost postvarenja snolike scene, bilo je ono što je povezalo film i san. Breton je u svojim manifestima izražavao nadu da će se u budućnosti “prostor sna i jave stopiti u jednu totalnu nadrealističku stvarnost”. Dalí će već u svom članku “Umjetnički film, za i protiv”, objavljenom u *La Gaceta Literaria* 1927, pisati o do tada neiskorištenom potencijalu filma da predoči metamorfoze, transformacije i snolike slike što vode nesvjesnomu i podsvjesnomu.



Buñuel režira
prizor *Ljepotice
dana* (*Belle de
Jour*, 1967)

U tom je kontekstu za Buñuela tipična jedna vrsta dekartovske dvojbe sadržane u pitanju je li ovo sada možda san, a ono sinoć bijaše stvarnost. U nekim njegovim filmovima, poput primjerice *Ljepotice dana* (*Belle de Jour*, 1967), ne samo da je granica između sna i jave veoma porozna već je i nemoguće opredijeliti se sa sigurnošću jesu li to što gledamo dijelovi dijegetske stvarnosti ili nam je redatelj omogućio penetrirati u snove i skrivene želje glavne junakinje (Catherine Deneuve u životnoj ulozi).

Svojoj često citiranoj šali o funkciji sna u njegovim filmovima ("Kad god ne znam kako da nastavim priču, ja ubacim san."), u autobiografiji je Buñuel dodao i ovo: "Kad bi mi netko rekao: 'imaš još dvadeset godina da živiš, kako želiš rasporediti dvadeset i četiri sata u svakom danu koji ti je preostao?', ja bih mu odgovorio: 'daj mi dva sata aktivnog života i dvadeset i dva sata sna, pod uvjetom da se sjećam svojih snova' – jer snovi egzistiraju samo ako su utisnuti u pamćenje." (Camacho et al., 2001: 99)

Da bi se pravilno shvatio pojam nadrealizma, mora ga se razlučiti od fantastičnoga ili magičnoga. Fantastično se može definirati kao nešto što je izašlo izvan konvencija realizma. Međutim, nadrealizam je neraskidivo vezan sa stvarnošću. Temeljna razlika između primjerice magičnoga realizma i nadrealizma nalazi se u činjenici da magični realizam želi proširiti referentni okvir realnoga, dok se nadrealizam temelji na shvaćanju da je svijet snova apsolutno ravnopravan dio onoga što nazivamo realnim i faktičkim. Sam Buñuel je nadrealizam lakonski, u svom stilu, definirao kao "iracionalni izraz". Osim sna, posebnu važnost za nadrealizam imaju humor i ljubav. Humor, erotika i nestvarne intrige prvo su vidljivo obilježje nadrealističkoga filma. Moglo bi se reći da je nadrealizam rođen onoga trenutka kada je humor dodan dadaizmu. Dadaisti su željeli istražiti granice humora. Nadrealisti su humor asimilirali u svoje djelo. Humor je onaj element nadrealizma koji predstavlja racionalnu stranu ljudske psihe, nasuprot snu kao njenoj iracionalnoj

dimenziji. Ako je neka ideja uspjela izbjeći banalizaciju i oduprla se modernističkom pesimizmu, onda je to ljubav. Samo zahvaljujući ljubavi čovjek može prihvatiti i izdržati život. Koncept lude ljubavi, slobodne i nesputane, konstantno je prisutan u nadrealističkim djelima kao razorni kontrapunkt buržoaskomu lažnom moralu.

Ako bismo, dakle, željeli izraziti matematičku formulu nadrealizma, ona bi glasila: zbroj sna, humora i ljubavi. Zlatno doba nadrealizma može se locirati u razdoblje od kraja Prvoga svjetskoga rata pa do 1950-ih i početka tehnološke revolucije koja će ga postupno banalizirati i obesmišljavati. Naime, sa svakom je sljedećom tehnološkom inovacijom nadrealizam gubio intenzitet, a nadrealistička se doživljajnost demitologizirala. Stoga se o nadrealizmu može govoriti kao o jednom manje-više završenom značajnom poglavlju u razvoju ljudske duhovnosti. Sinonim pokreta u slikarstvu ostao je Salvador Dalí koji nije govorio “ja sam nadrealist”, već “ja sam nadrealizam”. Na gotovo isti način filmski nadrealizam može se vezati uz Buñuela premda on sam, svjetlosnim miljama skromniji od svog prijatelja iz mladosti, to za sebe nikad nije ustvrdio.

4. “Nesvjesni” nadrealisti

Dadaizam i, još više, nadrealizam dekonstruirali su hegemonijske sustave mišljenja putem otvaranja dijaloga s najrazličitijim kulturnim diskursima. Nadrealisti su uvidjeli da se fenomeni poput filma, stripa, šund-literature, naivne umjetnosti i slično isključuju iz buržoaske umjetnosti. Stoga su te forme sadržavale i izražavale kulturne proturječnosti, originalnost i raskid s klišejima. Upravo u području kulturne produkcije koja se smatrala manje vrijednom pronađena je klica novog senzibiliteta. Prvi cilj koji su nadrealisti pred sebe postavili bio je nalaženje takvih formi koje bi srušile samozadovoljstvo dominantne kulturne tradicije i udarili temelj novom, dinamičnom kulturnom mišljenju. Iako je prisutnost prednadrealizma u slikarstvu stoljećima duboka,³ može se reći da se u moderno doba taj način mišljenja i stvaranja zapravo javio u, od akademske elite, prezrenim medijima i formama, kakvom je u početku bio i film.

U tom kontekstu Georges Méliès predstavlja pravog giganta u domeni “nadrealizma nesvjesnoga samoga sebe”, kako to formulira Richardson (2006: 17). Njegov rad bio je važan nadrealistima za razumijevanje mogućnosti filma. Mélièsov odmak od Lumièreovih ne nalazi se u prvom redu u frikciji između fantastičnoga i realnoga, već u odbacivanju gledišta prema kojem je film reprezentacija stvarnosti, što je bilo tipično za limjeovsko shvaćanje filma, već je film sam po sebi jedinstvena unikatna stvarnost. Konačno, Méliès je nadrealistima bio važan zbog činjenice da je dolazio iz tradicije burleske i popularne zabave te je tako, kako to zaključuje Richardson, “predstavljao ne toliko ‘fantastične’ aspekte filmskog medija, koliko njegov kontinuitet u odnosu na popularnu kulturu” (ibid., 20). Filmska tehnika ne dopušta automatsko pismo, ali je Méliès ipak našao sredstva i načine da istraži prostore koji se nalaze između pijanstva i trezvenosti, fantazije i stvarnosti, hipnoze i svjesnosti. Da bi mu to pošlo za rukom, razvijao je sustavno filmske specijalne efekte, ne samo da bi s pomoću njih fascinirao publiku već i zato što su oni omogućavali intervenciju njegove imaginacije u profilmski prostor.

Ovdje treba naglasiti razliku između trika i specijalnoga efekta. Kartaški se trikovi rade primjerice s izvjesnim ciljem – da zavaraju osjetila unutar neupitne realnosti historijskoga vremena i prostora. Specijalni efekti se, međutim, uvijek dobrim dijelom zasnivaju na znanosti i sredstvo

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
IZMEĐU SNA
I SMJEHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Detaljan i informativan pregled preteča slikarskoga nadrealizma, od Boscha i Arcimbolda pa

do Rousseaua i Muncha vidi u: Alexandrian, 2001: 9-27.

su oblikovanja dijegetskoga prostora i vremena. Prema tome, u cirkuskim i drugim trikovima naglasak je na nesavršenosti ljudskih osjetila, prije svega vida, dok su specijalni efekti plod ljudskog razuma, znanja i tehnologije, što Mélièsa još čvršće povezuje s temeljnom metodom nadrealizma koja se može definirati kao “racionalna neracionalnost”. Svojim nastojanjima ne samo da stilizira stvarnost već i da je oblikuje, čineći vlastite imaginacije vidljivima i materijalnim, Méliès je svojim djelom dao najsnažniji argument onima koji će se koje desetljeće kasnije zalagati za tretman filma kao samorazumljivog sredstva nadrealističkoga izraza.⁴

Među “nesvjesnim nadrealistima” osobitu važnost imaju i autori stripova George Herriman i Winsor McCay, čiji se rad također može ubrojiti u izravne prethodnike nadrealizma. Štoviše, oni su za Richardsona (2006: 17) po mnogočemu “više ‘nadrealisti’ nego su to djela pravih nadrealista”. Njihovi stripovi zauzimaju samorazumljivu poziciju u popularnoj svijesti na način koji su nadrealisti dugo pokušavali otvoriti za vlastita djela. Uistinu, teško je u povijesti umjetnosti naći neko djelo koje bi savršenije i potpunije odgovaralo nadrealističkomu idealu od Herrimanova stripa *Krazy Kat*. U ovom kontekstu veoma je zanimljiva i pojava animiranih serija *Mačak Felix* (*Felix the Cat*) Pata Sullivana i Otta Messmera te *Iz tintarnice* (*Out of the Inkwell*) braće Fleischer, koje su obje esencijalno nadrealističke.⁵

Velika prisutnost filma strave i užasa tijekom 1920-ih, osobito u filmskim djelima njemačkih ekspresionista čija će se estetika ubrzo preseliti u Hollywood, svojom dominantnom tematikom koja naglašava izloženost modernoga čovjeka raznim fobijama i time ranjivost u društvenoj strukturi, najavljuje pojavu “svjesnoga” filmskoga nadrealizma. Freudov poznati esej “Nelagoda u kulturi” (1929) obično se uzima kao psihoanalitička osnova za tumačenje nadrealizma. No, nadrealisti nisu trebali Freuda da prepoznaju horore kao materijalizaciju pritajenih želja i misli modernoga čovjeka. Ide li se još dalje u prošlost, nailazimo na gotički roman kao uporište i odraz snaga u društvu. Iz žanra horora su nadrealisti preuzeli praksu konfrontiranja čovjeka sa smrću i raspadanjem, nečim pred čime zapadna kultura zatvara oči, te iznošenja na vidjelo strahova i želja zakopanih duboko u podsvijesti.

Sve to rodilo je jednu novu formu osjećajnosti koja će radikalno utjecati na modernu umjetnost (Alexandrian, 2001: 1).

5. Buñuel prije nadrealizma

Dugo, praktički sve do *Andaluzijskoga psa* (*Un chien andalou*, 1929) i sam je Buñuel bio “nesvjesni nadrealist”. Tek nakon što su ga Breton, Arp, Éluard, Tzara, Ernst i ostali pozvali u Café Cyrano na “sastanak koji je odredio ostatak njegova života”, Buñuel je faktički postao član nadrealističke grupe. No, on je već prije toga imao značajnu “nadrealističku prehistoriju” koja se proteže od njegova djetinjstva, kada se događa krucijalno formiranje svakoga od nas, pa do spomenutog filma, jednog od uopće najslavnijih debija nekog filmskog autora.

Svoje rodno mjesto Calandu Buñuel je opisivao kao “feudalno”, takvo “u kojem je srednji vijek trajao do Prvoga svjetskoga rata”. Djetinjstvo je provodio zbrinut i zaštićen relativnim bogat-

4 Naravno, specijalni efekti mogu imati i upravo suprotnu svrhu. Tako, recimo, već Porter koristi “melijesovske” trikove ne za “čaroliju”, već u službi stvaranja filmskoga realizma i uvjerljivosti prizora. Kao i svaki drugi jezik, film izražava jedan pogled na

stvarnost ili jednu od varijacija od prije postojećih slika stvarnosti.

5 Opširnije o stripovima *Krazy Kat* i *Mali Nemo u Zemlji Snova* (*Little Nemo in Slumberland*) vidjeti u: Ajanović, 2008: 132-144.



Prizor iz filma
*Andaluzijski
pas* (*Un chien
andalou*, 1929)

stvom svog oca, trgovca koji se obogatio na Kubi i, vrativši se u Španjolsku, oženio 25 godina mlađom ženom, Buñuelovom majkom. U patrijarhalnoj obitelji kojom je apsolutno dominirao otac (Buñuel ga je opisivao kao “čovjeka koji ništa nije radio”) javio se prvi bunt i otpor prema svemu tradicionalnom, konzervativnom i čudorednom. Buñuel će kasnije spominjati slike i fragmente iz djetinjstva, primjerice sliku mrtvog magarca koji je služio kao “švedski stol” jatru lešinara na nekoj njivi u Calandi kao svoje prve nadrealističke vizije. U autobiografiji se Buñuel prisjeća i prvoga filmskog iskustva koje je doživio u Zaragozi: bio je to crtani film s likom svinje u glavnoj ulozi, koji je zahvaljujući upotrebi fonografa imao zvuk i bio u boji jer je vrpca bila ručno bojena. S prilično sigurnosti može se pretpostaviti da se radilo o nekom kasnije izgubljenom ostvarenju španjolskoga pionira filma i animacije Segunda de Chomóna. Prvi film kojeg se jasno sjećao bio je Mélièsov *Put na Mjesec* (*Le voyage dans la Lune*, 1902), a na njegovo usvajanje shvaćanja filma ne kao imitacije, već kreacije života utjecale su i komedije Maxa Linderera.

Već spominjani odgoj u jezuitskoj školi ostavio je dubok trag u Buñuelovu djelu, ali i u privatnome životu. Buñuel je seks doživljavao kao zabranjeno voće, tretirajući ga u svojim filmovima kao grijeh. Prema nekim freudističkim tumačenjima scene kakve su mužnja krave ili amputirane šake u pokretu po kojoj gmižu mravi, česte u njegovim filmovima, ali i na Dalijeveim slikama, simboliziraju masturbaciju. Ako je vjerovati takvim tumačenjima, onda je i *Andaluzijski pas* prije svega vizualizacija njegove zatomljene seksualnosti: jedan ženski lik konfrontira tri muška, od kojih je svaki projekcija njega samoga, odnosno kontradikcije između onoga što je želio biti i što je doista bio. Iracionalna potreba za posjedovanjem žene kod Buñuelovih muških likova predmetom je mnogobrojnih analiza kojima je cilj razumjeti njegovo djelo, ali i osobu. Činjenica da žena u



Tristana (1970)

Tristana (1970) ima amputiranu nogu tumači se kao nastojanje da je se lakše drži pod kontrolom. Agresivna i manipulativna žena kao glavna opasnost središnji je motiv i u filmu *Taj mračni predmet žudnje*. To je možda najizraženije u *Viridiani*, gdje su inhibicije, frustracije i osjećaj krivnje glavnoga muškoga lika pokretački motiv drame.⁶

Da bi dobio “siguran kruh u ruke”, deviza pod kojom su mnogi roditelji unesrećili svoju djecu, Buñuel je bio prisiljen započeti studij agronomije. No, nije se dao. On na svoju ruku upisuje književnost i filozofiju te marljivo čita knjige koje teško da imaju bilo što zajedničko s agronomijom, uključujući i marksizam. Literatura koju je najradije čitao ipak je bila španjolska književnost napisana više stotina godina ranije. Osobito su ga oduševljavali Lesage i Galdós jer su nesentimentalno opisivali španjolsku stvarnost preko inteligentnih i prepredenih likova siromašnih varalica i njihova snalaženja usred brutalne stvarnosti kojoj su izloženi. Ta će književnost imati izravan odraz u njegovu filmskome djelu, primjerice *Nazarín* (1958) i *Tristana* rađeni su prema Galdósovim romanima, ali još više neizravan, osobito u njegovim kasnijim filmovima.

No, literatura koja ga je daleko najviše fascinirala bilo je Cervantesovo remek-djelo *Don Quijote* (objavljeno u dva dijela 1605. i 1615). Od Cervantesa je Buñuel prihvatio stajalište o idealizmu kao iluziji nespojivoj sa stvarnim svijetom, okrutnom mjestu lišenom svake sentimentalnosti, kojim caruju pohlepa, netolerancija, praznovjerje, predrasude, zloba, bezosjećajnost i racionalna proračunatost. Egoizam je ljudska realnost, idealizam je “donkihotovski” nerealan ili nadrealan. Utjecaj *Don Quijotea* vidljiv je u gotovo svim njegovim filmovima, naročito se to odnosi na *Viridiana* gdje je naslovni lik zapravo ženska verzija Cervantesove kreacije. Mladi

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁶ Za psihoanalitičku studiju Buñuelovih filmova v. Gutiérrez-Albilla, 2008.



*Fantom
slobode (Le
fantôme de la
liberté, 1974)*

Buñuel je i sam pokušavao pisati, prvo poeziju, a potom i drame. Radnja jedne od njih, *Sintazon – Bez razloga*, zbiva se u ludnici, u čemu neki vide prve nagovještaje njegova zanimanja za iracionalno.

Reklo bi se da najdublje korijene za ono što je formiralo Buñuela prije svega treba tražiti u gigantskom nasljeđu koje je ostavio njegov sunarodnjak Goya. Kao mladić Buñuel je veliku energiju potrošio na pokušaje da nađe novac za snimanje filma o velikom slikaru i karikaturistu prema svom gotovom scenariju, ali u tome nije uspio. “Na sreću”, komentirao je u memoarima, samokritički aludirajući na navodnu nezrelost scenarijske građe. Ono što je za Buñuela bilo možda najpoticajnije jest Goyina sposobnost da zguli fasadu s lica aristokrata i prikaže njihovu dvoličnu prirodu skrivenu ispod blažene maske pravednika. Može se reći da je Goya suštinski utjecao na vizualnu dimenziju Buñuelova djela, osobito se to može kazati za Goyine satirične karikature iz serije *Las pinturas negras* (*Crne slike*) u kojoj su gornji slojevi društva predstavljeni kao proždrljivi i groteskni imbecili lišeni bilo kakve ljudskosti i čiji se svi interesi i aktivnosti zadržavaju u orbiti vlastita egoizma. Prezir i čak odvratnost prema svojim moćnim i bogatim suvremenima, koji je Goya podcrtavao potpisima pod karikature tipa “Sve su to lažljivci” ili “Neznalice”, Buñuel je, kada je riječ o buržoaziji, sasvim sigurno dijelio. U Goyinu čast Buñuel je otvorio *Fantom slobode* inscenacijom njegove slike *Treći svibnja 1808*.

Tijekom studija u Madridu Buñuel biva izložen mnogim -izmima osobitu ultraizmu, španjolskomu umjetničkomu pokretu, nekoj vrsti kombinacije dadaizma i futurizma, zahvaljujući kojem se upoznaje s radom Jeana Cocteaua i Tommasa Marinettija. Dugo je držao distancu prema nadrealistima jer mu je avangarda, i ono što se tako nazivalo, u prvo vrijeme išla na živce. Zanimljiviji su mu bili tradicionalniji pisci i pjesnici, jedna generacija koju je označio svojim učiteljima u “umjetnosti razmišljanja”, među kojima ga je osobito oduševljavao pjesnik Pedro Garfias, “čovjek koji je znao potrošiti dva tjedna u traganju za običnim prilogom”.

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
IZMEĐU SNA
I SMIJEHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

Družeći se s umjetnicima svoga doba, stupio je u kontakt s Lorcom i Dalijem s kojima će jedno vrijeme intenzivno prijateljevati. Kako su i Lorca i Dalí već kao dvadesetogodišnjaci postali slavni, jedino se za njega dugo nije znalo što radi u tom društvu, ni čime se uopće bavi u životu. Provincijalac u Buñuelu bio je u početku njihova druženja šokiran kada je shvatio da je veliki pjesnik i njegov uzor – homoseksualac. Ipak, Lorcu je opisivao kao najboljeg čovjeka kojeg je upoznao u životu,⁷ “iako je katkada pisao smeće”, dok je o Daliju tijekom vremena izgradio sasvim suprotno mišljenje. Taj se trojac bez kormilara najčešće zabavljao pišući u osnovi dadaistička pisma etabliranim umjetnicima koje su oslovljavali s “poštovani kretenu” i “cijenjeni najružniji stvore kojeg je majka rodila” (u pismu za Góngoru) ili “poštovani prijatelju, vaše najnovije djelo je najobičnije govno” (u pismu Jiménezu) itd.

Nakon što 1924. diplomira, Buñuel planira preseliti u Pariz kako bi napokon izabrao svoju profesiju. Svaki put do uspjeha u to je doba vodio kroz Pariz, grad u kojem je tada nevjerojatnih 45 000 ljudi uz svoje ime u rubrici profesija upisivalo “umjetnik”. U Pariz dolazi 1925, još uvijek bez jasne ideje čime se zapravo želi baviti. Ubrzo je našao ne samo svoj poziv već i dom do kraja života – bez obzira na vlastito podrijetlo i na to gdje bi potom živio, sebe je uvijek smatrao Parižaninom.

U Parizu njegovo oduševljenje filmom prerasta u strast. Za Buñuela postaje normalno ići u kino tri puta dnevno. Vidio je filmove Murnaua i Stroheima, kao i *Oklopnjaču Potemkin* (*Броненосец „Потёмкин“*, 1925), Ejzenštejnovu remek-djelo koje ga je duboko uznemirilo i koje je dugo smatrao najboljim filmom ikad snimljenim. Ipak, presudni utjecaj na to da se definitivno opredijeli za bavljenje filmom došao je od Langovih djela koja je gledao po nekoliko puta.

Kako bi financijski mogao podnijeti tolike posjete kinu, počinje pisati filmske recenzije za *Cahiers D’Art* i neke španjolske umjetničke časopise. Od 1927. piše filmske recenzije za ugledni književni časopis *La Gaceta Literaria* u kojima se bavi primjerice kreiranjem asocijacije i poezije putem *slow-motiona*, pretapanja i drugih izražajnih sredstava filma. Osobito nadahnuto pisao je o filmu Bustera Keatona i Jamesa W. Hornea *Koledž* (*College*, 1927) i Dreyerovu remek-djelu *Stradanje Ivane Orleanske* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928).

Režijom se počinje baviti već 1926, ali u amsterdamskome kazalištu lutaka. Nakon što je u Madridu vidio operu u kojoj su umjesto živih glumaca nastupale lutke, došao je na ideju da kombinira lutke s glumcima i maštao da tako napravi *Don Quijotea*. Teatarskoj režiji jednokratno će se vratiti tek 1960. u Meksiku.

Zbog ljubavi prema filmu upisuje glumu u privatnoj filmskoj školi slavnog impresionista Jeana Epsteina i njegovih suradnika, a polaznici koje su uglavnom ruski emigranti. Nakon nekoliko poslova u teatru, Buñuel dobiva priliku asistirati Epsteinu na njegovu središnjem djelu nije-moga razdoblja *Padu kuće Usher* (*La Chute de la maison Usher*, 1928), gdje uči filmski zanat, mada će kasnije izjaviti da je najviše što je naučio od Epsteina to “kako se film ne treba raditi”. Epstein ga je savjetovao da se čuva “tih opasnih ljudi koji sebe zovu nadrealisti” jer ga druženje s njima neće “odvesti nikamo”. Srećom, nije ga poslušao.

Najvažnija posljedica rada kod Epsteina za Buñuelovu karijeru bila je to što je upoznao snimatelja Alberta Duvergera, čije je iskustvo obuhvaćalo i rad s Abelom Ganceom. Upravo Duverger će snimiti prva dva Buñuelova filma – *Andaluzijskoga psa* i *Zlatno doba* (*L’Âge d’or*, 1930).



Zlatno doba
(L'Âge d'or,
1930)

6. Dvije vrste filmskoga nadrealizma

Postoji bezbroj slučajeva u povijesti filma koji potvrđuju da se treba uzdržavati od nazivanja “prvi”, “najstariji” i slično. Iako se u mnogim filmskim i drugim knjigama koje pretendiraju na enciklopedijski status film *Andaluzijski pas* naziva “prvim nadrealističkim filmom”, teško da to odgovara istini. Prije će biti da je riječ o najutjecajnijem nadrealističkom filmu u povijesti, izvorištu i razdjelnici iz koje su se izdvojila dva glavna pravca nadrealizma, nazovimo ih tako, plastički i dramski ili narativni.

Andaluzijski pas navodno duguje svoj naslov Buñuelovoj nikad dovršenoj i objavljenoj zbirci oniričke poezije, mada se prema nekim tumačenjima u kozmopolitskom Parizu u tom *Un chien andalou* prva riječ čitala na francuskome, druga na engleskome i treća na španjolskome, što je rezultiralo mnogo adekvatnijim naslovom *Djevojka i vuk*. U svakom slučaju, i Dalí i Buñuel su se za prvih projekcija valjali od smijeha dok je publika pokušavala naći psa u filmu.

Nakon razgovora s Dalijem, Buñuel odustaje od svoje prvobitne ideje o satiričnom eksperimentu i plana da redateljski debitira filmom koji bi imao strukturu i formu dnevnih novina. Umjesto toga, on i Dalí pisali su scenarij služeći se slobodnim asocijacijama, nizom ideja oslobođenih stega razuma, odbijajući slijediti narativnu ili bilo koju drugu logiku. Jedini kriterij bio im je da se slike koje stvaraju ne mogu racionalno objasniti. Unatoč tome, rezultat je bio veoma čvrst i precizan scenarij te knjiga snimanja kakva se tada nije radila čak ni u filmskoj industriji. Osim toga, neovisno o tome što se film zasnivao na strukturi sna i sastojao se od nepredvidljivih scena, autori su postigli zapanjujuće visok stupanj koherencije i prepoznatljivosti likova te radnju koja se može razabrati bez poteškoća.

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
IZMEĐU SNA
I SMIJEHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Kako bi se domogao novca potrebnog za film, Buñuel je slagao majci da mu 25 000 pezeta treba kako bi se oženio. Iako je po povratku u Pariz proćerdao dobar dio te sume, na kraju mu je ostatak ipak bio dostatan da snimi film. Po svemu sudeći, film je sniman petnaest dana. Svi montažni postupci, uključujući tu i vrlo kompleksna pretapanja, napravljeni su izravno u kameri, budući da Buñuel nije imao novca za postprodukciju. Glumci su bili prijatelji, ali je za Buñuela bilo pitanje časti da svakom od njih ipak isplati minimalan honorar. Drugi problem bila je glazba, što je riješeno puštanjem argentinskoga tanga s gramofonske ploče istodobno s projekcijom. Na premijeru 6. lipnja 1929. u kino Le Studio des Ursulines dolazi nadrealistička elita, Breton, Ernst, Arp, Éluard, Tzara, Magritte, kao i uglednici izvan toga kruga poput Picassa, Le Corbusiera, Cocteaua i mnogih drugih. Buñuel je očekivao da će ga publika kamenovati, a na kraju je dobio golem aplauz. U početku je bio uvjeren da mu se rugaju. Naprotiv, i film i njegov autor shvaćeni su krajnje ozbiljno. *Andaluzijskoga psa* je distributer Mauclar otkupio i film se prikazivao zapanjujućih osam mjeseci, prvo u kinematografu Studio 28 na Montmartreu, a potom i u Madridu, Berlinu, Pragu, Londonu i New Yorku.

Sve na ovom svijetu stari, pogotovo film, ali ne stare, naravno, svi filmovi istom brzinom. *Andaluzijski pas* se i dalje doima zapanjujuće svježim. Njegova energija nije se ugasila ni nakon svih trilijuna filmskih i digitalnih slika nastalih kasnije, kao i bezbrojnih citata u kojima su (zlo)rabljeni poznati kadrovi iz toga filma.

Film svojom slavnom scenom rezanja očne jabučice britvom,⁸ koja asocira na kompozitnu sliku, postupak u slikarstvu kojega je kanonski predstavnik Arcimboldo, počinje izrazito plastično. Pri tome pojam “plastično”, koji je mnogo bliži likovnoj umjetnosti nego li filmskoj, treba tumačiti u smislu *cinéplastique*, kako je taj pojam povjesničar umjetnosti Élie Faure definirao još 1922. Po njemu se svi filmski znakovi mogu podijeliti na ikoničke, koji funkcioniraju po načelu sličnosti, i plastičke, koji u isto vrijeme posjeduju razine denotacije i konotacije. Prema tome, film se u odnosu na prirodu slike račva u dva smjera, *cinémime* (film kao drama, subordiniran naraciji te time bliži literaturi) i *cinéplastique* (film zasnovan na slobodnoj igri vizualnih formi koji simulira taktilne senzacije te je time bliži likovnoj umjetnosti).⁹

Walter Benjamin (1969: 52) bio je jedan od prvih proučavatelja filma koji je plastičnost fotografske slike povezo s nadrealistima. Među plastičke scene *Andaluzijskoga psa* koje mu apsolutno daju za pravo mogu se ubrajati i one s čovjekom s čijeg lica nestanu usne da bi se na tom mjestu pojavile dlačice koje su istodobno nestale ispod pazuha djevojke koja se nalazi u istoj sobi, krupni plan leptira na čijim se krilcima raspoznaje mrtvačka glava, putokaz na kojem piše “Goya”, kao i mnogi drugi znakovi, nagovještaji i kombinacije vizualnih elemenata koji rezultiraju plastičnošću. To se jednim dijelom može tumačiti snažnom prisutnošću Dalija, osobito u procesu stvaranja scenarija, što je vjerojatno utjecalo na prevagu slikovnih rješenja nad narativnima. Dosta od daljevske ikonografije (leteći falusi, šaka i prsti u izolaciji itd.) zadržalo se i u Buñuelovim kasnijim filmovima, međutim, on će u svojoj karijeri evoluirati u zastupnika i istodobno najizrazitijeg predstavnika shvaćanja filmskoga nadrealizma u kojem su plastički i likovni elementi podčinjeni pripovjednom diskursu.

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Buñuel i Dalí iskoristili su glavu mrtve krave koju su prethodno obrijali za tu scenu, a u filmu se pojavljuje i mrtvi magarac na glasoviru kojem curi krv iz nosa i kojem su oči napravili od voska.

9 Više o plastičnosti filmske slike u primjerice Aumont, 1997: 202-206.

Konceptualne razlike između Dalija i Buñuela primjetne su već u načinu na koji su njih dvojica vidjeli film *Andaluzijski pas*. Dok je Dalí tvrdio da je istinski smisao filma sadržan u tome da ga se ne može protumačiti, Buñuel je rado naglašavao provokativnu i satiričnu dimenziju filma koja se, dakle, može raspoznati samo ako se film protumači. Po Buñuelovu mišljenju film je trebalo razumjeti na isti način kao što tumačimo snove. U filmu doista imamo narativnu strukturu sna, jednu vrstu stvarnosti koja podsjeća na naš svijet, ali nad kojom nemamo perceptivnu kontrolu. Može se reći da je film strukturiran u analogiji s tokom svijesti – riječ je o jednoj vrsti automatskog pisanja primijenjenoga na film.

Da je Buñuel u pravu, dokazuje cijela industrija najrazličitijih tumačenja toga djela. Prema jednom od njih *Andaluzijski pas* je “svjesni film koji ustaje protiv društvene dvoiličnosti” (Jean Vigo), za druge je to film o “muškoj žudnji i frustraciji” (Phillip Drummond), za treće “atentat istine protiv ljudske samoobmane” (Artur Lundkvist), dok neki misle da je to “olujna pobuna protiv crkve i proglašenja seksa tabuom” (Rune Waldekranz) ili “sabotaža protiv konvencionalne percepcije” (Gwynne Edwards) i tako dalje (Glas, 2007: 20-23). Jedan od novijih primjera koji dokazuju da produkcija tumačenja Buñuelova filmskoga debija ne posustaje jest knjiga filmologa Petera Glasa *Andaluzijski pas, knjiga o jednom filmu (Den andalusiska hunden. En bok om en film, 2007)*, u kojoj se film čita kroz prizmu suvremenoga švedskoga društva. Prema Glasu (ibid., 24) taj film “materijalizira osjećaj frustracije i nemoći koji dijele mnogi tipični građani”. To ga navodi na zaključak: “Tako živimo u uređenom i funkcionalnom društvu mi se na jedan neugodan način osjećamo ontološki napušteni i bez stvarne kontrole nad svojim životima” (ibid., 24).

7. Narativni nadrealizam: montaža i san

Uspješna suradnja s Dalijem ohrabrit će Buñuela da i u nastavku karijere scenarije stvara na sličan dijaloški način, kroz razmjenu ideja i asocijacija s koscenaristima. Najuspješnijim se pokazao pisac Jean-Claude Carrière s kojim će Buñuel ostvariti plodnu suradnju na šest projekata, odreda velikih filmskih djela. Upravo Carrièreva prisutnost doprinos je i istodobno potvrda tendenciji k sve većoj narativnosti, koherentnom prostoru i vremenu, strukturiranom razvoju likova i radnje te jednoj vrsti semantičke ekonomije kojoj će Buñuel to više naginjati kako se njegova karijera bude razvijala. Ta, nazovimo je tako, nadrealistička naracija dominirat će njegovim ukupnim filmskim djelom i zapravo su unutar Buñuelove produkcije nastali središnji filmovi toga rukavca filmskoga nadrealizma.

Glavne stilske i formalne osobine narativnoga nadrealizma jesu jednostavnost i čistoća u izrazu te primjena načela korištenja samo onih sredstava koja su u službi pripovijedanja. Buñuel je najčešće koristio tzv. američki plan u kojem se vide tri četvrtine visine likova u kadru, kao i razgovijetne i prijemčive narativne tehnike, koliko god one bile pod utjecajem (ne)logike sna. On sam više je puta sve to ležerno sumirao ovim riječima: “Ja ne težim lijepim slikama, ali ako nešto ispadne lijepo, onda u redu.” Njegov asistent na nekoliko filmova Pierre Larry svjedoči da je Buñuel posebnu pozornost posvećivao kadriranju i kompoziciji. Težio je tomu da tehnika ne privlači pozornost na sebe te da se kompletna montaža izvede u samoj kameri. Pri strukturiranju filmskoga vremena najčešće se služio tzv. internom montažom, takvom gdje svaki kadar logično vodi prema sljedećem. Na taj je način postupno reducirao plastične metode montažnog interveniranja u samu kompoziciju slike (Camacho et al., 2001: 182).

Buñuelovi filmovi su montažno stopljeni u cjelinu i, koliko god to zvučalo kontradiktorno, a kako to primjećuje i Edwards (2005: 15), odlikuju se “logičnim razvojem radnje”. Bio je majstor montažne kondenzacije pa je, iako je većina njegovih filmova kraća od standardne duljine, svoja

najuspjelija djela obogatio s toliko sadržaja i značenja za koje bi manje darovitom redatelju bio potreban format televizijske serije.

Da Buñuel nikad nije shvaćao film kao “tvrdokorni nadrealist”, dokazuje i to što je potvrdno odgovorio na poziv iz madridskoga Filmófona da producira osamnaest filmova od kojih je četiri režirao osobno. Iako filmovi nisu bili naročiti, dokazao je sebi i drugima da može raditi “normalne” filmove i u uvjetima industrijske proizvodnje. Čak je u tom razdoblju bio na putu režiranja svoje prve ambiciozne ekranizacije klasičnoga književnoga djela, *Orkanskih visova*, ali ga je u tome spriječio početak građanskoga rata u Španjolskoj. Tu će svoju ambiciju ostvariti tek u Meksiku 1953.

Još je jedna konstanta Buñuelova djela njegovo političko stajalište dubinski impregnirano antiburžoaskim sentimentom, a koje bi bilo teško izraziti filmovima u kojima je narativno podređeno likovnomu. Tako će primjerice u svom prvom filmu u boji *Pustolovine Robinsona Crusoea* (*Las aventuras de Robinson Crusoe*, 1952) dati tumačenje toga klasičnog književnoga djela kao ogoljenog odnosa eksploatacije bijeloga buržuja Crusoea nad crnim domorocem Petkom. U *Tristani* Buñuel kreira lik, ustvari *alter ego* vlastita oca, koji ne radi fizičke poslove iz principa – koliko li se to kosi s komunističkom glorifikacijom rada i radništva! U *Ljepotici dana* on eksponira dvojni moral buržuja putem seksualnosti, a u *Diskretnom šarmu buržoazije* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) njihovo hedonističko uživanje u hrani, *Taj mračni predmet žudnje* izruguje se posjedovanju kao životnoj filozofiji, dok u *Fantomu slobode* želi reći da sloboda postoji samo kao imaginacija. Naravno, u njegovu su slučaju film i život tijesno isprepleteni. Tako je zabilježeno da je jednom prigodom pijan pokušao oboriti božićni bor na gradskome trgu, po njemu simbol buržoaskoga nihilizma. No, on nije štedio ni potlačenu klasu koju je u suštini vidio kao suodgovornu za vlastitu situaciju.

Zapravo se u Buñuela može konstatirati izvjesna skepsa u odnosu na ljudsku prirodu. To se može ilustrirati jednom od središnjih scena iz filma *Viridiana* u kojoj pobožna junakinja iz naslova (u tumačenju meksičke glumice Silvije Pinal) čini razna dobročinstva skupini ubogih siromaha, prosjaka i beskućnika. To, međutim, kod njih ne izaziva poštovanje, već prijezir, porugu i na kraju sažaljenje za Viridiana, čiju dobrotu tumače kao umnu poremećenost. Možda još bolji primjer gorke ironije, s kojom Buñuel pristupa mogućnostima čovjeka da dosegne vlastite ideale, predstavlja *Dnevnik jedne sobarice* (*Le Journal d'une femme de chambre*, 1964), pomalo podcijanjeno remek-djelo u kojem briljira nositeljica naslovne uloge Jeanne Moreau. Radnju romana Octavea Mirbeaua po kojoj je film rađen, originalno smještenu u 1900, Buñuel je pomakao u 1928. jer je razdoblje rađanja fašizma bilo mnogo pogodniji ambijent za njegovo tumačenje literarnoga predloška. Filmska verzija fokusira konformizam kao konstantu modernoga načina života pred kojim uzmiču sva načela, osobito ona moralna, tako da su najbestijalniji zločini i nepravde predočeni kao dnevne rutine našeg svijeta. Središnji muški lik Joseph, pedofil i fašist, ne samo da biva oslobođen svake sumnje za zločin koji je počinio već se i žena koju želi udaje za njega, iako zna da je on silovatelj i vjerojatni djecoubojica. Antiklimaks filma upotpunjen je završnim prizorom u kojem vidimo Josepha na mitingu, na kojem zajedno s ostalim fašistima urla prijeteće poruke protiv stranaca i Židova.

Za izražavanje takvih filozofskih stajališta nužna je konstrukcija raspoznatljiva narativnoga diskursa. Stoga Buñuel već u Meksiku bitno rjeđe koristi nadrealističke demontaže i dekonstrukcije slike, ekspresionističko sjenčanje, iskrivljene perspektive, dramatični krupni plan i slične metode plastičkoga nadrealizma. Područje u kojem je radikalno odstupao od tradicionalnoga narativnoga filma bilo je prije svega tretiranje kauzalnosti, koja se kod njega ne zasniva na uzroku i posljedici, već na slobodnim asocijacijama i poimanju vremena koje nije konzekventno i konti-



Silvia Pinal u
filmu *Viridiana*
(1961)

nuirano, već izrazito subjektivno. Ipak, ta tendencija nikad neće poremetiti nedvojbenu vremen-sko-prostornu koherentnost prisutnu u gotovo svim njegovim filmovima. Isto vrijedi i za one elemente plastičkoga nadrealizma koji su se zadržali u formi fleksibilnog prostora (primjerice u *Anđelu uništenja – El ángel exterminador*, 1962) ili povezivanja inkongruentnih gradivnih elemenata slike, npr. kokošje noge u novčaniku, amputirana šaka koja proganja ženski lik, leteća žaba, divlji medvjed koji živi u kuhinji buržoaskoga doma i slično, ali ni oni nikada ne ugrožavaju narativnu os filmova, koja se u svakom momentu može jasno očitati i slijediti.

U prvom projektu nakon *Andaluzijskoga psa*, *Zlatnom dobu*, Buñuelu je koscenarist ponovno trebao biti Dalí, ali iz razloga o kojima izvori i svjedočanstva govore dosta kontroverzno, njih su dvojica postali neprijatelji. Prema jednim uzrok je bila Dalíjeva opsjednutost novcem, dok Buñuelov biograf Baxter tvrdi da je razdor među njima izazvala Gala Dalí koju je, na vrhuncu sukoba, Buñuel navodno pokušao zadaviti. Što je od svega toga istina, danas je manje važno. U svakom slučaju, njih su dvojica i sljedećih pedesetak godina “pljuckali” jedan po drugome – Dalí u svojoj autobiografskoj knjizi, dok će se Buñuel u intervjuima na slikara prezrivo referirati anagramom “Avida Dollars”. No, ako i nije bilo Dalíja među njegovim suradnicima, našli su se tu drugi prvaci nadrealističkoga pokreta poput Maxa Ernsta koji je glumio i Paula Éluarda koji je čitao spikerski tekst (glas komentara) u filmu.

Iz današnje se perspektive *Zlatno doba* može vidjeti kao djelo s najvećim brojem plastičnih nadrealističkih detalja na vizualnoj ravni u Buñuelovoj karijeri. Velik broj montažnih i mizanscenskih rješenja građen je na drastičnim inkongruencijama tipičnima za snoviđenja: krava koja spava na krevetu, kočija puna veselih pijanaca (koja prolazi kroz dnevnu sobu u kojoj otmjena gospoda debatiraju) i sl. funkcionirat će u sljedećim desetljećima kao sinonimi likovnoga nadre-

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
IZMEĐU SNA
I SMIJEHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Anđeo
uništenja
(*El ángel
exterminador*,
1962)

alizma. Jedan iz plejade sljedbenika takva pristupa, animator Tex Avery će geg s kravom doslovce citirati u nekoliko svojih filmova, čime je najavio produktivno srastanje plastičkoga nadrealizma i animacije.

Bez obzira na to, film ipak odlikuje veće prostorno-vremensko jedinstvo i jasnija narativna strukturiranost nego u *Andaluzijskome psu*, što je na neki način uputilo na tendenciju koju će Buñuel slijediti u zrelijim fazama svoje karijere. Scene poput one kada se nedijegetska glazba pretvori u dijegetsku, nakon što se kadar otvori i vidimo orkestar kako izvodi glazbu koja je čas ranije ilustrirala strastveni poljubac, iz današnje perspektive gledano, nazivamo tipično bunjuelovskima. Film osim toga sadrži dosta satiričnih elemenata, te jasna antiklerikalna i prokomunistička stajališta, što ga pomalo prizemljuje i približava svakodnevici. U takve se elemente mogu ubrojiti, među ostalima, odavanja počasti de Sadeu u završnoj sceni filma, kao i u sceni orgija, ili kada muški lik kroz prozor baca središnje simbole takozvanog građanskoga morala, božićno drvce (konvencije), jednog starog biskupa (crkva) i štafelaj (buržoaska umjetnost).

Zlatno doba, ujedno i jedan od prvi francuskih zvučnih filmova, financirao je milijunaški bračni par Charles i Marie-Laure De Noailles, u čijem je privatnom kinu kasnije i održana skandalozna premijera 28. listopada 1931. Negativan odjek u tisku i desničarski napadi su zapravo pogodovali filmu. Antisemiti su u njemu vidjeli židovsku zavjeru, vjerski fundamentalisti su bacali dimne bombe na kino u kojem je film igrao, a jednom i zapalili platno i čak uništavali nadrealističke slike u izlozima galerija. Fašisti su čak organizirali demonstracije ispred kina s prijetećom porukom ispisanom na transparentima: "Uskoro ćete vidjeti". Već do prosinca film je sudski zabranjen.

8. Nadrealistički dokumentarac

No, neovisno o značaju *Zlatnoga doba*, kao razdjelna točka Buñuelova opusa promatranog u cjelini ipak se može uzeti njegov prvi i praktički jedini dokumentarac, *Zemlja bez kruha* (*Las Hurdes [Tierra Sin Pan]*, 1932), film dijelom inspiriran studijom *Las Jurdes: étude de géographie humaine* Mauricea Legendrea. Nakon što na neki način postaje prezasićen nadrealizmom, čija je vitalnost tijekom 1930-ih i inače počela sahnuti, Buñuelovo zanimanje za stvarnost i njegova snažna lijeva politička uvjerenja počinju prevladavati salonska intelektualiziranja te se odlučuje na ovaj projekt. Naravno, toj su odluci pridonijele i političke okolnosti nastale u njegovoj domovini nakon proglašenja Druge Republike. Film je zapravo zamišljen kao propaganda koja je, poput nekih drugih projekata koji su nastajali u razdoblju Republike i prvoga dijela Španjolskoga građanskoga rata, primjerice *Španjolske zemlje* (*The Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937), trebala svjedočiti o prednostima lijeve političke ideje u godinama nakon pobjede socijalizma ne samo u Španjolskoj već i na globalnoj ravni. Kako je povijest išla sasvim drugim putem od onoga kojem se Buñuel nadao, *Zemlja bez kruha* (koju je navodno financirao anarhist Ramón Acín novcem što ga je dobio na lutriji) mučit će se sa cenzurom pune 33 godine i u cjelovitoj će verziji biti prikazana tek 1954.

Iako je film izrazito dokumentaran po svojoj metodi i strukturi, na više mjesta, pogotovo prema kraju filma kada je prikazano jezivo siromaštvo, *Zemlja bez kruha* doživljava se kao nadrealizam, koliko god znamo da je riječ o egzaktnom prikazu stvarnosti (ili možda upravo stoga). Riječ je o jednoj vrsti “nađenoga” ili *readymade* nadrealizma – takva koji se ne kreira, već otkriva u svakodnevicu koju je Buñuel potražio u surovom ambijentu oblasti Las Hurdes, “zemlji u kojoj nitko ne pjeva”, a koju su sačinjavala 52 ekstremno zaostala sela. Scene s njegovim omiljenim motivima, pijetlovom odsječenom glavom ili rojevima pčela koji napadaju magarca koji na koncu uginu od njihovih uboda, upućuju na činjenicu da je Buñuel režirao ili aranžirao nađenu stvarnost, ne nastojeći takav postupak prikriti. Osobito je to vidljivo u najpoznatijoj sceni filma, ubojstvu jarca, u kojoj se jasno sugerira da je životinju ubila osoba koja se nalazi iza kamere, a koja sadrži i jarčev subjektivni pogled te artificalni gornji rakurs iz kojega je snimljen pad uginule životinje niz liticu.

No, usprkos svim nađenim ili konstruiranim plastičnim nadrealnim motivima dominantan diskurs filma ipak je narativan. To je, može se reći, Buñuelovo djelo u kojem se kao umjetnik politički definitivno opredijelio za pobunu protiv kapitalizma kao društvenoga sustava. Kako to u svojoj analizi *Zemlje bez kruha* zaključuje američki filmolog William Rothman (1997: 21), funkcija filma je da ovim anakroničnim ostacima feudalizma postidi samoproglashenu modernu španjolsku naciju i predoči kapitalizam kao “novu varijantu feudalizma”. Glavna teza filma prema Rothmanu (*ibid.*, 23) nije sadržana u tome da su Hurdanosi (stanovnici oblasti) problem društva – samo društvo je problem. Buñuel za nepodnošljivo stanje u društvu kao sukrivce optužuje ne samo nositelje moći, vlast i kapitaliste već eksplicitno i Crkvu koju u suglasju s Nietzscheom slika s “krvavim rukama” (*ibid.*, 24), ali implicitno i “vazale”, one koji pristaju na život nedostojan čovjeka.

Približivši se maksimalno svom uzoru Goyi, Buñuel je film snimio pogledom čovjeka koji je godinama promatrao siromahe kroz otvorena vrata svoje kuće, fokusirajući se na njihova lica i oči uprte u bogatstvo i luksuz koje je njegov otac stekao špekulacijama. Glas komentara i tzv. *out of time*, kamera koja istodobno pripovijeda o prošlosti kao i o onome što upravo registrira, izražajna su sredstva kojima se redatelj koristi kako bi naglasio dihotomiju između onoga što se vidi u filmu (navodno je to bilo još upečatljivije u prvoj, izgubljenoj verziji) i onoga što se jasno nagovještava. Tretirajući gledanje kao nešto svjesno i nemehaničko, Buñuel kreira takozvane “dijalektičke slike” koje su konstruirane kritički u odnosu na sam akt percepcije. Dokumentarističkim postupkom vremena u kojem je *Zemlja bez kruha* nastala dominirala je Griersonova ideja o “realizmu svakod-

nevice” koji se odvija pred filmskom kamerom i u kojem je spikerski glas u funkciji “sveznajućega” navigatora kroz stvarnost. Nasuprot tome, Buñuel svoj film totalno subjektivizira pa se cjelina, uključujući i spikerski glas, koji ne samo da ne zna sve već i iznosi očite neistine, doživljava kao osobno stajalište autora filma koji njime, štoviše, iskazuje značajnu dozu autoironije i, reklo bi se, nelagode što uopće radi takav film. Iako ga je veza s nadrealistima odvela u kontakt s komunizmom, Buñuel je osjećao prezir prema djeci buržuja koja se bune protiv buržoazije. Tu je jasno ubrajao i sebe sama.

John Grierson je dokumentarni film shvaćao kao prikaz svakodnevne drame ljudi koji razvoze poštu, love ribu u uzburkanom moru ili rade u teškoj industriji. I kod Buñuela je svakodnevica u središtu pozornosti, ali je žanrovski predznak sasvim drugačiji – griersonovski kategorički realizam zamijenila je crnohumorna groteska. Osobito je to vidljivo u načinu na koji se slike brutalne svakodnevice konfrontiraju pompoznom glazbom i ironičnim komentarima u spikerskome tekstu, koji funkcioniraju kao alegorija na službenu verziju države iza koje se krije slabo prikriveni cinizam društva prema bijedi koju personificiraju Hurdanosi. Sve to navodi Rothmana da film nazove lažnim dokumentarnim filmom (*mock documentary*). Kao ključni argument za takvu klasifikaciju, koja bi Buñuela činila pretečom i utemeljiteljem toga žanra, upravo je opisana scena s jarcem koja je očito i namjerno prenačena montažna konstrukcija. Ta se teza ipak čini pomalo nategnutom jer “dokumentarni” filmovi koji će poslije postati trend, u rasponu od *Zeliga* (Woody Allen, 1983) pa do recimo danskoga *AFR* (Morten Hartz Kaplers, 2007), zapravo uopće nisu dokumentarni, već igrani filmovi koji koriste konvencije dokumentarca za oblikovanje igranih filmova najčešće parodijskog ili satiričnog sadržaja. Buñuel je, međutim, obradio i nadgradio profilmski prostor, ali ga nije izmislio, te stoga svoje intervencije nije skrivao, jasno dajući do znanja gledatelju da se njihov smisao nalazi u autorskoj stilizaciji itekako postojeće stvarnosti.

Film se ne bi mogao dovesti u vezu ni s jednom još modernijom pojavom nastalom uspojedno s digitalizacijom, onime što Hoberman (2012: 25) naziva “djelomičnim insceniranim situacijskim dokumentarcem” (*partially-staged situation documentary*) u kojem se “svjesno zamagljuje distinkcija između inscenirane fikcije i snimljene stvarnosti” (ibid., 23). Upravo suprotno, smisao Buñuelovih režijskih rješenja je u naglašavanju i isticanju, nikako ne i prikrivanju stvarnosnih činjenica.

Čini se da je najjednostavnije i najtočnije rješenje definirati *Zemlju bez kruha* kao, u formalnome smislu, nadrealistički dokumentarac. Na motivskoj ravni, film je dosljedna provedba koncepta “geografije čovjeka”, pojma koji je prema Rothmanu (1997: 29) iskovao sam Buñuel. Krupni plan razjapljenih usta izglednule djevojčice, tridesetdvoletnja žena koja izgleda kao starica, navodno mrtvo dojenče čije se lice doima životnijim od svih živih likova, kolijevka koja je istodobno lijes pušten niz rijeku, skupina degeneriranih ljudi koje su, kako se objašnjava u spikerskom tekstu, glad, siromaštvo, nedostatak higijene i incest učinili fizički deformiranima, te druge doslovno potresne scene čine film oglednim primjerom “moralne metafore”, kako ju je formulirao Benjamin. “Ništa čovjeka ne drži budnim više od misli o smrti”, zaključna je replika žene koja ne smije zaspati u svojoj hladnoj sobi kako ne bi umrla od hladnoće. Ta replika, kao i konfrontacija jeziva siromaštva seoskoga puka s “jedinom luksuznom građevinom” u cijelom kraju – crkvom – predstavlja antiklerikalni klimaks filma koji je trebao svjedočiti o prednostima novoga ideološkoga poretka nad starim.

Iako taj “novi svijet” nikada nije došao, film ostaje djelo koje u kontekstu Buñuelova opusa ima krucijalno značenje, takvo koje je dubinski odredilo njegovu daljnju karijeru.



Šimun iz
pustinje (*Simón del desierto*,
1965)

9. Emigracija i nadrealizam

Fizički i duhovno Buñuel je skoro cijeli život proveo u egzilu, bježeći jednako pred institucionalnom nepravdom kao i pred neinstitucionalnim ekstremističkim terorom. Svoje zrele godine uglavnom je proveo s druge strane Atlantika, u SAD-u i Meksiku. Stanje emigrantske duše je najjasnije izrazio u filmu *Šimun iz pustinje* (*Simón del desierto*, 1965), autobiografskoj alegoriji o vlastitu životu vječnog izbjeglice u kojoj je pustinja istodobno i vizualizacija i simbol onoga kako stranac doživljava stvarnost.

U Ameriku je Buñuel došao prvi put zahvaljujući reputaciji *Andaluzijskoga psa* i *Zlatnoga doba*. Nije dobio neki veliki posao, ali se, radeći kao supervizor sinkronizacije hollywoodskih filmova na španjolski, mogao uzdržavati. Ipak, brzo se vratio u Europu jer, kako spekulira Edwards, "nije bio impresioniran konfekcijskom standardizacijom u produkciji hollywoodskog filma", a privukla ga je i kohezivna snaga entuzijazma koji je prštao iz sve snažnijih ljevičarskih gejjira u njegovoj domovini. On će se na poziv producenta Ricarda Urgoitija vratiti u domovinu, gdje će sve do početka rata producirati i režirati manje ambiciozne, ali komercijalno i produkcijski vrlo pristojne filmove.

On naravno staje na stranu republikanaca u Španjolskome građanskome ratu koji izbija 1936. i u početku je angažiran u diplomaciji i propagandi Republike. Godine 1938. ponovno odlazi u Hollywood kako bi radio propagandni film o krvavim događajima u domovini, ali zbog razvoja situacije na terenu American Motion Picture Producers Association zabranjuje film. U nemogućnosti da se vrati u domovinu i potpuno bez novca, ipak se uspijeva zaposliti u Muzeju moderne umjetnosti kao montažer antinacističkih propagandnih filmova. U New York su se, bježeći pred nadirućim fašizmom i nacizmom, sklonili mnogi od njegovih starih nadrealističkih prijatelja i po-

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
IZMEĐU SNA
I SMIJEHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

znanika (Breton, Ernst, Duchamp...), među njima i Dalí, ali se prijateljstvo nije obnovilo, pogotovo nakon što je Dalí počeo javno podržavati Franca. Dalí je, štoviše, u svojoj autobiografskoj knjizi *Tajni život Salvadora Dalija* napisao da je Buñuel ekstremni marksist i član Komunističke partije. To u zatrovanoj i histeričnoj antikomunističkoj atmosferi za Buñuela znači gubitak posla već 1943. Za njihova posljednjega susreta na jednom prijemu Buñuel je upitao Dalija zašto je to učinio, na što mu je ovaj odgovorio: "Meni je važan samo Dalí, ja ne razmišljam o epizodistima." Buñuel će mnogo godina kasnije napisati da je stiskao pesnicu u džepu i na jedvite se jade uspio suzdržati da ga ne udari zbog takva prezira prema njihovu prijateljstvu.

U nastojanju da riješi temeljne egzistencijalne probleme Buñuel ponovo radi na dubliranju filmova za Warner Brothers, ali i taj posao brzo gubi. Prvi put u životu ne može uzdržavati sebe i obitelj, sada uvećanu za drugoga sina. Usred emigrantske pustoši, na ivici siromaštva i gladi, dobiva poziv iz Meksika gdje će ostati između 1946. i 1964. te napraviti čak dvadeset filmova. U Meksiku je, osim toga, našao sigurnost i stalnu adresu koju nikada više neće promijeniti. Tu će i umrijeti. Preskočimo li dugotrajnu američku epizodu, deset godina tijekom kojih praktički nije napravio ni jedan film, Buñuelova karijera može se podijeliti na dva dijela, meksičko i francusko razdoblje, uz manje-više produktivne "izlete" u domovinu, gdje je među ostalim snimio još jedan od temeljaca svoje karijere, a koji je zapravo označio njegov aktivni povratak u Europu – *Viridianu*.¹⁰

U okrilju meksičkoga filma, tada apsolutno vodećega na prostranim područjima španjolskoga jezika, s velikim zvijezdama poput Marie Félix i Emilia Fernández, internacionalnim hitovima zasnovanima na domaćem folkloru i glazbi (primjerice Fernándezov, u samom Meksiku neuspješni, *Jedan dan života – Un día de vida* – iz 1950. izazivao je histeriju na prostorima bivše Jugoslavije), autentičnim žanrovima poput *comedia ranchera* (neke vrste prethodnice kasnije enormno popularnih telenovela s temama ljubavi i preljuba) Buñuel je brzo našao svoje mjesto. On se, naravno, morao prilagoditi zahtjevima te neobične kinematografije koja je predstavljala jednu vrstu kombinacije između nacionalnoga filma i komercijalne industrije. No, kako je to tvrdio još Goethe, "majstor pokazuje svoju pravu vrijednost kada je izložen ograničenjima". U tome mu je od velike pomoći bilo iskustvo u radu s produkcijama u republikanskoj Španjolskoj, koje je sam opisivao kao "popularni film s kulturnim dignitetom", što se otprilike od njega očekivalo i u novoj sredini.

Što je njegova meksička karijera dulje trajala, to je Buñuel postajao sve vještiji u pravljenju dobrog, katkada i maestralnog filma s vrlo malo novca i u ekstremno kratkom roku produkcije koja se mjerila tjednima, čak i danima. Navodno mu je to uspijevalo tako što je radio veoma mali broj ponavljanja, a u nekim slučajevima ni jedno. Već će jedan od prvih filmova koje je Buñuel napravio u Meksiku *Zaboravljeni (Los Olvidados, 1950)*, snimljen za samo 21 dan, dobiti nagradu za režiju u Cannesu i vratiti ga na veliku scenu svjetskoga filma. Štoviše, iz privatnoga pisma književnika Octavia Paza saznaje se da su neki od apsolutno vodećih intelektualaca i umjetnika epohe u kojoj je film nastao, poput Chagalla ili Cocteaua, *Zaboravljene* dizali u zvijezde. Prévert je u povodu filma Buñuela usporedio s Mozartom, citirajući Gotheovu izjavu o najvećem skladatelju svih vremena

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10 Filmu je upisano meksičko državljanstvo, no to je djelo ipak označilo i Buñuelov trijumfalni (Zlatna palma u Cannesu) povratak u domovinu, kojoj se nakratko vratio poslije 21 godine izbivanja (time što je film snimio u Francovoj Španjolskoj razočarao je

dio svojih poštovatelja). Osim toga, nakon 31 godine ponovno mu se pružila šansa raditi u Francuskoj – šansa koju je u potpunosti iskoristio u nastavku karijere.



Zaboravljeni
(Los Olvidados,
1950)

koji je nesumnjivo Beethoven jer Mozart ne može biti najbolji, ni drugi, ni treći budući je on naprosto neusporediv (Camacho et al., 2001: 36).

U *Zaboravljenima* je Buñuel skladno kombinirao dramaturšku konciznost u izrazu, kojoj se naučio djelujući u komercijalnoj kinematografiji s prepoznatljivom stilizacijom tada aktualnog neorealističkoga stila, te cjelinu prozeo dubokim egzistencijalnim pesimizmom i začinio zrcima nadrealističkih momenata. Pored toga, Buñuel ovdje pokazuje samosvijest u građenju vlastita opusa jer se film u estetskom smislu ukazuje kao kombinacija *Zlatnog doba* i *Zemlje bez kruha*. Štoviše, film se možda može označiti kao defitivno prijelomni u Buñuelovoj karijeri jer će crni humor i ironični društveni komentari unutar jasno čitljiva narativnoga diskurza ostati glavno obilježje njegovih kasnijih radova. Plastički nadrealizam bit će, naravno, i dalje prisutan, ali mnogo čvršće uvezan u opću pripovjednu strukturu, funkcionirajući najčešće kao osobit postupak naglašavanja i pojačavanja nekog dramskoga, satiričnoga ili komičnoga efekta. Takva je primjerice slavna scena u kojoj dječak ukrade jaje da bi, otkrivši kako ga netko promatra tijekom tog čina, isto to jaje bacio u objektiv kamere na kojem se ono razlije po staklu. Svrha tog detalja sadržana je u nekoj vrsti brehtovskog razaranja iluzije kako bi se gledatelja vratilo u stvarnost i podsjetilo na njegovu suodgovornost za društveno zlo o kojem film govori.

Za razliku od Buñuelovih kasnijih filmova koji se mogu opisati kao ironijsko-kritička analiza buržoazije, ovdje je, baš kao i u njegovu jedinom dokumentarcu, kamera okrenuta prema najsiromašnijim slojevima i mjestima gdje pulsira stvarni, nepatvoreni život. Osim elemenata neorealizma ovdje zatječemo i izvjesne detalje preuzete iz estetike njemačkoga ekspresionizma i njegova američkoga ekvivalenta film noira. Snažni kontrasti svjetla i tame, guste i teške sjene, likovi koji izviru iz magle i mraka, odigravaju svoju rolu i ponovno se izgube u nevidljivome, određuju likovnu atmosferu filma.



Nazarín (1958)

Upravo zbog takva koncepta *Zaboravljenih* analiza sadržaja toga filma pokazuje neočekivano velik broj tipičnih nadrealističnih prizora (dječak koji pije mlijeko izravno iz kravljeg vimena, san koji se slobodno miješa sa stvarnošću, ljudi koji razgovaraju a da ne otvaraju usta...) i postupaka (namjerno neprecizna sinkronizacija slike i tona, stiliziranje ljudskih kretnji preuzeto od ekspresionista...) kojima je armirana narativna struktura. Na taj način uspostavljeno harmoniziranje vjerodostojnih situacija u kojima su se likovi zatekli pred neobičnim i katkada iracionalnim preprekama koje se pred njima pojavljuju, odnosno skladna integracija iracionalnoga u logično, snolikoga i karikaturnoga u uzročno-posljedično, zadržat će se i u praktički svim Buñuelovim kasnijim radovima.

Središnja tema *Zaboravljenih* jest kardinalna posljedica siromaštva – nasilje. Ubojstva izvedena tupim predmetima, kamenjem, motkom, alkoholičari i prosjaci koji besciljno lutaju prašnjavim trgovima i cestama, siromasi koji traže hranu na smetlištu, djeca bez roditelja izložena nasrtajima pedofila, ravnodušnost majke pred činjenicom da joj sin biva uhićen i slične scene materijal su od kojeg je satkana ta opora priča o društvu na korak od disolucije. Film ostaje upamćen upravo po nekima od najbrutalnijih scena nasilja viđenih u povijesti filma uopće, poput one u kojoj mladi delinkventi usred bijela dana opkole slijepog uličnog svirača, izubijaju ga i opljačkaju, da bi mu na kraju sadistički uništili instrumente. Nadrealistički začim dolazi na kraju kada očajni čovjek koji leži u blatu skoro dodiruje kljun pijetla, jedinog živog bića koje pokazuje izvjesno, koliko god distancirano, zanimanje za njega. Drugi put vidimo istu uličnu bandu kako pljačka bogalja otimajući mu čak i kolica s pomoću kojih se kreće.

Nasilje toliko okrutno da doseže granicu nadrealnoga ostat će jedna od konstanti u Buñuelovu opusu. U *On* pratimo ljubomornog nasilnika koji zlostavlja svoju suprugu među ostalim i tako što puca u nju iz pištolja napunjenog ćorcima, što ona, naravno, ne zna. U drugoj sceni on gurne dugačku iglu kroz ključanicu kako bi probio oko onomu za koga vjeruje da je njen bivši



Dnevnik jedne
sobarice (Le
Journal d'une
femme de
chambre, 1964)

ljubavnik, a koji ih upravo kroz nju promatra. Jedan upečatljiv primjer okrutnosti nalazimo u filmu *Nazarín*, u sceni u kojoj žena šutira patuljka. Posebno je bolno nasilje u *Ljepotici dana* budući da mu je izložena lijepa žena, počevši od uvodne scene bičevanja pa do cijelog niza sadomazohističkih prizora. U *Tristani* će Buñuel ići još dalje pa će lik koji tumači ista glumica, Catherine Deneuve, ostati obogaljen, čime redatelj vješto igra na naš prirodni kastracijski kompleks.

Nadrealistični proplamsaji u obliku iracionalnih inserata, grotesknog nasilja, inkongruentnih detalja, snova, čak i sna unutar sna, te vizualni humor simbolizirat će ljudske nagone, unutrašnju destrukciju i degeneraciju društva. Svi ti detalji bit će, međutim, uvijeni u opću realističku teksturu, tako da plastične akrobacije nikada više neće dominirati onako kako je to bio slučaj u prvim dvama filmovima koje je Buñuel potpisao, već će se njihova uloga prije svega sastojati u dodavanju poetske arome filmskoj cjelini. Za Buñuela, kako je sam često znao reći, smisao filma nije bio u opisivanju snova. "Naprotiv, ambijent i likovi su vjerodostojni. Razlika u odnosu na druge filmove sadržana je u tome što se moji likovi povode za vlastim nagonima, što ima ishodište u istoj onoj iracionalnoj energiji kao i poezija."

10. Diskretni nadrealizam

Sve do sada rečeno daje za pravo onima koji smatraju kako će takav "razvoj od nadrealizma ka nadrealističnosti", kako je to u svojoj enciklopedijskoj bilješci formulirao Ante Peterlić (1986: 165), postati sama jezgra onoga što prepoznajemo kao Buñuelovu filmsku estetiku. Najbolji dokazi ispravnosti takva zaključka nalaze se u samim Buñuelovim filmovima. Tako u *Viridiani* imamo plastičnosti kroz travestiju Leonardove slavne freske *Posljednje večere*. Središnja scena u *Dnevniku jedne sobarice* ona je u kojoj Buñuel ironizira bajku o Crvenkapici u briljantno montiranoj sceni koja prethodi silovanju i ubojstvu djevojčice. U *Tristani* Buñuel predočava san glavne junakinje u slavnoj sceni gdje vidimo glavu njena ljubavnika kao zamjenu za klatno u crkvenom zvonu. Osobito

zanimljiv primjer je *Fantom slobode*, naslov navodno preuzet iz *Komunističkoga manifesta* (“sloboda je fantom, duh u magli”) koji ostavlja dojam “najnadrealističnijega” filma u Buñuelovoj kasnijoj karijeri, prepoznatljiv po antologijskim karikaturnim gegovima, poput onoga u kojem likovi filma sjede na zahodskim školjkama u dnevnoj sobi da bi obavili nuždu te potom objedovali; onoga u kojem pijetao ulazi u spavaću sobu da bi ga slijedio australski noj (emu), a potom i poštar s biciklom koji probuđenom spavaču donosi pismo; onoga u kojem snajperist iz čiste dosade ubija ljude na cesti, itd. Ipak, glavne napore u tom filmu Buñuel ulaže u ranije spomenuti narativni eksperiment, “dramaturgiju slučaja” i iracionalni kauzalitet, čemu je dosljedno podređen svaki detalj u filmu.

Takav jedan – nazovimo ga – “diskretni nadrealizam” svoj će vjerojatno najpotpuniji izraz naći u *Diskretnom šarmu buržoazije*, koji se može označiti kao perfektan Buñuelov film. Sve značajke njegova estetskoga i ideološkoga svjetonazora su se skladno stopile u tu crnohumornu kritiku kapitalizma, koja u središtu ima grupicu buržuja koji su, usred opće stihije i kaosa, zainteresirani isključivo za svoj objed. Marx je smatrao da kapitalizam proizvodi krajnje racionalnog i neosjećajnog pojedinca čije su sve aktivnosti određene njegovim egoističnim interesima, dok sam sustav kao cjelina funkcionira anarhistično, iracionalno i u krajnjem slučaju autodestruktivno. Pokazalo se da je Buñuelov stil apsolutno savršeno sredstvo da se ta ideja izrazi u filmskoj formi. Uz disruptivnu buržoaskoga načina življenja kroz središnju narativnu os, neočekivane i nepredvidljive događaje koji se smjenjuju oko grupice buržuja, i ovdje imamo halucinogene snove koji se možda nikad skladnije miješaju s dijegetskom javom.

Buñuel je imao 72 godine kada mu se prvi put u životu dogodilo da se svi detalji skladno poklope. *Diskretni šarm buržoazije* imao je mnogobrojnu publiku, zaradio novac, donio mu Akademijinu nagradu – a on je pri svemu tome i dalje ostao svoj. Tim filmom se definitivno uspeo na vrh, gdje će jamačno i ostati sve dok se priče u pokretnim slikama budu gledale i studirale.

Kao i svi autentični umjetnici, Buñuel je svojim djelom snažno utjecao na razvoj medija u kojem je djelovao i broj njegovih sljedbenika u stalnom je porastu. Pogledamo li primjerice samo najnoviju etapu filmske povijesti, naići ćemo na mnogobrojne primjere, u rasponu od filma *Barton Fink* (1991) braće Coen do *Sveti motori* (*Holy Motors*, 2012) Leosa Caraxa, izdanke estetike narativnoga nadrealizma kojoj je Buñuel udario čvrste temelje. Ovdje se već spominjalo da je i sam Hitchcock bio fasciniran Buñuelovom legurom narativnoga i iracionalnoga. Najočitiiji primjer “bunuelovskoga Hitchcocka” je film *Opsjednut* (*Spellbound*, 1945), gdje je plastički nadrealizam inkorporiran u stabilnu narativnu elipsu. Za glasovitu scenu sna u tom filmu Hitchcock se, nimalo slučajno, oslonio na Dalijevu imaginaciju. Jedna vrsta posvete Buñuelu nalazi se i na špici *Vrtoglavice* čiji je autor Saul Bass “presjekao” očnu jabučicu na ženskom licu redateljevim imenom.

Ta Bassova špica, napravljena u suradnji s pionirima digitalne animacije Johnom Whitneyem, simbolički je označila da će se ona druga tradicija, komponiranje filmskoga prostora i vremena koje ovdje zovemo plastički nadrealizam, najsnažnije nastaviti razvijati unutar animacije.

11. Nadrealizam u animaciji

Animacija je filmska forma koja se temelji na umjetno kreiranim statičnim ćelijama pokretne slike, bili to filmski kvadrati, tzv. fotogrami, ili individualne slike koje obično nazivamo *frame* u digitalno produciranom filmu. Prostor i vrijeme podjednako su u animaciji rukotvorine koje nemaju nikakva analognog doticaja sa stvarnošću. Prema tome, animacijska forma definirana je ponajprije kroz način na koji je predodređen prostor i kako je konstruirano filmsko vrijeme. Tradicionalna ili “klasična” animacija se uobičajeno veže uz zrelu fazu Disneya i drugih američkih studija, kao i njihovih epigona u svijetu, prije svih onih u bivšem Sovjetskom Savezu. Glavno obilježje te vrste

animacije u likovnom smislu jest dijegetski prostor filma analogan fizičkoj stvarnosti, budući da je zamišljen kao euklidska kocka ispunjena perspektivno proračunatom scenografijom i figurama konstruiranim na bazi geometrijskih poligona.

Jedan takav “realistički” prostor među prvima su dekonstruirala braća Fleischer, ponudivši alternativu Disneyu upravo nadrealističnom multiplikacijom filmskoga prostora. Avery i drugi autori okupljeni oko studija Warner Brothers, koji su se također izravno inspirirali nadrealizmom, shvaćali su kocku kao nešto fleksibilno, vrstom gume koja se može deformirati na razne načine, ali su se u osnovi ipak pridržavali poimanja prostora kao nečega po svojoj prirodi trodimenzionalnog, iako podložnog raznim podvalama, iznenađenjima, nedosljednostima i neusklađenostima. Može se reći da je u temelju estetike modernističke animacije, koje je najpoznatiji predstavnik mali studio UPA (United Productions of America) iz New Yorka, bilo odbacivanje kocke u korist plošnog predočavanja prostora na kojem su pokrenuti dvodimenzionalni znakovi. Osim dvodimenzionalnog prostora u modernističkim animacijama (ali i u nekim igranim filmovima, primjerice Babajinu *Carevom novom ruhu* iz 1961) primjenjuju se aktualne tendencije u umjetnosti na planu vizualizacije, dok se narativna struktura od realističnosti usmjerava k simboličnosti.¹¹

Animirani film će se nakon toga vraćati kocki, to jest perspektivi i trodimenzionalnosti, osobito nakon što je digitalizacija omogućila matematički perfektu 3D-simulaciju razvivši cijelu jednu novu formu animacije, takozvani 3D CGI. No, ideja o fleksibilnom prostoru, takvom koji je podložan oblikovanju, individualnom kreiranju njegove konstrukcije kao i materijala od kojeg je sagrađen i kojim je ispunjen, ostat će jedno od glavnih obilježja animirane slike. Jedan od pionira filmske misli i jedna od središnjih figura unutar francuskoga filmskoga impresionizma 1920-ih Jean Epstein kao da je u vidu imao spoj nadrealizma i animacije kada je već 1946. film proglasio “instrumentom de-racionalizacije”, ustvrdivši sljedeće:

*Vrijeme ne sadrži ništa što bi se moglo zvati vremenom po sebi, jednako kako ni prostor ne sadrži ništa što bi se zvalo prostorom po sebi. I jedno i drugo sastoje se od relacija koje su po svojoj prirodi mnogostruke. (...) Stoga ako hoćemo možemo imati trideset i šest različitih vrsta vremena i dvadeset vrsta prostora, kao što možemo imati bezbroj različitih perspektiva.*¹²

(Epstein, 2004: 149-150)

Naravno, prostor filmske slike je “subjektiviziran” još od dadaista i rane filmske avangarde. No, kod svih njih, bilo da je riječ o Rayu i njegovim prizmama, optičkim igračkama Marcela Duchampa ili gibajućoj kameri Fernanda Légera, domišljatoj upotrebi širokokutnog objektiva kako bi se dobili izduženi i deformirani oblici, inkongruencije u inscenaciji i lažne perspektive, radilo se o preoblikovanju stvarnosnog ili – preciznije – profilmskog prostora upotrebom kinematografske tehnologije. Riječ je o jednoj vrsti tumačenja prostora, dok se u animaciji prostor u potpunosti kreira, najčešće bez ikakvih profilmskih referenci. U analizi animiranoga, ili kako ona kaže “reanimiranoga” prostora, Aylish Wood (2006) njegovim glavnim svojstvom smatra činjenicu da je taj “prostor uhvaćen u aktu promjene”, argumentirajući to analizom filmova Caroline Leaf, Daniela Greavesa i braće Quay.

MIDHAT
AJANOVIĆ AJAN:
IZMEĐU SNA
I SMJEHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹¹ U Zagrebu, ali naravno ne samo u njemu, tijekom 1960-ih je modernistički vizualni pristup obogaćen metaforom, političkom satirou, alegorijom,

asocijacijom, (naivnom) egzistencijalističkom filozofijom i sl.

¹² Moj prijevod sa švedskoga jezika.

Tek će, dakle, animacija omogućiti materijaliziranje individualnih vizija prostora u domeni pokretne slike neovisne o izvanjskoj stvarnosti na isti način kako je to slučaj u slikarstvu kada je riječ o fiksiranoj slici. Sve to među ostalim potvrđuje da je danas sveprisutna podjela animacije na dvije forme, tzv. 2D i 3D, koju su nametnuli programeri i inženjeri koji su vodili glavnu riječ u godinama promjene produkcijske paradigme, prelaska s kinematografske tehnike na digitalnu, tek neproduktivna simplifikacija. Animirana slika je imanentno multidimenzionalna i kao takva može se smatrati prirodnim okriljem heterogenog “plastičnog jezika” (*Argot Plastique*) koji izražava snoliko, nadrealno i iracionalno.¹³

Aristotelovska dvojba o prostoru kao praznini ili nečemu ispunjenom zrakom, vodom, pijeskom, predmetima... dobit će tako svoja mnogobrojna autentična tumačenja i odgovore u formi originalnih animiranih filmova – spomenimo neke slavne primjere kakvi su *Ulica* (*The Street*, 1976) Caroline Leaf, Norštejnova *Bajka nad bajkama* (*Сказка сказок*, 1979), *Svirač iz Hamelina* (*Крысаř*, 1985) Jiřija Barte, *Plesač na žici* (*Seiltänzer*, 1986) Raimunda Krummea, *Smrskani svijet* (*Смачкан свят*, 1987) Vojka Kaneva, *Spljoštani svijet* (*Flatworld*, 1997) Daniela Greavesa, *Na kraju svijeta* (*Au bout du monde*, 1999) Konstantina Bronzita, *Gospođa Tutli-Putli* (*Madame Tutli-Putli*, 2007) Lavisava i Szczerbowskiog itd. Konačno, tu je i pobjednik Annecyja 2013. *Lozinka za podsvijest* (*Subconscious Password*, 2013), kojega autor Chris Landreth, osim što izravno i doslovno zadire u područje podsvijesti, nastoji riješiti najveći problem digitalne animacije, odsutnost taktilne percepcije, što ovaj značajni suvremeni animator čini koristeći se upravo tradicijom plastičkoga nadrealizma. Filmski prostor u svim spomenutim i nespomenutim filmovima funkcionira kao individualni kod, vizualni posrednik osebnog znaka i smisla, takav gdje se zakoni perspektive i gravitacije tretiraju na krajnje subjektivan i uvijek inovativan način.

Iz današnje perspektive gledano, moglo bi se konstatirati da se nakon 1950-ih tendencija k plastičkoj animaciji i animiranomu nadrealizmu u drugoj polovini 20. stoljeća posebno snažno javljala u srednjoeuropskoj kinematografiji, osobito u Poljskoj i Češkoj (ranije Čehoslovačkoj).

Iako nikada nije postojao neki značajniji poljski nadrealistički pokret u likovnoj umjetnosti, nadrealizam je jaka struja u poljskoj primijenjenoj umjetnosti, prije svega plakatu (Tomaszewski, Cieřlewicz, Lenica, Starowieyski...) kao i kinematografiji, osobito među redateljima koji su se pojavili 1950-ih djelujući na području animacije. Poljski redatelj/animator koji je možda najdalje otišao na planu nadrealističke animacije bio je Walerian Borowczyk. U razdoblju između 1957. i 1976. stvorio je smion i nevjerojatno složen filmskoanimacijski opus (neke od filmova radio je u tandemu s Lenicom), kojega su glavna obilježja slobodno kombiniranje vizualnoga i taktilnoga sloja pokretne slike te odbacivanje ideje o filmskome vremenu kao vrsti repetitivnog prezentata. Borowczyk nastoji vrijeme predočiti materijom u preobražaju, služeći se suptilnim detaljima plasiranima unutar složenih kompozicija kojima je gradio vizualno rezonantni univerzum ili, kako je to sam formulirao, “svemir koji ljudi ne kontroliraju”. Kao osobito uspio primjer inverzije vremenskoga tijeka putem spacijalnih transformacija može se uzeti ostvarenje *Renesansa* (*Renaissance*) iz 1964.

Borowczykovi kontakti i suradnja s nadrealističkim piscima poput Roberta Benayouna ili Andréa Pieyrea de Mandiarguesa, čije je priče katkada koristio kao inspiraciju za filmove, na kraju će ga odvesti u prijestolnicu nadrealizma Pariz, gdje će kreirati svoje možda ipak najznačajnije djelo, dugometražni crtani film *Kazalište gosp. i gđe Kabal* (*Théâtre de M. et Mme Kabal*, 1967), kojega se utjecaj na sve kasnije pojave nadrealističnoga u animaciji nikako ne može precijeniti. Borowczyka će na pijedestalu prvog animacijskoga nadrealista naslijediti Čeh Jan Švankmajer. Radeći u gotovo frenetičnom tempu, Švankmajer, koji vlastitu estetiku i svjetonazor naziva “militantni nadrealizam”, stvorio je gigantski filmski opus usporediv s onim samog Buñuela. Švankmajerov svijet je nekoherentan, ali ne i nelogičan, karakterizira ga odsutnost vremenske kronologije i prostornog reda i poretka – to je mjesto sveopće nestabilnosti gdje su stvari u permanentnom procesu transformacije. Namjesto stabilnog filmskoga prostora zatječemo uskovitlanu oluju slika i prizora slobodnog plesa suprotnosti, dvodimenzionalnoga i trodimenzionalnoga, organskoga i neorganskoga, prepoznatljivoga i nepoznatoga, sna i jave, života i smrti.

U svojim uspjelim ostvarenjima, u kakvo se nesumnjivo može ubrojiti alegorija o izopačenosti ljudskoga uma *Ulica krokodila* (*Street of Crocodiles*, 1986), Švankmajerovi najdosljedniji sljedbenici braća Quay svojim primjerom upućuju na to da je život plastičnog nadrealizma produžen u animaciji. Ta činjenica otvara prostor za neko buduće uzbudljivo proučavanje nadrealističke animacije, područja kojeg smo se ovdje tek nakratko dotaknuli. Međutim, to kao i svako drugo dovođenje u vezu pojmova “pokretna slika” i “nadrealizam” svoje ishodište nužno mora imati u Buñuelovu stvaralaštvu, apsolutno fundamentalnom za svaku diskusiju o filmskome nadrealizmu.

I ne samo to, neku ljudsku djelatnost potvrđuju kao umjetnost prije svega superiorne stvaralačke individue time što baš tu i nikakvu drugu formu biraju za polje na kojem će izražavati svoje ideje, misli i osjećaje. Drugim riječima, ključni dokaz da je nešto umjetnost jesu sami umjetnici. Buñuel je jedan od ne toliko mnogobrojnih stvaralaca (u rigorozan izbor ušlo bi njih možda dva-desetak) koji su film tijekom njegove kratkotrajne povijesti uzdignuli na razinu glazbe, slikarstva ili književnosti. Pa ako bismo u svijetu filma tražili nekoga ravnog genijima kakvi su Botticelli, Dostojevski ili Beethoven, s kojim je nakon 1960-ih dijelio isti hendikep – potpunu gluhoću, onda bi Luis Buñuel bio jedan od najjačih kandidata.

LITERATURA:

Ajanović, Midhat, 2008, *Karikatura i pokret*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Alexandrian, Sarane, 2001, *Surrealist Art*, London: Thames & Hudson

Aumont, Jacques, 1997, *The Image*, London: British Film Institute

Baxter, John, 1994, *Buñuel*, London: Fourth Estate

Benjamin, Walter, 1969, *Bild och dialektik*, Uddevalla: Bo Cavefors Bokförlag

Buñuel, Luis, 1983, *Min sista suck*, Stockholm: Norstedts

Camacho, Enrique; Bazo, Javier Pérez; Blanco, Manuel Rodríguez, 2001, *Buñuel: 100 years: It's*

Dangerous to Look Inside, New York / London: Museum of Modern Art New York / Thames & Hudson

Edwards, Gwynne, 2005, *A Companion to Luis Buñuel*, Woodbridge: Tamesis

Epstein, Jean, 2004, “Ur en maskins intelligens”, *Kairos*, br. 9, sv. 1, str. 127-158.

Glas, Peter, 2007, *Den andalusiska hunden. En bok om en film*, Lund: Bakhåll

Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel, 2008, *Queering Buñuel: Sexual Dissidence and Psychoanalysis in his Mexican and Spanish Cinema*, London / New York: I. B. Tauris

- Halas, John**, 1976, *Film Animation: A Simplified Approach*, Paris: UNESCO
- Hoberman, James**, 2012, *Film After Film: Or, What Became of 21st Century Cinema?*, London / New York: Verso
- Mitry, Jean**, 1997, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press
- Peterlić, Ante (ur.)**, 1986, *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Peterlić, Ante (ur.)**, 1990, *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Richardson, Michael**, 2006, *Surrealism and Cinema*, Oxford / New York: Berg
- Rothman, William**, 1997, *Documentary Film Classics*, Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press
- Rucar de Buñuel, Jeanne**, 2004, *Memoirs of a Woman Without a Piano: My Life with Luis Buñuel*, London: British Film Institute
- Wood, Aylish**, 2006, "Re-Animating Space", *Animation*, br. 1, god. 2, str. 133-152.

UDK: 791.036.7:791.633-051LANG, F.

Mirela Ramljak Purgar

Arhitektura i svjetlo u *Metropolisu* Fritza Langa: mogućnost ekspresionističke poetike

SAŽETAK: Analizirajući tri paradigmatiska teksta u kojima se o ekspresionističkome njemačkome filmu govori neposredno (Kurtz, 2007) i posredno (Kracauer, 1995; Eisner, 1980), pokušali smo sugerirati da je u filmu Fritza Langa *Metropolis*, premda je snimljen 1927, još uvijek riječ o ekspresionističkim izražajnim sredstvima. “Duhovno viđenje” ekspresionizma (Bahr, 1920) pritom će se različito formulirati kod odgovarajućih autora: kriterijima “oblikovanja iznova” (Kurtz, 2007) odgovarat će “ekspresionistički ornament” (Kracauer, 1995), odnosno “ekspresionističko stiliziranje” (Eisner, 1980). Od elemenata ekspresionističkoga jezika u filmu, kako ih u svojoj analizi donosi Rudolf Kurtz (arhitektura, svjetlo, kamera, tehnika), izdvajamo one arhitekture i svjetla i pokazujemo kako likovno, simboličko i prostorno tretiranje arhitekture s jedne strane, te simboličko, psihološko, prostorno i tehničko tretiranje svjetla s druge, upućuje na izražavanje “nada i strahova” vremena od strane autora filma, te potiče uživljavanje od strane promatrača u područjima duše – kolektivne i pojedinačne. Mase u *Metropolisu*, i radnici i viši slojevi, podređene su vizualnom tretiranju, koje upućuje na prenošenje psiholoških dojmova, pa tako ekspresija tijela odgovara kontrastu svjetla i tame, odnosno dinamizmu tretiranja arhitekture, kako u pojedinačnim kadrovima tako i njihovom montažom.

KLJUČNE RIJEČI: ekspresionizam, duša, mase, psihološko stanje, arhitektura, svjetlo, *Metropolis*

1. Uvod

Unutrašnja proživljenost umjetnosti, bilo da je riječ o njezinoj proizvodnji ili recepciji, osnovno je polazište u teorijskoj analizi pojma ekspresionizma u tekstu *Expressionismus* Hermanna Bahra iz 1920. godine. Eklektičnost umjetnosti koja pritom nastaje, zahvaljujući “unutrašnjem”, “duhovnom viđenju” svakog promatrača pojedinačno, za razliku od svim promatračima zajedničkog osjetilnog viđenja, što predlaže Bahr, moguće je potražiti i u teorijskom spisu Donalda Edwarda Gordona *Expressionism: Art and Idea* iz 1987. Eklektičnost se ovdje tumači prema svojstvu ekspresionističke umjetnosti da proizvodi izvjesnu *bestilnost* reagirajući eklektično na pojedinačni izvor u njemu prethodećoj umjetnosti. Dok će Rudolf Kurtz 1926. analizirati Picassa s obzirom na “ekspresionistička” svojstva u odnosu na “stvaralačko novo oblikovanje jednog prirodnog predmeta”, Bahr će Picassu prići s druge strane – analizom mogućnosti da se vidi kako je on vidio. Nije riječ samo o vanjskom nego i o unutrašnjem poticaju – svjetlom i bojom (Bahr, 1920: 103).¹

Za razliku od impresionista, koji su etiku i estetiku tradicionalnog gledanja doveli do vrhunca, svodeći doživljaj vizualnog na poticaj mrežnice, tako se ekspresionizam

¹ “Ako se u nama nešto zbiva, bez obzira na to o kojemu se organu radi, krećemo li se uživljavanjem do supstance osjetila vida, ili goetheovski rečeno, do oka duha, na taj unutrašnji poticaj uvijek se zbiva isto

ono što se zbiva i na neki vanjski poticaj: mi, naime, vidimo.” (Bahr, 1920: 103) Prijevodi na hrvatski su autoričini.



Prizor iz filma
Metropolis
(Fritz Lang,
1927)

(...) iz izvanjskoga života okreće (...) unutrašnjemu, osluškuje glasove vlastitih skrivenosti i vjeruje ponovno da čovjek nije tek jeka svojega svijeta, nego možda prije njegov počinitelj ili je ipak toliko jak kao i svijet sam (...)

(ibid., 93)

Riječ je, dakle, o “duhovnom viđenju”, koje objašnjava “htijenje” ekspresionističke umjetnosti kao svaki put pojedinačno, osobno, subjektivno. Nije pritom riječ samo o književnosti, likovnim umjetnostima i arhitekturi. Ekspresionistička svojstva, koja odgovaraju manje vidljivomu, a više zamislivomu, prepoznajemo i u filmu. U tekstu što slijedi pokušali smo prepoznati ekspresionističke osobine u *Metropolisu* Fritza Langa (1927), koji u filmografiji nije podrazumijevani dio niza njemačkoga ekspresionističkoga filma. Analiza izražajnih sredstava, kako ih predlažu Rudolf Kurtz, Siegfried Kracauer i Lotte H. Eisner, dovela nas je do pridavanja većeg značaja elementima kao što su arhitektura i odnos svjetla i tame. Kriteriji “oblikovanja iznova” (Kurtz, 2007), “ekspresionističkog ornamenta” (Kracauer, 1995) ili “ekspresionističkog stiliziranja” (Eisner, 1980) tako su našli svoje analogone u izdvojenim elementima koje smo podijelili prema funkciji koju zastupaju u filmu.

2. Mogućnosti izražajnih sredstava u ekspresionističkome filmu

2.1. Siegfried Kracauer: ekspresionistički ornament – od buđenja duševnoga stanja do ekspresionističkoga stila

Objašnjavajući razloge prijemčivosti publike za ekspresionistički film, Kracauer u knjizi *Od Caligarija do Hitlera* iz 1947. pojašnjava kako je riječ o okretanju prema sutra, na temelju “revolucionarnih predodžbi” njemačkoga naroda u razdoblju neposredno poslije Prvoga svjetskoga rata. Govoreći o utemeljenju UFA-e, velike njemačke producerske kuće, odnosno o intelektualnoj klimi koja je u Njemačkoj vladala poslije rata, Kracauer vidi “rastanak sa svijetom od jučer” i odlazak u “sutra”, “što je trebalo dostići temeljem ‘revolucionarnih predodžbi’. To objašnjava zašto je, kao

i u Rusiji, u to doba u Njemačkoj bila popularna ekspresionistička umjetnost” (Kracauer, 1995: 45). Film je, kaže Kracauer, preuzeo “stvaralačke energije”, povezane s mogućnošću izražavanja (*auszudrücken*) “nada i strahova, kojima je to vrijeme bilo ispunjeno”. Odnosno, za pisce i umjetnike koji su se vratili iz rata “film je značio više od medija, bogatog neistraženim mogućnostima; za njih on je bio jedinstveno sredstvo, s pomoću kojeg će ono što imaju reći prenijeti ‘masama’” (ibid., 46).

Precizirajući točno o kojem se to vremenu radi, Kracauer u poglavlju posvećenom *Kabinetu doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) kaže da je ekspresionizam tek nakon 1918. dobio publiku, iako je u slikarstvu i književnosti ekspresionizam postojao “godinama prije rata”. Uspoređujući stanje u Njemačkoj s onime u Sovjetskom Savezu, Kracauer kaže sljedeće:

Jednom revolucionarnom narodu moralo se činiti da je ekspresionizam s odricanjem građanske tradicije povezivao vjeru u snage što postoje u čovjeku, s oblikovanjem društva i prirode prema slobodnom mišljenju.

(ibid., 75)

Objašnjenje za “revolucionarne predodžbe” dijelom nalazimo u komentarima autora uz Wieneov film. Premda je, naknadnom preradom scenarija, film iz revolucionarnog pretvoren u “konformistički”, zadržana je revolucionarna radnja, istodobno opterećena kao “fantazija luđaka”:

Caligarijev poraz sada je postao psihološkim činjeničnim stanjem. Na taj način Wiene daje na znanje da su se Nijemci, okrenuvši se samima sebi, osjetili pozvanima da svoju tradicionalnu vjeru u autoritet dovedu u pitanje. Suzdržavali su se od revolucionarne djelatnosti, sve dolje do mase socijaldemokratskih radnika; no, istodobno, činilo se ipak da je potaknuta neka vrst psihološke revolucije u dubinama kolektivne duše. Film odražava tu dvostranost njemačkoga života tako što stvarnost, u kojoj trijumfira Caligarijev autoritet, povezuje s halucinacijom, u kojoj taj (...) autoritet postaje uništen.

(ibid., 74)

No, Kracauer primjećuje kako je i posljednji prizor u filmu – kao dio okvirne radnje (što prepoznavanje čudovišnog dr. Caligarija u identifikaciji s načelnikom klinike pretvara samo u halucinaciju glavnog lika), ne razlikujući se u dekoru od ostatka filma – sastavljen od “ekspresionističkih ornamenata” (ibid., 75).² Time Kracauer otkriva ključnu funkciju “stila Caligarija”:

Imao je funkciju da fenomene na platnu karakterizira kao fenomene duše, što je bila funkcija koja je njihov revolucionarni sadržaj ostavila u sjeni. Time što je ekspresionističko insceniranje filma projicirala prema van simbolizirala je (...) onaj općeniti povratak u unutrašnji svijet, koji je u Njemačkoj slijedio nakon rata.

(ibid., 77)

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Donosimo citat Kracauerova opisa ekspresionističkog ornamenta, kako ga, uz pojam “dekor”, naziva taj autor: “Sa svojim skošenim dimnjacima i ispremiješanim krovovima, prozorima u obliku strelica i zmajeva i svojim stablovitim

arabeskama, koje nisu predstavljale toliko stabla koliko prijetnje, Holstenwall je nalikovao vizijama grada što ih je slikar Lyonel Feininger proizveo svojim bridovitim, kristaličnim kompozicijama.” (Kracauer, 1995: 75)



Prizor iz
filma *Kabinet
doktora
Caligarija* (*Das
Cabinet des Dr.
Caligari*, Robert
Wiene, 1920)

Povezujući povijesno-društveno stanje nacije, u pokušaju da ga logičnim slijedom dovede do prihvatanja nacizma, Kracauer istodobno primjećuje “psihološku revoluciju” u “dubinama kolektivne duše”, ali i ispunjenost “ekspresionističkih apstrakcija” “revolucionarnim duhom”. No, dok je psihološku revoluciju relativizirao promjenom scenarija u film koji nam je dostupan, “revolucionarni (je) duh” zamijenjen u tekstu ključnim uvidom, a taj je da “stil”, “ekspresionistički ornamenti”, “ekspresionističke apstrakcije”, “ekspresionističko insceniranje filma” – postoje radi prenošenja stanja duše, što za rezultat ima i pokrenutost izvjesnih promjena u duši kod publike:

Bilo da se radi o namjeri ili ne, Caligari oslobađa dušu, koja se povlači između tiranije i kaosa. Ona je u očajnom stanju, jer u bijegu od tiranije dolazi neizbježno do stanja krajnje zbunjenosti. Zbog toga je ispravno da film širi atmosferu strave koja se provlači kroz sve.

(ibid., 81).³

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 U nastavku Kracauer dodaje komentar koji psihološko stanje nacije povezuje s prijelazom u stanje koje je pogodovalo pristajanju na nacizam: “Poput svijeta nacija, tako i svijet *Caligarija* bubri od neizlječivih predznaka, terorističkih činova i napada

panike. Izjednačenje strave i beznađa dostiže svoj vrhunac u zaključnoj epizodi, koja pokušava ponovno naći normalni život svakodnevice.” Preostaje “normalnost ludnice”: osujećenje svih nadanja nije moglo biti drastičnije prikazano.” (Kracauer, 1995: 81)

Prepoznamo istovrsnosti u ocjeni stanja nacije i prirodi filmskoga medija. Komentirajući društveno-povijesni kontekst, Kracauer govori o potaknutosti “psihološke revolucije u dubinama kolektivne duše”, ali potom govori o filmskom izražajnom sredstvu – “ekspresionističkom ornamentu” – kojemu je funkcija proizvesti i prenijeti izvjesna duševna stanja na promatrača. U toj koincidenciji u teorijskom pristupu prepoznamo jednu drugu razinu teoretiziranja istog autora. Naime, u poglavlju pod nazivom “Predznaci” pišući o “ranom razdoblju”, od 1895. do 1918, autor govori o dvama bitnim elementima za razvoj njemačkoga filma. Kažemo njemačkoga, jer pojam “ekspresionistički” u bitnome Kracauer koristi tek u poglavlju o *Caligariju*. Ukratko, već film Stellana Ryea *Praški student (Der Student von Prag)* s Paulom Wegenerom iz 1913. pokazuje neke elemente koji će biti simptomatični za kasniji tijek njemačkoga, pa tako i ekspresionističkoga filma. Koji su to elementi? Prvo, neki su od suvremenih pisaca “poticali filmske režisere na to da pridaju supstancu specifičnim mogućnostima njihova medija, te da prikazuju manje postojeće objekte, a više proizvode čiste imaginacije” (ibid., 34). Drugo, glavni lik spomenutoga filma Balduin – lik čija je važnost u odgovarajućim zbivanjima u njegovoj “duši” (ibid., 37)⁴ – smješten je u “fantastičnu sferu, gdje se mogao oteti pozornosti potreba društvene stvarnosti. To dijelom objašnjava sklonost njemačkoga poslijeratnoga filma za imaginarne teme” (ibid., 37).⁵ Dakle, s jedne strane umjetnička konvencija, a s druge društveno-povijesni okvir za imaginarno, za ono što će postati ekspresionističko.

No, promotrimo pomnije onaj aspekt koji se tiče filmskih izražajnih sredstava. Kracauer govori, među ostalim, o “dekoracijama” koje su “djelovale kao potpuno mijenjanje materijalnih predmeta u emocionalne ornamente” (ibid., 75). Ujedno se poziva na Rudolfa Kurtza koji je 1920-ih, pišući o vezi ekspresionizma i filma, naveo citat jednog od autora slikanih dekoracija iz *Kabineta doktora Caligarija*. On kaže: “Filmska slika mora postati grafikom.” Tom citatu Kracauer dodaje sljedeću primjedbu: “Tome su odgovarale dekoracije s bogatstvom nazubljenih, zaoštrenih tvorevina, koje su djelovale poput gotičkih uzoraka.” (ibid., 75) Zaključujemo: uz određene postupke buđenja duševnih stanja vezani su konkretni postupci ekspresionističkoga “dekora”, “ornamenta” i “stila”.

2.2. Rudolf Kurtz i psihičko stanje: ekspresionizam u filmu kao “oblikovanje iznova”

Ne bez razloga, Kracauer se poziva na Rudolfa Kurtza koji svoj tekst iz 1926. posvećuje odnosu ekspresionizma i filma. Ako se ponovno prisjetimo Kracauerovih riječi o poticanju njemačkih redatelja da razviju “specifične mogućnosti njihovog medija, te da prikazuju manje postojeće objekte, a više proizvode čiste imaginacije”, nameće nam se usporedba s Kurtzovim tekstom: na-

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Kracauer ovdje prvi put koristi pojam duše. O tome kaže: “Cijela izvanjska radnja samo je lažnom slikom, koja reflektira događaje koji se zbivaju u Balduinovoju duši. Balduin nije dijelom svijeta, svijet je sadržan u Balduinu. Kako bi ga se na taj način stvorilo, nije bilo primjerenije od toga da se igra premjesti u fantastičnu sferu.” (ibid., 37)

5 Ovo stanje u filmu Kracauer povezuje s društveno-povijesnim kontekstom: “Kozmičko značenje, što je pripisano Balduinovu unutrašnjem životu, odražava

duboku averziju svih njemačkih srednjih slojeva da se svojom duhovnom dvojbom odnose spram svojega dvosmislenog društvenog osjećaja obveze. Zazirali su od toga da ideje ili psihološka iskustva vode do ekonomskih i socijalnih uzroka prema modelu socijalista. Njihovo ponašanje, temeljeno na idealističkome konceptu autonomne individue, našlo se u potpunom skladu s njihovim praktičnim interesima.” (ibid.)

ime, “materijali udaljeni od dnevnih događaja proizvode apstraktna izražajna sredstva” (Kurtz, 2007: 52). Pa, iako će ekspresionistička svojstva definirati određivanjem spram “impresionističkog čovjeka”, odnosno spram “psihološke povezanosti čovjeka i stvari”, kako, objašnjavajući suprotnost novih slikarskih dosega (prije svega Van Gogha i Cézannea), ispisuje Kurtz u poglavlju posvećenom likovnim umjetnostima, isti će autor – zapravo kontradiktorno vlastitu nastojanju određenja “umjetničke volje ekspresionizma” – otkriti kako

“psihološko stanje” čini prirodu kao estetski materijal tek mogućom: s obzirom na njega stil i kadar postaju tek plodonosnima. I ono u filmu mora biti fotografirano, inače prirodnu stvarnost predstavlja (...) prazna grimasa.

(ibid.)⁶

I povratno, od strane promatrača, postoji takva vrst procesa: čovjek “čisto osjećajno doživljava intenzitet tih procesa, koji se ne prikazuju prema van” (ibid.). U usporedbi s impresionistom, ekspresionist “konstruira”, odnosno “nanovo oblikuje” svakodnevni život⁷ “prema principima, koji ne leže u objektu, nego u umjetničkoj formi kinematografije” (ibid.).⁸ U postojanju “psihološkog stanja” kao nužne pretpostavke “estetskog materijala” nalazi Kurtz argument za postojanje ekspresionističkoga filma. “Jer upravo taj tajnoviti osjećajni karakter okoliša: osjećaj za dubinu, predodžbe o pokretu, osjećaji za snagu, jakosti intenziteta – pravi su materijal njegova oblikovanja”; riječ je stoga o potrebi da se izraze “duhovni odnosi” (*die geistigen Beziehungen auszudrücken*), u svrhu iskaza “sadržaja stvarnosti” njegova filma. A “taj će se slučaj pojaviti osobito snažno, kada materijal filma već sadrži one elemente, koji ne postoje u dnevnoj stvarnosti, da se djelovanje rada učini ovisnim od te rijetkosti i te tajnovitosti” (ibid.). Upravo će o “duhovnim procesima” pisati Kracauer u odnosu na “vidljivi svijet”. Jer, “posredstvom vidljivog svijeta, tekuće stvarnosti ili imaginarnog svijeta, filmovi daju ključ za skrivene duhovne procese” (Kracauer, 1995: 13). Analogije ne prestaju. Kad je riječ o aspektu psihologije, Kracauer piše o “psihološkim dispozicijama” kao o

6 Konkretno u odnosu na problem stvaranja na ekspresionistički način Kurtz opisuje stvaranje slike: “Stvarnost (*die Wirklichkeit*) ekspresionista nije u određenom svjetlu nekog trenutka svjetleća pojavnost, obojena uzajamnost slikarskog doživljaja – stvarnost je samo površina slike (*die Bildfläche*) i stav prema predmetu u njoj (*die Haltung des Gegenstandes in ihr*).” (Kurtz, 2007: 22)

7 U poglavlju u kojemu analizira usporedne primjere suvremenih likovnih umjetnika i primjerice crnačku plastiku ili diluvijalni reljef, Kurtz, što je simptomatično za odgovarajuću usporedbu s Kracauerovim opisom *Caligarija*, daje sljedeći opis Picassova uratka *Kuća u Horti*: “Ti goli, čisti kubovi kuća tako su uređeni u prostoru slike da dinamičan odnos skošenih ploha, snažnih vertikalna, presijecanje krovova i naslaga stijena dolazi do izražaja na jasan način.” (Kurtz, 2007: 23-24)

8 Važno je napomenuti kako Kurtz u tim formativnim godinama filmske umjetnosti nalazi razloge za argumentiranje odnosa filma kao umjetnosti spram odražavanja “prirodne stvarnosti”: “U industrijskome karakteru kinematografije leži da je ta ‘prirodna stvarnost’ (*Naturwahrheit*) nužnom pretpostavkom za film uopće. Ali, pritom se ne smije zaboraviti da je ta prirodna stvarnost takoreći u navodnim znakovima, da je u potpunosti umjetničkim proizvodom, da je određenim stilom. Zbog toga film smije primijeniti sva sredstva koja vode tome rezultatu, bez obzira na to jesu li preuzeta od prirode ili ne. Film, dakle, stoji u odnosu na ekspresionizam u potpunoj slobodi, utoliko ukoliko nije principijelno suprotstavljen prirodi, i ukoliko može služiti da određene kvalitete prirodne pojavnosti uvjerljivije ostvari.” (ibid., 52)

onim osobinama koje odražavaju filmovi: to su “oni duboki slojevi kolektivnog mentaliteta, koji se protežu manje ili više unutar dimenzije svijesti” (ibid., 12).

I dok je Kracauer ispisivao povijest “tipa psihološke svijesti” na specifičnom uzorku filma, Kurtza zanima estetski aspekt. Ako je Kracauer svrstao početak relevantne recepcije njemačkoga ekspresionizma u 1918, Kurtz govori o “određenoj dispoziciji vremena” u vremenskoj točki oko 1919: tada je, naime, trebao “postati djelatan za veće mase”.

Posve je u snažnom voljnom (in dem stark Willentlichen) svojstvenom za ekspresionistički stav, u odgovarajućem konstruktivnom karakteru, da je postao izražajan za one krugove misli koji smjeraju snažnom shvaćanju, preoblikovanju, novom formiranju (starkes Erfassen, Umbilden, Neuformen). Tome je moguće dodati dekorativno-revolucionarnu pojavnu formu, koja se suprotstavlja svemu konvencionalnom i time bezuvjetno prilagođuje svakoj revolucionarnoj namjeri.

(Kurtz, 2007: 61)

Bitnom pritom ostaje “unutrašnja koncepcija umjetničkog predmeta, (dok) je izvanjsko tog predmeta samo pojavna forma”. Ekspresionizam je, k tome, i “svjetski osjećaj”, sadržan u “radikalnom preoblikovanju” postojećeg, pod pretpostavkom “svjesnog odbijanja svakog organskog preoblikovanja” (ibid., 61). Ono što nam Kurtzov tekst čini osobito zanimljivim jest podjela na izražajne elemente filma. To su: arhitektura, osvjetljenje, kamera i tehnika.

2.3. Pojmovnik Rudolpha Kurtza: što sve film čini ekspresionističkim?

2.3.1. Arhitektura

Kao što je ekspresionizam počeo s likovnim umjetnostima, tako je, prema Kurtzu, “slikar dao prvi poticaj” filmu *Kabinet doktora Caligarija*: bile su to “ekspresionističke skice”.⁹ Drugim riječima, i u suprotnosti s pripisivanjem impresionizmu aspekta psihološkoga,¹⁰ Kurtz govori o “zakonu psihološke estetike” pri analizi funkcije arhitekture u ekspresionističkome filmu:

Riječ je o jednostavnom zakonu psihološke estetike, koji pri uvođenju formi proizvodi posve odgovarajuća “nastojanja u duši”. Ravna linija vodi osjećaj drugačije nego ona skošena; zbnjujućim krivuljama odgovaraju sasvim drugačije reakcije nego skladno vodećim linijama; brzo, isprekidano, stalno podižuće i spuštajuće priziva drugačije duševne odgovore, nego prijelazima bogata arhitektura modernoga gradskog obrisa (...)

(ibid., 54)

Viđeno u kontekstu Kurtzova pristupa analizi ekspresionističkog okružja opisom prije svega ekspresionizma u književnosti, likovnim umjetnostima, skulpturi i primijenjenim umjetnostima,

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁹ Kao što smo prije vidjeli, Kracauer citira Kurtza, kada ovaj citira jednog od arhitekata na filmu *Kabinet doktora Caligarija*. Na taj citat, a riječ je o citatu Hermanna Warma, Kurtz nastavlja sljedećim riječima: “Ta tendencija daje arhitekturi njezinu unutrašnju životnost.” (Kurtz, 2007: 66)

¹⁰ U opisu svjetonazora (*Weltanschauung*) Kurtz dakle kreće od “impresionističkog čovjeka”: “Izdvojen iz svih pojedinačnosti, karakteriziran je impresionistički čovjek vjerom u svemoć psihologije; uosjećavanje i razumijevanje nositelji su njegova pojmovnog svijeta, a i sama metafizika postaje funkcijom psihologizirajućeg razmišljanja.” (ibid., 10)

ne čudi usporedba primjene karakterističnih izražajnih sredstava u filmu u odnosu na izražajna sredstva u likovnim umjetnostima. Tako neće čuditi ni sljedeća Kurtzova usporedba:

Ekspressionistička arhitektura, koja manje polazi od optičke vjerojatnosti nego od snažnog dojma formi (den starken Eindruck von Formen), a koja je od ekspressionističkoga slikarstva preuzela temeljno načelo – prije svega izraziti sklad pokreta, snagu nastojanja – ovdje nalazi plodonosno polazište. “Može se spustiti do posve elementarnih procesa duše.”

(ibid., 54)

Autor je korak do prizivanja odnosa “ekspressionističkih dekoracija” s “osjećajnim djelovanjem”: naime, “ekspressionistička dekoracija radi s velikim plohamama koje pojednostavljuju detalje. Pritom obris svake scenske arhitekture vodi oko i ‘osjećajno djelovanje’ dekoracije odlučujuće je određeno tim vođenjem” (ibid.). Taj “neobični, mučni osjećaj” proizvod je primjene ekspressionističke arhitekture koja radi s “linijama, prikratama, prenaplašenostima”. Ili, kad uzima u obzir promatrača, ekspressionistička ga arhitektura odvlači od svakodnevnog života do tzv. psihološke razumljivosti na razini sfere filma (ibid., 55-56). Kako Kurtz vidi primjenu arhitektonskih sredstava na konkretni film, vidljivo je u njegovoj primjedbi o *Kabinetu doktora Caligarija*:

Arhitektura kao da se izgrađuje iz stvaralačke koncepcije, svjetlo je naslikano, tajnoviti ornamenti naglašavaju karakter kao aplikacije stranih tijela na slikama. Ulice se svijaju, čini se kao da padaju jedna na drugu, sumornost, uskost, oronulost malog grada pogođena je u živac. Stabla su pretvorena u fantastično smjerajuće šipražje, golo, sablasno, što prostor slike na jezovit način trga na komadiće. Poput stranih tijela male tvorevine ispunjavaju prostor, skošene stube stenju pod teretom, snage oživljavaju vrata, ustvari šuplje, proždrljive otvore.

(ibid., 66)

2. 3. 2. Svjetlo

Kurtz se poziva na uvođenje svjetlosnih efekata u kazalištu Maxa Reinhardta. To je dokazom da funkcija svjetla “kao prostornog oblikovanja nije samo priznata u slikarstvu”. Zakon ponovnog oblikovanja, kako je Kurtz formulirao formalistički aspekt nove, ekspressionističke umjetnosti, primjenjiv je prije svega na zakone primjene svjetlosnih efekata u filmskoj umjetnosti.

U izvanredno jednostavnim plohamama, prostorni odnosi svedeni na najelementarnije linije pokreta pojavljuju se samo kao nositelji svjetla (Lichtträger). Prema mjestu ulaska svjetla, prema njegovu smjeru i jakosti moraju se forme nanovo oblikovati.

(ibid., 59)

Svjetlo nije tek dodatak, ono je inherentno estetskim zakonima spoznaje i emotivne uključenosti promatrača, nakon što oblikuje sugestivno i provocirajuće neki prostor.¹¹ Drugim riječima, “svjetlo je ekspressionističkim filmovima udahnuo dušu” (ibid., 60).

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹¹ Čini se nužnim podsjetiti na Kurtzove riječi: “Tko promatra sliku ekspressionističkih filmova,

spoznaje u kojoj je mjeri ono modelirano postignuto svjetlom. Silovite linije vode u prostor slike, one su

2. 3. 3. Kamera

Postupci poput sporijeg ili bržeg snimanja neke radnje, ili vrtnja kamere unazad ili fotografiranje različitih stvarnosti jedne preko druge, namjerno zamučivanje fokusa, namjerno prikazivanje određenog isječka kao oštrog, umetanje drugog prizora na mjesto praznog mjesta u snimanju, supostavljanje dvaju negativa – sve su to postupci koje Kurtz nabraja u vezi s funkcijom kamere u izražajnim mogućnostima filma. Postupke filma, koje bismo mogli usporediti s onima u filmu Fritza Langa *Metropolis*, Kurtz navodi u vezi s filmom *Putovi k snazi i ljepoti* (*Wege zur Kraft und Schönheit*, Wilhelm Prager, 1925). Zajedno s arhitektonskim postupcima, tehnička sredstva kamere sudjeluju u

pozitivnom slikovnoumjetničkom stvaranju, kojega stvarnost leži u njezinu snažnom izvođenju oblikovne namjere, iako "sličnost" ne dolazi do izraza. Različiti su prizori ukopirani i uzajamno uspostavljeni, "čisto fotografskim sredstvima prikazan je nevidljivi, ali posvuda osjećajno dostižan intenzitet pokreta jedne velegradske ulice".

(ibid., 58)

2. 3. 4. Tehnika

Zahvaljujući tehnici, postoji "stilizirajući karakter kinematografije". "Tehnički je medij temeljnom suprotnošću naturalističkoj postavljenosti filma i on je snažniji od namjere proizvođača filma." (ibid., 57) Odnosno, filmski operater snima već "pripremljenu radnju, podignutu umjetnički do stvarnosti s dekoracijama, svjetlosnim efektima i igrom glumaca" (ibid., 56).¹²

2.4. Kracauer i izražajna sredstva njemačkoga filma poslije Prvoga svjetskoga rata: ekspresionistički kadar

Imajući na umu reprezentativni primjer filma *Kabinet doktora Caligarija*, Kracauer kaže da vrijeme nakon Prvoga svjetskoga rata (1918-1924) karakterizira povratak njemačke populacije u unutrašnji svijet i "povratak u studio". U tom je smislu taj film postao uzorkom koji će postati reprezentativnim za osobine "njemačke filmske tehnike. *Caligari* otvara dugi niz u potpunosti u studiju načinjenih filmova" (Kracauer, 1995: 82). Kracauer izvodi nedvosmisleno analogiju između društveno-povijesnoga konteksta i pristupa izražajnim sredstvima poslijeratnoga filma: vra-

mu podređene ili im je pridano pojačano djelovanje. Svjetlo pridaje svoju plastičnu snagu plohama, podvlači ono zašiljeno i energično linija, naglašava ili oslabljuje forme, pridaje im snažnu unutrašnju pokrenutost. Prilagodljivije od arhitekture, ono daje akcente koji jasno i gotovo buntovno proizvode poredak prostora prema namjeri umjetnika." (Kurtz, 2007: 60)

12 Kritičnu količinu prisutnosti različitih tehničkih sredstava u odnosu na promatrača predstavlja, za razliku od kazališta (koje "u načelu poznaje mjesto s kojeg nije lako proniknuti iluzionistički karakter

zbivanja"), "snimljena scena" na filmu, kaže Benjamin: "Njezina iluzionistička priroda jest priroda drugog reda; ona je plod montaže. To znači: u filmskom je atelijeru aparatura tako duboko prodrila u stvarnost da je njezin čisti aspekt, u kojem nema stranog tijela aparature, plod posebne procedure, naime snimke, naročito namještenog fotografskog aparata i montiranja te snimke s ostalima slične vrste. Aspekt realnosti neometan aparatom postaje njezin najartificijelniji aspekt, a i izgled neposredne stvarnosti priviđenjem u svijetu tehnike." (Benjamin, 1986: 141-142)

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ćanje studiju odgovara vraćanju “u carstvo duše”.¹³ Kracauer se manifestno odnosi i spram udjela arhitekture u filmu. Naravno, veza je duša: i fasade i arhitektonski prostori imaju funkciju “hijeroglifa”, pogotovo ako govorimo o izražavanju “strukture duše” u prostornim odnosima. Ne manje važnu ulogu za Kracauera ima i svjetlo. Činjenica da sjena, a ne jasno vidljivi konkretni lik, ubija jednog od likova u *Kabinetu doktora Caligarija*, govori nešto o preuzetoj funkciji svjetla. Kracauer te postupke naziva nečime što će se razviti u “specijalnost” njemačkih studija. Nije nebitno pritom to što je kazalište, neposredno prije toga, u režiji Maxa Reinhardta, u inscenaciji predratne drame *Prosjak (Der Bettler)* Reinharda Sorgea zamijenilo “uobičajene dekoracije” “onim iluzornim, postignutim pomoću svjetlosnih efekata”. Kracauer ovaj postupak smješta u kontekst ekspresionizma, pišući o “ekspresionističkom kadru” (ibid.). Snimatelji su, naime, stvarali sjene, uvodeći efekt “izvanzemaljskog osvjetljenja”, prizor “krajolika duše”.

No, Kracauer ne pristaje na Kurtzov slogan: umjesto da je svjetlo udahnilo ekspresionističkim filmovima dušu, dogodilo se upravo suprotno: “duša je u tim filmovima zapravo izvor svjetla” (ibid.). Sve to opisivanje osobina specifičnih filmskih izražajnih sredstava ima veze s Kracauerovim opisivanjem tzv. introvertnosti poslijeratnih filmova, odnosno filmova do 1924. Naime, nije im bila namjera prikazati stvari onakvima “kakve jesu”. Riječ je o stilu: o udaljenosti od realističkog načina prikazivanja, u čemu je film slijedio primjer umjetnosti i književnosti.¹⁴ S druge pak strane, film je neizbježno slijedio svoj vlastiti put. Jedna od osobina toga poslijeratnog filma bila je i odnos spram masa, koji će biti naročito značajan kada ćemo govoriti o Langovu *Metropolisu*. Nova izražajna sredstva, u koja spada i nova funkcija kamere (koja će prikazati sasvim neuobičajene poglede, preuzete iz ratnih izvještaja), će se dijelom odnositi i na fokusiranje na detalje, odnosno na “leđa gomile”: ti će detalji pokazivati, kao što je i očekivano, kaže Kracauer, “emocionalne vrhunce”. Veza Ernsta Lubitscha i njegovih historijskih filmova toga doba s iskustvom Maxa Reinhardta pritom je neizostavna. “Dinamične cjeline” s jedne strane, i “izgubljena kreatura” individuumu s druge, uputit će na novi, specifičan odnos snaga u zbilji koja se razvija prema budućnosti.¹⁵ Ako je, dakle, kao što smo već spomenuli, film postao sredstvom za prenošenje određene poruke masama s jedne strane, a s druge strane filmovi, poput Wegenerovih inačica *Golema*, inauguriraju diktatore koji kažnjavaju mase, nakon što provociraju njihovu pobunu (u oba slučaja riječ je o Kracauerovu isticanju problema mase – dakle, s jedne strane kao problema recepcije, s druge strane kao proble-

13 Kracauer piše: “Nakon što su se Nijemci odlučili da pribježište traže u unutrašnjem, nisu više svojim filmovima mogli dopustiti da mjere onu stvarnost koja ih je ostavila na cjedilu.” (Kracauer, 1995: 82)

14 Tu introvertnu tendenciju njemačkoga filma Kracauer je sklon pripisati dubljem izvoru kolektivne psihologije: “Milijuni Nijemaca, naročito njemačkoga srednjega sloja, kao da su držali oči zatvorenima pred svijetom, koji je određen pritiskom Saveznika, snažnim unutrašnjim razdorima i inflacijom.” (Kracauer, 1995: 65) Premda su prema van živjeli kao i dotad, “psihološki gledano, okrenuli su se nazad prema unutra” (ibid., 66). “Tri su razloga za to: 1. u interesu vladajuće klase u Njemačkoj bilo

je da se potisnu razlozi njihove patnje; 2. srednji slojevi nisu bili u stanju preuzeti odgovornost, te su bili zadovoljni činjenicom da se njima vlada, no kada je došlo do političke slobode, nisu bili u stanju preuzeti odgovornost; 3. stupili su na pozornicu kada je pokušaj neuspjele građanske emancipacije nezaobilazno vodio socijalističkim rješenjima.” (ibid.)

15 “Možda je Reinhardt imao osjećaj za nadolazeće događaje, kojih je dio da se mase od elementa kazališta razviju do elementa njemačke svakodnevice – proces, koji je vrhunac dosegaio poslije rata, kada se na njega nailazilo na svim ulicama i trgovima.” (ibid., 60-61)

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ma tematizacije), specifičnu ulogu ima odvajanje individue u odnosu na masu – one jedinke koja upozorava na turobnu djelotvornost mase kao društvene kategorije. Kracauer ne zaboravlja na filmičnost tog aspekta,¹⁶ ali ne izostavlja ni društveno-povijesnu razinu: specifična se osamljenost individua simpatizirala, ali je istodobno bila i “znakom obrane od plebejskih masa, kao i straha od njihove opasne moći”(Kracauer, 1995:61).

Postavlja se sasvim logično pitanje: u kakvom je odnosu problem masa spram problema novog okretanja prema unutra? Možda će to biti problem koji će pobliže odrediti *Metropolis*. Tema *Praškog studenta* – “duboka i plodonosna briga o temeljima Ja” (ibid., 36) nije samo povodom prvoga spominjanja pojma duše iz Kracauerova pera. Ona će postati i “opsesijom njemačkog filma”. “Balduinov *Doppelgänger*”, kaže Kracauer, “projekcijom je jedne od dviju duša; ono povodljivo Ja, koje pristaje na predaju svog odraza u zrcalu, iznevjerava drugo i bolje Ja, da bi ga uništilo; pucanj, kojim puca na svoju zrcalnu sliku, ubija njega samoga.” (ibid., 35)

3. Metropolis: arhitektura i svjetlo

3.1. Vrijeme Metropolis: stari psihološki nemir i kolektivna duša

Zašto je sve to bitno? Kracauer piše kako se film od 1924. do 1929. okrenuo “izvanjskom svijetu”, premjestivši naglasak s “duhovnih pojava na pojave vremena (*von Geistererscheinungen auf Zeiterscheinungen*), s imaginarnih na prirodne krajolike”. Ukratko, kad je riječ o onome bitnome u filmu, postao je realističan (ibid., 144). Istodobno – on je propao. U ovisnosti o povijesno-društvenom kontekstu, on je samo odrazom odnosa “masa” spram starih “autoritarnih tendencija”:

Umjesto premještanja života u republikanske institucije, mase su se pretvorile u beživotnost. Zakržljaloši svojih primarnih impulsa daju prednost pred promjenom energije danih impulsa. Propast njemačkoga filma nije ništa drugo do odraz te proširene unutrašnje uzetosti.¹⁷

Filmovi, poput onoga Gerharda Lamprechta *Zloglasni* (*Die Verrufenen*) iz 1925, upućuju na socijalno afirmativnu ideju – da su granice klasa možda protočne, no, naglašava Kracauer, to je istodobno i obmanom otvorenosti, jer služi tome “da se pojača trauma društvenog spasa” (ibid., 154).¹⁸ U skladu s tim novim realizmom bio je novi odnos spram slike – tek “pratioca koji više ne igra nikakvu ulogu”, a pratili su ga rutiniziranje filmske tehnike (primjerice krupnih planova), te rutiniziranje montažne tehnike (u obliku klišeiziranog suprotstavljanja fragmenata radnje) (ibid., 156).

No, je li *Metropolis* više okretanje prema van, ili nastavak onih tendencija njemačkoga filma koje su okrenute prema unutra? Može li se u njemu prepoznati paradigmatični odnos masa

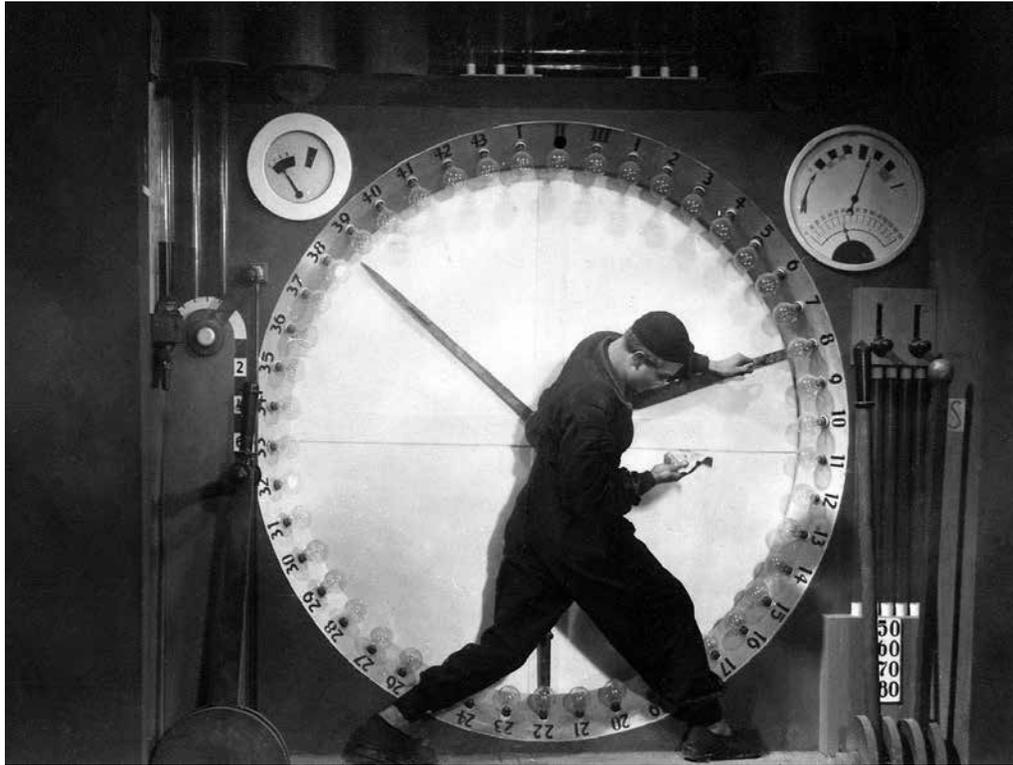
MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

16 “Trenutak prikazivanja masa na platnu utoliko je ispravno odabran ukoliko je preuzet aspekt dinamičnih cjelina, što struje kroz široko protegnute prostore – aspekt koji je filmsko platno moglo odraziti bolje od scene.” (Kracauer, 1995: 61)
17 Kracauer dodaje: “Republikanski režim toga doba počivao je na demokratskim principima, koji, međutim, nisu zahvaćali tendencije mase. Kako je tim autoritativnim nagnućima bio uskraćen ventil, a

oni su se i dalje držali tvrdokorno, propali su u stanje uzetosti (*Lähmung*).” (ibid., 147)

18 Naravno, i ovdje je moguća usporedba s *Metropolisom*. Ne samo zbog mogućnosti protočnosti između klasa, nego stoga što pobuna jedinstvene – potlačene klase, pod sasvim izvjesno identificiranim tlačiteljem, možda ima pozitivan ishod.



Prizor iz filma
Metropolis

spram izdvojene individue? Možemo li u tom filmu prepoznati specifična izražajna sredstva kao što su arhitektura, tehnika, kamera i svjetlo? Prema Kracaueru, ideja za film Fritzju Langu došla je nakon što je s brodske palube ugledao noćni New York “koji je blještao od milijuna svjetala.” Taj je grad “neke vrsti super New Yorkom”, ostvaren postupkom *Schüfftan*, uz pomoć malih modela za divovska zdanja. U temelju je filma, kaže Kracauer, podjela na nadzemni i podzemni grad: neboderi, prolaženje automobila, mjesto stanovanja industrijalaca, namještenika i “zlatne mladosti željne zabave” gore, a mjesto života radnika (više robova nego radnika, kaže Kracauer) dolje. “U središtu filma je njihova pobuna protiv vladajuće klase gornjeg grada, koja završava pomirenjem obiju klasa.” (ibid., 159) Ne govoreći o emocijama, Kracauer će primijetiti “pompozno ornamentiranje”, pri čemu se ono “dekorativno” ne čini samo poput “samosvrhovitosti, nego je dijelom iskaza posredovanih radnjom”. Pritom Kracauer misli na ornamentiranje u oblikovanju masovnih nastupa radnika; ono je suvišno, kaže on, kada “u slobodno vrijeme slušaju utješne govore djevojke Marije” (ibid., 159).¹⁹ Kracauer ovdje kao da želi reći da izražajna sredstva u ornamentalnom pristupu oblikovanja nastupa radničkih masa nisu u skladu s pričom, da su osamostaljena i time sama sebi svrhom. Prikazan u proljeće 1927, *Metropolis* nije mogao poslužiti Rudolfu Kurtzu za odgovarajuću analizu.

Kracauer samo prividno zaboravlja cijelu svoju pripovijest o proizvodnji emocionalnih stanja odgovarajućim pokretima u vidljivome svijetu. U poglavlju o vremenu od 1924. do 1929. ana-

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

19 “U njegovoj neophodnoj volji prema ornamentiranju ne preza Lang od toga da tvori

dekorativne uzorke iz masa, koje očajno traže bijeg iz poplave podzemnog grada.” (Kracauer, 1995: 159)

lizira filmove koji otkrivaju “da je stari psihološki nemir opet u kolektivnoj svijesti”.²⁰ Premda radnji pripisuje manju vrijednost od prevladavanja “površnosti u njezinu razvijanju”, osvrće se prije svega na nju: Freder je “pravi predstavnik pobunjeničkog tipa: diže se protiv oca i priključuje se radnicima podzemnog svijeta”; pritom je “elementarna pobuna”, kaže Kracauer, nadišla sam poticaj “industrijalca” – vođe iz gornjega svijeta. On, dodajemo, proizvodnjom lažne Marije – stroja koji u obliku žene demona privlači mase gornjega svijeta, a one odozdo tjera na pobunu, razvijajući dvije pripovjedne linije, daje ruku radniku, predstavniku pobune i kaosa, na nagovor sina i propovjednice Marije. Kracauer ne samo da se ne slaže s tim da je Freder obratio svojeg oca, “u stvarnosti je industrijalac prevario svojeg sina”: politika pomirenja ne samo što sprečava radnike da do kraja provedu svoju stvar nego “mu također omogućuje da ih čvršće zauzda”. Kracauer je krajnje ironičan: geslo konačnog pomirenja – da srce mora posredovati između ruke i uma – Kracauer nalazi i u Goebbelsovu govoru iz 1934. “Da je (u tom prizoru) doista trijumfiralo srce nad tiranskom moći, taj bi trijumf uništio svime vladajući dekorativni uzorak, koji u posljednjem dijelu *Metropolis*a označava zahtjev za svemoć industrijalca.” Autor kao da premješta svoju analizu “ekspresionističkih ornamenata” u *Kabinetu doktora Caligarija*: dok je ondje poslužilo da učini vidljivom “psihološku revoluciju” u “dubinama kolektivne duše”, srce služi industrijalcu da bi “njime mogao manipulirati”, da se ne odriče svoje moći “nego da je proširi na područje još nepriopjeno – područje kolektivne duše” (ibid., 173).

3.2. Lotte H. Eisner: Langove mase – ekspresionistička stilizacija

Treći autor/autorica, koju ovdje navodimo kao izvor za analizu položaja Langova *Metropolis*a u odnosu na tradiciju njemačkoga ekspresionističkoga filma, jest Lotte H. Eisner, koja 1952. piše svoj *L'écran démoniaque*, da bi ga na njemačkome prvi put objavila 1955. Baveći se više estetskim, a manje psihološkim aspektima njemačkoga ekspresionističkoga filma, osvrćući se na Langov *Metropolis*, Eisner prije svega analizira Langovo tretiranje masa, u čemu se možemo nadovezati na Kracauera.

Prvo, tretman masa prije svega ima veze s kazališnim iskustvom: pod vidljivim je utjecajem “ekspresionističkih govornih korova”;²¹ pritom se anonimna kreatura ekspresionista mogla poja-

20 Kracauer navodi primjer novijega filma pod starim naslovom: *Praški student* (*Der Student von Prag*, 1926) redatelja Henrika Galeena. Ne samo da je psihološko značenje radnje “još snažnije naglasio” nego se činilo i da je uspjeh u Njemačkoj postojao zahvaljujući odgovarajućem društveno-povijesnom kontekstu: “činilo se da je Nijemcima učinio jasnom njihovu vlastitu podijeljenost, koja je tijekom doba stabiliziranja kroz latentni konflikt između republikanskih institucija i autoritarnih dispozicija (...) bila još oštrijom” (Kracauer, 1995: 162). No, afirmaciju pobune Kracauer nalazi u još dvjema skupinama: u filmovima ulate i filmovima o mladima. Dok su prvi bili izraženi u kompleksima nalik snovima (pa glorificiranje “ulice bordela” odgovara nezadovoljstvu republikanskom vladom), drugi deriviraju iz

ekspresionističkih drama, baveći se odnosima oca i sina, te mogućnošću pobune: “Ne ograničavaju se na to da simpatiziraju s pobunjeničkom omladinom, nego se otvoreno usmjeruju protiv odraslih tirana i autoritarne discipline. Autoritet koji sebe samog drži za svemoćnog, ovdje je kao nikada prije napadnut odvažnom neposrednošću.” (ibid., 170-171) I još: “Poput starih ekspresionističkih filmova o tiranima, koji su i sami bili snovitim projekcijama duše, osnažuju filmovi o mladosti, dok propagiraju pobunu, fiksiranje na autoritarno ponašanje. Mladi se pobunjenici često razvijaju u stare tirane.” (ibid., 171)

21 “U pravokutnicima, u romboidima prelaze kolone trg, gdje će se poslije dogoditi poznata poplava. Ovdje najviše osjećamo utjecaj ekspresionističkih govornih korova – ove depersonalizirane figure sve

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

viti kao “svjesni” dio kolektiva: “tijelo je moglo izraziti nepromišljenu volju, ukročenu aktivnost” (Eisner, 1980: 224); u tom smislu, kaže Eisner, ekspresionistički film u vezi je s ekspresionističkim kazalištem, prije svega Piscatorovim. U interpretaciji Eisner, tijela iz mase mogla su se ukrutiti (*erstarren*), pretvorena u arhitektonski element, “pojedinačno ili uzidana u mnoštvo”. Eisner ne koristi termin “ekspresionistički film” za Langov *Metropolis*, ali postupke vezane uz tretiranje masa posredno povezuje s ekspresionističkim postupcima. Govoreći posredno o *Metropolisu*, Eisner piše o “obličjima” u njemačkim filmovima, prisutnima u scenarijima koji često tematiziraju katastrofe, a uvijek su “u duhovnom položaju mačevaoca” (Eisner ovdje parafrazira Kurtza): “To držanje, kojemu je vodilo temeljno nastojanje da glumac mora ‘svojim tijelom graditi prostor’, još se dugo izražavalo u filmovima proizašlim iz ekspresionizma (*aus dem Expressionismus herausgelösten Filmen*).” (ibid., 224) “Dinamični ritam” spominje Eisner u vezi s “dirigiranjem” masama, a on je očigledan u *Metropolisu*. Autorica Langov pristup neposredno veže uz iskustvo promatranja predstava Maxa Reinhardta na “širokoj pozornici velikog Schauspielhausa”: “[Lang] je poznao gomilanje tijela u ekspresionističkim govornim korovima, grupiranja statista na stepeničastim podestima, skelama i stubištima.” (ibid., 223) Čini nam se da je u preuzimanju iskustva iz kazališnog oslikovljenja odnosa mase i pojedinca ključ za razumijevanje tretiranja odgovarajućeg odnosa u *Metropolisu*, kojega je artikuliranje vezano i uz Kracauerovo “pompozno ornamentiranje” i provođenje karakteristične tradicije ekspresionističke zaokupljenosti problemom odnosa spram sebe kao *Doppelgängera*, kako je Kracauer rekao – prema Ja.

Drugo, u *Metropolisu* je očigledno tretiranje tijela kao objekta.²² U vezi s tim je i tretiranje pojma “ekspresionistički”, u primjeni na opis tretiranja radničkih masa: Lang je “ekspresionistički stilizirao” svoje mase.²³ Ne samo da je lik radnika ukočen i pretvoren u stroj, u objekt, ne samo da je izdvojen ili uklopljen u masu i time učinjen anonimnim, nego je i uklopljen u “geometrijske forme”, pri čemu tijelo služi kao “element dekora” dodan arhitekturi i povezan s “drugim tijelima u trokut, elipsu ili polukrug”. Ta “geometrijska stilizacija” dolazi iz “ekspresionističke stilske koncepcije” (ibid., 226). Ovaj aspekt vezan je uz funkciju tijela da sudjeluje u oblikovanju prostora: ljudsko tijelo pridaje “plastičnost” filmskoj sceničnosti, baš kao u kazalištu. I premda sljedeći aspekt Eisner spominje u vezi s problemom odnosa svijetloga i tamnoga, čini se važnim staviti ga u kontekst analize odnosa tijela i prostora, unutar općenitijega razmatranja tretiranja masa i pojedinca u odnosu na njih. Eisner, naime, govori o elementima koji počinju s *Homunculusom* (Otto Rippert, 1916), a razvijaju se u sljedećih deset, dvanaest godina. To su “nagle geste, naglo mijenjana mimika”, koje naviještaju “bizarnog pronalazača, kojega u *Metropolisu* utjelovljuje Klein-Rogge” (ibid., 225).

su vezane u geometrijske forme, tako da nijedan individualni pokret ne prekida precizna vođenja linija.” (Eisner, 1980: 225)

22 “Stanovnici podzemnoga svijeta gotovo su još više automati od automatskoga čovjeka, što ga je stvorio pronalazač Rotwang; u potpunosti su podređeni ritmu kompliciranih strojeva. Njihove ruke postaju zrake divovskog kotača, njihova tijela, ukotvljena u niše strojnica, djeluju poput kazaljke na satu, kreću se u mehaničkome ritmu. Ekstremno stiliziranje mijenja čovjeka u objekt.” (Eisner, 1980: 226)

23 “(...) pokazuje bića, ogoljena od svake osobnosti, naviknuta da spuštaju glavu, a ramena im se čine umornima, oni su podjarmljeni, prije nego što se počinju boriti. To su robovi, čiji izgled postaje vječan. Stiliziranje se pojačava do granica kada se grupe unakrsno izmjenjuju, kada se susreću dvije kolone, marširajući u ritmu takta, tvoreći pravokutno oblikovanu masu, iz koje se pojedinac ne može izdvojiti i u kojoj djeluje kao da je bez egzistencije.” (Eisner, 1980: 225)



Homunculus
(Otto Rippert,
1916)

No, postoji još jedan izražajni element što ga Eisner naglašava u vezi s *Metropolisom*, a u vezi je s prethodno spomenutim odnosom svjetla i tame: svi elementi njemačke filmske umjetnosti ne tiču se samo gesta i mimika nego i “kontrasta svijetlog i tamnog koji će postati karakterističnim za njemački film”. Taj odnos Eisner nalazi najprije u spomenutom *Homunculusu*. Eisner predstavlja Langa kao vrsnog poznavatelja tretiranja svjetla. U svim nabrojenim efektima Lang se koristi svjetlosnim efektima, kako bi “intenzivirao atmosferu, kako bi ono slikovno pojačao do dramatičnoga (*das Bildhafte wird durch sie ins Dramatische gesteigert*)” (ibid., 228).²⁴

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

24 Donosimo tri autoričina opisa svjetlosnih efekata: “(...) grad vladara izdiže se kao svjetleća piramida nebodera, uokvirena snopom svjetlosnih zraka. Modeli zgrada tako su osvijetljeni da iz njihovih prividno divovskih masa, u kojima se izmjenjuju šahovski raspoređeni prozori i tamni zidovi, istječu kaskade plinova svjetla i pare i raspršuju se kao u kakvoj svjetlećoj sipećoj kiši; viseće ceste i mostovi djeluju prenaplašeno gigantski. U ovoj simfoniji svjetla gotovo da više ne osjećamo trik.” (Eisner,

1980: 227) I još: “svjetleći dim podiže se s lomače čovjeka stroja”, “plamen bukti iznad uništenih strojeva”, kroz “izmaglicu ljeskaju se nejasno siluete radničkih robova, oko istaknutog križa treperi sedefasti sjaj bezbrojnih svijeća u sumraku crkve podzemnog svijeta. U polutamnim hodnicima katakombi prosijava sjaj svjetiljki, koji vodi preko izgrizanih zidova, koji Mariju hvata u bijegu dok prolazi pećinama, gdje se ceri blijeda lubanja” (ibid., 228). U laboratoriju se “tajnovito izrađuje čovjek

3.3. Arhitektura u funkciji ekspresionizma u *Metropolisu*

3.3.1 Dekor *Caligarija*: dubinsko djelovanje

Od četiriju izražajnih elemenata, koje navodi Rudolf Kurtz u svojoj studiji *Expressionismus und Film*, Kracauer govori o arhitekturi i o dekoru posredovanom tretiranjem masa, dok Eisner tomu dodaje i odnos svjetla i tame. Postoji bitna razlika između paradigmatškoga slučaja *Kabineta doktora Caligarija* i *Metropolis*a. Odbijajući svaku mogućnost nastavljanja jednoga postignutog vrhunca, Eisner će napisati: "Nikada više neće u jednome ekspresionističkom filmu biti postignuto jedinstvo dekora, igre i kostima, kakvo je bilo u *Caligariju* jednog Kraussa i Veidta." (Eisner, 1980: 29–30)²⁵ Pritom, čini se, Eisner veliki značaj pripisuje prije svega "moći apstrakcije (...) kojom se služi ekspresionistička vizija". Referira se na Georga Marzynskog, koji u *Metodi ekspresionizma (Die Methode des Expressionismus)* iz 1920. piše o "psihičkim kompleksima" kojima ekspresionistički umjetnik oblikuje "u svojoj snazi":

Upravo je to karakteristika predodžbenih slika, "stvari prikazati tako kao da su viđene skosa odozgo"; jer pri tom smjeru pogleda ispada velik dio zbunjujućih presijecanja, koji bi pri pogledu srijeda utjecao na preglednost i predmetnu jasnost slike.

(ibid., 27)

S tog se aspekta Eisner ne razlikuje od Kracauera ili Kurtza. Dekor u *Caligariju*, međutim, nije preplošan, nego mu je svojstveno svojevrsno "dubinsko djelovanje", a uzrok mu je u "namjerno iskrivljenoj perspektivi skošenih, pod 'proizvoljnim kutovima presijecajućih ulica'" (ibid., 24); pozadinsko platno, "na kojem valovite linije prikazuju produžetak ulica" pojačava to dubinsko djelovanje. Ekspresionistički ornamenti i odražavanje stanja duše (Kracauer), "dekorativni efekti ekspresionizma", stvaralačka arhitektura i naslikano svjetlo, režija koja spaja svijet glumca kao "organskog materijala" i "temeljne umjetničke forme arhitekture" kao "tehnički konstruktivni svijet" (Kurtz), sve su to elementi koje možemo svrstati u "dubinsko djelovanje".

3.3.2. Gerhard Vana: odnos spram modela kao ekspresionistički ornament

Čini se da u vezi s dekorom možemo govoriti o još jednoj osobini Langova *Metropolis*a: o odnosu prema arhitekturi kao prema modelu, uz pomoć kojeg možda nije gradio skošene obrise i nemoguće kutove, ali je koristio "dubinsko" svojstvo arhitekture: njenu ornamentalnu vrijednost, psihološku posredovanost i režijsku povezanost između dekora i glume. Usporedba s dekorom *Caligarija* nije slučajna: ekspresionistički dekor ovoga filma postao je određujući za buduću njemačku filmsku umjetnost, kaže Eisner. No, nije riječ samo o smanjenju troškova i olakšanom izvođenju, radilo se i o otvaranju mogućnosti za eksperiment. Stoga izrada "dekora u platnu umjesto konstrukcije iz građevinskih materijala" ima veze s postupcima u *Metropolisu*, koji će, premda se dovode i u vezu s nekim novim vremenom,²⁶ ostati u tradiciji "ekspresionističkog ornamenta".

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

stroj. Ovdje se retorte pune opalizirajućim svjetlom, odjednom svjetlucaju staklene cijevi, cik-cak bljeskovi prelaze preko platna, iskre frcaju, plamenovi se dižu, stroj kotača sa svojim polugama kao da se mijenja u svjetlucavo šipražje. Zahvaljujući osvjetljenju, zahvaljujući bljeskovima, slojevi strojeva miješaju se s fantomskim formama visoko ispruženih nebodera

i u nama podižu vrućicu i noćnu moru, a mi gubimo svijest, strmoglavljujući se u beskonačno" (ibid., 228).

²⁵ Werner Krauss i Conrad Veidt u *Caligariju* glume dr. Caligarija i Cesarea. (ur. nap.)

²⁶ Eisner izražava sumnju u pripadnost *Metropolis*a ekspresionizmu – u analizi scenografije podzemnoga svijeta (radnička su zdanja "odgovarajućom



Prizor sa
snimanja
Metropolisa

U tekstu “Das doppelte New York”, Gerhard Vana, temeljeći svoje spoznaje na fotografskoj monografiji New Yorka Ericha Mendelsohna iz 1926. i objavi fotografija američkih industrijskih zdanja Waltera Gropiusa iz 1913, te urbanističkih studija iz 19. i 20. stoljeća, polazi od “subjektivnog doživljaja” promatrača jednog velegrada, “koji više nije u stanju misaono rekonstruirati objektivnu strukturu gradskog prostora” (Vana, 2001: 21).²⁷ U prvom dijelu eseja autor pokušava teorijski rekonstruirati Mendelsohnov “subjektivni doživljaj”, koji u “fotografskim sekvencama”, kako ih naziva Vana, u obliku “skošenih snimki” (*Schrägaufnahmen*), kako ih naziva Mendelsohn, opažanja stvarnosti pretvara u slike. Taj je postupak opažanja karakterističan za opažanje arhitekture, koje se, zahvaljujući ograničenom oštrom viđenju oka u okviru zadanoga prostornog kuta, pretvara u tzv. “konsekutivno promatranje” (prema Rudolfu Arnheimu), odnosno premještanje položaja promatranja kojega je posljedica odgovarajući “slijed dojmova”. No, osim toga, pojedinačne se slike uključenim pokretom čine uzajamno povezanim. Autor se ponovno poziva na Arnheima, koji govori o “izostanku prostorno-vremenskog kontinuiteta”, temeljenom na “parcijalnoj iluziji” dvodimenzionalne slike, koji “omogućuje skokovitu izmjenu prizora i vremena unutar jedne filmske sekvence” (ibid., 18).

I dok se u prvom slučaju odnosi spram snimki visokih zdanja New Yorka, u drugom se odnosi spram osam snimki američkih silosa, koji kutom snimanja sugeriraju uzajamni slijed i po-

pozadinom za mehanizirani raspored bezindividualnih masa”) postavlja pitanje: je li još uvijek riječ o ekspresionizmu ili “se ovdje miješaju puno više već elementi ‘Nove stvarnosti?’” (Eisner, 1980: 225). Lang je, kao što je poznato, primijenio sjećanja na newyorške nebodere.

²⁷ U tekstu autor navodi kako je jedan od autora analizirane fotografske monografije Ericha Mendelsohna iz 1926. i Fritz Lang. Fotografiji je naslov “Broadway bei Nacht”, a svjedoči o Langovu posjetu New Yorku 1924. (Vana, 2001: 23, 96).

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

stojanje jednog te istog zdanja s karakterističnim cilindričnim volumenima, dok se u stvarnosti, kako dokazuje Vana, radi o pet različitih industrijskih zdanja. Jedna od "skošenih snimki" vidljiva je u slijedu od četiriju snimki na samom početku *Metropolis*a, kada Freder namjerava otići u posjet ocu, a nakon što je spoznao mračne strane podzemlja, u kojem žive robovi i radnici. Baš kao što Vana podsjeća na skošenu snimku zgrade Woolworth iz Mendelsohnove monografije, tako i Lang uklapa u slijed snimki arhitektonskih modela jedan prizor skošenog pogleda na arhitekturu nadzemnoga grada. Ne samo to; prva dva pogleda na arhitekturu glavne "trgovačke ulice" kao da su koncipirana na način Mendelsohnova sugeriranja kretanja promatrača oko silosa: jedan frontalni pogled na ulicu zamijenjen je sljedećim, kao da je riječ o istom mjestu, tek viđenom sa suprotne strane. (Usporedi drugu vedutu [16.22] u nizu od četiri kadra, s istakama na tri fasade desno, s trećom vedutom [16.36], pri čemu su istake sada na lijevoj strani.)

Našem uvidu, međutim, dodajemo i Vaninu primjedbu: ne samo da arhitektura *Metropolis*a u ranoj fazi podsjeća "više na gradnje i projekte njemačkog ekspresionizma, nego na ono što je Lang vidio u New Yorku" (ibid., 28), nego je ta ista arhitektura prethodnicom "dolazećeg razvoja arhitekture", ako je datiramo u 1925. Vana upozorava na članak Otta Huntea, jednog od važnih Langovih suradnika, u kojem ovaj naglašava da je "u radu na *Metropolisu* bilo nužno razviti kulise bez bilo kakvog uzora" (ibid., 30). Za nas su, međutim, važni podaci o inauguraciji motiva zigurata u newyoršku arhitekturu ne boderu: Hugh Ferriss pretvara propise u arhitektonske mase i Wiley Corbett opisuje ih kao "Babilonski toranj" (ibid., 26-27).²⁸ Ovi visoki, pri vrhu zašiljeni, a do vrha stupnjevani volumeni, simetrično su komponirani, s dominantnim, najvišim središtem pretvorenim u toranj, te postraničnim u volumenu usitnjenijim dodacima. Nama se čini da postoji sličnost između naznake zdanja iz kojega izlazi Marija s djecom (kada je prvi put ugleda Freder iz vrta u kojem se zabavljao, upravo naglašeno egzotičnog izgleda kako bi se naglasila potpuna sinovljeva udaljenost od očeva svijeta, ali i od svijeta patnika s jedne strane, a istine i ljubavi, utjelovljenog u liku Marije, s druge) i zdanja ilustriranih 1922. novim urbanističkim propisima. Premda je jasno da su samo vrata toga zdanja stvarna, dok su postranični volumeni te modeli naznačeni skicama, čini se da upućuju na gotičku arhitektonsku tradiciju: monumentalni, simetrični, s dominantom u sredini, zašiljenih obrisa. Asocijacija je religijska, ali počiva na simboličkim citatima iz arhitektonske tradicije.

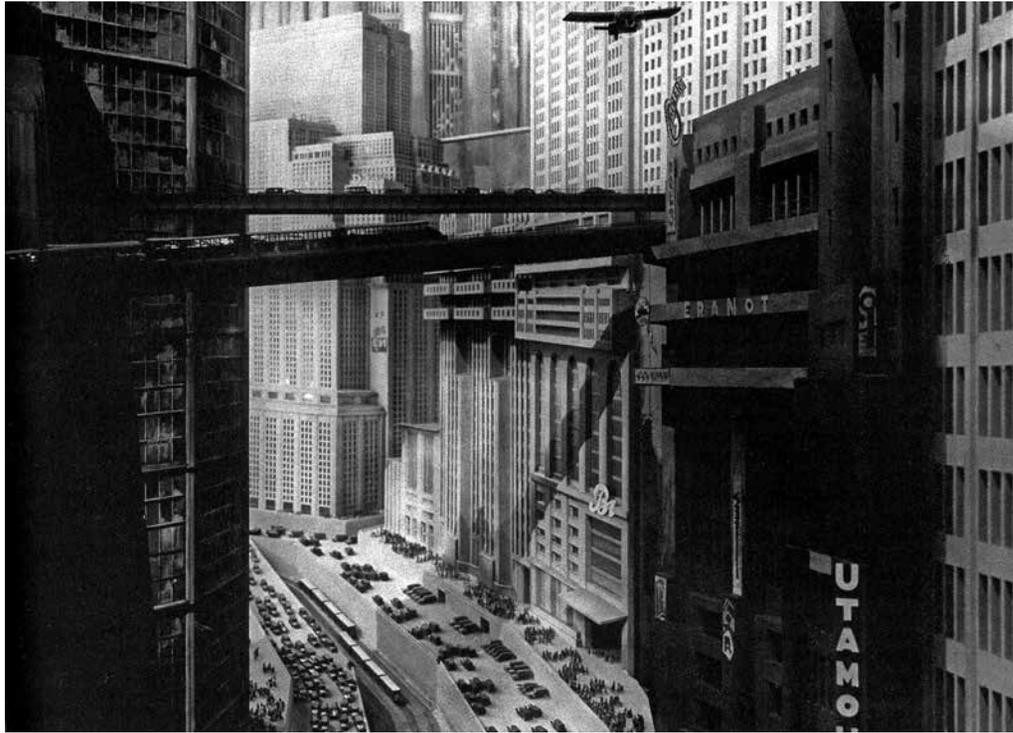
3.3.3. Likovni, simbolički i prostorni tretman arhitekture u *Metropolisu*: od konstruktivnoga do dinamizma

Mogli bismo izvesti karakterističnu podjelu tretiranja motiva arhitekture u *Metropolisu*: osim one "likovne", koju predstavlja nacrtan apstraktni prikaz zašiljenih geometrijskih oblika na samom početku filma, osvijetljen zašiljenim svjetlonosnim zrakama, zbog toga mijenjajući svoj dominantni obris, nailazimo na "simbolički" i "prostorni" tretman arhitekture. Simbolički vidimo u prikazu opet monumentalnog, naglašeno simetričnog, geometrijski konstruiranog sklopa stroja na kojem rade radnici: valjkasti volumeni, iz kojih pršti para, smješteni su simetrično u odnosu na stube ziguratske provenijencije, na vrhu kojih je poprečno zdanje s pravokutnim nišama, u kojima su pojedinačni radnici što se mehaničkim kretanjama, ukočena tijela pomiču slijeva nadesno

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

²⁸ U: Vana, 2001: 98 u tri verzije prikazana je "studija za maksimalni volumen dopušten 1916. Newyorškim zakonom zoninga: faza 1, 3, 4 1922".



Metropolis

i obratno. Tijekom Frederova spoznajnog procesa, dok, naime, u čudu promatra što se zbiva, taj se parni stroj pretvara u obličje nalik ljudskomu licu, koje sam Freder prepoznaje kao “Moloha”. Nakon što grotlo usta na vrhu stuba proguta masu nagih robova i čete radnika, sve se vraća na početni ritam parnoga stroja i radnici ponovno, ali sada ubrzano, pomiču svoja tijela s jedne strane na drugu, na taj se način neposredno podvrgavajući sustavu funkcioniranja grada. Zdanje je istodobno asocijacijom monumentalnog parnoga stroja i mezopotamske i egipatske arhitekture. Referenca na “ziguratsko” ima ovdje svoju simboličku referencu, jer se povijesno-umjetničko koristi kao znak za suvremeno i društveno.

“Prostornu” funkciju arhitekture prepoznavamo u izmjeni četiriju veduta gornjega grada Metropolisa, s pogledom na “veliku poslovnu ulicu”, *Grosse Geschäftsstrasse*, kako je naziva filmski arhitekt Erich Kettelhut.²⁹ Primjećujemo još jednu analogiju: postamenti radničke hale, u koju prvo ulazi Freder, nakon što znatiželjno ulazi u zdanje iz kojeg prethodno Marija izlazi, u obliku su ovih prema vrhu skošenih volumena, nalik na skošena zdanja u modelima iz newyorških urbanističkih propisa iz 1916. Poprečne, dijagonalne prečke-nosači, dijelom čelični, a dijelom betonski,

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

29 Tri su grada, kaže on: “Grad svjetla, prometa i životne radosti, svijet rada i proizvodnje i grad mraka, mjesto robova rada.” (Vana, 2001: 27) Vana citira E. Kettelhuta, prema: *Unveröffentlichtes Typoskript der Erinnerungen von Erich Kettelhut*, str. 574. Čak i zračni promet organiziran je u filmu, kaže Vana, prema vizijama Harryja M. Petita i Richarda

W. Rumella za King’s Views 1908, odnosno 1911, a te su “vizije” već “pripitomljene do pragmatičnih rješenja problema” koja je objavio Werner Hegemann u Berlinu 1924, u *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* i 1925. u *Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst* (ibid., 28, 99).

nalik su visećim cestama iz velegradske vedute koja prikazuje gornji dio Metropolis, sugerirajući prostor kroz koji se kreće Freder na svom putu prema ocu Johu Frederensenu, u “novi Babilonski toranj”. Na taj je način, čini se, Lang proveo prostorni koncept, vodeći promatrača iz jednoga prizora u drugi, skrećući pozornost na strukturne elemente jednoga višega sustava, koji na razini “dekora” – arhitekture – možemo usporediti s tretmanom masa, kako ga vide Kracauer i Eisner. No, prepoznatljiva su i obilježja koja ekspresionizmu pripisuje Kurtz: ne samo što se nešto “nanovo oblikuje” nego su i potpuno nedvosmisleno prisutni principi “konstruiranja”, i to u svim trima manifestacijama arhitekture u filmu: u crtežu špice, u simboličkom stroju, kao i u dinamičkom prostoru “trgovačke ulice”. Dojam “komprimiranosti”, o kojem piše Vana, u vezi s Langovom fotografijom uličnoga prostora New Yorka noću, vidljiv je i u dnevnom pogledu na gornji grad. Uspoređujući fotografiju s kolažima Paula Citroena u koricama Brechtove drame *U džungli gradova* (*Im Dickicht der Städte*), Vana prepoznaje identičnu “pokrenutost svjetlosnih reklama i automobila” koja se čini “podjednako komprimiranom” (ibid., 23). Taj dinamizam, započet u crtežu špice, artikuliran snopovima svjetla, nastavljen u radničkoj hali prostornom organizacijom arhitektonskih elemenata i ukočenih, ali skupno viđenih nasuprotno gibajućih tijela radnika, kao i u dinamici gibanja tijela radnika u stroju – “Molohu”, proždrljivom grotlu, nastavlja se u prostornoj dispoziciji pogleda na gornji grad, s avionima, helikopterima, visećim cestama, nasuprotnih kretanja automobila i željeznice, ali i u montaži pogleda na ulicu. Kako Vana bilježi, neprikosnovena je veza iskustva pogleda na New York i nastanka *Metropolis*.³⁰

No, utjecaj na izvedenu kulisu “velike trgovačke ulice”, kaže Vana, nije onaj newyorškoga neoklasicizma, nego “reduciranog jezika industrijskih zdanja, koji je (...) bio uzorom avangardnim arhitektima” (ibid., 30). Nama se čini da je već u prizoru s primjerom simboličke primjene arhitekture u obliku parnoga stroja vidljivo preuzimanje industrijske arhitekture: uzdužnih valjaka “turbina” smještenih simetrično u odnosu na središnje stubište, tvoreći zajedno s njime neku vrst zigurata. Kao dokaz “europskog amerikanizma” u arhitekturi *Metropolis* Vana prepoznaje prijedloge Gropiusa i Tauta na natječaju za Chicago Tribune Tower: balkoni i ostakljeni erkeri važno su obilježje te arhitekture koje se uzor prepoznaje u skicama za film.³¹ S druge strane, *Metropolis* je, kaže Vana, “negativnom prognozom ‘dvostrukog New Yorka’” (E. Kettelhut), kao “možda prvi fantastični film” on je arhitekturi slobodnostojećih nebodera trebao omogućiti ne samo sprečavanje nepovjerenja proizvedenog američkim gradovima nego i u usporedbi s europskim velikim gradovima ponuditi “blješteći grad”. Suprotno tomu, arhitektura je u *Metropolisu* osporavala promatraču snalaženje, tako što je cjelinu Lang usitnio u dijelove.³² Premda to Vana izrijeком ne

30 Vana citira Langa: “Posjetio sam Ameriku prvi put 1924, na jedno kraće vrijeme, i bio sam pod snažnim dojmom. Navečer, kad smo dolazili, bili smo još neprijateljski stranci i nismo mogli napustiti brod. Bio je negdje na West Sideu New Yorka, pred lukom. Gledao sam prema ulicama – blještavim svjetlima i visokim zdanjima – i tu sam smislio *Metropolis*.” (Vana, 2001: 24)

31 Vidi ilustracije maketa za film br. 36, 39 i 40, od čega dvije posljednje potpisuje Erich Kettelhut (ibid., 107, 109).

32 Primjeri su, kaže Vana, takva postupka: ne samo izbacivanje katedrale s prvobitnog nacrta i njezina zamjena Frederensovim tornjem nego i činjenica da nikada katedrala, premda je važnim poprištem u filmu, nije prikazana u totalu; suprotno tome, Frederensov neboder nikada nije viđen u detaljima, nego samo kao total. “Usporedba veličina između njih time je izbjegnuta. Crkva je velika u usporedbi s promatračem, koji ju ne može zahvatiti kao cjelinu, dok je neboder velik u usporedbi s ostalim gradskim neboderima.” (ibid., 32)

spominje, to je usitnjenje, komadanje, podjela na fragmente, u vezi s problemom “prikaza jednog prikaza” (*Darstellung einer Darstellung*). Naime, “neke od kulisa izvedene su samo kao model i u filmu prikazane kao stvarnost specijalnom tehnikom snimanja.” Prikaz prikaza, prema Vani, nastaje dodavanjem ljudskih figura, bez kojih bi postojala samo slika arhitekture. Dojam stvarnosti postiže se fotografskim postupkom: veza između sadržaja i slike postiže se prisutnošću referenta. Time je zadovoljen zahtjev za autentičnošću. Rezultat za *Metropolis* je sljedeći: “konfrontirani smo sa snimkama prividno realne arhitekture, koja je, međutim, u stvarnosti samo prikazom plastičnoga prikaza” (ibid., 34).

Prikaz prikaza, međutim, posjeduje još jednu dimenziju, posredovanu “ponovnim oblikovanjem”, tako karakterističnim za ekspresionizam: da nije načinjeno u studiju, ne bi moglo biti podvrgnuto osobitim postupcima, zahvaljujući kojima je posredovano neko psihičko stanje: stanje estetskog svijeta u crtežu sa špice, stanje osobite psihičke nelagode – proizvedeno simboličkim “Molohom”, te, kako je i sam Vana spomenuo, stanje dezorijentacije u prostornim određenjima “velike trgovačke ulice”. Arhitektura *Metropolisa* ne poznaje “namjerno iskrivljenu perspektivu skošenih, pod proizvoljnim kutovima presijecajućih ulica”, kakve su bile u *Caligariju*, ali joj je svojstven simultanizam, podjednako prisutan u kadru, kao i u nekoliko uzajamno montiranih kadrova. U tom smislu Lang ponavlja slike “kao da su viđene skosa odozgo”, ali im supostavlja i one viđene frontalno. Ono što dodaje jest istodobnost kretanja na svim razinama koje vremenu daje prostornu dimenziju, a prostoru – vremensku. I opet, ne samo u crtežu sa špice – različitim uzastopnim oštrokutnim osvjetljavanjem, ne samo u prikazu rada stroja Moloha, kada uz kretanje radnika postoje vertikalno usmjereni stošci pare, kada postoji kretanje odozdo prema gore (robovi i radnici se penju), ali i padanje unutra (robovi upadaju u grotlo razjapljenih usta Moloha), nego i u svojevrsnom kulminacijskom općem mjestu filma – u kretanju u svim smjerovima u “velikoj trgovačkoj ulici”.³³ Time je zadovoljen još jedan ekspresionistički element – onaj dinamizma, o kojem u vezi s konstruktivnim svojstvom ekspresionizma govori Rudolf Kurtz.

Ovime se posredno problematizira odnos spram apstrakcije o kojoj govori Eisner. Stvarnoj radnji uvijek su dodani geometrizirani odnosi, realnom zbivanju usporedni su apstraktni oblici. Tako se približavamo odnosu spram “masa”, o kojem govore i Kracauer i Eisner, te stizemo do paradigmatičnog problema odnosa pojedinca spram masa. Posredovanjem arhitekture i “arhitekture tijela” moguće je govoriti o odnosu u kojem se suprotstavljaju tijelo pojedinca i ono masa, prije svega u radnoj hali na početku filma: Freder je pritisnut uza zid, svija svoje tijelo i radi grimase zastrašenosti i nevjerice, odjeven u svijetli kostim; s druge su strane tamno odjeveni radnici, okrenuti leđima, u mehaničkom kretanju s jedne na drugu stranu, potom u grupama krećući se uz stepenice, a prije toga već u redovima za lift koji ih vozi u podzemlje. Redatelj ih jasno odvaja i dovodi ih u vezu, koja se tijekom filma razvija u jasno određen zadatak: prvo upoznati Mariju, koja ga je impresionirala a da mu se nije obratila nijednom riječju, potom doći do oca kako bi mu prenio svoje iskustvo podzemlja, te na kraju filma, povezati oboje s predstavnikom radnika.

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

33 Možda zato možemo ponoviti Kurtzovu napomenu o ekspresionističkim izražajnim sredstvima kad je riječ o kameri: “osjećajno dostižan

intenzitet pokreta jedne velegradske ulice” (Kurtz, 2007: 58).

3.4. Ekspresionističko korištenje odnosa svjetla i tame

3.4.1. Lotte H. Eisner i *Halbdunkel*

Premda je pisala o ranijem Langovu filmu *Umorna smrt* (*Der müde Tod*, 1921), primjedba Lotte H. Eisner o tretmanu svjetla podjednako je primjenjiva i na *Metropolis*. Što je to što je u svjetlosnim efektima toga filma ekspresionističko? “To osvjetljenje odozdo ili sa strane, koje izdvaja svjetleće linije (...) ili veće površine, neumjereno naglašava i naglo se sudara s mrakom, postaje karakteristično za ekspresionistički film.” (Eisner, 1980: 90)³⁴ O efektu koji naziva *das Halbdunkel* Eisner će pisati u kontekstu pisanja o “važnom atributu ekspresionizma”. U niz, koji počinje s *Umornom smrću*, a završava s *Metropolisom*, Eisner uvrštava sve filmove kod kojih je upotreba kontrasta svjetlo – sjena postala nečim podrazumljivim.³⁵ Karakteristike te rane primjene kontrasta između svjetla i sjene su “sudar svjetla i sjene”, “iznenadno osvjetljenje jedne osobe, jednog objekta, kako bi na njega (nju) usmjerio pažnju promatrača”. Redatelj slijedi zakone vizualnog prenošenja ekspresionističkoga zakona koji propisuje da se u “kaosu univerzuma” izolira jedna stvar i da je se oslobodi svih “posredujućih veza s drugim objektima” (ibid., 47). I premda je za Reinhardta zamjena bogatog dekora odnosom svjetla i sjene potkraj Prvoga svjetskoga rata značila nuždu uštede, taj je novi odnos mijenjao, kako smo prethodno naznačili, odnos određen arhitekturom.³⁶ Efekt osvjetljenja svijećama, pak, naći će Eisner u filmu *Praški student*: ondje je prema njezinu mišljenju postignuta “romantična sumračnost prizora”. Osim toga, teški stupovi bacaju sjene. Film koji će Eisner usporediti s *Metropolisom* bit će *Golem, kako je došao na svijet* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener, Carl Boese) iz 1920: ne samo što ekspresionističke gradnje nisu postale “apstraktnim dekorom” nego ni nema ničega od “uređenog napredovanja u geometrijsko–arhitektonskim grupama, kako njima upravlja Fritz Lang. Wegener ne traži ornamentalnu uređenost” (ibid., 52). No, čega to ipak ima u, kako to nastojimo pokazati, još uvijek ekspresionističkome filmu *Metropolis* Fritza Langa?

34 Pritom “Lang nikada nije tražio isključivo ekspresionističke efekte. Njegov smisao za plastičnu obradu formi, njegov talent vođenja i vrednovanja izvora svjetla nadilazi ekspresionističku volju za stilom” (Eisner, 1980: 91-92).

35 Eisner se poziva i na Kracauera, koji u knjizi *Od Caligarija do Hitlera* piše o početku “polumraka” već 1917, s Reinhardtovom izvedbom ekspresionističke drame *Prosjak* Reinharda Sorgea (Eisner, 1980: 47).

36 “Svjetlo i mrak preuzeli su od tada nadalje novo značenje, morali su nadomjestiti nekada raznolik dekor, odnosno oživjeti i izmijeniti jednu jedinu, upravo tada naznačenu arhitekturu. Izmjenjivala su se različita osvjetljenja, sudarala, postavši jedinom mogućnošću da se prikrije osrednjost materijala i da se intenzivira atmosfera u skladu s dinamičnom radnjom. Često se pojavljivala kratka, snažno izvedena scena svijetleći iz zijevajućeg mraka, i taj je *intermezzo* u željenom trenutku ponovno progutan

od nemilosrdnog mraka noći, dok je već u sljedećem trenutku svjetlo kričavo objasjavalo jedan drugi prizor. (...) Reinhardt je istodobno našao novi način grupiranja glumaca, da iznese na vidjelo njihovu plastičnost kontrastiranjem između svjetla i mraka. Mnoštvo se u tajnovitosti sjene čini puno gušćim. Takva su osvjetljenja mogla intenzivirati napetost jednog prizora, odnosno patetičnog sadržaja radnje, odnosno stvoriti raspoloženje, dati atmosferu.” (Eisner, 1980: 48) No, za podrijetlo karakteristično “njemačkoga” korištenja odnosa svjetla i mraka važno je podsjećanje Eisner na ranije izvore, kao što su Langbehn, Jean Paul, Hölderlin, Nietzsche ili Oswald Spengler. U *Propasti Zapada* (*Der Untergang des Abendlandes*) Spengler slavi “tajnovito sumračno, ono kolosalno i beskonačno osamljenost faustovskog čovjeka. Neizmjerni prostor, koji poznaje nordijska duša, nije nikada jasan, nikada svijetao, prožimaju ga sumorne magle” (ibid., 49).



Praški student
(Der Student
von Prag,
Stellan Rye,
1913)

3.4.2. Simbolička funkcija svjetla

Već u petnaestoj minuti filma pred izbezumljenim i očajnim Frederom, koji otkriva podzemni grad radnika, u ziguratski komponiran stroj (Moloh) ulaze figure robova i radnika. Nakon što prođe destruktivna kulminacija, jer jedan od radnika zbog iscrpljenosti nije stigao na vrijeme reagirati na stroju, radnici ponovno dolaze na svoja mjesta i radnja se nastavlja. Tek, pred Frederovim licem prolaze tamne prikaze radnika koji nose druge radnike – one koji su stradali. Freder je odjeven u svijetlo odijelo, priljubljen leđima uz svijetlu površinu zida, izvođeci tijelom izražajne pokrete, a licem snažne grimase; bespomoćno promatra sa svijetlo određene pozadine u tamne prikaze većih dimenzija.³⁷ Kao figura jasno je izdvojen, no, na “simboličkoj” razini naviješta se njegova uloga u odnosu na radnike, koju će tek neposredno nakon toga otkriti. Na početku filma ugleda Mariju s djecom i, ponesen tom vizijom, kreće u istraživanje prostora iz kojega dolazi. Nailazi na radnike, da bi potom posjetio oca; poveden najnovijom nepravdom (znakom neopravdane autoritarnosti svojega oca koji nemilosrdno otpušta jednog od svojih podređenih), odlučuje otići nazad radnicima, gdje zamjenjuje jednoga od njih. Slijedi radnike u podzemlje, u katakombe, gdje prepoznaje Mariju, koja prisposobljuje legendu o Babilonskome tornju, s porukom kako između mozga i ruku treba posredovati srce. Slijedi još jedno izdvajanje pojedinca iz gomile: nakon što svjetlo osvjetljava u mraku jednoga od radnika koji se, za razliku od ostalih, podiže i pita: “A gdje je naš posrednik, Marija?” isto svjetlo okupa prvo Frederu straga, da bi ga se u potpunosti

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

37 Eisner piše o “tamnim spodobama (...) gigantskih nosača, koji nesretnike odnose, kroz nabujale magle tvornice strše njihove siluete” (ibid., 133).

osvijetlilo i naznačilo, ponovno “simbolički”, kao onoga koji će “posredovati”, poveden Marijinom vizijom, otkrivajući nedostatke vizije Joha Fredersena, vladara grada Metropolis.

Nakon što djecu radnika spasi od poplave, prije no što započne potjera u katedrali, Marija pita Fredera: “Zašto nigdje ne sja svjetlo?” To je oprekom spram noćne eksplozije svjetala u nadzemnome gradu, no istodobno znakom da još nešto treba poduzeti kako bi zasjalo svjetlo. Marijina misija još nije završena. Tek kada prisili radnika da pruži ruku Fredersenu, posredovanjem Fredera kao “srca”, Marijina je misija završena. Njeno se navještenje obistinjuje.

3.4.3. Psihološka i prostorna funkcija svjetla

Pišući o potrebi da se izraze “duhovni odnosi”, odnosno da se “psihološko stanje” prikaže kao nužna pretpostavka “estetskog materijala”, Rudolf Kurtz 1926. nabraja one elemente koji će izraziti “osjećajni karakter okoliša”. To su: osjećaj za dubinu, predodžbe o pokretu, osjećaji za snagu, za intenzitet. Tomu će dodati “snažno voljno”, “izražajnost” za “snažno shvaćanje, pregradnju, novo formiranje”. Sve je to u skladu s temeljnom odlikom ekspresionizma – da “konstruira”, da “nanovo oblikuje”. Te je principe moguće prepoznati u filmu i s obzirom na tretman svjetla.

Osim simboličke, u *Metropolisu* otkrivamo još neke funkcije svjetla. To je prije svega ona funkcija koja tako izrazito sudjeluje u preoblikovanju svijeta vidljivoga. Nazvali smo je “psihološkom”, jer proizvodi ona stanja nelagode koja se postižu preoblikovanjem prostora u odnose napetosti, naravno, uz pomoć pokreta tijela i gestikulacije glumaca.³⁸

Naime, dok se radnici (i Freder među njima) spuštaju u katakombe, kako bi slušali još jednu propovijed kojom Marija poziva na mir i strpljivost, udjeljujući svima nadu u bolju budućnost i pravedni spas, zid kraj kojega prolaze osvijetljen je, te se oni svojim tamnim odijelima ističu na svijetloj pozadini. S druge strane Joh Fredersen, gospodar grada, u pratnji čudnog izumitelja Rotwanga, silazeći iz njegova laboratorija, u kojem ovomu otkriva da su na papirićima koje nalazi kod svojih radnika tlocrti katakombi, pa se zajedno s njim spušta u katakombe da vidi što se ondje zbiva, spušta se, baš kao i Rotwang, držeći u ruci svjetiljku kružnog oblika svjetla. Prostor strmog stubišta kojim se spuštaju mračan je, a jedino svjetlo dolazi od ručnih svjetiljki. Prije no što će se spustiti u katakombe, i Joh Fredersen i Rotwang na zidu pokraj kojeg prolaze prije samog stubišta projiciraju svojim tijelima skošene sjene. To je redateljev znak da će sudjelovati u negativnom razvoju radnje. I doista, nakon što čuje Marijino propovijedanje o “posredniku” koji će doći, ne znajući, poput Rotwanga, da će taj posrednik biti njegov vlastiti sin, Fredersen dolazi na ideju da, u svrhu potiranja svake nade u radnika, Rotwang pretvori Mariju u stroj, odnosno da stroju koji Rotwang čuva u svojem laboratoriju, a podsjeća na Hel, zajedničku im ljubav, dade Marijino obličje. Pravi psihološki triler tek slijedi: svijeća koju nakon susreta s Frederom i njihove iznenadne ljubavi nosi Marija ne odvodi je daleko. Rotwang je stjeruje prema izlazu u svoju kuću, laboratorij,

38 Pišući o “ekspresionističkom glumcu”, Eisner ističe snažnije izražen “ekspresionistički izraz tijela” u manje discipliniranih glumaca. “Tako se može dogoditi da još 1926, kad se ekspresionistički filmski stil bliži kraju, Rudolf Klein-Rogge u Langovom *Metropolisu* svojeg začaranog stvoritelja utjelovljuje s prelomljenim pokretima jednog lutka. To se nikako ne događa zato da bi se prikazalo ludilo egzaltiranog lika. Jer, Brigitte Helm kao prava Marija pokazuje

istu tendenciju, da tijelo unaokolo razbacuje, da na mehanički način prelazi s jednog izraza lica na drugi potpuno suprotstavljen i za ništa drugo ne postupajući nego za svoju lažnu Mariju, čovjekastroja. Na sličan način funkcioniraju i mase radnika, s grimasama kao reakcijom na revolt. Njihova su lica divlje rastegnuta, usta su na njihovim maskama, neobično zgrčenima, bez ikakvog prirodnog izraza, zjapeće razvaljena.” (Eisner, 1980: 138)

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Brigitte Helm
kao Marija u
Metropolisu

gdje će je pretvoriti u lažnu Mariju (*Maschinenmensch*).³⁹ To među ostalim čini i tako što osvjetljava prostor katakombi – u za Mariju nepoznatom smjeru – ručnom svjetiljkom.

U jednom trenutku između dviju lubanja, a iznad kružnog svjetla svjetiljke uperenog u Mariju, redatelj nas suočava sa stravom prikaze opasnog Rotwanga. Neposredno nakon toga, isto svjetlo osvjetljava užasnutu Mariju, koja kriči otvorenih usta i presavija svoje tijelo. Sjene, kao gotovo klišeizirani odnos svjetla i sjene i znak nadolazeće opasnosti i nemoći pred ishodom što slijedi, prepoznajemo u još dvama slučajevima, u obama kao ishod Rotwangove potjere za Marijom.

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

39 U tekstu o *Metropolisu* Gunning ovako opisuje tjeranje Marije u Rotwangov laboratorij: potjera je uspjela zahvaljujući “korištenju snopa električnog svjetla koje zastrašuje Mariju osvjetljavanjem kostura oko nje i potom sili njezino tijelo na gmizanje poput gmižućeg muškog pogleda sa sporim sluzavim taktilnim nasiljem” (Gunning, 2000: 66). Napomena je važna u sprezi s Gunningovim povezivanjem gotičkoga i moderniteta, ne samo u susretu Marije i Fredera nego i u pretvaranju Marije u robota. Time dublje dolazi do vlastite analize alegorijskih elemenata u filmu. Oni nepobitno, piše Gunning, vode film u viziju apokalipse. S druge strane, nasuprot alegorijskom stroju (a *Metropolis*

je “alegorijom budućnosti kao trijumfa stroja” kao i alegorija prispodobe o Babilonskom tornju kao mogućnosti novog univerzalnog jezika – nijemog filma), stoji alegorija moderniteta: “Gotičko postoji u srži modernoga, osiguravajući neku drugu funkciju ‘razina’ grada Metropolis. Metropolis nije samo novi moderni grad nego i palimpsest kojega slojevi (...) sadrže tragove prethodnih sustava vjerovanja.” (ibid., 65) Za nas je najvažnije, međutim, sljedeće: čitanje u alegorijskom ključu pomaže nam, kaže Gunning, u čitanju “vizualnih emblema, navodeći nas da istražujemo vizualnu formu i kadriranje u svrhu značenja kontrasta, sličnosti, sinegdoha i simboličkih kompozicija” (ibid., 61).

Prvo, dok je još nije uhvatio, kako bi je pretvorio u stroj (u Hel) u njegovoj kući, kada je Marija preplašeno privijena uza zid na kojem je kroz rešetke nasuprotnog prozora probila četvorinasta svjetlost; u prvome je planu tamna prikaza, poput sjene, krupnog Rotwanga. Polako se, prijeteci, kreće prema Mariji. Drugi je put, nakon što je pobjegla i u međuvremenu spasila djecu radnika od poplave što je nastala zbog pobune, provocirane propovijedi lažne, huškačke Marije, Rotwang tjera uza stubu katedrale, a na zidu se širi njegova sjena. Premda joj prijete, dolazi "posrednik", koji Rotwanga baca s ophoda na vrhu crkvenoga zdanja.

Svjetlo, međutim, mijenja i "prostorne" odnose. "Ponovno oblikovanje" prostornih odnosa prepoznajemo u mnogim gradskim vedutama, prije svega onima noćnima. Ponovljen je postupak s početka filma, s onoga što funkcionira kao "špica": apstraktni crtež komponiran od zašiljenih geometrijskih oblika je naizmjenično osvijetljen zašiljenim oblicima i na taj način mijenja polje vidljivih oblika. Veduta radničkoga grada, nakon što je izvjesno da će biti poplavljen, prethodi onoj noćnoga Metropolis: osim raznosmjernih snopova svjetla, zapravo osvijetljenih šikćućih para, osvijetljena su i neka zdanja, u pozadini kojih se nalazi "novi Babilonski toranj", mjesto u kojem boravi Joh Fredersen. Na prikazu vedute interveniraju umjetnički svjetlosne "sjene" koje prikaz artikuliraju u različite dinamične, geometrijske odnose, nalik špici. Ne možemo se oteti dojmu koji u mraku Fredersenove uredske sobe proizvode svjetla izvana: apstraktne "svijetle sjene" šaraju po zidovima. Možda je ovdje prikladno primijeniti toliko spominjan pojam "dekora". Noćna veduta ponavlja se, uz svjetlosne pare, barem još dva puta, pojačavajući kod promatrača napetost zbog istodobnosti drugih dvaju istodobnih zbivanja: naleta gomile radnika na svoje strojeve i navale muškaraca na lažnu Mariju koja pleše.

Specifičnom je prostornom odrednicom sjena na trećoj veduti u nizu s početka filma. Ona se proteže preko "ekspresionističke arhitekture", odražavajući prisutnost čeličnih nosača, artikulirajući dodatno postojeći dinamizam odnosa ne samo kubova visokih zdanja nego i dinamike kretanja cestama i zrakom.

3.4.4. Tehnička funkcija svjetla

Prostornoj funkciji mogli bismo dodati još jednu, također transformirajuću funkciju, ali s težištem na tehničkom atributu: to su prizori pretvaranja Marije u *Maschinenmensch* – čovjeka stroj, ili, bolje rečeno, u ženu stroj. U želji da oživi svoju davnu ljubav, čiji je plod, s druge strane, Fredersenov sin, glavni lik u filmu Rotwang je duboko motiviran da Fredersenov plan o budućnosti pobune radnika, kako bi ih mogao kazniti, prilagodi svojim ciljevima: da oživi svoju davnu ljubav. Svijetleći prstenovi spuštaju se i dižu uza stroj u sjedećem položaju, dok strujni bljesci odjekuju između ležeće Marije i kugle na stropu. Pršteće pare u vedutama s početka filma osim dinamično-prostorne imaju i odgovarajuću tehničku funkciju. Takva je i funkcija neona, ne samo na Rotwangovom stolu nego i u hodniku, neposredno nakon ulaza u njegovu starinsku, gotičku kuću. Ovim arhitektonskim trikom naglašen je kontrast između tradicije, povijesti koja je prethodila Fredersenovoj viziji grada budućnosti, i dominantno futurističke dimenzije grada koji živi od rada u podzemlju. Neonsko svjetlo na ulazu u zašiljenim zabatom zaključeno pročelje stare kuće kontrastirano je i svijećama u podzemnim hodnicima katakombi, koje su starije i od Rotwangove kuće. No, iz njegova prostora postoji izravan ulaz u podzemlje, ne samo zbog očuvanja tradicije znanja nego i zbog nedostupnih atributa tajnovitosti i čudnovatosti koje određuju taj lik u filmu. Ambijentalnom svjetlu svijeća, impresionističkoj psihološkoj odrednici, suprotstavljene su tehničke inovacije, pa lik Rotwanga spaja prošlost i budućnost u kolebljivoj i opasnoj osobnosti neuračunljiva čudaka.

4. Zaključak

Premda je *Kabinet doktora Caligarija* reprezentativnim primjerom njemačkoga filmskoga ekspresionizma, moguće je i *Metropolisu* Fritza Langa pripisati ekspresionističke stilske karakteristike. Usporedbom reprezentativnih tekstova Rudolfa Kurtza, Siegfrieda Kracauera i Lotte H. Eisner pokušali smo doći do za njemački ekspresionistički film bitnih izražajnih sredstava. Konačnim izdvajanjem problema odnosa spram filmske arhitekture i odnosa svjetla i tame pokušali smo Langov film sagledati u odnosu na niz koji počinje *Caligarijem*. Ne samo odnosom prema modelu, kao “prikazu prikaza”, kako ga naziva Gerhard Vana, nego i odnosom spram onih područja koja je Kracauer nazvao psihološkima, a Eisner apstraktnima i karakteristično njemačkima: područjima duše, kolektivne i pojedinačne. U tom smislu izdvojili smo likovno, simboličko i prostorno tretiranje arhitekture. Na sličan je način analiziran i odnos spram svjetla: karakteristično *Halbdunkel*, kako ga naziva Eisner, prepoznajemo na drugačije načine oblikovano u simboličkoj, psihološkoj, prostornoj i tehničkoj primjeni toga problema. Tako se čini da je *Metropolis* moguće sagledati kao još uvijek postojeći “ekspresionistički ornament”: ne kao dodavanje naslikanih sjena i obrisa, nego kao u potpunosti konstruirani grad, kao “nanovo oblikovanje” i “konstruiranje”, kao vođenje duše novoostvarenim dinamizmom u pojedinačnim kadrovima te uzajamnom montažom. U društveno-povijesnom smislu, *Metropolis* odražava tendenciju koju Kracauer opisuje u vezi s razdobljem njemačkoga filma od 1924. do 1929, naime o odnosu “masa” spram starih “autoritarnih tendencija”. No, podjednako odražava i odnos koji, prema Kracaueru, njemački film gradi spram masa u razdoblju od 1918. do 1924 – “izgubljena kreatura” u *Metropolisu* je ponovno nađena, moralna nužnost vraća je ocu, koji joj je skrivao da njezin napredak počiva na izrabljivanju drugih. Naravno, tek uz pomoć bezinteresne ljubavi Marije, istodobno svete i ovozemaljske žene. Briga o “Ja” i tematiziranje *Doppelgängera* premješteno je na eksperiment s čovjekom strojem, koji je u filmu analogija novobabilonskoga razaranja čovječanstva. Vizualni efekti, što počivaju na odnosu spram arhitekture i svjetla, u tom smislu pojačavaju rast napetosti zbog udvojenog zbivanja s masama – podjednako radnika i viših slojeva. Rad na prenošenju psiholoških dojmova još uvijek počiva na ekspresiji tijela, na izražajnim svojstvima dekora, te odnosu svjetla i sjene.

LITERATURA:

Bahr, Hermann, 1920, *Expressionismus*, München: Delphin Verlag
Benjamin, Walter, 1986, “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”, u: Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga
Eisner, Lotte H., 1980, *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
Geldschläger, Jonas, 2009, *Dämonische Leinwand – Der expressionistische Film: Das Kabinett des Doktor Caligari – Eine Untersuchung des Films auf seine expressionistischen Elemente*, München / Erfurt: Grin Verlag
Gordon, Donald E., 1987, *Expressionism, Art and Idea*, New Haven / London: Yale University Press

Gunning, Tom, 2000, “Metropolis: The Dance of Death”, u: Gunning, Tom, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, London: British Film Institute
Kracauer, Siegfried, 1995, *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
Kurtz, Rudolf, 2007, *Expressionismus und Film*, Zürich: Chronos Verlag
Peterlić, Ante, 2008, “Film u Weimarskoj republici”, u: Peterlić, Ante, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
Vana, Gerhard, 2001, “Das doppelte New York”, u: Vana, Gerhard, *Metropolis: Modell und Mimesis*, Berlin: Gebr. Mann Verlag

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
ARHITEKTURA
I SVJETLO U
METROPOLISU
FRITZA LANGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051EZENŠTEJN, S."1925/27"

Jasmina Vojvodić

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Tjelesni kodovi avangarde i rata/revolucije u dvama filmovima Sergeja Ėjzenštejna

SAŽETAK: U radu se raspravlja o avangardnoj poetici u filmovima *Oklopnjača Potemkin* (*Броненосец "Потёмкин"*, 1925) i *Oktobar* (*Октябрь*, 1927) ruskoga redatelja Sergeja Ėjzenštejna. Posebna se pozornost posvećuje ulici kao mjestu zbivanja i odnosu pojedinačnog tijela i mase u njezinu prostoru. Pojedinac je statičan (ranjeno, mrtvo tijelo), dok je masa u pokretu, čime se potvrđuje dinamika ulice kao "revolucionarne pozornice". Dinamičnost i najava revolucionarnih zbivanja u filmu postiže se scenama na ulici, na željezničkom kolodvoru, u luci, a posebno na stubama (Odeske stube, stube u Zimskom dvorcu i sl.). Izmjena statičnosti i dinamike, pojedinoga tijela i mase te podizanje i spuštanje povećavaju napetost u obama filmovima. U tekstu se zaključuje da se dinamičnost revolucionarnih zbivanja posebno ističe preko krupnoga plana i fragmenata ljudskoga tijela, što odgovara avangardnoj poetici razlomljene strukture i pomaka (rus. *sdvig*).

KLJUČNE RIJEČI: avangarda, tjelesni kodovi, rat, revolucija, film, Sergej Ėjzenštejn, *Oklopnjača Potemkin*, *Oktobar*

1. Uvod

Ėjzenštejnov značaj i popularnost tijekom povijesti svjetske kinematografije nimalo se ne mijenjaju, a mogli bismo čak reći da su tijekom vremena u porastu. Literatura o Ėjzenštejnu i poetici njegovih filmova neprestano se povećava, kako u Rusiji tako i na Zapadu. Proglašavaju ga genijem, najznačajnijim redateljem koji je utjecao na buduće naraštaje i, prema Taylorovim riječima, "Ėjzenštejn je postao mit" (Taylor, 1998: 1). Tomu treba dodati da je njegov film *Oklopnjača Potemkin* (*Броненосец "Потёмкин"*) 1950-ih bio proglašen najboljim filmom svih vremena (Bordwell, 1993; Zabrodin, 2011).

Ėjzenštejnova povezanost s avangardom, posebice u kontekstu avangardnoga poimanja igre i programatskoga zahtjeva za rušenjem granica, vidljiva je u filmskim eksperimentima, montaži, atrakcijama te u principima biomehanike. Tu bi valjalo dodati i Ėjzenštejnovu povezanost s japanskom kulturom koja je sigurno utjecala na tjelesne aspekte u njegovim filmovima, ali i u njegovu kazališnom radu. Nižel'skoj (2014: 183) ističe i Ėjzenštejnov interes prema kineskom kazalištu. U svojim je eksperimentima u kazalištu i na filmu Ėjzenštejn razradio proizvodne i svakodnevne situacije (usp. Kotovič, 2003), poput zasjedanja, mitinga, povorke, karnevala i sl. Shvaćajući "kazalište kao katedru", o čemu je gotovo čitavo stoljeće ranije (1847) pisao Gogol' u *Izabranim mjestima iz prepiske s prijateljima* (*Выбранные места из переписки с друзьями*) kao o mjestu s kojega se svijetu može reći mnogo toga dobroga, Ėjzenštejn je u svojim tekstovima pisao o "kazalištu kao tribini stvaralačkih formi", naglašavajući desno (životopisno-pripovjedno) i lijevo krilo (agit[acijsko]-atrakcijskog) kazališta (Ėjzenštejn, 2011: 123).

U našem ćemo tekstu pokušati opisati neke elemente avangarde i rata/revolucije u dvama njegovim filmovima: *Oklopnjača Potemkin* i *Oktobar* (*Октябрь*, 1927), stavljajući naglasak na tjelesni kôd filmskoga jezika. Stoga ćemo posebnu pozornost obratiti na tipične revolucionarne i avangardne motive ulice i avangardne motive fragmenata ljudskoga tijela.

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizori iz
filma *Oktobar*
(*Октябрь*,
Sergej
Ėjzenštejn,
1927)

Filmovi *Oklopnjača Potemkin* i *Oktobar* snimljeni su u različita doba i imali su različitu sudbinu. Prvi je snimljen 1925. i smatra se početkom “klasične revolucionarne avangarde” (Zorkaja, 2006: 83). Bez obzira na mnogobrojne događaje koji su pratili revolucionarnu 1905, redatelj se ograničio samo na pobunu na oklopnjači “Knez Potemkin-Tavričeskij”. Drugi njegov film *Oktobar* (u SAD-u je prikazan pod nazivom *Deset dana koji su potresli svijet/Ten Days that Shook the World*), snimljen je 1927. Jedan od osnovnih zadataka filma bio je obilježavanje desete obljetnice Oktobarske revolucije. Premijera filma održana je 6. studenoga 1927. u Bol’šom teatru u Moskvi, a dodajmo tomu da se visokom partijskom rukovodstvu toga doba film nije dopao te je komisija zaključila da ga treba skratiti (o tome usp. Civ’jan, 2010: 203).

2. Ulica – revolucija

Ulica, kao i grad u cjelini, ima golemo značenje u književnosti. Njezina semantika širi se i sužava u određenim vremenskim razdobljima, a interes pisca prema njezinu opisivanju i uvođenju u tekst mijenja se. U ruskoj književnoj tradiciji početak mitologizacije ulice kao određenog elementa gradske infrastrukture i prostora kretanja počinje od Gogoljeva *Nevskog prospekta* (*Невский проспект*, 1835) (Flaker, 2009). Ulica, kao dio grada i grad u cjelini, zatim dijelovi grada u odnosu centra i periferije imali su veliko značenje u poetici drugih pisaca poput Puškina, Lermontova, Gončarova, Dostoevskoga ili Andreja Beloga, koji su u svojim radovima tematizirali arhitektonsko horizontalni Peterburg kao izdvojeni *topos* ruskoga romana, o čemu je pisao Toporov (2004). Čovjek postaje dijelom grada (Nemec, 2010), njegovih ulica, života, kretanja i on u proznom ili pjesničkom tekstu postaje *flâneur*, gradski nomad koji koracima mjeri grad i promatra ga iz pješačke perspektive. S druge strane, grad “guta” stanovnike svojim tempom i snagom, otkriva im nove mogućnosti i moguće prepreke i ograničenja. Grad se u ruskom romanu opisuje u odnosu prema selu i drugim gradovima, kao administrativno središte, no opisuje se i samo tijelo grada, njegov “puls” i “običaji”.

Dinamika ulice, kao značajnog dijela grada, u 20. stoljeću ima posebno značenje. Ona je poprište revolucije i drugih važnih povijesno-društvenih zbivanja. Na ulici se vide tehnička dostignuća 20. stoljeća poput tramvaja i automobila, dinamičan ulični život pokazuje brzinu kretanja i promjene rakursa (iz automobila, iz tramvaja, ili pogled na automobil, na tramvaj, kasnije pogled iz zrakoplova). U Brjusovljevoj pjesničkoj zbirici *Gradu i svijetu* (*Urbi et orbi*, 1903), u kojoj se pjesnik okreće gradskoj temi, ulica postaje samostalni subjekt. O ulici kao izvoru kretanja i poroka pisao je Majakovskij, izgrađujući u svojim tekstovima novi mit ulice kao “subjekta estetskog prevrednovanja s polazištem u njezinim ‘kubističkim’ oblicima (...)” (Flaker, 2009: 112). Ulica kao novi mit avangarde postaje još istaknutija u revolucionarno doba, a upravo će Majakovskij revoluciju shvatiti kao prigodu za njezinu ikoničku i verbalnu estetizaciju.

JASMINA
VOJVODIĆ:
TJELESNI
KODOVI
AVANGARDE
I RATA/
REVOLUCIJE
U DVAMA
FILMOVIMA
SERGEJA
ĖJZENŠTEJNA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ



Spomenik
Aleksandru III.
Prizor iz filma
Oktobar.

Gradski promet, tematiziran u tzv. tramvajskoj poeziji (Gumilev, *Zalutali tramvaj – Заблудившийся трамвай*, 1920) gradskim ulicama daje osobiti dinamizam i zajedno s njim potvrđuje da su “gradska transportna sredstva ušla u osnove poetske strukture europske avangarde” (Flaker, 1999: 253). Film također pokazuje snagu ulice i uličnoga kretanja. Ne sjedinjuje li tramvaj u filmu *Oktobar* dva dijela grada? Grad se spaja mostovima, ali konačna točka sjedinjenja je upravo kadar s tračnicama koje se spajaju na mostu. Ulica se zbog svoga dinamizma povezuje s revolucijom, ratom i apokalipsom. Ulica, gradska veduta, živost ulice koja se izražava kretanjima pojedinca i mase te nemiri na njoj povezuju književnost i film u prvim desetljećima 20. stoljeća.

Mit ulice možemo čitati u odnosu prema ljudskome tijelu. Njihov međusobni odnos iskazuje se u dinamizmu izmjene pojedinačnoga tijela i mase na ulici. Ulica, s jedne strane, štiti čovjeka, ali s druge, to je otvoreni prostor za puščane ili topovske metke kojima čovjek može biti izložen. Čovjek se na ulici buni, živi osamljeno, stoji nepomično ili se kreće. Avangarda je u svojim tekstovima i u likovnoj umjetnosti razvila sve nijanse odnosa ulice i ljudskoga tijela, tehničkoga i humanoga kinetizma. Kako u književnosti i kazalištu tako i na filmu, “ljudsko tijelo preneseno je u urbanistički pejzaž nadtehnoške svakodnevice” (Bulgakova, 2005: 130). Filmski avangardisti pišu o glumcu stroju u doba razvoja “biomehanike”, što se uklapa u avangardnu sliku mehanizacije čovjeka i grada. Parole FEKS-a¹ povezane su s karnevalom, ulicom i strojevima. Upravo je u takvim okvirima Leonid Trauberg mogao pisati da je revolucija izašla iz palača na ulice i da su ulice revoluciju pretvorile u umjetnost (prema Taylor, 1998: 3).

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ FEKS je kratica stvaralačke skupine punoga naziva “Tvornica ekscentričnog glumca” (“Фабрика

эксцентрического актёра (ФЭКС)”, Petrograd, 1921-1926). FEKS je pod vodstvom Grigorija Kozinceva



Prizori iz filma
Oktobar

Stoga ne iznenađuje da i Ćjzenštejnov film *Oktobar* započinje upravo uličnim nemirima te da se tek u drugome dijelu filma radnja prebacuje u zatvorene prostore Zimskoga dvorca. Scena rušenja spomenika caru Aleksandru III. u Moskvi² događa se na ulici, čime ulica i trg žive u dinamici podizanja i spuštanja. Narodna masa podiže se da bi spustila spomenik zajedno sa svim simbolima vlasti. Rakurs kamere pokazuje visinu vlasti i podizanje mase prema toj visini, što sugerira da uspon prethodi padu. Taj se princip potvrđuje još jednom u noći početka same revolucije, kada boljševici ulaze u podrum Zimskoga dvorca. Dolje (dvorac) i gore (viši katovi, stube, postament), zatim zatvoreni prostor (spavaća soba, prostori u Zimskome dvorcu, dvorane u kojima se okupljaju boljševici i menjševici) i otvoreni (ulica), dinamički se smjenjuju.

3. Stubište na otvorenom i u zatvorenom prostoru

Poseban dio ulice, ali i zatvorenoga prostora, ili broda, čiju palubu možemo čitati kao ulicu, jest stubište. Na stubištu Potemkina pojavljuje se svećenik s križem u ruci. On s “visine” gleda mornare i govori: “Gospode! Urazumi neposlušne!” Stepenasto kretanje u *Oktobru* naglašava napetost budućih zbivanja, poput podizanja i spuštanja zastupnika u Smol’nom, a zajedno s otvaranjem i zatvaranjem vrata dobiva se slika pravog meteža. Sve se to događa prije i nakon glasovanja zastupnika, čime se najavljuju budući revolucionarni pucnjevi. Stubama Zimskoga dvorca uspinje se Kerenskij (*Oktobar*). Riječ je o dugoj sceni podizanja prema carskim vratima. Scena traje dulje od minute i u njoj stube daju naslutiti da se vlast nalazi visoko te da je za podizanje prema vlasti potrebno vrijeme. Osim toga, Kerenskij se na tim stubama vrti u krug. Dok se penje stubama, kamera ga snima sprijeda i straga te takva izmjena kadrova pokazuje vrtnju, zapletenost pri podizanju. Podizanje stubama je ujedno porast napetosti, a u grafičkome je smislu stepenastim prikazan i filmski titl “I ostali, / i ostali, / i ostali” koji prati scenu penjanja Kerenskoga.

S druge strane, na Odeskim se stubama (*Oklopnjača Potemkin*) mase ljudi spuštaju. Prvi put se mase spuštaju prema luci, prema tijelu mrtvoga Vakulinčuka, a potom kada bježe od smrti prema slobodi, prema luci, prema Potemkinu. Prvi se put masa spušta kako bi vidjela tijelo ubijenoga, tj. “prema smrti”, a drugi put – bježeći od pušaka i same smrti.

Vlast se ponovno nalazi na vrhu (vojska se lagano spušta) i s vrha puca po masi. Kao stubište možemo čitati i “dvokatne” kadrove u *Oklopnjači Potemkin*. I grad Odesa i oklopnjača

i Leonida Trauberga okupio cijelu grupu mladih talenata koji su postali vrlo prepoznatljivi i ušli u povijest filmske umjetnosti.

² Spomenik Aleksandru III. (1881-1894) podignut je 1912. u Moskvi, na Prečistenskoj obali, uz crkvu Krista Spasitelja. Boljševici su ga srušili u ljeto 1918.



Odeske stube.
Prizori iz filma
*Oklonjača
Potemkin*
(*Броненосец
"Потёмкин"*,
1925)



Ulica i brod.
Prizori iz filma
*Oklonjača
Potemkin*

Potemkin podijeljeni su na dva "kata", čime se vizualno povećava, udvostručuje masovna scena (usp. Bordwell, 1993: 66). Na taj se način stječe dojam da su upravo različite razine, stupnjevi i stube ulica i brodova *topos* na podlozi kojega je moguće reprezentirati masu.

Više je puta u umjetnosti stubište bilo metafora podizanja duše ili podizanja čovjeka prema vlasti, ili pak njegova silaska. Stube kao metafora podizanja/spuštanja žive u avangardnoj poeziji. Primjer je tomu Brjusovljeva pjesma *Stepenice* (*Лестница*), u kojoj se govori o želji za podizanjem sve strmijim stubama. Motiv stuba pojavljuje se u romanu *Peterburg* Andreja Beloga, zatim o njima pjeva Majakovskij u poemi 150.000.000, pri čemu kod Majakovskoga taj motiv u stihovnim "stubama", odnosno u grafičkoj stupnjevitosti njegovih pjesama, dobiva novo značenje.

4. Pojedinaac i masa na ulici

Da bi ulica postala poprište revolucije, potrebna je gradacija koja se u filmovima o kojima govorimo jasno pokazuje ne samo u odnosu dolje – gore, kao na primjeru stuba, nego i u odnosu masovno – individualno. Pojedinaac predvodi masu tako što se nalazi na njezinu čelu. U prvoj sceni *Oktobra* žena snažnim gestama poziva ostale da se podignu na postament, zatim, u istome filmu, Lenin na kolodvoru poziva mase u revoluciju (u toj je sceni pojedinac vizualno upečatljivo suprotstavljen masi, posebice zbog toga što masa stoji vertikalno, a Lenjin – dijagonalno, uz zastavu koja vijori, čime se pokazuje Lenin "u pokretu", premda stoji na mjestu). Vakulinčuk u *Oklonjači Potemkin* poziva ostale mornare na ustanak ("Mi, mornari Potemkina trebamo podržati radnike, našu braću i stati u prve redove revolucije!" govori Vakulinčuk mornaru Matjušenku). Nabrojani pojedinci iskazuju novu životnu energiju, a njihove geste "gube staro simboličko značenje (vul-



Lenin i masa

JASMINA
VOJVODIĆ:
TJELESNI
KODOVI
AVANGARDE
I RATA/
REVOLUCIJE
U DVAMA
FILMOVIMA
SERGEJA
EJZENŠTEJNA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

garne agresije) i u književnosti, filmu i u grafici plakata zaživljuju kao znak oslobođenog izbijanja životne energije” (Bulgakova, 2005: 161). Pesnica pojedinca, a zatim mase uklapa se u “vitalnost’ novoga junaka koji se ne treba suzdržavati i kontrolirati svoje emocije” (ibid., 162).

Otvoreni prostor ulice, brodske palube, zatvoreni prostor dvorane i druga mjesta poprište su agresivnosti pokreta kao što su udaranje nogama o pod, podizanje ruku, žurno kretanje iz prostora u prostoriju i sl. U *Oktobru* se pojavljuje kadar ulice u spanyjskim danima, kada se masa okuplja, pri čemu se razotkriva kontrast parola u rukama pobunjenika poput “Dolje Privremena vlada!”,



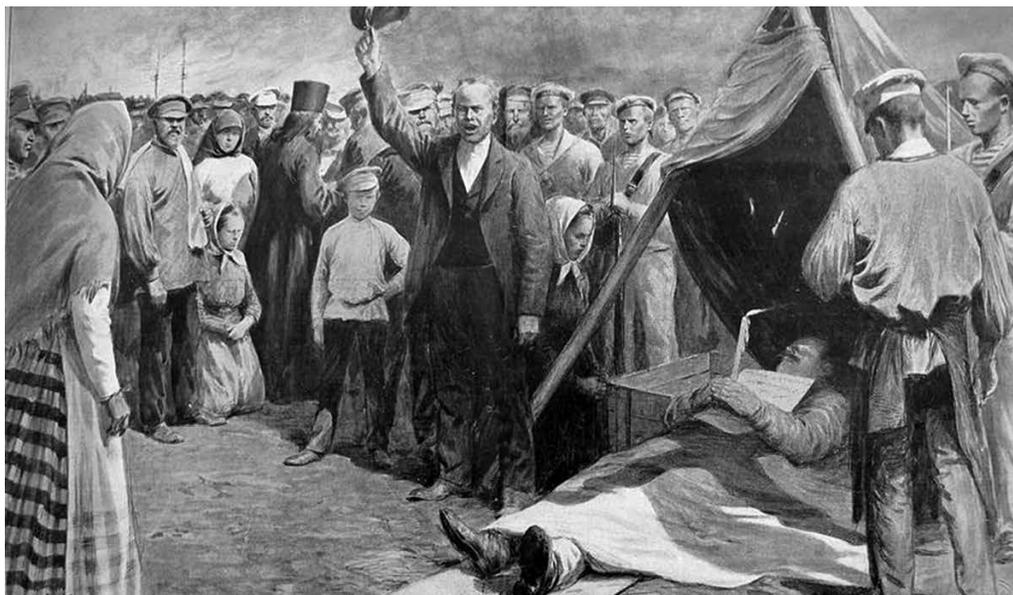
Vakulinčuk

“Dolje ministri kapitalisti!” i stvarnog podizanja ljudi na postamente te postolja stupova uličnih svjetiljki. Križanje Sadove ulice i Nevskoga prospekta u Petrogradu, s ljudima kao mravima, jedna je od najpoznatijih scena sovjetske i svjetske kinematografije. Zbog iskošena položaja kamere ulica na kojoj se nalazi masa ljudi potvrđuje samo značenje “prevrata” ili, kako je pisao Civ’jan, “rotacije” budući da riječ “revolucija” dolazi od latinske riječi *revolutio* koja znači “rotacija”. Dakle, u samoj riječi “revolucija” utisnuta je gesta preokreta, prevrata (Civ’jan, 2010: 163). Ulica sa zastavama što se vijore, s ljudima koji trče u različitim smjerovima, ulica na koju oko kamere gleda s visine i ulične reklame koje se vide iskošeno, vizualiziraju sam prevrat zajedno sa simbolom raskrižja koji mase prelaze. Dijagonalna perspektiva grada vidljiva je i s mosta koji se podiže (mostovi se podižu kako bi odijelili radnički dio grada od njegova središta). Premda se most podiže, gledatelj ga vidi horizontalno, dok cijeli grad vidi dijagonalno, čime se stvara varka da se podiže grad, a ne most. Dijagonalna perspektiva kadra daje naslutiti da će se uskoro cijeli grad okrenuti naopako.

Masa ljudi uzbuđena budućom revolucijom koju nose ulice suprotstavljena je pojedinačnim, izdvojenim tijelima na tim ulicama. Jasno se pokazuje da su mase ljudi u pokretu pokazane u kontrastu s nepokretnom smrću. Dok je pokret masovan, smrt je individualna. Nasilje se izdvaja u pojedinačnosti: scena spašavanja boljševičke zastave u *Oktobru*, smrt čovjeka (tijela koja leže na ulici, na mostu, na stubama, pri čemu se posebno ističe tijelo mrtve žene u bijeloj bluzi na mostu, tijelo koje sjedinjuje dva dijela grada), ali i smrt konja (tijelo konja koje visi s mosta koji se podiže). Stradanje se individualizira, a kretanje postaje sve masovnije.

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Slika koja prikazuje okupljanje uz tijelo poginulog dočasnika G. N. Vakulinčuka



Fotografija mjesta na Novom molu

JASMINA
VOJVODIĆ:
TJELESNI
KODOVI
AVANGARDE
I RATA/
REVOLUCIJE
U DVAMA
FILMOVIMA
SERGEJA
EJZENŠTEJNA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Takvo je ulično kretanje vidljivo i u filmu *Oklopnjača Potemkin*. Mase ljudi okupljaju se (spuštaju!) kako bi vidjele ubijenog mornara Vakulinčuka. Ejzenštejn je za svoj film vjerojatno upotrijebio sliku nepoznata umjetnika iz 1905. na kojoj se vidi mrtvo tijelo mornara sa svijećom u ruci i okupljeni ljudi od kojih jedan u ruci drži kapu (vidi: *Slika koja prikazuje okupljanje uz tijelo poginulog dočasnika G. N. Vakulinčuka*).



Na Odeskim
stubama.
Prizor iz filma
Oklopnjača
Potemkin

Iz 1905. postoji i fotografija sa spomenutog mjesta na Novom molu, gdje je ležalo Vakulinčukovo tijelo kako bi ga vidjele mase.³

Neobična duljina scene slijevanja mase u trećem dijelu filma *Oklopnjača Potemkin* govori o tome da su se “svi” okupili, da se “čitav” grad spustio prema luci. Okupljanje masa i kontrastiranje individualnoga i masovnoga pokazuje se i u parolama koje masa uzvikuje: “Svi za jednoga – jedan za sve!”, što se i doslovno ostvaruje: jedan mrtvi nasuprot masama živih i pobunjenih. Ekspresivne se geste gradiraju. Jedna za drugom stisnuta šaka pretvara se u masu stisnutih šaka s podignutim rukama, nakon čega slijedi uzvikivanje poziva na pobunu: “Majke i braćo! Neka ne bude razlike među nama!” Još ranije, na palubi broda Potemkin, riječju “Braćo!” Vakulinčuk želi zaustaviti pucanje po mornarima: “Braćo! U koga pucate?”, nakon čega slijedi metež na oklopnjači. Kulminacija masovnoga uličnog kretanja događa se na poznatim Odeskim stubama, gdje se mase spuštaju, a iz te se mase izdvaja, individualizira smrt i stradavanje ranjivoga dijela građana, ponajviše žena i djece: ranjeni dječak, žena s djetetom u naručju, ubijena žena, ubijena majka, dijete u kolicima koje se spušta u smrt.

Smrt nije strana filmu, a Ćizenštejna možemo smatrati majstorom u otvorenom, čak naturalističkom prikazivanju “fizičkoga nasilja” (Bulgakova, 2005: 118). Emocionalna napetost u Ćizenštejnovim filmovima, o kojoj se dosta pisalo (usp. Bordwell, 1993), kulminira u naglašavanju

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Autor fotografije nije poznat. Fotografija je preuzeta iz francuskog ilustriranog časopisa iz srpnja 1905.



Na Odeskim
stubama.
Prizori iz filma
Oklopnjača
Potemkin

kontrasta: vojska : narod, dijete : odrastao čovjek, invalid : zdrav čovjek, bogati : siromašni, ali najviše u suprotstavljanju dviju krajnosti – masovnoga (kretanje) i individualnoga (smrt).

Treba svakako imati u vidu da je Ćjzenštejn živio u doba masovnih pokreta. Njegov relativno kratak životni vijek (1898-1948) bio je obilježen važnim političkim događajima kao što su Rusko-japanski rat, Prva ruska revolucija, Prvi svjetski rat, Februarska i Oktobarska revolucija te Drugi svjetski rat.

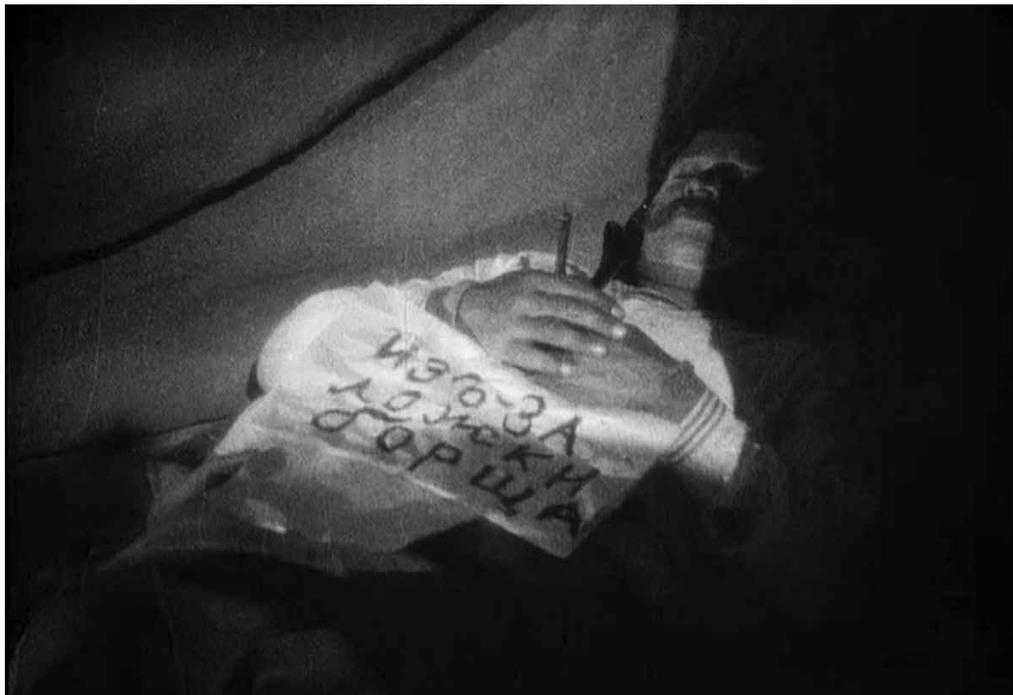
Masovne scene za film, posebice u vremenu njegova početka, igraju veliku ulogu. Evgenij Vahtangov naglašava važnost mase, gomile, meteža i nemira na filmu te piše o tome sljedeće:

Bilo bi dobro kada bi netko napisao dramu u kojoj nema nijedne pojedinačne uloge. Da u svim činovima igra samo gomila. Neredi. Masa kreće na barikadu. Svladava je. Likuje. Sahranjuju se pali. Pjeva se svjetska pjesma slobode.

(Zorkaja, 2006: 104)

Kozincev je naglašavao Ćjzenštejnov talent u masovnim scenama, smatrajući da je “najveće u njemu upravo nesvjestan osjećaj za gigantski puls podzemnih izvora života – pokret velikih masa. On je u našem stoljeću stvorio Tragediju” (Kotovič, 2003: 398). Upravo je film uspio realizirati maštu “igre mase”, premda je i kazalište u to doba eksperimentiralo s masovnim scenama, poput “uličnoga kazališta” koje je Ćjzenštejnu bilo blisko. Prisjetimo se također da je Ćjzenštejn u travnju 1923. postavio predstavu Aleksandra Ostrovsikoga *Na svakog mudraca po jedan prostak* (*На всякого мудреца довольно простоты*) u Proletkultu, o čemu je sam pisao (usp. Ćjzenštejn, 2011). Povezanost masovnih scena s filmom razotkriva se i u proletkultovskom razdoblju Ćjzenštejnova rada, jer se cirkuska ekscentričnost u spektaklu gdje, prema riječima Šklovskog, “veseli nered koji vlada na sceni (...) spaja s elementima komedije maski i antičke farse. Scena je, metež i spektakl, klaunovska igra s akrobatskim trikovima” (Kotovič, 2003: 398). Sve što snažno, napeto i osjećajno utječe na gledatelja naziva se “atrakcija”. Masovne scene u filmu nesumnjivo izazivaju snažne emocije. Potrebno je pronaći na koji način događaj pobuđuje mase i na koji način suprotstaviti masovno i individualno kako bi se u gledatelja izazvao istinski osjećaj napetosti.

I ponovno se vraćamo glavnoj tezi i temi našega rada, o kojoj je već prije pisala Nina Gurianova (1993), da rat u avangardnoj umjetnosti ne treba čitati kao konkretan rat 1914, nego kao simboličko značenje borbe i rušenja, jer rat “zaoštava sukob masovne svijesti i individualnosti” (ibid., 159). Pojedinaac se buni zbog hrane (crvljivo meso poticaj je pobuni na Potemkinu; “Zbog žli-



Vakulinčuk.
Prizor iz filma
Oklopnjača
Potemkin

ce boršča” piše na tijelu mrtvoga Vakulinčuka, a pogled mornara na tanjur s natpisom “Kruh naš svagdašnji daj nam danas” izaziva pobunu, odnosno razbijanje tanjura) i individualno se pretače u masovno.

Biološka potreba za jelom kao vrlo bitan fiziološki trenutak u *Oklopnjači Potemkin* pobuđuje mase na pobunu. Iz individualnoga narasta masovno, a zatim revolucionarno. Revolucija je kretanje *par excellence* (Bordwell, 1993: 93), zbog čega su i statični elementi poput skulptura uvučeni u kretanje. Vrlo je znakovita činjenica da se s brodova *Potemkin* i *Aurora* u obama filmovima puca po zgradama sa skulpturama koje se od pucanja “bude”, kinetiziraju se. *Potemkin* gađa kazalište u Odesi, a *Aurora* Zimski dvorac te dolazi do oživljavanja skulptura (usporedna scena Kerenskoga i Napoleonove skulpture, zatim Kornilova i Napoleonove skulpture [*Oktobar*]; skulptura lava se budi [*Oklopnjača Potemkin*]; govor komesara Privremene vlade i kipovi koji ga okružuju kao da sudjeluju u događajima; puška, vojni šinjel, boca u rukama skulpture u Zimskom dvorcu; ljudi i kipovi očekuju Aurorine pucnjeve kada je ljudsko tijelo nakon kretanja “okamenjeno”, “ukipljeno”, “u iščekivanju” i sl.). Vizualizira se i erotizacija skulpture: sjedinjenje topa i skulpture; aseksualne ženske noge u lošoj obući uspoređuju se s Rodinovom skulpturom *Proljeće* te se na taj način iskazuje tjelesna ljubav (*Oktobar*).



Skulptura
se “budi”.
Kadrovi iz filma
Oklopnjača
Potemkin



Prizori iz filma
Oktobar

Igru dinamizma i statičnosti u filmu moguće je čitati na širem planu izmjene gestualnog koda. Naime, tijelo je u revolucionarnim godinama “trebalo biti ponovno označeno” (Bulgakova, 2005: 111) budući da je novo društvo nastojalo radikalno promijeniti forme i običaje privatnoga života. Revolucionarna i masovna kretanja mogu se čitati i u takvom kodu, kodu novih koncepata kulture. Revolucija, kao i pobuna, ustanak, predstavljeni su kao “prirodne, stihijske pojave” (ibid., 115).

5. Brod – luka – grad

U obama je filmovima o kojima govorimo očigledan odnos broda (Potemkin,⁴ Aurora⁵) i grada/ulice. Potemkin puca po gradu (cilj mu je kazalište u Odesi), Aurora puca po Zimskome dvorcu (sjedište vlasti) te se stječe dojam da oba broda postaju gradovi u pokretu. Na brodovima teče život, što se osobito vidi u filmu *Oklopnjača Potemkin*, gdje Odesa s brodom živi zajedničkim životom. Brod je prema Foucaultovim riječima prostor bez prostora koji postoji na otvorenom moru i koji se kreće od jedne luke prema drugoj. “Brod je heterotopija *par excellence*” (Foucault, 1984: 6). Heterotopija broda u našim primjerima ulazi u utopiju revolucije. Prostor u kretanju ulazi u nepomični prostor i postupno (ponovno uz pomoć postupka gradacije) pokreće ulice. Mirne odeske ulice nakon Potemkinova dolaska postaju ulice u pokretu (dugačka scena spuštanja prema molu), a u *Oktobru* Oktobarska revolucija formalno počinje Aurorinim prilaskom gradu i pucnjevima po Zimskome dvorcu. Dolaskom brodova naglašava se motiv ulaska revolucije izvana. Potemkinova paluba predstavlja pobunjenički prostor na kojem su eksplicitno prikazani svi odnosi o kojima smo prije govorili: odnosi mi – oni, tjelesno kretanje, pobuna mornara zbog boršča, loše hrane i crvljiva mesa. Pobuna s Potemkina, s heterotopije, ili “drugoga” prostora, prenosi se u grad i grad se s Potemkinom sjedinjuje.

Međutim, ti se sjedinjeni prostori istodobno odvajaju. Potemkin odlazi, a pobuna se u gradu stišava tek kada se oklopnjača udalji (stanovnici grada mašu mornarima). Pitanje o Potemkinovu odlasku postavljali su mnogi gledatelji. O tome je pisao i sam redatelj (usp. Ćizenštejn, 2011a:

4 Oklopnjača ruske Crnomorske flote punoga naziva Knez Potemkin-Tavričeskij. Ustanak na krstarici, poznat također kao “pobuna”, “metež”, “neposluh”, “otvoreno suprotstavljanje”, jedan je od važnijih događaja u doba revolucije 1905-1907.

5 Aurora je prema povijesnim podacima oklopna krstarica prvoga ranga Baltičke flote tipa Diana. Premda je oklopnjača sudjelovala u nekoliko ratova u 20. stoljeću, postala je simbolom Oktobarske revolucije i danas se nalazi usidrena na obali Neve u Sankt-Peterburgu kao brod-muzej.

131): “Susreli su se, ‘pomahali’, otišli, ali kamo su otišli?” Spomenuto pitanje podsjeća na početak Gogoljeve komedije *Revizor*, kada gradonačelnik, pozvavši svoje suradnike, gradske namještenike, govori: “Noćas su mi cijelu noć dolazila na san dva neobična štakora. Bogami, nikad takvih vidio nisam: crni i neprirodno veliki! *Došli, onjušli me i otišli.*” (Gogolj, 2007: 11, kurziv J. V.) Štakori iz gradonačelnikova sna, kao i Potemkin iz *Ėjzenštejnova* filma odlaze u nepoznatom smjeru, a čitatelj/gledatelj postavlja pitanje kamo. Kao što su štakori iz gradonačelnikova sna “došli, onjušili i otišli”, odnosno ništa se bitno nije dogodilo nakon njihova odlaska, tako i *Ėjzenštejn* (2011a: 131) za Potemkina piše: “Moguće da sam htio da gledatelj ne postavlja to pitanje.” Drugim riječima, to je pitanje bespredmetno jer je naglasak u obama slučajevima stavljen na događaj – zbivanje oko lažnoga revizora u gradu, odnosno pobunu na brodu i u gradu. Zbivanja koja su slijedila nakon reprezentacije glavnog događaja posve su nebitna.

Bez obzira na redateljeve zamjerke o postavljanju pitanja o Potemkinovu odlasku, mi bismo se mogli poigrati tim pitanjem i sjediniti oba filma o revolucionarnim nemirima te reći da je Potemkin otplovio kako bi se pojavio u obliću Aurore dvanaest godina kasnije – u Petrogradu. Premda spomenuti brodovi, osim što su vojni, nisu povezani povijesnim događajima, njihova vizualna, kinematografska veza ipak postoji. Dva su filma povezana ne samo masovnim kretanjima, odnosom individualnoga i masovnoga, nego i tehničkim dostignućima, posebice dvama brodovima kao heterotopijama. Potemkin puca po gradu nakon dugačke scene na stubama (scena stradanja traje više od pet minuta), što je kulminacija filma, njegov kompozicijski vrhunac, a Aurora se pojavljuje u *Oktobru* na sredini filma (natpis “U grad je ušla ‘Aurora’” pojavljuje se približno u pedesetoj od 115 minuta filma) i njezini pucnjevi označavaju početak revolucije. Oba su broda vrhunac revolucionarnog kretanja i potvrđuju vezu čovjeka i stroja. Ruka čovjeka povezuje se s puškom kao svojim produžetkom (naoružane skulpture, scena naoružavanja svakog pojedinca), a brod s masom (pobuna mornara na palubi, gradsko iščekivanje Aurorine paljbe).

6. Željeznički kolodvor

Tijelo grada pokazuje još jednu za avangardu važnu točku – željeznički kolodvor. Željezničkoj poeziji Aleksandar Flaker u svojoj knjizi o avangardnoj umjetnosti *Poetika osporavanja* posvećuje dosta pozornosti. Avangardno doba je doba novog “evropskog pjesništva u kojemu se ono sprezalo s nadiranjem tehnike, njezinim ritmovima i motivima” (Flaker, 1984: 219). Kolodvor je kao važna točka revolucionarnoga grada prikazan samo u filmu *Oktobar*. On je, poput luke, granica ulaska u grad i granica izlaska iz njega, to je točka njegove otvorenosti i dinamike. Vlak, čiji je motiv toliko važan za rusku klasičnu književnost (*Idiot*, *Anna Karenina*, *Doktor Živago* i dr.), pojavljuje se u *Oktobru* kao dinamični stroj i kao stroj koji bukom i tehnikom donosi revoluciju iz inozemstva u Rusiju, na kolodvor.

Mase ljudi, među kojima nema kretanja ili je ono minimalno, stoje na Finskom kolodvoru.⁶ Budući da se kreću samo Lenin i zastave, stječe se dojam da je Lenin sa sobom donio “vjetar” revolucije. Lenina je na petrogradskom Finskom kolodvoru u filmu moguće usporediti s Leninom u poemi Majakovskoga *Vladimir Il’ič Lenin*, u kojoj se također spominju “vjetrovi” i “valovi” revolucije.

Bordwell je pisao da je Kerenskij u filmu blizak Kerenskomu u spomenutoj poemi Majakovskoga, no čini se da su i drugi elementi podudarni, poput snažnih gesta rukom, koje

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Finski kolodvor ima snažno povijesno značenje. U današnje doba u unutrašnjem dijelu kolodvora postavljena je parna lokomotiva N2-293 kojom je

Lenin doputovao iz emigracije u Rusiju 1917. Na trgu uz kolodvor je 1926. postavljen spomenik Leninu, djelo kipara S. A. Evseeva.



Lenin na
Finskom
kolodvoru.
Prizori iz filma
Oktobar

svakako čitamo kao revolucionarne, ili kolibe u predgrađu u kojoj se Lenin skrivao. Na taj se način čini da je poema Majakovskoga ušla u film i vizualizirala se.

Zastave koje se snažno vijore pritom su u neposrednoj vezi s oštrim (revolucionarnim) gestama vođe (podignuta šaka, rezanje zraka rukom, iskošen položaj tijela, što je u suprotnosti s uspravnim stajanjem okupljenih ljudi). Dinamizam “novoga” čovjeka, čija se gesta smatra “normalnom”, odlazi u krajnost. Nijemi film još snažnije naglašava revolucionarnu gestu, dinamiku bez glasa, a čitati gestu u nijemom filmu znači svaku kretnju pretvarati u simbol. Spomenute simbole čitamo na filmu kao revolucionarne, budući da revolucija, kao što smo prije spomenuli, i jest kretanje.

7. Tijelo i njegovi dijelovi

Gradske ulice, uske i široke, s gradskim kretanjem, s masama ljudi i pojedincima, s lukama i željezničkim kolodvorima, mjesta su “života smrti”. Kao što smo primijetili prije, dok su kretanja masovna, smrt je individualna. Ali smrt ne samo da se individualizira, ona se čak fragmentira. Svi se revolucionarni simboli iz *toto corpore* fragmentiraju u pojedine dijelove tijela. To su poznati detalji, poput stisnute šake, ruke s puškom, bosih nogu, nogu koje lupkaju od hladnoće u Petrogradu, zatim tijekom kongresa zastupnika, kada se pokazuje obuća što dijeli slojeve i pripadnost različitim geografskim prostorima Rusije. Pojedini dijelovi ljudskoga tijela postaju važni i osamostaljuju se.

Od svih je dijelova tijela ljudsko oko najsnažniji detalj. Nijedan drugi dio ljudskoga tijela nema tako izraženu dvostruku funkciju kao oko. Ono je subjekt (aktivni dio tijela) i objekt (pasivni dio tijela). Okom čovjek gleda (aktivnost) okolinu u kojoj se nalazi, ali je ono ujedno i dio tijela na koji se gleda (pasivnost). Oko liječnika u *Oklopnjači Potemkin* je kadar vrlo znakovita detalja. Doktor Smirnov dvostrukim staklom cvikera provjerava crvljivo meso kao da “jedno oko odriče istinitost onoga što se vidi” (Bordwell, 1933: 69). Krvavo oko ubijene učiteljice na Odeskim stubama (također kroz cviker) vrlo je snažan simbol. Razbijeno staklo cvikera pokazuje dvostruko ubijenu ženu: režim puca u njezinu profesiju učiteljice (u konkretnom slučaju naočale je klasificiraju) i u nju kao ženu, kao jednu od mnogih na stubama. Oko u krupnom planu kao izdvojeni dio tijela u avangardnoj umjetnosti može se tumačiti i na pozadini deklaracije “budućnosnika” (rus. *Будетляне*) iz 1913, u kojoj se navodi: “Slikari budućnosti rado upotrebljavaju dijelove tijela, rezove, a budućnosnici govorotvorci rascijepljene riječi, poluriječi i hirovite dovitljive spojeve.” (Flaker, 1984: 36)

Naša je analiza pokazala da, uzimajući u obzir sve avangardne zakonitosti, fragment tijela igra veliku ulogu u filmskoj poetici. Budući da je funkcija kadra u nošenju značenja ili, kako je pisao Lotman:

JASMINA
VOJVODIĆ:
TJELESNI
KODOVI
AVANGARDE
I RATA/
REVOLUCIJE
U DVAMA
FILMOVIMA
SERGEJA
EJZENŠTEJNA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
*Oklopnjača
Potemkin*



Prizori iz filma
*Andaluzijski
pas*

Kada na ekranu vidimo u krupnom planu snimljene ruke, ruke koje zauzimaju čitav ekran, nikada ne kažemo: "To je ruka diva, to je ogromna ruka". Veličina u konkretnom slučaju ne znači veličinu – ona svjedoči o značenju, važnosti toga detalja.

(Lotman, 2005: 309)

Prikaz dijelova ljudskoga tijela na filmskome platnu mogao je u prvih gledatelja, nenaviknutih da je film umjetnička forma, izazvati odbojnost. Stoga je Lotman u svojoj studiji *Semiotika filma i problemi filmske estetike* (1973) prenio anegdodu koju je svojedobno pričao filmski kritičar Béla Balázs, o ženi koja je prvi put u životu posjetila kinematograf: "Užas! Ne mogu shvatiti kako ovdje u Moskvi dopuštaju prikazivati takve grozote (...) Vidjela sam ljude rastrgane na komade. Ondje je glava, tamo noge, ondje ruke." (ibid., 311)

Krupni plan oka o kojem smo govorili posebno je zasićen značenjem, no istodobno može se tumačiti kao metafora novoga pogleda na umjetnost. Fragment oka u filmu *Oklopnjača Potemkin*

podsjeca suvremenoga gledatelja na znameniti krupni plan ženske glave i na detalj oka u filmu Luisa Buñuela *Andaluzijski pas* (*Un chien andalou*, 1929). Poznata scena horizontalnog reza preko oka oštricom britve u spomenutom filmu konačni je rez preko oka čovjeka 20. stoljeća. Nakon takva radikalnog reza gledatelju se otvorila mogućnost novog pogleda na sve izlomljene strukture, fragmente i vizualne novine koje su se pojavile u avangardnoj umjetnosti, pritom prije svega na one koje tematiziraju rat i revoluciju.

LITERATURA

Bordwell, David, 1993, *The Cinema of Eisenstein*, London: Harvard University Press

Brjusov, Valerij, 1902, *Лестница*, <www.stihi-rus.ru/1/Bryusov/6.htm>, posjećeno 17. lipnja 2013.

Bulgakova, Oksana, 2005, *Фабрика жестов*, Moskva: NLO (Новое литературное обозрение)

Civ'jan, Jurij, 2010, *На подступах к карналистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино*, Moskva: NLO (Новое литературное обозрение)

Ėjzenštejn, Sergej, 2011, "Монтаж аттракционов. К постановке 'на всякого мудреца Довольно простоты' А. Н. Островского в московском пролеткульте", u: Trošin, Aleksandr (ur.), *История отечественного кино. Хрестоматия*, Moskva: Канон / РООИ Реабилитация, str. 123–126.

Ėjzenštejn, Sergej, 2011a, "Констанца. (Куда уходит 'Броненосец Потёмкин')", u: Trošin, Aleksandr (ur.), *История отечественного кино. Хрестоматия*, Moskva: Канон / РООИ Реабилитация, str. 131–134.

Flaker, Aleksandar, 1984, *Poetika osporavanja: avangarda i književna ljevica*, Zagreb: Školska knjiga

Flaker, Aleksandar, 1999, *Književne vedute*, Zagreb: Matica hrvatska

Flaker, Aleksandar, 2009, "Ulica: novi mit avangarde", u: Flaker, Aleksandar, *Ruska avangarda 2: Književnost i slikarstvo – autori, pojmovi, djela*, Beograd / Zagreb: Službeni glasnik / Profil, str. 110–122.

Foucault, Michel, 1984, "Of Other Spaces. Heterotopias / Des espaces autres. Hétérotopies", *Architecture, Mouvement, Continuité*, br. 5 (listopad), <<http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>>, posjet 15. listopada 2012.

Gogol', Nikolaj Vasil'evič, 1952, *Собрание сочинений в 6 томах*, Moskva: GHIL

Gogolj, Nikolaj Vasiljevič, 2007, *Revizor; Ženidba; Kartaši*, preveli Roman Šovary, Zlatko Crnković i Vladimir Gerić, Zagreb: Gradsko dramsko kazalište "Gavella"

Gurianova, Nina, 1993, "Rat / avangarda", u: Flaker, Aleksandar; Ugrešić, Dubravka (ur.), *Pojmovnik ruske avangarde*, sv. 9, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske / Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 153–162.

Kotovič, Tat'ana Viktorovna, 2003, *Энциклопедия русского авангарда*, Minsk: Экономпресс

Lotman, Jurij Mihajlovič, 2005, *Об искусстве*, Sankt-Peterburg: Искусство-СПБ

Majakovskij, Vladimir Vladimirovič, 1968, *Собрание сочинений в 8 томах*, Moskva: Правда

Nemec, Krešimir, 2010, *Čitanje grada: urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak

Nižel'skoj, Viktor, 2014, "Проблемы телесной выразительности в славянской и японской театральной практиках", u: Ičin, Kornelija; Jamasaki, Kajoko (ur.), *Svetlost sa Istoka: japanska kultura i mi*, Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, str. 181-186.

Taylor, Richard (ur.), 1998, *The Eisenstein Reader*, London: British Film Institute

Toporov, Vladimir Nikolaevič, 2004, *Петербургский текст русской литературы. Избранные труды*, Sankt-Peterburg: Искусство-СПБ

Trošin, Aleksandr (ur.), 2011, *История отечественного кино. Хрестоматия*, Moskva: Канон / РООИ Реабилитация

Zabrodin, Vladimir, 2011, *Эйзенштейн: кино, власть, женщины*, Moskva: NLO (Новое литературное обозрение)

Zorkaja, Nea Markovna, 2006, *История советского кино*, Sankt-Peterburg: Алтейя



UDK: 929MKAC, M.

Mario Kokotović

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Marijan Mikac, ravnatelj Hrvatskog slikopisa

SAŽETAK: Tražeći poznatiju knjigu Marijana Mikca o filmu u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, objavljenu u Španjolskoj 1971, autor ovoga priloga naišao je na slabije poznatu publikaciju *Tri godine rada Hrvatskog slikopisa*, objavljenu tijekom Drugoga svjetskoga rata u Zagrebu. Kao uvod u njen pretisak, Kokotovićev pregledni rad donosi temeljne podatke o životu i radu Marijana Mikca, poznatog prijeratnog književnika i istaknutog filmskog djelatnika, kao i najvažnije podatke o nastanku i djelatnosti Državnog slikopisnog zavoda "Hrvatski slikopis" ("Croatia film"), poznatijeg po skraćenom nazivu Hrvatski slikopis.

KLJUČNE RIJEČI: Marijan Mikac, *Tri godine rada Hrvatskog slikopisa*, Hrvatski slikopis, Nezavisna Država Hrvatska

1. Uvod

Tražeći knjigu Marijana Mikca *Film u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj* iz 1971, koju sam poznao površno, putem vrlo rijetkih citata, prvo sam pronašao slabije poznatu knjižicu *Tri godine rada Hrvatskog slikopisa* iz 1944, pisanu za vrijeme djelovanja tvrtke iz naslova. Autor te publikacije danas je poznatiji kao književnik, dok je kao filmski djelatnik gotovo nepoznat i zaboravljen, uvelike zato što je filmsko stvaralaštvo nastalo u doba Nezavisne Države Hrvatske dugo bilo prešućivano. Na odgovorno mjesto ravnatelja Hrvatskog slikopisa, međutim, bio je postavljen kao jedan od najkompetentnijih filmskih stručnjaka, iako su ga njemačke vlasti neposredno nakon imenovanja uhitile u Zagrebu.¹ Hrvatski slikopis prikupio je gotovo sve ljude u Zagrebu koji su se na neki način bavili filmom, a Mikac je svojom spretnošću uspio Hrvatskom slikopisu osigurati i relativnu samostalnost. Pod njegovim ravnanjem tvrtka je proizvela više od 200 filmskih dvotjednika i tjednika, desetak kratkih propagandnih filmova i prvi hrvatski dugometražni igrani film *Lisinski* (Oktavijan Miletić, 1944). Nakon pada ustaškoga režima Mikac je opet neko vrijeme boravio u istražnom zatvoru, ovaj put u komunističkome, a 1947. uspio je prebaciti se u Italiju i dalje u Argentinu. Sljedećih 25 godina provodi u emigraciji gdje je i dalje kulturno vrlo aktivan.

2. Nastanak Hrvatskog slikopisa

Dok država ne vidi konkretnu korist od ulaganja u filmsku proizvodnju, film može ostati samo na marginama malog tržišta kakvo je bilo hrvatsko u sastavu Kraljevine Jugoslavije uoči Drugoga svjetskoga rata. Konkretnu korist, odnosno interes za ulaganje u filmsku proizvodnju pokazat će nova, totalitarna Nezavisna Država Hrvatska od svojih samih početaka. NDH, gotovo u svemu ovisna o Hitlerovoj Njemačkoj, prihvaća po već provjerenom obrascu i filmsku proizvodnju kao "važnu državnu stvar" kojom će gledateljima prenositi punu "istinu" putem političke indoktrinacije. U to doba u Njemačkoj filmski žurnal *Die Deutsche Wochenschau* od 1940. uspješno

¹ Mikac je spomenut u knjizi *Tko je tko u NDH* (Dizdar et al., 1997: 270–271) i u *Hrvatskom*

leksikonu (Vujić et al., 1997: 103), dok ga nešto starija *Filmska enciklopedija* (Peterlić, 1990) ne spominje.

ispunjava informativno-propagandnu zadaću, a nastao je spajanjem više njemačkih filmskih žurnala (*Ufa-Tonwoche*, *Deuling-Tonwoche*, *Tobis-Wochenschau*, *Fox Tönende Wochenschau*). Prvi korak u pokretanju filmskoga žurnala i filmske proizvodnje u NDH bila je uspostava Ravnateljstva za film 23. travnja 1941. Ravnateljstvo je početkom 1942. ukinuto reorganizacijom i osniva se Državni slikopisni zavod "Hrvatski slikopis" ("Croatia film"). Na čelnom mjestu toga filmskoga poduzeća je Marijan Mikac, a voditelj proizvodnje (to bi danas vjerojatno bio producent) je Branko Marjanović. Hrvatskom slikopisu osnovna je djelatnost proizvodnja, distribucija i trgovanje filmovima, a dobio je i tri kinematografa u vlasništvo, dva u Zagrebu i jedan u Sisku.² Ovo je poduzeće pokrenulo tjedni časopis *Hrvatski slikopis* i stvorilo filmsku proizvodnju s tehničkom i kadrovskom bazom bez konkurencije u ovome dijelu Europe.

3. Marijan Mikac – kratka biografija

Marijan Mikac rođen je u Senju 29. siječnja 1903. gdje započinje i svoje školovanje. Nakon Senja pohađa Pomorsku školu u Bakru. Nakon kratkotrajnog rada u pomorstvu odlučuje se za film, novinarstvo te književnost. Prema priloženoj biografiji njegove knjige *Doživljaji Morica Švarca u Hitlerovoj Njemačkoj*, izdane kao reprint izdanja na španjolskome jeziku *Las Aventuras de Moritz Schwarz* iz Argentine 1959, studirao je teologiju i filozofiju, međutim nije navedeno je li te studije i završio. Mikac boravi dvanaest godina u Sjedinjenim Američkim Državama, od kojih je dvije godine proveo u kompaniji 20th Century Fox Film, a deset u Paramount Pictures. Nakon povratka u domovinu, ondašnju Kraljevinu Jugoslaviju, radi kao dramaturg, urednik i prevoditelj filmova navedenih filmskih kuća, a zastupa i popularne američke stripove. Neposredno prije rata radio je u novinskoj agenciji Avala kao novinar. Puno je putovao, nije pripadao niti jednoj političkoj stranci, no pripadao je zenitističkoj umjetničkoj grupi. Zenitisti su bili prilično "anarhoidna" avangardna umjetnička grupa na čelu s Ljubomirom Micićem koji je afirmirao pojam barbarogenija. Taj je pokret bio jako vezan uz ideologiju unitarne Jugoslavije. Časopis *Zenit*, koji je izlazio u Zagrebu (a potom i u Beogradu), tiskan je na ćirilici. Mikac je, kao aktivan član, pisao za *Zenit* na ekavici, zalažući se u ozračju srpstva i balkanstva za balkanizaciju Europe i stvaranje novog tipa kulture i čovjeka s balkanskim obilježjima.³

U zenitističkom je tonu Mikac napisao i svoje dvije prve knjige *Efekt na defektu* i *Fenomen majmun* koje su publicirane u svega 30 primjeraka s numeracijom i potpisom autora (Donat, 1993: 9-10). Što to i kako Mikac piše, vidimo iz sljedećeg primjera:

2 "Za državu je [Ravnateljstvo] spasilo slikokaze 'Luxor' (sada 'Danica') i 'Narodni' u Zagrebu, te 'Građanski' u Sisku" (Mikac, 1944: 24). Daniel Rafaelić u knjizi *Kinematografija NDH* (2013, str. 77) navodi "Državni slikopisni zavod 'Hrvatski slikopis' u svojem je vlasništvu imao i pet kinematografa. Danica, Narodni i Europa u Zagrebu, Građanski u Sisku te Croatia u Banjaluci. No ubrzo je spao na jedan u Zagrebu (Danica), Sisku (Građanski) i Banjaluci (Croatia), budući da je Narodni prešao u vlasništvo Poglavnikovih tjelesnih zdругova, a Europa u vlasništvo Glavnog ustaškog stana, koji ga ustupa

udruzi Velebit." Prema Rafaeliću je, dakle, u konačnici također riječ o tri kina, ali je njihov geografski raspored nešto drugačiji. Valja napomenuti kako to, dakako, nisu bili i jedini kinematografi u NDH – prema knjizi Mirka Cerovca *Slikopis (Film)* (1943, str. 102) bilo ih je ukupno 155. (ur. nap.)

3 No, *Zenit* je u svoje doba kritiziran i zabranjivan zbog propagiranja komunističkih ideja. Heterogenost avangardnih poetika u tom časopisu protezala se, čini se, i na političke ideje koje su se u njemu iznosile. (ur. nap.)



MARIO
KOKOTOVIĆ:
MARIJAN MIKAC,
RAVNATELJ
HRVATSKOG
SLIKOPISA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Naslovnica
romana
*Fenomen
majmun*
Marijana Mikca

Hrvat žigoše srpski balkanizam da prikrije svoj vlastiti. Srbin se ne stidi balkanizma. Zenitista – novi čovek – ponosi se mladom balkanskom rasom. Njegov je cilj: Pobeda balkanizma.
(Mikac, 1923: 9)

Nakon zenitističke faze Mikac se intenzivnije bavio prevođenjem filmova, uređivanjem filmskih programa i pisanjem. Članke o filmu objavljuje u časopisima *Nova Evropa* i *Filmske novine*, baveći se i filmskom cenzurom i međunarodnom filmskom trgovinom, a raspravlja i o sličnostima i razlikama filma i kazališta.⁴ Uoči Drugoga svjetskoga rata, 1937. Mikac je objavio satirični roman *Doživljaji Morica Švarca u Hitlerovoj Njemačkoj*, koji možemo slobodno nazvati antinacističkim i zbog kojeg će, nakon dolaska Nijemaca i ustaša u Zagreb, završiti kratko u zatvoru zbog napada na nacističku politiku prema Židovima.

Junak romana siromašni je Židov u New Yorku kojemu nenadano nasljedstvo potpuno promijeni život, pa u drugome dijelu romana odlazi u Berlin u kojem provodi dane u ljubavnim avanturama, ali mora razmišljati kako spasiti i čast i vlastiti život. Problem je bio u Moricovom razmišljanju “da će se kukasti križ rasplinuti kao magla” i uistinu je za ono totalitarno vrijeme neobično što zbog toga Mikac nije ozbiljnije politički odgovarao. Nakon izlaska iz ustaškoga zatvora, smatra Branimir Donat (1993: 711-737), ustaškim je vlastima služio kao primjer tolerancije novog režima.

Mikac, jedan od najboljih poznavatelja filma i svega oko filma u hrvatskim prilikama (od proizvodnje do distribucije), postao je ravnatelj Hrvatskog slikopisnog zavoda “Hrvatski slikopis” (“Croatia film”), a nakon sloma NDH opet je neko vrijeme boravio u zatvoru, ali mu nije suđeno. Prebjegao je u Italiju 1947. i dalje u Argentinu. Nakon sedamnaest godina provedenih u Argentini preselio se u Australiju, a nakon smrti Vjekoslava Maksa Luburića u Španjolskoj, pozvan je u Carcaixent kako bi uređivao publikacije hrvatske tiskare Drina, ali ondje ne ostaje dugo. Godine 1971. objavljuje knjigu *Film u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*. Godine 1972. odlučio je vratiti se u Australiju, ali umire na brodu kod Cape Towna.⁵

4. Počeci filmskoga djelovanja u NDH

Početak filmske djelatnosti u NDH bio je vrlo težak. Stanje opisuje sam Mikac:

Takvo – u stvari kaotično – stanje vladalo je u času osnutka Nezavisne Države Hrvatske... Budući da u Hrvatskoj nije tada postojalo baš ništa osim bezznačajne Filmske središnjice, koja je osnivanjem Ravnateljstva za film odmah likvidirana, to je trebalo stvoriti hrvatski slikopis upravo iz ništa.

(Mikac, 1944: 23)

Došlo je i do nestašice domaćeg materijala za distribuciju po kinima jer se još nisu snimali novi materijali. Slijedila je i zabrana rada američkih, engleskih i ruskih filmskih predstavništava te prikazivanja njihovih filmskih materijala koji će biti zamijenjeni filmovima iz drugih država, naravno u prvom redu iz Njemačke i Italije. Kadrovski problemi rješavali su se tako što su svi filmski profesionalci bili pozvani na suradnju, iako je svi nisu prihvatili jer nisu vjerovali da se iz tako teš-

4 Usp. i Mikac, 1944: 15-18, poglavlje “Slikopis i kazalište”.
5 O Mikcu je pohvalno pisao emigrantski tisak, dok ga tisak na području Hrvatske i Jugoslavije nije

spominjao sve do 1993, kada je Branimir Donat napisao tekst o Mikcu i njegovu mjestu u hrvatskoj književnosti u *Kolu* Matice hrvatske. (usp. Donat, 1993)

ke startne pozicije može napraviti nešto dobro, a neki nisu htjeli sudjelovati u endehazijskoj propagandnoj mašini. Međutim, rad na filmu imao je i dobrih strana. Spomenimo samo mobilizaciju i odlazak na bojište od kojega su djelatnici velikim dijelom bili izuzeti, a na kraju krajeva, otvarala se mogućnost rada i na nekom filmskom projektu koji može biti kulturnog ili edukativnog karaktera.

Prvi filmski rad Ravnateljstva za film bio je *Iz velikog povijesnog govora Poglavnika dra. Ante Pavelića na trgu Stjepana Radića u Zagrebu 21. svibnja 1941*, poznat i kao *Poglavnikov govor*. Govor je snimljen tonski s dvjema "zvučnim" kamerama, ali kako se snimljena (eksponirana) filmska vrpca u određenom trenutku morala zamijeniti u kameri, bila je potrebna laboratorijska, montažna i zvučna obrada, napravljena u Školi narodnog zdravlja. Zvuk koji je nedostajao nadomješten je iz zvučnoga zapisa Radio Zagreba. Tako je nastao *Filmski pregled br. 1*. Sasvim je razumljivo da je prva stvar na filmskom popisu prioriteta režima kakav je bio ustaški bila pokretanje kontinuirane proizvodnje "filmskoga žurnala". No, za ozbiljno funkcioniranje takve produkcije bila je potrebna i određena količina kvalitetne filmske tehnike. Mikac je svojim zalaganjem kod ustaških vlasti uspio naći put da se nabavi najsuvremenija njemačka filmska tehnika onoga doba.

Hrvatski slikopis proširio je filmsku proizvodnju na kratke propagandne i "kulturne" filmove, kako su ih tada zvali.⁶ Ustaški režim volio je naglašavati svoju "brigu" o hrvatskoj kulturi tako da je došlo do prigode za realizaciju filmova s povijesnom i kulturnom tematikom. Tako je 1942. snimljen *Barok u Hrvatskoj* u režiji Oktavijana Miletića, koji nije bio namještenik Hrvatskog slikopisa, već je angažiran za ovaj projekt. Film je snimljen u dvorcu u Bistri i u baroknoj crkvi Majke Božje Snježne u Belcu, a u taj film uklopio je Miletić i malu igranu povijesnu priču s glumcima Titom Strozijem i Marijom Crnobori. Često se spominje i film *Straža na Drini* iz 1942. u režiji Branka Marjanovića. Taj je film dobio medalju na X. filmskom festivalu u Veneciji 1942.

5. Prvi "govoreći slikopis potpune dužine" – *Lisinski*

Marijan Mikac o nastanku filma *Lisinski* u časopisu *Hrvatski krugoval* br. 31 iz kolovoza 1943. piše:

Ali ideja je bila tu, najprije skromna: prikazati tko je bio Lisinski, prikazati njegov život i njegovo stvaranje, a osobito stradanje, da se takav slučaj ne bi više ponovio u danima izgradnje naše države. Prvobitna je namjera bila, da se snimi slikopis od kojih 800 m. Taj prijedlog sam morao odbiti. Dužina od 800 m onemogućila bi nesmetano prikazivanje slikopisa, jer bi takav slikopis bio previše dug, da se doda glavnom slikopisu, a u isto vrijeme previše kratak, da bi se prikazivao kao glavni. Zato sam tražio od svojih suradnika, da rukopis ili skrate tako, da se snimi slikopis od 400 m ili produže na kojih 2.500 m.

(Mikac, 1943: 3)

MARIO
KOKOTOVIĆ:
MARIJAN MIKAC,
RAVNATELJ
HRVATSKOG
SLIKOPISA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Nakon te, kako Mikac kaže, "sporazumne odluke" kojom je odlučena dužina filma *Lisinski*, bilo je potrebno prikupiti profesionalce od filmskih djelatnika koji su bili regrutirani iz Hrvatskog slikopisa do glumaca, scenografa, šminkera... koji su odabrani među zaposlenicima Hrvatskog državnog kazališta (danas HNK) u Zagrebu. Manjim dijelom angažirani su i stručnjaci iz slobodnih

6 Riječ je bila o prilagodbi naziva "Kultur-film" koji označava dokumentarni film (često s igranim dijelovima) njemačkoga žanrovskoga podrijetla, u kojem se u prvom redu uz pomoć umjetnina

dočarava neko prošlo razdoblje. Kulturno-povijesna tematika može pritom korespondirati s političkom zadaćom izgradnje nacionalnog identiteta. (ur. nap.)



Prizor iz
filma *Lisinski*
(Oktavijan
Miletić, 1944)

zanimanja. Slobodnog zanimanja bio je i Oktavijan Miletić kojem je dodijeljena redateljska funkcija. Prema raspoloživim informacijama, radilo se neumorno čitave noći, nije se gledalo na radno vrijeme iako su glumci morali obavljati svoje redovite poslove u kazalištu i, naravno, radili su subotom i nedjeljom. Branko Marjanović, voditelj proizvodnje i montažer *Lisinskog*, u *Hrvatskom krugovalu* br. 31 od 1. kolovoza 1943. kaže:

Bit će zanimljivo navesti nekoliko brojitenih podataka savezno s proizvodnjom slikopisa Lisinski. Tako na pr. za ovaj slikopis, čija će konačna dužina iznositi oko 2.500 m, što odgovara normalnom slikokaznom rasporedu, bit će utrošeno prilikom samog snimanja oko 20.000 m negativa. Ovo dolazi stoga, jer se većina prizora kod snimanja ponavlja, da bi se kasnije kod montaže izabrali prizori, koji su tehnički i glumački najbolje uspjeli. Zanimljivo je, da neki redatelji ponavljaju pojedine prizore i po 25 puta, kako bi imali, što veći izbor snimljenog tvoriva.⁷

(Marjanović, 1943: 7)

Marijan Mikac pozitivnog je stajališta o *Lisinskom* i tvrdi da je film unatoč tehničkim i izražajnim problemima u potpunosti uspio (iako je bio nezadovoljan redateljem jer je previše istaknuo fizičke nedostatke *Lisinskog*):

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

7 Premijera je održana na treću godišnjicu NDH u Zagrebu, u kinu Europa Palace (danas kino Europa), a film se prikazivao i u Njemačkoj, Bugarskoj, Mađarskoj i Slovačkoj. Kasnija sudbina filma je također zanimljiva. Dugo se mislilo da je izgubljen, odnosno da je završio u beogradskoj Jugoslavenskoj kinoteci. U novoj državi *Lisinski* je obilježen kao

“ustaški” film i njegovo prikazivanje nije dolazilo u obzir. Jedna kopija slučajno je pronađena u Jadran filmu početkom 1980-ih, a ponovnu premijeru nakon restauracije doživio je 1990. u istom prostoru, tadašnjem kinu Balkan. Povod je bio povratak Jelačićeva spomenika na glavni zagrebački trg. (Škrabalo, 1998: 129)

Film Lisinski je predstavio Hrvate kao napredan i kulturan narod. Predstavio nas je tako radi ljepote i vrijednosti Lisinskijeve glazbe, a i radi umjetničkog filmskog stvaranja u to doba, kad se više rušilo nego gradilo u svijetu.

(Mikac, 1971: 86)

6. Slom NDH i spašavanje tehnike Hrvatskog slikopisa

Dana 8. svibnja 1945. u Zagreb ulaze jedinice Jugoslavenske armije. Ostaci poraženih njemačkih, ustaških i ostalih snaga povlače se prema zapadu, ali oprema Hrvatskog slikopisa još je u Zagrebu. Posljednjih se nekoliko mjeseci osjeća u zraku propast kratkotrajne Nezavisne Države Hrvatske, a njemačke snage planiraju odnijeti i svu tehniku Hrvatskog slikopisa. Vodstvo Hrvatskog slikopisa je brzo shvatilo da je ta imovina "vrijednost" koja će biti potrebna i u novim prilikama. Pod vodstvom Branka Marjanovića smišljen je plan sprječavanja odvoženja cjelokupne filmske tehnike i montažnih stolova u Austriju. Plan je bio rizičan, ali jednostavan. Marjanović je podijelio sve raspoložive kamere, a bilo ih je devet reporterskih, snimateljskim ekipama zajedno s dovoljnim količinama filmske vrpce. Jedna kamera sakrivena je u podrumu zgrade Hrvatskog slikopisa na Preradovićevu trgu (ispod bivšeg kina Zagreb), a druga je sakrivena u skladišnom prostoru današnjeg Dramskog kazališta Gavella u Frankopanskoj ulici. Snimatelji su krišom snimali, a okolnosti nisu bile bezopasne – povlačenje svih poraženih formacija kroz Zagreb prema Austriji. Veliki dio filmskih kamera sačuvan je tako da se njima snimao bijeg onih od kojih su na ovaj način i bile "sakrivene". Kada su partizani ušli u Zagreb, Marjanović im je ponudio da od snimljenog materijala napravi film koji će dokumentirati oslobođenje grada.

Zanimljivo je da je Marjanović nazvao film *Oslobođenje Zagreba*, ali mu je dao, vrlo hrabro, i naziv: *Filmske novosti br. 1*, tako da su poslijeratne *Filmske novosti* nastale u Zagrebu kao posljedica inicijative djelatnika Hrvatskog slikopisa koji su svojom domišljatošću, ali i rizikom spasili za novu hrvatsku kinematografiju imovinu prikupljenu zahvaljujući i Marijanu Mikcu koji se trudio osigurati dobru tehničku bazu.

LITERATURA

Donat, Branimir, 1993, "Zaboravljeni i nepoznati Marijan Mikac", *Kolo*, br. 9/10, god. 3/151, str. 711-737.

Dizdar, Zdravko; Grčić, Marko; Ravlić, Slaven; Stuparić, Darko (ur.), 1997, *Tko je tko u NDH. Hrvatska 1941 - 1945*, Zagreb: Minerva

Gilić, Nikica, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international

Marjanović, Branko, 1943, "Proizvodnja slikopisa 'Lisinski'", *Hrvatski krugoval*, br. 31, god. III.

Mikac, Marijan, 1923, *Efekt na defektu*, Beograd: Zenit

Mikac, Marijan, 1937, *Doživljaji Morica Švarca u Hitlerovoj Njemačkoj*, Zagreb: Slovo

Mikac, Marijan, 1943, "Usavršava se Hrvatska slikopisna proizvodnja", *Hrvatski krugoval*, br. 31, god. III.

Mikac, Marijan, 1944, *Tri godine rada Hrvatskog slikopisa*, Zagreb: Državni slikopisni zavod "Hrvatski slikopis" ("Croatia film")

Mikats, Mariano (Mikac, Marijan), 1959, *Las aventuras de Moritz Schwartz*, Buenos Aires: Editorial Losada S. A.

Mikac, Marijan, 1971, *Film u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, Madrid: Drina

Peterlić, Ante (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

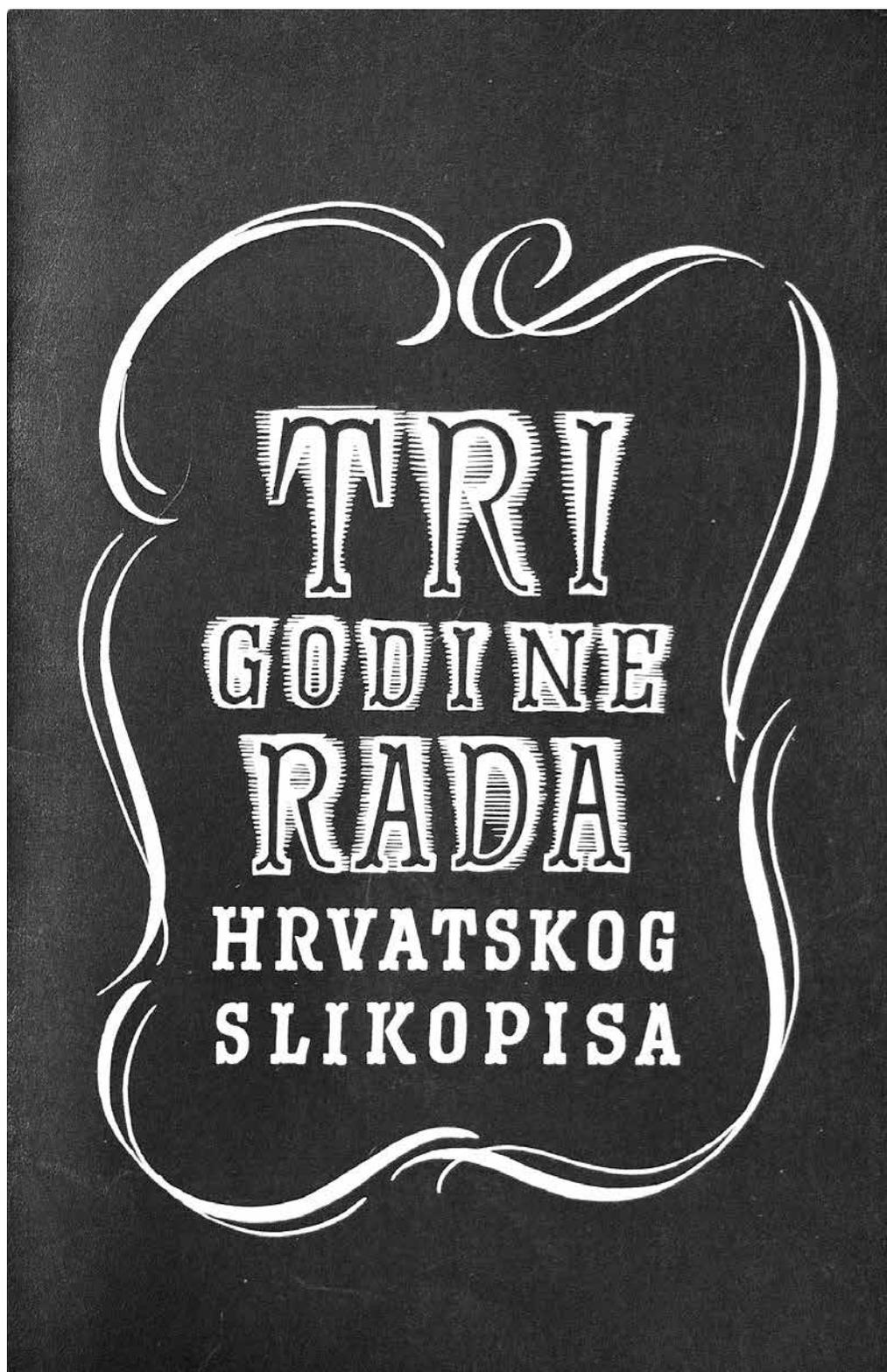
Peterlić, Ante; Majcen, Vjekoslav, 2000, *Oktavijan Miletić*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Vujić, Antun (ur.), 1997, *Hrvatski leksikon*, Zagreb: Naklada Leksikon

MARIO
KOKOTOVIĆ:
MARIJAN MIKAC,
RAVNATELJ
HRVATSKOG
SLIKOPISA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791(497.5)"1941/1944"

Marijan Mikac

Tri godine rada Hrvatskog slikopisa

Pretisak knjige

1. Što je zapravo slikopis (film)?

1. 1. Ideja u slikopisu i trgovina slikopisom

Iz dana u dan čitamo po svim svjetskim novinama o *milijunima*, što ih razni proizvođači ulažu u svoje proizvodnje slikopisa, pa i samo u pojedine slikopise; zatim o hirovitosti razmaženih slikopisnih "zvezda", koja stoji *milijune*; o *milijunima*, što ih slikopisna i slikokazna poduzeća plaćaju raznim državnim blagajnama; o *milijunima* posjetilaca, koji donose *milijunske* koristi i proizvođačima i zavodima za iznajmljivanje slikopisa i vlastnicima slikokaza.* Kad je riječ o milijunima, što je prema tome slikopis drugo do veleobrt i trgovina na veliko, trgovanje velikoga stila? A kad je tako, ne zasjenjuju li ti milijuni, i želja da se dođe do njih, sve drugo, a osobito ono, što uvijek bježi s puta, kad se radi o poslu i što – ako se kadkada ipak izpriječi velikim poslovnim planovima – biva nemilosrdno zgaženo; ne zasjenjuju li ti milijuni *ideju*, jednu, tako često prezrenu i zapostavljenu ideju, koja ima služiti raznim gospodarima i često nije drugo do krinka i mamac? Neosporno je, da se slikopisna djelatnost kao cjelina ne može odieliti od trgovačkog poslovanja, ali je pitanje, kakvu ulogu igra trgovina u slikopisu, je li ona pretpostavljena svemu ostalom ili samo predstavlja u nizu poslova kariku, koja se doduše ne može ili ne želi izostaviti, ali koja nije od bitne važnosti? Neosporno je nadalje, da je većini slikopisnih proizvođača, kao i raznim drugim slikopisnim poduzećima, prvenstveno stalo do materialnog uspjeha, dok moralni uspjeh, ako prema njemu i nisu ravnodušni, svakako dolazi tek u drugi red. Isto tako, površno gledano, ni slikokazi nisu drugo do trgovačka poduzeća, koja svietu pružaju duhovnu "nasladu", kao što brojna druga poduzeća pružaju tjelesnu. Tako je uglavnom i bilo prije, a negdje je još i danas više ili manje tako. No ima nešto u slikopisu, što postoji i što se održava u vrtlogu svih trgovačkih spekulacija i težnja za novčanim dobitkom, što se održava i sve više dobiva prevlast nad njima, a to je – opet se vraćamo na nju – *ideja*.

Ideja u slikopisu nije ni stidljiva nevjesta ni slučajan gost. Odnos između ideje i trgovine u slikopisu zapravo je obratan od onoga, koji se sam nameće nakon površnog promatranja: *nije*

* Autor je bio upravitelj Državnog slikopisnog zavoda "Hrvatski slikopis" ("Croatia film"). Isti je zavod, s adresom Pejačevićev trg 17, i nakladnik knjige koje pretisak donosimo, a izdana je dozvolom Glavnog ravnateljstva za promičbu broj 1373/44. od 28. ožujka 1944. godine. Tisak izvornika obavilo je 1944. g. poduzeće Tipografija d. d. iz Zagreba. S obzirom na značaj povijesnog izvora, u pretisku

smo nastojali u svemu slijediti izvornik. Poštovani su pravopisni i gramatički standardi iz vremena nastanka teksta, zadržani su sadržaji i struktura pojedinih poglavlja i paragrafa. Prepravljeno je samo nekoliko očevitih tiskarskih pogrešaka, a pojedine su riječi u pretisku istaknute kurzivom, za razliku od izvornika gdje je to učinjeno razmicanjem slova. (ur. nap.)

trgovina pretpostavljena ideji, već se ideja pretpostavlja trgovini. Zarada je često (ali ne uvijek!) konačan cilj, a trgovina sredstvo, da se dođe do zarade; ali s obzirom na to, da se slikopis po svojoj prirodi razlikuje od druge, obične trgovačke robe, proizvođači, vlasnici zavoda za iznajmljivanje slikopisa i vlasnici slikokaza mogu samo onda ostvarivati svoje poslovne ciljeve, ako im uspije privući i zagrijati mase, a to “zagrijavanje” i “očaravanje” masa stavljeno je u dužnost ideji. Slike, naime, makar one bile i zvučne i pokretne, same po sebi ipak su mrtve, ako od očiju i ušiju ne prodru do mozga, a osobito do srca. Zato je ideja u slikopisu i te kako važna. Bez nje bi propali i najpromišljeniji trgovačko-slikopisni podhvati; ako ona nije sretno izabrana i dovoljno primamljiva, uzalud su milijuni uloženi u proizvodnju i brojne druge slikopisne poslove, – milijuni, toliko žučeni, vise u zraku i nedosežni su! Nije dakle dosta samo snimati slikopise, ili se baviti ma kojim drugim slikopisnim poslom, – ideja je ono, što slikopise čini samo privlačnima, ili im daje i stvarnu vrijednost. A kako je s proizvodnjom slikopisa, tako je i sa svim ostalim, što je u vezi s njom ili neminovno sledi poslije, kad je slikopis već dovršen: ideja daje značajno i važno ili beznačajno obilježje cjelokupnom slikopisnom djelovanju.

1. 2. Suvremen čovjek prema slikopisu

Suvremen čovjek ima i mora imati danas prema slikopisu sasvim drugo stanovište, nego što ga je imao prije nekoliko godina. To se stanovište pogotovo razlikuje od onoga, što su ga imali njegovi roditelji. Dok je slikopis prije jedva nekoliko desetljeća bio obična vašaarska senzacija, vremenom se razvio u moćan veleobrt. Ali slikopis nije samo veleobrt, nego je u isto vrijeme sila, koja gospodari milijunima i milijunima ljudskih duša. Ta je sila najopasnija, a njeno djelovanje je upravo onda najjače, kad sakriva svoju pravu svrhu. Zbog svog ogromnog utjecaja na mase, kao i zbog svojstva, da svoju svrhu može postići i na prikriiven način, slikopis je postao snažno oružje u borbi najrazličitijih ideja. Uslied toga slikopis nije samo gospodar, nego je u isto vrijeme i sluga u vlasti vještih upravljača. To svojstvo promienilo je prvobitan značaj slikopisa: nekad jeftina razonoda za sitne duše, kasnije običan veleobrt s gustom mrežom trgovačkih organizacija na svima kontinentima, u svima državama, čak i u najmanjim mjestima, danas je – zadržavši sva svoja stara svojstva – prosvjetni, promičbeni i odgojni čimbenik prvog reda. Služeći se i vidom i sluhom, slikopis zarobljuje ljudske osjećaje, preobražava ih u dobrom ili u zlom smislu; vlada mislima, dižući ih u zavidne visine duha, ili ih drži sputane u uzkom okviru svakidašnjice, ili ih baca u nemilosrdan ponor zabluda. Pri tom je okrutno pravedan prema svakom: bogati i silni, siromašni i mali, obrazovani i neobrazovani – svi su podloženi vlasti tog suvremenog božanstva, koje – za razliku od drevnih, egzotičnih kumira – nije iznakaženo odvratnim oblicima. Kao svako “božanstvo” tako i slikopis ima svoje “hramove” – slikokaze; oni su različiti po izgledu i rentabilnosti, a vrijednost im zavisi od slikopisa, koje prikazuju, no svi jednako ljubazno primaju svakoga u svoje okrilje, bez obzira na to, da li su ti suvremeni “hramovi” mali i neudešeni, ili veliki i razkošni, i što je glavno: svaki od njih govori svakom razumljivim jezikom.

U pristupačnosti slikopisa za sve i za svakoga leži posebno vrelo njegove moći. Razgranatost organizacija po čitavom svijetu povećava mu djelovanje, daje međunarodni značaj, ali – opet u isto vrijeme – slikopis zadržava i svoja nacionalna obilježja, zadržava i pečat svoga stvaraoca. Kao na kakvom golemom trkalištu naprežu se predstavnici mnogih država, mnogih naroda, noseći boje ne samo svoje domovine, nego i boje svoje duše i svoga duha, da na međunarodnom natjecanju u slikopisnom stvaranju pruže najbolje plodove, bez obzira na to, služe li oni dobru ili zlu, bez obzira na to, da li svojim idejama pospješu ili usporavaju obći napredak čovječanstva.

Suvišno je i jalovo danas lomiti koplja oko pitanja, je li slikopis umjetnost, veleobrt, odnosno trgovina, ili tehnika, ili samo promičba; je li samo nešto od toga ili sve zajedno, i koliko ima od

prvog i drugog, odnosno od trećeg i četvrtog. Mi u prvom redu moramo biti na čisto s onim, što je bitno i zapravo jedino važno: da slikopis gospodari milijunima ljudi, da predstavlja silu, jaču i od tiska i od krugovala, jer ne djeluje samo na oči ili samo na uši, već i na oči i na uši; jer djeluje neposrednije i od same slike i od samog zvuka; jer je svakome razumljiv i onda, kad govori nepoznatim jezikom. Ta sila sama po sebi nije ni dobra, ni zla; ona može baš tako služiti dobru, kao što može služiti zlu, podatna je i sasvim se prepušta volji stvaraoaca. Slikopis je gospodar prema masi, a sluga u ruci vješta proizvođača.

Drugo je pitanje, kakve ideje dolaze do izražaja u slikopisu (ako odbacimo mišljenje, da je slikopis obično sredstvo trgovine, samo zabava za neuke), i što te ideje vriede? Ovo pitanje povlači za sobom veliku diskusiju, jer je svijet ideja u slikopisu veoma bogat, i po broju, i po vrstama, i po njihovoj vrijednosti. Tu su zastupani svi smjerovi; slikopisne ideje – po onome, što vriede i što zastupaju – penju se u najviše visine i spuštaju u najniže dubine. Što se najvećim dielom zadržavaju na površini zemlje, na svakidašnjem i banalnom, to je razumljivo; jer su osrednje ideje najbliže većini ljudi, onima, od kojih potječu i onima, kojima su namijenjene.

S obzirom na ideje, koje slikopis promiče, ako imamo u vidu cielu zemaljsku kuglu, postoje isti odnosi kao kod kazališta, tiska i krugovala, kao i u književnosti, – ima ih svakojakih: od “najreakcionarnijih” do “najmodernijih”, od najservilnijih do najsmionijih, i glupih i pametnih, i plitkih i dubokih, i zabavnih i dosadnih. To nije neka specifična slikopisna odlika ili mana, već izraz duha našega vremena, koje se svuda manifestira, a manifestira se različito; samo je način obrade, govora, sugestije drugčiji – slikopisni.

Najuspješniji je slikopis svakako onda, kad ujedinjuje sva svojstva pravog umjetničkog djela, koristeći se pri tom odlikama savršene tehnike, dok mu svjetske trgovačke organizacije osiguravaju pobjedonosan put od bujnih središta civilizacije do seljačkih koliba; kad je koristan doprinos kulturi i služi na čast zemlji, u kojoj je stvoren. Više nego prema slikopisu kao cjelini treba dakle danas određivati stanovište prema svakom pojedinom slikopisu napose; jer ima slikopisa, koji su u kulturnom pogledu na velikoj visini, koji su i umjetnički veoma visoko, ali ih ima i takvih, koji s kulturom i umjetnošću nemaju ništa zajedničkog.

1. 3. Zablude u slikopisu

Zabluda je od početka bilo u slikopisnom stvaranju, njih ima i sada, i uvijek će ih biti; od njih nije pošteđeno ništa, što je ljudsko. Da su proizvodnju i praktično izkorišćivanje slikopisa odmah od početka uzeli u ruke filozofi, učenjaci i umjetnici – idealisti, poviest slikopisa pošla bi sigurno drugim putem; ali slikopis su dobili u ruke trgovci, koji su u njega ulagali svu svoju uštedu, čas se zaduživali, da bi ga mogli stvoriti; sa slikopisom, koji su izrađivali, oni su se dizali ili padali. Slikopis je njima bio kruh, izvor zarade, i još više od toga: kamen-temeljac, na kojem su osnivali sreću svoga života; s njim su oni podpuno povezali svoju sudbinu. Kad su uspjeli, oni su postupali sa slikopisom kao sa svojom osobnom imovinom, bez obzira na njegovu društvenu ulogu; oni su izvršivali s njim sve one, i samo one spekulacije, koje su imale izgleda na uspjeh. I zato su snimali, a i sada snimaju, samo takve slikopise, koji obećavaju uspjeh. U početku se taj uspjeh sastojao samo u novčanoj zaradi; i danas je tako, gdje pojedinci, društva ili veliki trustovi ulažu svoj kapital u slikopisnu proizvodnju. Ali s vremenom se uvlače u njihove zajednice umjetnici; idealisti dobivaju sve češće prevlast nad trgovcima, ili se pogađaju s njima, tražeći “zlatnu sredinu”. S vremenom političari, svećenici, vojnici, učenjaci i drugi bacaju svoj pogled na slikopis, služe se njim. I državne organizacije prestaju biti ravnodušne prema slikopisu, ne samo zato, što im pruža raznovrsne materialne koristi, već i političke, a i druge. Tako slikopis postaje ono, što je danas najviše: sredstvo u službi ideje, ne samo jedne ili više određenih ideja, nego svake ideje. Slikopis na primjer

može biti sredstvo za promičbu svake vjere, ali isto tako može biti i moćno sredstvo protuvjerske promičbe. Nadalje će za neke biti zabluda, a za neke možda i odlika, što je svaki slikopis, ma kako on tobože nedužno djelovao i ma kako mu nedužan i zabavan bio sadržaj, zapravo ipak promičba za stanovitu državu ili narod. Slikopisom se promiču narodne nošnje, običaji, glasba, govor; država se može prikazati naprednijom nego što jest, zemlja ljepšom i bogatijom, a ljudi boljima i simpatičnijima; ali isto tako je moguć i obratan prikaz!

Pokraj svih zabluda, pokraj svih dobrih ili loših utjecaja, slikopis je najsnažniji dokument života naše epohe, ne samo po bogatstvu i različitosti ideja, koje njegovim posredovanjem dolaze do većeg ili manjeg izražaja, nego i po onom, što prikazuje. U tom pogledu – kao dokument – u nizu raznovrsnih kulturnih, odgojnih i znanstvenih slikopisa, kao i t. zv. “zabavnih”, posebno mjesto zauzimaju slikopisni tjednici, prozvani tako, jer izlaze tjedno.

1. 4. “Oči i uši svieta”

Slikopisni tjednici su zapravo zbirke aktualnih reportaža, sabranih iz raznih zemalja i s raznih područja ljudskog stvaranja i života. Slikopisni tjednici (neki ih nazivaju i “žurnalima”), te “oči i uši svieta”, već su se nametnuli svietu kao nova i osobita vrst žurnalizma.

Zadatak je slikopisnih tjednika, da suvremene svjetske događaje prikazuju živim slikama i odgovarajućim zvukovima. Takve snimke objašnjavali su najprije naslovi, a danas ih objašnjava govor; opisivanje prizora i tumačenje događaja potpuno je prepušteno objavljivaču. Svi snimci su popraćeni odgovarajućom glasbom, kojom se pojačava djelovanje. Prednost je slikopisnog, a ujedno i zvučnog prikazivanja događaja očevidna; to je prednost pokretne slike pred nepokretnom, žive rieči pred tiskanom, zvuka i govora pred ćutanjem. Ali osim ovih prednosti ima i drugih, a osim sličnosti slikopisa s tiskom, koja se sastoji u značaju reportaže, ima i znatnih razlika.

Djelovanje tiskane rieči zavisi uglavnom od dva činbenika: od stvaralačke snage pisca (događaj ne djeluje samo svojom vlastitom snagom, već je podređen stvaralačkoj moći pisca i vještini njegova izražavanja), i od toga, što čitalac mora piščevu imaginaciju uz pomoć slova preobraziti u vizuelnu činjenicu. Ovo je drugi činbenik. Pitanje je, kako će čitalac izvršiti tu preobrazbu: da li je, i u koliko je u stanju izvršiti je. Kod slikopisa međutim proces preobrazbe ne postoji: javnost ima pred sobom slike, koje se miču, a često i govore, ona gledanjem i slušanjem sama stvara zaključak, stvara ga lakše i nezavisnije; taj zaključak se zapravo sam nameće. Proizvedeni dojam je baš za to neposredniji i jači, što se u ovom slučaju slikama ne mora tek posebno “udahnjivati duša”, a niti se slova posredovanjem mašte imaju preobražavati u vizuelne činjenice. Ali od svega je najvažnije to, što se pred javnošću nalaze žive i originalne slike uz pratnju odgovarajućih šumova i glasova. S obzirom na ovo posljednje, neosporno je velika i dokumentarna, a prema tome i poviestna vrijednost slikopisnih tjednika. I to je još važno, što pravi ljudi, a ne glumci, žive i rade na platnu. Pred očima gledaoca kreću se istinske slike – čovjek ih ne mora tek stvarati pred svojim duševnim očima na temelju teksta ili govora; on gleda cijeli niz slika, a ne tek jednu jedinu ili možda i više, ali međusobno nepovezanih.

Aktuelnost je glavno svojstvo novina; prema tome ona mora biti i glavno svojstvo slikopisnih tjednika. Brzina reportaže zaostaje još danas nešto za onom kod novina, ali i tu se čini sve moguće: za odlazak na mjesto snimanja, za prenos snimaka i odpremu gotovih kopija velika slikopisna poduzeća upotrebljavaju zrakoplove, a sam postupak razvijanja i izrade slikopisnih slika sveden je na najkraće vrijeme.

Slikopisni tjednici su u velikim državama samostalne i u glavnom nezavisne ustanove. Uz potrebne tehničke uređaje, uz brojne sposobne stručne sile, oni imaju vlastite, posebno uređene samovoze za zvučna slikopisna snimanja, pa čak i zrakoplove.

Izbor gradiva u dobro uređivanim slikopisnim tjednicima, baš kao i u dobro uređivanim novinama, obilan je i svestran. Nije samo promičba, da se za slikopisne tjednike snima “sve”, t. j. sve ono, što se u svijetu događa zanimljivo, važno i značajno, sve ono, što treba prikazati. Razlog stanovitim nedostacima – kod slikopisnih tjednika kao i kod novina – treba tražiti u nesavršenosti ljudske prirode, u pomanjkanju kriterija i u nejednakom ukusu. Ali bez obzira na nedostatke, koji nisu od bitnog značaja, slikopisni tjednici predstavljaju sjajno i moćno sredstvo za međusobno upoznavanje naroda i za tumačenje događaja. Rat im doduše oduzima u stanovitoj mjeri “svjetsko” obilježje, ali zato slikopisni tjednici u tim većoj mjeri izvršuju zadatak kod kuće, kao i funkciju zblizavanja i upoznavanja između prijateljskih i savezničkih država, približujući u isto vrijeme ratna područja s “pozadinom”, i obratno. Obilno gradivo, snimljeno u doba rata, i koje se sada ne može cijelo upotriebiti, poslužiti će nakon rata kao dragocjen poviestni arhiv. Iz slikopisnog ratnog arhiva raznih zaraćenih država moći će se jednog dana sabrati jedinstveno poviestno gradivo; ono će također poslužiti za snimanje drama, koje će obrađivati sadašnji rat. Budu li njihovi proizvođači posvećivali dostojnu pažnju poviestnoj istini, to ne će biti obični “zabavni” slikopisi.

Jesu li međutim slikopisni tjednici, ako su nova vrst žurnalizma, “konkurencija” novinama, kao što kažu za slikopis uobće, da je konkurencija kazalištu? Kad bi stvaraoцима slikopisnih tjednika i uspjele izpuniti sve uvjete žurnalizma, a prije svega dostići aktuelnost dnevnih novina, ipak ne bi bili konkurenti. Slikopisni tjednici ne mogu dati sve ono, što daju novine i, što je bitno, ne daju to na jednak način kao novine.

1. 5. Slikopis i kazalište

Posebno pitanje predstavlja odnos slikopisa prema kazalištu. Odkako je slikopis učvrstio svoj položaj u svijetu, te odkako su slikokazi počeli privlačiti na milijune posjetilaca, nastao je spor, oko kojega se povela žestoka borba: *slikopis ili kazalište?* Za neke taj “spor” postoji – neriješen – još i danas; ali, ako se stvar promotri kritički, on ne postoji i nije zapravo nikada ni postojao. Voditi borbu oko toga, tko je od koga “viši” ili “umjetničiji”, ili popularniji i unosniji, suvišno je traćenje vremena, jer slikopis i kazalište, svaki za sebe, idu svojim putem. Javnost se i tako, bez obzira na ikakve teorije, opredjeljuje po svojoj želji i volji: ići će onamo, gdje joj je kada zgodnije, udobnije i jeftinije, ili gdje misli, da će za svoj novac više dobiti.

Uspjeh slikokaza, pravi razlog njegova trijumfa, treba tražiti prije svega u značaju slikopisa; ovaj je svijetu pristupačniji i razumljiviji, lakše se nameće ljudskim čulima; dodir između platna i posjetioca užu je i neposredniji, nego između pozornice i gledalaca; slikopis daje svojoj publici mnogo više mogućnosti, da uđe u dušu junaka, da shvati njihova djela, misli i osjećaje. Publika se zajedno s glumcem na platnu penje na primjer iz dubine ponora, imajući točne i pojedinačne preglede položaja – i dubine pod njim i strmine nad njim; ona zna i ono, što ni sam “junak” uvijek ne zna: kakve ga sve opasnosti i poteškoće očekuju! Ona gleda izbliza njegovu izmučenu, zdvojnju glavu, dok se – recimo – podrhtavajući penje po užetu, koje tek što ne izpusti; ona prati njegove ruke i noge, koje se čas jedva odupiru o oštru, okomitu stienу, čas opet lebde u zraku... Pokušajte dobiti isti efekt ovog prizora u kazalištu! To je i fizički i tehnički nemoguće. Jedan par očiju na platnu jednostavno snimljen: samo tužne, krupne oči kakve obične statistice, na velikom platnu, i pritom šapat, ili tiha melodija, ili čak ni to, već samo ćutanje, – djeluje snažnije od svake gestikulacije ili očajničkog jecanja bilo kakvog velikog glumca na pozornici. Mali ljudi, ljudi, koji se bore i koji stradavaju svakodnevno bez krupnih kretanja i bez mnogo vike i galame, i te kako brzo shvaćaju niemi bol na slikopisnoj vrpци; oni i nemaju mnogo smisla za velike pokrete i bučan, afektiran govor. Tako je sa svaćim kod slikopisa: za svaki, i za najnemirniji osjećaj ili događaj, slikopis ima svoj jednostavan i miran, ali inteligentan i svima pristupačan način izražavanja i prikazivanja. U

dobro napravljenim slikopisima, t. j. u takvima, koji su ma i osrednje vrijednosti, ali koji su slikopisno-tehnički, glumački i redateljski uspješni, riedko nedostaje prave mjere. Te male, mrtve, prostim okom jedva vidljive slike na vrpci, koje sadrže sad totalne preglede prizora pod svim mogućim perspektivama, sad detalje tih prizora, i ljudi, i stvari, izpunjavaju na razne načine dušu promatrača željom, da ih odgoneta, da sazna, zašto su snimljene, sastavljene i poredane baš tako, koji je njihov smisao; ali tek što se pojave na platnu, goleme, u pokretu, s govorom, pjevanjem, glashom i raznim zvukovima, tajna pada – otkriva se njihov smisao, značenje, i nitko ništa više ne pita, jer je začaran onim, što gleda i sluša. Tada postaje razumljivo, zašto se publika tako uzbuđuje, veseli ili plače, premda prizor možda sam po sebi nije osobito žalostan ili veseo. U tom je ujedno daljna prednost slikopisa pred kazalištem, objašnjenje, zašto i loši slikopisi oduševljavaju, a dobri kazalištni komadi često ostavljaju gledaoce hladnima.

Kazalište nikada ne obuzima gledaoca u istoj mjeri kao slikopis, osobito prosječnog gledaoca. Dodajmo ovome još i ostale prednosti slikopisa: da je dinamičan, dok je kazalište prema njemu statično, da absolutno slobodno postavlja i razvija radnju i svladava prostor, da se – porušivši zidove – nesmetano šeće po prirodi, po kopnu i po zraku, na površini i izpod površine zemlje i mora, da su snimci veoma često autentični, ili barem stvaraju dojam autentičnosti, i t. d. Nije baš ni lako izkoristiti te velike darove, koje je priroda uskratila kazalištu, a ostavila slikopisu! Nekom to polazi više za rukom, nekom manje, baš kao što je i s drugim ljudskim djelima. I eto, to vladanje tim velikim darovima slikopisa neki nazivaju umjetnošću, neki tehnikom, a neki samo vještinom; ali ime je podpuno sporedno – djela su glavno!

Profesionalni kazalištni ljudi gledali su na slikopisna djela godinama s visoka, podcjenjujući ih. S vremenom se taj odnos promienio u korist slikopisa. Mnogi iztaknuti kazalištni umjetnici prešli su u slikopisni “tabor”, a razlog tome nije bio uvijek materialne prirode, samo zamamne ponude slikopisnih proizvođača. Mnogi glasoviti umjetnici rade u isto vrijeme i za kazalište i za slikopis – poseban dokaz, da se kazalište i slikopis ne moraju u suštini izključivati. Već sama činjenica, da kazalištni umjetnici mogu sudjelovati u stvaranju međunarodnih slikopisa bez osobitog preobražavanja, čak i naizmjenično, bez i najmanje štete za njihov talent, te i snimati i nastupati na pozornici, zadržavajući podpuno svoju umjetničku individualnost, pokazuje najbolje, koliko su u pravu oni, koji samo kazalište smatraju umjetnošću.

Podcjenjivanje slikopisa uobće, a od kazalištnih ljudi napose, bilo je opravdano u prvo vrijeme, kad se slikopis tek učio hodati; drugčije je stanje nastalo kasnije, kad su slikopisna djela sazrela. Pa velik broj slikopisa snimljen je i snima se baš po kazalištnim komadima! Zar jedni te isti komadi mogu u kazalištu biti “čista umjetnost”, a u slikopisu samo “vještina” ili obična “tehnika”; u kazalištu “umjetnost”, a u slikopisu “kič”? I zar je tako uvijek, čak i onda, kad u istom komadu igraju isti umjetnici i na pozornici i na platnu, ili, šta više, slabiji na pozornici, a bolji na platnu, i kad je slikopisni redatelj bolji od kazalištnog?

Pokušaji, da se umjetnički, a i tehnički približe, čak i spoje slikopis i kazalište, ludost su. Isto tako je ludo kazališne komade jednostavno prenositi s pozornice na platno, ne podvrgavajući ih posebnim promjenama. Slikopis ima svoje zakone, a kazalište svoje, pa se prema tome treba i ravnati. Samo čuvajući svoju vlastitu izvornost mogu sebi osigurati nesmetan razvoj i kazalište i slikopis. Čuvanje te individualnosti je dužnost i jednog i drugog i u korist i jednoga i drugoga.

1. 6. Područja slikopisnog djelovanja

Iznievši bitne značajke slikopisa, ne upuštajući se u stručne pojedinosti, moramo konačno utvrditi činjenicu, da i mnogi školovani i naobraženi ljudi imaju o slikopisu, ako i ne uvijek i u svemu, pogrešno mišljenje, a onda svakako imaju o njemu nepodpuno mišljenje. Nepodpuno zato, jer, promatrajući slikopis, zbog širine i bogatstva područja njegovog djelovanja, pogled im ne može obuhvatiti čitav obzor. Stoga ćemo ovdje nabrojiti glavna područja, na kojima se slikopis manifestira, odnosno najvažnije grane njegove djelatnosti.

Kako izlazi iz onoga, što je napried rečeno, slikopis djeluje na području gospodarstva, politike, prosvjećivanja, promičbe, znanosti, tehnike, prava i umjetnosti, položivši i proširujući iz dana u dan mrežu svojih raznovrstnih organizacija na svim kontinentima, prodirući iz gradova u sve manja i zabitnija mjesta. Pojedine grane slikopisne djelatnosti su međusobno više ili manje odijeljene, gotovo čak i neprijateljske, dok su na drugoj strani opet izprepletene i združene. Čitave vojske raznovrstnih slikopisnih stručnjaka mobilizirane su za vršenje pojedinih poslova; i ako netko kaže, da je slikopisni stručnjak, ne biste se smjeli zadovoljiti tim obćim odgovorom, jer ima mnogo vrsti slikopisnih stručnjaka, i malo je takvih, koji se razumiju u sve poslove. *Proizvodnja* slikopisa je svijet za sebe; *iznajmljivanje* slikopisa je opet nešto drugo; a *prikazivanje* slikopisa nešto treće. Jedno je na primjer snimati slikopise, da se zaradi novac ili da se unapriedi znanost, drugo je služiti se slikopisom za izvršenje stanovitih političkih ciljeva, a treće opet putem slikopisa uzgajati mladež. Postoji nadalje – da ukažemo na druge suprotnosti! – temeljna razlika između probitaka slikopisnih proizvođitelja i zavoda za iznajmljivanje slikopisa, kao i između tih zavoda i slikokaznih poduzeća; uskladiti oprečne probitke, ili ih podvrći zakonskim propisima vrlo je složen pravni proces. Sama pak proizvodnja slikopisa, pa i uvoz s jedne strane i prikazivanje s druge strane, postavljaju posebne zadatke, jer ih treba prilagoditi obćim narodnim i državnim probitcima. U tehničkom pogledu također je stvar mnogo složenija, nego što izgleda na prvi pogled; pojam “tehnika” je previše širok i, ako se pogleda izbliza, primienjena na slikopis, ona je zastupana čitavim nizom raznovrstnih strojeva i sprava, a time i nizom poslova, od kojih neki služe, da se slikopis najprije snimi, a zatim izradi i konačno iznese pred oči i uši javnosti. Isto je tako i s osobljem, koje se bavi slikopisom i živi od njega. Oni, koji slikopis prikazuju, ne moraju se razumjeti u posao iznajmljivanja ili prodaje slikopisa, a ovi pak ne moraju znati, i obćno nisu upućeni u to, kako se slikopis proizvođi. Čak u samoj proizvođnji jedna vrst stručnjaka ne mora znati i ne zna ono, što rade njihovi drugovi. Tu su na primjer snimatelji slike, pa snimatelji zvuka, dramaturzi, stručnjaci za montažu, razsvjetu i t. d. A ipak djelovanjem svih njih zajedno postaje slikopis ono, što jest; s djelovanjem i svih ostalih dolazi konačno pred javnost ovog ili onog kontinenta, države ili mjesta – cieloga svieta. Čitav niz pojedinačnih radova, nabrojjenih ovdje i još drugih, potreban je dakle, da se slikopis dovrši; a da bude dobar, mora svaki pojedinac svoj dio posla izvršiti dobro. Zatim, kad je i to gotovo, stupa u djelatnost čitava vojska drugih stručnjaka, kojih rad omogućuje, da slikopis stigne u naš grad, čak i u naš vlastiti dom. Na tom dugom putu slikopis prolazi kroz brojne i razne miene: sad je čedo tehnike, nadahnuto i oplemenjeno visokim umjetničkim zanosom, sad je – samo malo kasnije – predmet obćnog trgovačkog poslovanja, pogađanja i izigravanja; sad daje povoda skupim svađama uzprkos jasnim i strogim pravnim ograničenjima; sad je u vlasti ljudi, koji opet žele s njim postići sasvim drugu svrhu. Ali u onim trenutcima, kad se razvija pred našim očima u slikokaznoj dvorani, onda slikopis djeluje sam po sebi; svi, toliko složeni utjecaji uzmiču pred neposrednim djelovanjem samoga slikopisa, koji živi u dušama gledalaca još dugo nakon toga, kad je i on sam odigrao ulogu, postavši hrpom starog tvoriva, upotrebljivog još samo u veleobrtne svrhe. Tako se slikopis rađa, živi i svršava na isti način kao čovjek, koji ga je stvorio; i isto tako



Naslovnica
časopisa
Hrvatski
slikopis

kao i čovjek živi i dalje u sjećanju ljudi, dužem ili kraćem, u sjećanju ugodnom ili neugodnom, prema tome, u kojoj mu je mjeri i na koji način uspjelo uzbuditi čuvstva i uzburkati misli gledalaca.

Nad cjelokupnom tom vrlo složenom djelatnošću, koja u mnogom pogledu može biti korisna ili štetna, bdije državna vlast, promičući – ako shvaća značenje i moć slikopisa – čitav slikopisni život i određujući mu smisao i pravac; ona nadahnjuje proizvodnju, regulira uvoz i izvoz slikopisa, uređuje zamršene pravne odnose, njeguje stvarna gospodarska svojstva slikopisa, a čuva i ona druga, koja je mnogo teže označiti i izraziti, jer se sastoje u velikom, ali zamršenom, gotovo bi se moglo reći, čarobnom utjecaju na mase gledalaca. Utjecaj državne vlasti na slikopis postaje svuda iz dana u dan sve snažniji, u velikim kao i u malim državama. Bez obzira, što je učinjeno i što se još moglo učiniti u drugim državama, pitanje je sada, što je u tom pogledu učinjeno kod nas u tri godine obstanka Nezavisne Države Hrvatske, a po tom i u tri godine rada na hrvatskom slikopisu.

2. Slikopis u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj

2. 1. Kako je bilo prije

U času osnutka Nezavisne Države Hrvatske nalazio se slikopis u jadnom stanju i s obzirom na samu organizaciju i s obzirom na ono, što se radilo i posjedovalo. Mjerodavni državni slikopisni ured bio je do prevrata Filmska centrala kod Ministarstva trgovine i industrije u Beogradu, koja je u Zagrebu imala kod odjela za trgovinu Banske vlasti svoju Filmsku središnjicu. Nadalje su u Beogradu postojale viša i niža “komisija za cenzuru filmova”, a u Zagrebu “podkomisija”. Čitava uloga države sastojala se u izdavanju beznačajnih naredaba, koje su samo utvrđivale uobičajenu praksu, da je slikopis smatran trgovačkom robom; slikopisi su se uvozili odakle je tko htio i kako je tko htio, i koliko je htio, a snimati ih je mogao svatko. Kakvu je pri tom ulogu imala Filmska središnjica u Zagrebu, pokazuje broj njenih namještenika: u svemu tri činovnika i jedan podvornik. U neku ruku autonomna “podkomisija za cenzuru filmova” u Zagrebu imala je dva namještenika.

Sama proizvodnja slikopisa bila je prepuštena samovolji domaćih proizvođača. Većina njih bez dovoljno kulture i stručnog znanja i gotovo bez ikakvih sredstava upuštala se u razne više ili manje beznačajne podhvate, precjenjujući svoju snagu. Ti ljudi su se nadali, da će bez ikakvih priprema i s malo novca stvoriti “genialno djelo”, koje će osvojiti svijet, a svaki takav pokušaj svršavao je gubitkom. Malo zatim počeli su iznova s novim snimanjem, puni novih nada, ili su se javili drugi ljudi, radeći na isti način, da im rad bude okončan istim moralnim i materialnim neuspjehom. Jugoslavija u 23 godine svoga obstanka nije na području slikopisne proizvodnje ostvarila ništa značajno: ni tjednike tehnički bar donekle na visini, koji bi izlazili stalno; ni vrijedne kulturne slikopise, koji bi prodrli u inozemstvo; a o drugim slikopisima bolje da ne govorimo. Isto tako gotovo ništa nije učinjeno ni u pogledu nabavke strojeva, sprava i pomagala za slikopisnu proizvodnju. Jugoslavija se nije pobrinula, da slikopis dobije drugi značaj, nego što ga ima svaka druga trgovačka roba. A zagrebačka Filmska središnjica, bez i najmanje vlastite pobude, sliepno je oponašala svoju “centralu” za vrieme t. z. Banske vlasti, dok, prije nije ni postojala.

Dok su se slikopisnom proizvodnjom bavili – uz nekoliko izuzetaka – nenadareni domaći spekulanti, ne nastojeći, da joj udare solidne temelje i ne nailazeći ni na kakvu stvarnu pomoć države, izuzevši povremene neznatne novčane nagrade za miljenike režima, – glavnu riječ u svim drugim vrstima slikopisnih poslova vodili su tuđinci; jedino su se slikokazi u malim mjestima nalazili većinom u domaćim rukama.

2. 2. Ravnateljstvo za film

Takvo – u stvari kaotično – stanje vladalo je u času osnutka Nezavisne Države Hrvatske. Međutim, već 23. travnja 1941. osnovano Ravnateljstvo za film kod tadašnjeg Državnog tajništva za narodno prosvjećivanje preuzima na sebe zadatak, da čitavu slikopisnu djelatnost u novoj državi uputi novim putem, a probitke posebnika podvrgne obćim probitcima. Budući da u Hrvatskoj nije tada postojalo baš ništa osim bezznačajne Filmske središnjice, koja je osnivanjem Ravnateljstva za film odmah likvidirana, to je trebalo hrvatski slikopis stvoriti upravo iz ništa. Osnutak Ravnateljstva za film pruža dokaz, kakva se važnost odmah od početka pripisivala slikopisu; a da će se u pogledu slikopisa krenuti jedinim izpravnim putem, vidjelo se po tom, što je slikopis uključen u Državno tajništvo za narodno prosvjećivanje. Tom poviestnom i sudbonosnom činjenicom prestao je slikopis u novoj državi biti samo trgovačkom robom. Kasnije je slikopis u toku ove tri godine, kako se mienjala organizacija državne vlade i državne promičbe, bio nekoliko puta izložen promjenama, ali je dobro, što se načelno nije ništa promienilo; mienjao se samo vanjski oblik i službeni položaj slikopisa, ali se pri tom nije odstupilo od početnog pravca. Slikopis se kao gospodarski činbenik dalje njegovao i unapređivao, ali su u isto vrijeme počele dolaziti do izražaja i druge njegove odlike, koje su u Jugoslaviji bile zanemarene.

Novu državu, nastalu u ratu, kad je svjetski ratni vihor zapravo tek izkušavao svoju snagu, čekali su, kako na svim drugim područjima, tako i na području slikopisa, brojni težki zadatci. Trebalo je na razvalinama propale državne tvorevine udariti čvrste temelje korisnoj slikopisnoj organizaciji; tamo, gdje nije postojalo ništa, trebalo je bez ikakvih sredstava započeti gradnju nove zgrade. Kad danas pomišljamo na ono doba u slikopisnom pogledu podpuno nesređenih prilika, opterećenih lošom baštinom, sa 16 slikopisnih zavoda u Zagrebu, gotovo bez slikopisa i s vojskom namještenika; na slikokaze, koji u prvo vrijeme nisu imali dovoljno slikopisa, da podmire svoje potrebe radi zabrane prikazivanja američkih, englezkih i sovjetskih slikopisa; na pokoleban moral u slikopisnom trgovačkom poslovanju, koji je počivao na načelima podvale, prevare i pljačke; na pravo bezvlađe u pitanjima uvoza, iznajmljivanja i prikazivanja slikopisa, – kad se sjetimo toga i kad to usporedimo s onim, što imamo danas, nakon kratke tri godine rada, onda možemo utvrditi, bez lažne skromnosti, da se uistinu radilo dobro. Sljedeće stranice pokazat će, kakva je slikopisna zgrada podignuta za to kratko vrijeme kao posljedica požrtvovnog rada u najtežim ratnim prilikama, koje su neprestano stvarale nove poteškoće, podmetale nove zapreke i neprestano nas stavljale pred druge zadatke. Uz to se ne smije zaboraviti, da se slikopisna djelatnost u zemlji ne može odieliti od inozemstva. Trebalo je dakle uzpostaviti za nas što povoljnije odnose s bližim i daljim državama, a u prvom redu slikopisne probitke drugih država uskladiti s probitcima naše države. I u tom pogledu, kako će se kasnije pokazati, možemo biti zadovoljni; učinjeno je sve, što se u danim prilikama moglo učiniti.

Ravnateljstvo za film izvršilo je prve pionirske zadatke u devet mjeseci svoga obstanka. Da ne umaramo stručnim pojedinostima, izniet ćemo ono, što može biti od obćeg zanimanja. Prije svega je Ravnateljstvu za film uspjelo ono, što je bilo od odlučne važnosti za daljni razvoj događaja: postalo je jedini državni ured nadležan za sva slikopisna i slikokazna pitanja; postavilo je načela za višegodišnji budući rad, koja se još i sada dosljedno ostvaruju; udarilo je temelje današnjoj organizaciji slikopisa u našoj državi; izvršilo je djela, koja su kasnije pozakonjena odredbama o Državnom slikopisnom zavodu “Hrvatski slikopis” (19. siečnja 1942.) i o Državnom izvještajnom i promičbenom uredu kod Predsjedništva Vlade (24. siečnja 1942.); položilo je temelje zdravim odnosima s drugim državama, u prvom redu s Njemačkom i Italijom, što je za nas bilo najvažnije; zauzelo je u ime naše države dostojno mjesto u Međunarodnoj slikopisnoj komori; za državu je

spasilo slikokaze “Luxor” (sada “Danica”) i “Narodni” u Zagrebu, te “Građanski” u Sisku; izvršilo je obustavu rada američkih slikopisnih zavoda, pohranivši na sigurno mjesto američke slikopise; osiguralo je nove inozemne slikopise, koji su nadomjestili zabranjene američke, englezke i ruske; uvelo je nova načela u uvozu stranih slikopisa. Rad se dakle odmah počeo razvijati na svima područjima slikopisnog stvaranja; nijedno nije zanemareno – ni upravno, ni političko, ni gospodarsko, ni pravno, ni promičbeno, ni tehničko, pa ni proizvodnja.

Ravnateljstvo za film je bilo prvi proizvođač slikopisa u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. Prvi slikopis je snimljen već 21. svibnja 1941. (govor Poglavnika na Markovom trgu u Zagrebu). Taj rad je započeo s vrlo primitivnim tehničkim sredstvima. Ipak je već u ljetu iste godine pokrenut hrvatski zvučni slikopisni tjednik “Hrvatska u rieči i slici”, koji je sadržavao snimke samo iz hrvatskog javnog života, a u početku izlazio redovito svakih 14 dana. Prvi broj je izašao 28. kolovoza 1941. – za hrvatski slikopis svakako poviestni datum. Rad na tjednicima je započeo uz najteže uvjete: bez tehničkih uređaja, sa starim i razklimanim kamerama, čak i bez podesnih prostorija. Mala služinska komora u prije privatnom stanu na petom katu kuće na Preradovićevom trgu broj 4 bila je naš prvi slikopisni “studio”; običan stol, koji je neznatno povećavao slike na vrpci i na kojem se zvuk nije mogao reproducirati, zamjenjivao je suvremeni stol za obradbu (montažu) slikopisa; zvukovi za glasbenu ilustraciju tjednika snimani su s gramofonskih ploča. A ipak je taj više nego skromnim sredstvima izrađivani slikopisni tjednik izvršio svoj poviestni zadatak, stekao svoju publiku, pojedinim snimcima prodro u inozemstvo, sačuvao dragocjeno gradivo za buduća pokoljenja. Na kraju krajeva, taj tjednik je bio temelj daljnjeg, naprednijeg i savršenijeg, djelovanja u hrvatskoj slikopisnoj proizvodnji; bez njega ne bismo došli do današnjeg, tehnički, žurnalistički i umjetnički dotjeranog “Hrvatskog slikopisnog tjednika”. U to doba padaju prve naručbe i nabavke suvremenih slikopisnih strojeva: kamera za snimanje, uređaja za sinhronizaciju, reflektora i kola za zvučna snimanja (na žalost, tada naručeni uređaj za sinhronizaciju i kola za zvučna snimanja usljed ratnih prilika još nisu u našem posjedu, premda su s naše strane izvršene u celosti sve točke ugovora). U to doba pada i izbor prvih suradnika, od kojih se većina nalazi i danas u službi Državnog slikopisnog zavoda. Već je Ravnateljstvo za film ponudilo suradnju liepom broju stručnjaka, a predobiveni su za slikopis i novi ljudi – mladi, nadareni, požrtvovalni. Na sve te prve napore Ravnateljstva za film, osobito u prvim mjesecima rada, gledalo se osobito u stručnim krugovima s nepovjerenjem. Neki su čak i odbili ponudenu suradnju, ne vjerujući, da će taj rad biti dugog vieka i uspješan; kasnije su je, nakon prvih uspjeha, neki rado prihvatili.

Od brojnih značajnih poslova, izvršenih u zemlji, napose treba spomenuti nastojanja Ravnateljstva za film, da Ministarstvo državne riznice promieni dotadašnji način plaćanja državnih pristojbi na slikokazne ulaznice. Dok su u Jugoslaviji slikokazi u velikim mjestima bili opterećeni paušalnim plaćanjem tih pristojbi, a u malenim postotnim, prema polučenom prometu, – izvršena je u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj važna promjena: u velikim mjestima uvedeno je postotno plaćanje državnih pristojbi na ulaznice, prema polučenom prometu slikokaza, a u malim mjestima paušalno. Time država u zaradi slikokaza sudjeluje razmjerno prema postignutom prometu. Time je omogućeno, da se odmjerivanjem umjerenog paušala izađe u susret svima onima, koji žele otvoriti nove slikokaze u malim mjestima, gdje se to inače zbog velikih troškova ili čak i gradnje nove slikokazne zgrade i nabavke strojeva ne bi izplatilo. Otvaranje novih slikokaza u malim mjestima pokrajine predstavlja za državu daleko veću kulturnu i odgojnu, nego financijsku korist. Slikopis upravo u zabačenim mjestima pokrajine može u punoj mjeri izvršiti svoju kulturnu zadaću. Zato se ne smije ostaviti nespomenut rad Ravnateljstva za film na slikopisu uzke vrpce. Uzki slikopis lakše se širi i prodire uglavnom zato, što je stroj za prikazivanje jeftiniji, lakše se prenosi,

upravljanje njim je mnogo jednostavnije, a slikopisna vrpca ne gori; u isto vrieme zadržava sva dobra svojstva običnoga slikopisa. Putem strojeva za prikazivanje slikopisa uzke vrpce, smještenih u posebne samovoze, obskrbljene agregatima, održane su mnogobrojne slikopisne priredbe na hrvatskim selima, pa i u onim bez struje, gdje stanovnici još nikad nisu vidjeli slikopis i gdje ga inače nikad ne bi ni vidjeli. Tako je dah europske uljudbe na zanimljiv, upravo čaroban način prodro do zagorskih brežuljaka, u slavonske šume, na hercegovački krš i bosanske vrleti. Slikokazna predstava u selu, sate udaljenom od željeznice ili autobusne veze, prikazivanje pravih slikopisa sa slikama, koje se miču, govore, pjevaju i sviraju! Tu se slikopisu otkrivaju silne mogućnosti djelovanja, osobito u našoj zemlji.

Ravnateljstvo za film uzpostavilo je vrlo plodne veze s inozemstvom, u prvom redu s Njemačkom, Italijom, Rumunjskom, Slovačkom, Finskom i Mađarskom, a suradnjom njenih predstavnika u Međunarodnoj slikopisnoj komori, u kojoj je Nezavisna Država Hrvatska zastupana u glavnom vieću i nekoliko najvažnijih odsjeka, – uzpostavljen je i osobni prijateljski dodir naših izaslanika s velikim brojem izaslanika gotovo svih europskih država. Koristi od te suradnje za mladi hrvatski slikopis ne mogu se dovoljno ocieniti; prve posljedice su brzo zapažene, a u prvom redu napredak u proizvodnji uslied nabavke strojeva i izobrazbe stručnog osoblja u inozemstvu, obskrba države dobrim slikopisima, osiguranje slikopisnim tvorivom, do kojeg se danas teško dolazi, udio u rješavanju međunarodnih aktuelnih slikopisnih pitanja i mogućnost, da se zaštićuju probitci hrvatskog slikopisa kod kuće i u inozemstvu.

Kako na političkom polju, tako i na slikopisnom, stavljen je mladi hrvatski slikopis već od prvih dana svoga obstanka pred vrlo teške zadatke zbog velikih zahtjeva talijanskih susjeda. Talijani su počeli uvoziti u Hrvatsku svoj promičbeni slikopisni tjednik “Luce”, osnovali slikopisni zavod “Esperia”, koji je imao u Zagrebu i svoj vlastiti slikokaz “Europa”. Talijanske namjere nisu uvijek bile u skladu s probitcima hrvatskog slikopisa, ali je ipak uspjelo probitke hrvatskog slikopisa uvijek i podpuno zaštititi.

Premda je primalo novčanu pomoć od države za slikopisnu proizvodnju, Ravnateljstvo za film nastojalo je doći do vlastitih vrela prihoda, da bi se veliki troškovi stvaranja hrvatske slikopisne proizvodnje vremenom mogli pokrivati vlastitim prihodima. To načelo, bez kojeg nikad ne bi bili postignuti stvarni rezultati u proizvodnji, ostvareno je kasnije na dostojan način u Državnom slikopisnom zavodu “Hrvatski slikopis”.

Tako je Ravnateljstvo za film častno izvršilo svoj pionirski i poviestni zadatak. Kad je likvidirano početkom godine 1942. nakon objavljivanja zakonskih odredaba o Državnom slikopisnom zavodu i Državnom izvještajnom i promičbenom uredu, njegove poslove je preuzeo dielom Državni izvještajni i promičbeni ured, a dielom Državni slikopisni zavod “Hrvatski slikopis”; zavod (za) one, koji se ne mogu voditi bez trgovačkog poslovanja i koji ne mogu zavisiti od propisa o državnom računovodstvu, dakle među ostalim i proizvodnju slikopisa, a promičba poslove upravnog, nadzornog i promičbenog značaja.

2. 3. Slikopisni odsjek

Zakonskom odredbom od 24. siečnja 1942. broj XXXIII-23I-Z-1942. određeno je osnivanje Državnog izvještajnog i promičbenog ureda kod Predsjedništva Vlade kao posebne državne ustanove i vrhovne izvještajne i promičbene oblasti Nezavisne Države Hrvatske, te pravne osobe javnog i privatnog prava, sa zadaćom, da promiče probitke Nezavisne Države Hrvatske u domovini i izvan nje, služeći se pri tom novinstvom, tiskom, slikopisom, govorom, krugovalom i drugim prikladnim promičbenim sredstvima.



Branko Špoljar
kao Lisinski

MARIJAN
MIKAC: TRI
GODINE RADA
HRVATSKOG
SLIKOPISA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

U pogledu slikopisne djelatnosti ova zakonska odredba određuje nadzor nad proizvodnjom domaćih slikopisa na području države u sadržajnom, tehničkom i trgovačkom pogledu, kao i nadzor nad dobavljanjem stranih slikopisa i nad njihovim prikazivanjem u zemlji; cenzuru slikopisa, koji se proizvode na području Nezavisne Države Hrvatske i uvoze iz inozemstva, a u suradnji s Ministarstvom unutarnjih poslova, Ministarstvom nastave (danas Ministarstvo narodne prosvjete) i s Ustaškom nadzornom službom; izdavanje i oduzimanje dozvola za rad slikokaznim i slikopisnim poduzećima; izdavanje dozvola za otuđivanje i davanje pod zakup takvih poduzeća; ustrojavanje i nadziranje Državnog slikopisnog zavoda "Hrvatski slikopis"; davanje pobuda za uređenje slikopisa putem zakona.

Državni izvještajni i promičbeni ured ovlašten je u poslovima svoga djelokruga izdavati naredbe obćeg značaja kao i naloge i zabrane za pojedine slućaje. Za izvršenje naredaba, naloga ili zabrana može ustanoviti kazne i to: kaznu zatvora najviše do tri mjeseca, novćanu kaznu do najviše 100.000 Kuna, kaznu oduzimanja prava na obavljanje rada, odnosno kaznu oduzimanja dozvole za rad i kaznu zatvaranja poduzeća.

Zakonskom odredbom o državnoj vladi Nezavisne Države Hrvatske od 9. listopada 1942. broj CCLXXVIII-2402-Z-1942. ustanovljena je nadležnost Ministarstva narodne prosvjete za promičbu, u koju spada Državni izvještajni i promičbeni ured sa svim zavodima, uredima i ustanovama pod njegovim nadzorom.

Odredbom od 20. listopada 1942 broj 34.868-II-706-942. osnovano je u Ministarstvu narodne prosvjete Glavno ravnateljstvo za promičbu, koje je zadržalo sav djelokrug rada Državnog izvještajnog i promičbenog ureda. Zatim je po naredbi ministra narodne prosvjete od 29. listopada 1942. broj U. m. 2736-42. ukinut Državni izvještajni i promičbeni ured, a Glavno ravnateljstvo za promičbu preuzelo je sve poslove istog ureda; njegovu imovinu, prava i obaveze preuzela je Nezavisna Država Hrvatska.

25. veljaće 1943. naredbom ministra narodne prosvjete broj 15.781 o unutarnjem uređenju Ministarstva narodne prosvjete razdijeljeno je Glavno ravnateljstvo za promičbu u dva odjela, i to u odjel za promičbu i u odjel za tisak i slikopis; potonji se dieli u tri odsjeka: 1. odsjek za novinstvo, tiskopis i tiskare, 2. slikopisni odsjek i 3. snimaćki (fotografski) odsjek.

Odredbom Poglavnika od 11. listopada 1943. izlućeni su iz nadležnosti Ministarstva narodne prosvjete poslovi promičbe i pridodani Predsjednićtvu Vlade.

Premda je kao posljedica ovih promjena najprije likvidirano Ravnateljstvo za film i osnovan slikopisni odsjek u Državnom izvještajnom i promičbenom uredu, koji nije imao odjela, a zatim slikopisni odsjek ukljućen u odjel za tisak i slikopis Glavnog ravnateljstva za promičbu, – ipak se s obzirom na slikopis nije promienilo ništa bitno. Sveukupno slikopisno djelovanje – uz zakonsku odredbu o Državnom slikopisnom zavodu – poćiva dakle na zakonskoj odredbi o Državnom izvještajnom i promičbenom uredu, koja je stoga od najveće vaćnosti za razvitak naćeg slikopisa. Djelokrug rada je tom zakonskom odredbom toćno odrećen. Poslovi, koje je Ravnateljstvo za film zapoćelo, ali ih nije moglo dovrćiti zbog pomanjkanja zakonske podloge, poćinju se izvrćivati odmah nakon izdavanja ove zakonske odredbe. Državna vlast preuzela je time sudbinu slikopisa podpuno u svoje ruke, a dobiva i potreban autoritet, da vića svojstva slikopisa uzdigne nad nićima. Slikopis se naćao na najboljem putu, da slući obćim drćavnim i narodnim probitcima, ostavljajući privatnicima mogućnost zarade, ali ta zarada je prilagoćena probitcima zajednice, kao i sveukupno djelovanje slikopisnih i slikokaznih poduzeća u drćavi i svi poslovi s tim u vezi. Slikopis je tako poćeo kod nas doćivljavati svoj pravi preporod. Izvrćene su mnoge promjene, a meću najznaćajnije spada uvoćenje drćavnog monopola u proizvodnji domaćih i kupnji inozemnih slikopisa.

S obzirom na proizvodnju nisu se smjele ponoviti stare pogrjeće, da svatko moće snimati slikopise, kad se sjeti i što god se sjeti, a da se pri tom ne poduzmu mjere, koje će osigurati glavne uvjete za pozitivan rad. Ti uvjeti su prije svega izobrazba strućnog osoblja, nabavka tehnićkih pomagala, sprava i strojeva, te urećenje neobhodno nućdnih prostorija. Stoga je kod nas drćava preuzela na sebe svu brigu oko hrvatske slikopisne proizvodnje i sav teret. Bez sistematske izgradnje tehnićkih urećaja ne moće se zamisliti solidno stvaranje slikopisne proizvodnje, a to opet nije moguće bez velikih novćanih sredstava. Na uvlaćenje privatnog kapitala, makar i u suradnji drćave, nije se smjelo pomićljati u danaćnjim prilikama. Trgovci i bankari žele svoj kapital što skoriije vidjeti amortiziran, oni žele i što prije doći do zarade, a to kod slikopisne proizvodnje u malim

državama nije odmah moguće. Uz to bi privatnici sav svoj utjecaj upotriebili za što bolje trgovačko izkorišćivanje našeg slikopisa, bez obzira na njegovu stvarnu vrijednost i druge zadatke, a to se moralo spriječiti. Tako je država postala jedini pionir hrvatske slikopisne proizvodnje!

Od druge polovice siječnja 1942. – na temelju posebne naredbe – kupovanje slikopisa u inozemstvu preuzeo je sam Državni izvještajni i promičbeni ured. Ovim je spriječeno neprekidno nabijanje ciena i spekulacije slikopisnih poduzeća prigodom kupovanja stranih slikopisa, a država je dobila ne samo potpun uvid u obstrbu zemlje slikopisima, nego je sama vršila i njihov izbor prema svom shvaćanju i potrebama. (Slične mjere bile su uvedene nešto kasnije u Italiji s gotovo sasvim istim obrazloženjem). Na taj način je ujedno osigurano, da država i u ovo ratno vrijeme bude obstrbljena dovoljnim brojem izabраниh inozemnih slikopisa. U Nezavisnoj Državi Hrvatskoj prikazuju se danas slikopisi iz Njemačke, Italije, Finske, Mađarske, Češko-moravskog protektorata, Danske, Švedske, Argentine i Španjolske, a nedavno su uvezeni i prvi novi slikopisi iz Francuzke; svi ti slikopisi prikazuju se kod nas na izvornim jezicima.

Nabavka inozemnih slikopisa u današnjim prilikama nije nešto jednostavno, kako može izgledati neupućenima. Nadležna državna vlast ne daje naime devize za kupovanje slikopisa. Ipak je uzprkos toga slikopisnom odsjeku uspjele nabaviti potreban broj novih slikopisa iz deset zemalja: njemačke i talijanske izravno, argentinske iz Italije, mađarske zamjenom za staro slikopisno tvoriivo, a sve ostale preko jednog njemačkog poduzeća, tako da se plaćanje vrši obračunskim putem između naše i njemačke države, što je za nas vrlo povoljno. Ta naredba Državnog izvještajnog i promičbenog ureda odnosi se samo na *kupovanje* stranih slikopisa; inozemnim proizvođačima, koji su u trenutku izdavanja ove naredbe imali na području naše države svoja poduzeća, ostavljeno je pravo, da izravno uvoze slikopise vlastite proizvodnje.

Početak godine 1942. javlja se na našem slikopisnom “tržištu” nov važan činbenik: Državni slikopisni zavod “Hrvatski slikopis”, koji ima velikih potreba za stranim slikopisima.

U mjesecu rujnu prošle godine postignut je sporazum s nadležnim njemačkim ustanovama, po kojem Ufa (Universum Film A. G.) uvozi u Nezavisnu Državu Hrvatsku sve njemačke slikopise, dok Državni slikopisni zavod “Hrvatski slikopis” uvozi slikopise svih ostalih država. Tim je slikopisni odsjek pružio Državnom slikopisnom zavodu mogućnost i sve potrebne uvjete, da također s obzirom na uvoz slikopisa postane u istinu veliko i jako poduzeće.

Od brojnih ostalih poslova, koje je izvršio slikopisni odsjek Državnog izvještajnog i promičbenog ureda, a zatim Glavnog ravnateljstva za promičbu, spomenut ćemo još samo one, koji su najznačajniji za napredak raznih grana slikopisa u Hrvatskoj: suradnja u radu Međunarodne slikopisne komore; sudjelovanje na Međunarodnoj izložbi slikopisne umjetnosti u Mletcima (Biennale), gdje su prvi put prikazani hrvatski slikopisi; prikazivanje hrvatskih slikopisa i prizora iz hrvatskih slikopisnih tjednika u raznim zemljama u suradnji s “Deutsche Wochenschau” i na priredbama hrvatskih poslanstava u Berlinu, Rimu, Sofiji i Bukureštu; obstrba slikopisnim tvoriivom, bez kojeg nema proizvodnje, uzprkos poteškoća u nabavci; pooštrenje nadzora nad slikokazima u tehničkom pogledu i izobrazba domaćeg stručnjaka u inozemstvu, koji će vršiti taj nadzor; tečaj za upravljače slikokaznih strojeva i izpiti za nove upravljače slikokaznih strojeva; pregled dozvola za rad svih postojećih slikopisnih i slikokaznih poduzeća u državi; izdavanje dozvola za nove slikokaze; uvođenje “slikopisne kune” u Zagrebu i dvanaest najvećih mjesta u pokrajini, t. j. jedne Kune po posjetiocu slikokaza u korist hrvatske slikopisne proizvodnje; izdavanje naredbe o obvezatnom prikazivanju hrvatskog slikopisnog tjednika u svim slikokazima države; naredba o slikokaznoj priradnoj promičbi; daljnje proširenje djelatnosti slikopisa uzke vrpce; izrada novih propisa, na temelju kojih se vrši iznajmljivanje slikopisa (ovaj rad, vrlo obsežan, a uz to i delikatan,

jer treba uskladiti oprečne probitke poduzeća za iznajmljivanje slikopisa i slikokaza, još nije pod-
puno dovršen, ali se nalazi pri kraju).

Među mnogobrojnim poslovima, koje još mora izvršiti slikopisni odsjek, jedno od prvih
mjesta zauzima nadzor nad slikokazima u tehničkom pogledu. Pokrajinski slikokazi su većinom
zapušteni. Državna vlast mora doduše promicati otvaranje novih slikokaza također u manjim
mjestima, otvaranje slikokaza, koji ne će biti smješteni u krčmama, nego u posebnim liepim zgra-
dama, slikokaza, koji ne će služiti samo za razonodu, nego će biti žarišta prosvjete i uljudbe, – ali
državna vlast isto tako mora voditi brigu, da postojeći slikokazi ne budu zanemareni. Taj posao
se na žalost kod nas ne može izvršiti u većem obsegu prije svršetka rata, kad će opet biti moguća
nabavka novih strojeva i pojedinih dielova, a bit će više i radne snage i građevnog tvoriva, nego
sada u ratu. Uzaludni su svi napori proizvodnje, da se stvore što savršeniji slikopisi, ako slikokazni
uređaji nisu dobri! Da se javnosti u svakom mjestu slikopis prikaže onako, kako je stvoren, t. j. u sa-
vršenoj reprodukciji, nije dakle dovoljno, da je snimljen dobro i da mu je kopija dobra, nego mora i
slikokaz odgovarati svim suvremenim tehničkim uvjetima. U tom pogledu baš u našoj državi čeka
nas još mnogo posla.

Kako za Ravnateljstvo za film, tako se i za slikopisni odsjek može reći: izvršio je sve, što je u
danim prilikama bilo moguće; izvršio je i vrši svoj zadatak uvijek s izpravnim ocjenjivanjem polo-
žaja, nastojeći neprekidno svim razpoloživim sredstvima pridizati hrvatski slikopis.

2. 4. Državni slikopisni zavod “Hrvatski slikopis” (“Croatia film”)

Još za vrijeme obstanaka Ravnateljstva za film pojavila se potreba osnutka jednog državnog
zavoda, koji će se baviti proizvodnjom slikopisa i svoje tekuće izdatke pokrivati vlastitim priho-
dima. Daljnje iskustvo dodalo je nove zadatke, nove dužnosti, ali i nova prava tom zavodu, koji u
razvoju hrvatskog slikopisa ima odigrati najvažniju ulogu. Zakonska odredba o osnutku Državnog
slikopisnog zavoda “Hrvatski slikopis” (“Croatia film”) od 19. siečnja 1942. broj XXIII-154-Z-1942.
još je sudbonosnija za hrvatski slikopis od zakonske odredbe o Državnom izvještajnom i promič-
benom uredu. Ona je omogućila hrvatskom slikopisu pun polet, podpuno ga osigurala u material-
nom pogledu i učinila nezavisnim od propisa o državnom računovodstvu. Bez ove odredbe, kako
je iskustvo pokazalo, teško da bi se domaća slikopisna proizvodnja maknula s mrtve točke. Bez ob-
zira na obći porast cijena, bez obzira na nove i sve veće zahtjeve, koje su vrijeme i događaji nametali
hrvatskom slikopisu, – baš je ova odredba omogućila plodan i uspješan rad. Da nje nema, ne bi se
mogao u najvećem obsegu podrediti trgovački značaj slikopisa višim svojstvima slikopisa. Prihodi,
do kojih zavod dolazi trgovačkim poslovanjem, služe u prvom redu izgradnji hrvatske slikopisne
proizvodnje, kojoj su već danas namijenjeni veliki zadatci; ti zadatci će biti još prošireni i povećani,
kad budu ostvareni svi uvjeti – umjetnički, tehnički i priradni – za daljni i još obsežniji rad.

Državni slikopisni zavod “Hrvatski slikopis” (“Croatia film”) je pravna osoba i samostalno
poduzeće sa sjedištem u Zagrebu, a djeluje pod nadzorom Državnog izvještajnog i promičbenog
ureda kod Predsjedništva Vlade, odnosno sada pod nadzorom Glavnog ravnateljstva za promičbu,
takodjer kod Predsjedništva Vlade. Svrha i djelokrug zavoda je proizvodnja domaćih slikopisnih
tjednika, poučnih, zabavnih, promičbenih i reklamnih slikopisa; promicanje hrvatskih državnih
i narodnih probitaka putem slikopisa; ustrojavanje svekolikog prikazivanja slikopisa u domovini,
a domaćih slikopisa izvan domovine; posredovanje kod izvoza domaćih i kod uvoza stranih sli-
kopisa.

Samostalni prihodi potječu od iznajmljivanja stranih i domaćih slikopisa, od vlastitih sli-
kaza, reklamnih slikopisa i vlastitog časopisa. Ukoliko prihodi zavoda ne bi bili dovoljni za pokriće
njegovih potreba, predviđena je pomoć od države. Naplata prihoda i razpolaganje njima izvršuje



Ekipa filma
Lisinski

se nezavisno od propisa o državnom računovodstvu. Poslovanje zavoda obavlja se prema trgovačkim načelima. "Hrvatski slikopis" oslobođen je svih posrednih i neposrednih poreza, državnih i samoupravnih pristojbi i prireza.

Na čelu Državnog slikopisnog zavoda stoji upravitelj, koji je predstavnik zavoda i koji zastupa zavod prema drugim osobama i svima oblastima. Upravitelj je u svom radu sada podređen glavnom ravnatelju za promičbu, a za sveukupno poslovanje zavoda odgovoran je predsjedniku vlade.

Na temelju ove zakonske odredbe razvijena je vrlo živa djelatnost u svim predviđenim pravcima. Zavod je već do danas izpunio sve glavne zadatke, koji se sada proširuju i upodpunjuju. Na suradnju su pozvani brojni stručnjaci svih grana slikopisnih poslova, a namještene su i mnoge druge osobe, koje su već stručno izobražene u zemlji ili u inozemstvu, ili se još izobražavaju. Neki od novih namještenika su već postali, a neki obećavaju, da će postati dobri slikopisni stručnjaci.

Zavod je, prema značaju svojih poslova, podijeljen u šest odjela, i to:

1. obći odjel,
2. odjel za iznajmljivanje slikopisa,
3. odjel za slikokaze,
4. odjel za slikopise uzke vrpce,
5. odjel za proizvodnju slikopisa,
6. časopis "Hrvatski slikopis".

Djelokrug obćeg odjela može se u kratko označiti ovako: knjigovodstvo, računsko poslovanje i nadzor. Time smo međutim rekli vrlo malo. U pravi djelokrug ovog odjela može se ući tek onda, ako uzmemo u obzir, da se u okrilju zavoda nalazi već sada zapravo sedam poduzeća: iznajmljivanje slikopisa, tri slikokaza, slikopisi uzke vrpce, proizvodnja i časopis. Prema tome ovaj odjel obavlja niz složenih poslova: uz veliko blagajničko poslovanje i odijeljena knjigovodstva za razna vrela prihoda i izdataka, dolazi još među ostalim nadzor nad potrošnjom slikopisnog tvoriva (vrlo obsežan rad, jer desetak snimatelja snimaju mnogo hiljada slikopisne vrpce i na hiljade prizora godišnje, i još k tome se posebno obračunava potrošnja pozitiva, a posebno negativna!); nadzor nad prometom slikopisa u svima slikokazima u državi, u Zagrebu kao i u pokrajini; nadzor nad obračunavanjem hrvatskog slikopisnog tjednika, za koji veći slikokazi plaćaju 3% od polučenog prometa;

nadzor nad uplaćivanjem "slikopisne kune"; a konačno i nadzor nad radom pojedinih izvora vlastitih prihoda, kao i nad samom naplatom tih prihoda, te nadzor nad izdadcima svih odjela.

Odjel za iznajmljivanje slikopisa raspolaže do sada s mnogo stranih slikopisa; uz strane iznajmljuje i hrvatske slikopise, a među njima i hrvatske slikopisne tjednike; od talijanskog slikopisnog zavoda Esperia (sada u likvidaciji) preuzeo je talijanske slikopise radi pokrića potreba svih slikokaza u državi i da država ne bude prikraćena u dohodcima, do kojih dolazi od prometa slikokaza. Preuzimanje talijanskih slikopisa i likvidacija zavoda Esperia je svršetak rada talijanskog poduzeća "Enic" i promičbene ustanove "Luce" u Hrvatskoj.

Zavod posjeduje tri vlastita slikokaza: "Danica" u Zagrebu, "Gradjanski" u Sisku i "Croatia" u Banjaluci; posljednji je uređen vlastitim sredstvima. Neko vrijeme pripadali su mu također slikokazi "Narodni" i "Europa" u Zagrebu, dok prvi nije prešao u vlasništvo Poglavnikovih tjelesnih sdrugova, a drugi u vlasništvo Glavnog ustaškog stana, koji ga je ustupio zadruzi "Velebit". U slikokazima, koji su vlasništvo zavoda, prikazuju se prije svega vlastiti slikopisi inozemne i domaće proizvodnje, a po potrebi se iznajmljuju također strani slikopisi od drugih slikopisnih poduzeća. Značajno je, da svi slikokazi Državnog slikopisnog zavoda plaćaju sve pristojbe u istom iznosu kao posebnički slikokazi, a ipak su isto tako aktivni ili čak aktivniji od posebničkih. Odjel za slikokaze vodi nadzor nad radom zavodskih slikokaza u sadržajnom, promičbenom i tehničkom pogledu i obskrbljuje ih potrebnim slikopisima.

Djelatnost odjela za iznajmljivanje slikopisa i slikokaza u najvećoj je mjeri važna za hrvatsku slikopisnu proizvodnju. Ta dva odjela priskrbljuju zavodu sigurna sredstva, kojima se podiže domaća slikopisna proizvodnja. Bez njih se ne bi mogli izgraditi i podići na današnju visinu hrvatski slikopisni tjednici, niti bi se moglo pristupiti snimanju prvog hrvatskog slikopisa podpune dužine ("Lisinski"). Oni su ujedno najbolje jamstvo za daljni razvitak hrvatskog slikopisa. Ni ratne prilike, ni obće poskupljenje cijena, ni razni drugi udarci nisu do sada mogli pomutiti nesmetani razvitak hrvatske slikopisne proizvodnje, koja je osiguranjem vlastitih prihoda postavljena na čvrste temelje.

Odjel za slikopise uzke vrpce (putujuće slikokaze) održao je na hiljade predstava u svim krajevima Nezavisne Države Hrvatske. U suradnji s poduzećem Svjetloton Film u Zagrebu, koje je stavilo na raspolaganje slikopise uzke vrpce (širine 16 mm), strojeve za prikazivanje tih slikopisa, agregate za održavanje priredaba u mjestima bez struje, kao i posebno uređene samovoze, razvijena je vrlo plodna djelatnost. Slikopis je na taj način uveden u zabačene krajeve i najmanja mjesta države, tamo, gdje se inače još godinama, a možda i nikada ne bi pojavio. Ovaj rad, koji treba još dalje proširivati, od osobitog je značaja baš za države, kao što je naša, s gorovitim predjelima i s izobiljem sasvim malih mjesta, a sa slabim suvremenim prometnim vezama i lošim putevima. Uz održavanje "putujućih" slikokaznih predstava, uvode se i stalni slikokazi uzke vrpce, koji su preteče redovnih slikokaza u manjim mjestima. Čim se ostvare uvjeti za stvaranje redovnog slikokaza, slikokaz uzke vrpce se premješta u koje drugo mjesto. Priredbe uzkog slikopisa se održavaju uz nizke ulazne cijene, kojima se ne pokrivaju ni režijski troškovi, jer rad toga odjela nema trgovački, nego izključivo prosvjetni i odgojni značaj. Sada je uređeno pitanje prekopiranja hrvatskih slikopisnih tjednika na vrpcu od 16 mm, tako da će za kratko vrijeme i naši tjednici biti prikazivani u najmanjim mjestima naše države.

Časopis "Hrvatski slikopis", koji također predstavlja izvor prihoda, makar i manje značajan, služi promicanju slikopisne umjetnosti i obavještavanju javnosti o novim slikopisima. Časopis je tim potrebniji, što hrvatske novine nemaju više slikopisne preglede kao prije i što ne postoji nijedan drugi takav list u zemlji. Sam način uređivanja "Hrvatskog slikopisa" naišao je na priznanje brojnih čitalaca, premda je vrlo teško postići pravi omjer između ozbiljnog slikopisnog odgoja i pružanja zabave čitaocima; pretjeranim izticanjem prvoga odbili bi se od časopisa svi oni, koji

u slikopisu traže zabavu, dakle ogromna većina posjetilaca, a to bi značilo odbiti baš one, koje u slikopisnom pogledu i treba odgojiti; popuštanjem drugoj svrsi, zabavnoj, časopis bi iznevjerio svoj odgojni zadatak. Svakako će se daljnim radom doći do onog idealnog sadržajnog oblika, koji će značiti ostvarenje postavljenog cilja u oba pravca.

Najveći odjel Državnog slikopisnog zavoda – proizvodnju – do sada nismo namjerno po bliže opisali, da bismo o njemu govorili na kraju ovog prikaza, jer je njegov rad najuže povezan s ostalim odjelima (izuzevši onog za uzki slikopis), koji mu omogućuju nesmetano djelovanje, nabavljajući prihode za pokrivanje velikih i raznovrstnih troškova proizvodnje. Rad odjela za proizvodnju razvija se u tri glavna smjera: izradba slikopisnih tjednika, kratkih kulturnih slikopisa i slikopisa podpune dužine (t. zv. “zabavni”).

Javnosti je do sada najbolje poznato djelovanje zavoda na slikopisnim tjednicima, jer je najranije počelo, a njihovo prikazivanje je obvezatno u svima slikokazima Nezavisne Države Hrvatske, te ih stoga javnost neprestano ima pred očima i ušima. Do danas je izašlo 118 brojeva slikopisnog tjednika. Dok je u početku – pod imenom “Hrvatska u rieči i slici” – izlazio svakih četrnaest dana, kasnije je počeo izlaziti tjedno. Dok se najprije izrađivao u četiri kopije, danas se izrađuje u devetnaest kopija tjedno. Dok mu je početna dužina iznosila prosječno 200 metara po broju, danas je dug prosječno 500 metara. Dok je prije sadržavao snimke samo iz naše države, danas sadržava također inozemne snimke, pa i one sa svih svjetskih bojišta. Dok su prije kod nas prikazivana tri razna slikopisna tjednika – uz hrvatski još njemački i talijanski, danas se prikazuje samo jedan: “Hrvatski slikopisni tjednik”, kako se zove od svog 101. broja, koji je izašao 1. prosinca 1943. god., kad su hrvatskim snimcima dodani i oni iz inozemstva. Dok su u prvo vrijeme bili slikovno i zvučno dosta slabi, što je potjecalo od starih kamera, nedostatnih uređaja i nedovoljno izobraženog osoblja, – danas su naši slikopisni tjednici u svakom pogledu na visini, te se mogu staviti uz bok najboljim inozemnim tjednicima. Hrvatski slikopisni tjednici, čime možemo osobito biti zadovoljni, izrađuju se u celosti – od početka do kraja – u Zagrebu.

Sporazum s “Deutsche Wochenschau”, koji se temelji na izmjeni snimaka, omogućio je ne samo obogaćenje hrvatskog slikopisnog tjednika inozemnim snimcima, nego i prikazivanje hrvatskih snimaka u mnogim drugim zemljama. Hrvatski snimci se prikazuju u inozemstvu s popratnim govorom na 34 jezika.

Između onog hrvatskog tjednika, koji je na jesen godine 1942. prikazan na Međunarodnoj izložbi slikopisne umjetnosti u Mletcima i današnjega postoji s obzirom na njegovu zrelost velika razlika, premda je i onaj prvi pobudio pažnju kao plod 17-mjesečnog nastojanja jednog malog naroda, da se usred rata stavi uz bok velikim narodima, da bi svijetu na slikopisni način izražavanja prikazao sebe, svoju domovinu i svoje napore. To, što je onda bilo zanimljivo više ili manje kao pokušaj, kojim se nisu mogli podičiti ni veći narodi u starijim državama, do danas je sazrelo u zdravo i plodno stablo, koje treba samo dalje njegovati. Slikopisni tjednici su do ovog trenutka, barem što se slikopisne proizvodnje tiče, najstvarniji i najviši uspjeh Državnog slikopisnog zavoda.

Proizvodnja kulturnih, prosvjetnih, odgojnih, promičbenih i dokumentarnih slikopisa (u međunarodnom slikopisnom svijetu do danas ne postoji zajednički naziv za ovu vrst slikopisa, koju negdje nazivaju “kulturnim”, negdje samo “dokumentarnim”, a negdje sasvim obćenito “kratkim” slikopisom), – ta proizvodnja još se nije mogla razviti onako, kako bi se morala i kako će se svakako vremenom i razviti. Razloga tome ima više, a među njima su i ovi: razmjerno nedostatan broj snimatelja, osposobljenih za snimanje takvih slikopisa, pomanjkanje izobraženih slikopisnih pisaca i redatelja, opterećenost postojećih strojeva i uređaja redovitom izradbom tjednika. Ipak se i na tom području postizava napredak i intenzivni rad. Poslije kratkih slikopisa “Mladost Hrvatske”, “Slavlje slobode”, “Barok u Hrvatskoj” (prikazan na Međunarodnoj izložbi u Mletcima

MARIJAN
MIKAC: TRI
GODINE RADA
HRVATSKOG
SLIKOPISA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Barok u
Hrvatskoj
(Oktavijan
Miletić, 1942)

god. 1942.), “Straža na Drini” (nagrađen na Međunarodnoj izložbi u Mletcima god. 1942.) i još nekoliko manje značajnih, – izrađeni su u toku prošle godine uz druge također slikopisi “Tamburica” i “Dubrovnik”. Za oba ova slikopisa osigurano je prikazivanje u inozemstvu i već su gotove posebne kopije s govorom na njemačkom i na francuzkom jeziku, dok će se sada izraditi na više drugih jezika. Proizvodnja hrvatskih kulturnih slikopisa doživjet će svoj pravi uzpon tek poslije rata. Mi imamo zemlju od neprocjenjive slikopisne vrijednosti. Naša zemlja – more i rijeke, brda i doline, narod sa svojim životom, običajima i kulturnim tekovinama, sve moćno i privlačno, – predstavlja slikopisno blago, koje će se tek početi izkorištivati. Za upoznavanje inozemstva s našim narodnim blagom, za našu kulturnu i političku promičbu, za odgoj našega naroda u svakom pogledu, nema boljeg sredstva od kulturnog i dokumentarnog slikopisa. To treba uvijek imati pred očima.

Prošle godine odvažio se Državni slikopisni zavod na jedan podhvat, koji je bio više nego smion – na snimanje prvog slikopisa podpune dužine, s glumcima i govorom, sa sadržajem i glasbom, na snimanje slikopisa “Lisinski”. Da se u punoj mjeri može ocieniti hrabrost toga podhvata, treba znati ovo: postojeći tehnički uređaji odgovaraju jedva za izradbu slikopisnih tjednika, a ni pošto ne za izradbu slikopisa kao što je “Lisinski”. Glasbeni slikopis zahtieva još posebnu pažnju, nameće posebne zadatke. Uz to Državni slikopisni zavod nije posjedovao ni stručnjake za sve one vrsti poslova, koji se ne mogu mimoći kod ovakvog podhvata; a i oni naši stručnjaci, koji su se toga snimanja prihvatili, nisu još nikada samostalno izrađivali slikopis kao “Lisinski”. Ne treba konačno zaboraviti, da nismo imali ni glumaca sa slikopisnim iskustvom. Ali “Lisinski” je ipak dovršen i mi se nalazimo pred praizvedbom! Kako je uspio? O tom neka prosude oni, koji budu ovaj slikopis gledali i slušali. Mi možemo reći samo to, da je učinjeno daleko više, nego što se sa sredstvima, koja su stajala na raspolaganju, moglo očekivati. Sigurno je još i to, da je već prvi hrvatski slikopis podpune dužine “Lisinski” zreo za prikazivanje u inozemstvu, gdje će se i prikazivati. Činjenica je nadalje, da neki drugi narodi, veći od nas, i neke druge države, starije od nas, još nemaju takva

slikopisa i ne će ga dugo imati. Činjenica je i to, da će široki narodni slojevi upoznati Lisinskoga tek po ovom slikopisu. Po svojoj strukturi "Lisinski" nije običan "zabavni" slikopis. Moglo bi se više reći, da je to kulturni slikopis, koji oživljava najvažnije prizore iz života nesretnog skladatelja prvih hrvatskih opera. A sve ostalo neka kaže sam slikopis onima, koji budu imali volje, da gledaju naše glumce na platnu, da slušaju naš govor, našu pjesmu i našu glasbu u slikopisu.

Daljni rad u tom pravcu nije moguć bez daljnih tehničkih uređaja, a u prvom redu bez slikopisnog studija. Time smo došli do najosjetljivije točke hrvatskog slikopisa. Dobronamjerni novinari su razglasili, da se radi na izgradnji hrvatskog slikopisnog grada. O nekom "gradu" se nikad nije radilo, nego o studiju, u kojem će biti moguća izgradnja dekoracija, potrebnih ne samo za duge zabavne ili kulturne slikopise, s glumcima ili bez njih, nego i za kratke kulturne slikopise; studija, u kojem će se moći snimati i veliki orkestri. Razumije se, da bi takav studio morao posjedovati i razne druge uređaje: vlastiti laboratorij, garderobe za glumce, radionice, kućni slikokaz, u kojem će se pregledavati gotovi snimci i t. d. Nadalje bi se uz studio moralo nalaziti i zemljište, koje bi se upotrebljavalo za vanjska snimanja i podizanje vanjskih građevina, te koje bi zemljište u slučaju potrebe omogućivalo proširenje samog studija, odnosno izgradnju novih dvorana za snimanje.

Za hrvatski slikopisni studio (koga to veseli može ga nazivati i "gradom") izrađeni su nacrti, naručeni su i najvažniji strojevi, stajalo se u vezi s jednim inozemnim poduzećem za izgradnju i uređenje slikopisnog studija i za proizvodnju odgovarajućih strojeva, našlo se i veliko gradilište (za koje se kasnije na žalost ustanovilo, da je podvodno), ali su ratne prilike bile zapreka, da Državni slikopisni zavod još nema svoga studija. Pokušalo se, i dalje se pokušava, dok traje rat, doći makar do kakve veće dvorane, koja bi se privremeno i za nuždu preudesila u "studio", baš kao što je od jedne obične male stanbene prostorije napravljena silom prilika dvorana za sinhronizaciju tjednika. Takva dvorana je do sada nađena dva puta, ali uvijek oduzeta za druge svrhe. I tako silom ratnih prilika Državni slikopisni zavod radi u vrlo skućenim prostorijama, koje se još tome nalaze na tri razna mjesta u gradu. Posebno se opet nalaze tri slikopisna laboratorija, od kojih dva rade izključivo za Državni slikopisni zavod, dok treći (za utiskivanje naslova u inozemne slikopise) radi gotovo izključivo za zavod. Ovi laboratoriji, koji postoje godinama, ali su se najmanje bavili radovima na novim slikopisima, nalaze se u posebnim rukama; jednog od njih je Državni slikopisni zavod uzeo u zakup od 1. siječnja o. g. Uređenje velikog i suvremenog laboratorija je također jedan od bitnih uvjeta za daljni razvitak.

U tri godine rada na hrvatskom slikopisu sve državne ustanove – Ravnateljstvo za film, slikopisni odsjek i Državni slikopisni zavod "Hrvatski slikopis", koji postoji samo dvije godine, – izvršivale su dostojno svoje zadatke u vrlo teškim prilikama. Ono, što je do sada učinjeno, predstavlja ozbiljne temelje za daljni uspješan rad u svima pravcima i na svima područjima slikopisnog stvaranja. Osobito treba čuvati i pridizati Državni slikopisni zavod "Hrvatski slikopis". Taj državni zavod plaća gotovo sve pristojbe kao svako posebničko priradno poduzeće, a ipak već sada gotovo podpuno oslobađa državnu blagajnu golemog tereta financiranja domaće slikopisne proizvodnje, za koju su mnoge države u svojim proračunima kroz desetljeća predviđale teške milijune. Hrvatski slikopis izgrađuje se međutim vlastitim sredstvima. To je najpozitivnija odlika organizacije slikopisa u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. O probitcima hrvatskog slikopisa trebalo bi i te kako voditi računa na budućim mirovnim pregovorima, da ga se zaštiti od presizanja stranaca.

Budućnost hrvatskog slikopisa je u rukama čitavog hrvatskog naroda. Samo uz podršku i razumijevanje cijelog naroda može i hrvatski slikopis postati ono, što je slikopis već postao u nekim drugim državama, a to je lučonoša kulture, ponos civilizacije, dobro svih!

U Zagrebu, 31. ožujka 1944.



Edo Lukman.
Fotografirao
Krunoslav
Heidler

UDK: 791.228(497.5)(091)

929LUKMAN, E.

Duško Popović

Animirani život Ede Lukmana

1. Uvod

Života je između Drave i Mure svakako bilo i prije, jer cijeli je kraj arkadijski pitom i lijep, kao stvoren za uživanje, ali pisanim se tragovima bilježi tek od rimskoga doba, kada je tu bilo legionarsko sjedište Aquama ili "Vodeni grad". Kojih tisuću i više godina kasnije, u 13. stoljeću, podignuta je drvena utvrda obitelji Čak po kojoj će grad dobiti ime, a vlasnici su mu bili erdeljski vojvode Lackovići, zatim Kanižaji, pa Herman Celjski, obitelj Ernušt, od 15. ožujka 1547. ban Nikola Zrinski (koji ga je dobio od Ferdinanda I, ali ga je morao osvojiti silom jer ga je prisvajao i grof Petar Keglević) te grof Juraj IV. Zrinski, koji snažno propagira protestantizam i 29. svibnja 1579. daje mnogobrojne privilegije stanovništvu, što je početak pretvaranja Čakovca u slobodno trgovište, pa se i danas taj datum slavi kao Dan grada. Nakon toga, do smaknuća 1671. u Bečkom Novom Mjestu, Čakovcem vlada ban Petar Zrinski, potom Dvorska komora, markiz de Prye, zatim grof Ivan Čikulin pa grof Mihael Ivan Althan i konačno, kao zadnji feudanci u nizu, grofovi Festetić (Feštetić) koji su sve do kraja Prvoga svjetskoga rata upravljali posjedom.

Trgovište Čakovec, tek 88 kilometara od Zagreba, održavalo je tri godišnja sajma koja svjedoče o njegovoj snazi i važnosti, a grad je s cijelim Međimurjem od početka 18. stoljeća bio pod Mađarima, sve do 1918 (osim kratkog razdoblja od trinaest godina sredinom 19. stoljeća, u doba bana Jelačića). Galopirala su, dakako, nad Međimurjem i sva četiri jahača Apokalipse, pa je bilo i kuge i gladi i ratova i smrti, a osim mnogobrojnih sukoba među ljudima zabilježene su i prirodne katastrofe poput potresa 1738. i 1880. ili požara 1741, no i bitni razvojni

pomaci kakva je bila izgradnja željezničke pruge Kotoriba – Čakovec – Macinec, otvorene 24. travnja 1860, kao prve u Hrvatskoj koja je povezivala Budimpeštu s Rijekom i Trstom, ili električna struja uvedena 1893. Smješten blizu rijeke Trnave, Čakovec je 1850. imao 1909 stanovnika, a 1948. već 6947, dok danas u ovom najvećem i privredno najjačem naselju Međimurja živi oko 15 000 stanovnika, odnosno 28 000 ako se priboji i četrnaest prigradskih naselja.

Edo Lukman rođen je 3. travnja 1949. u Čakovcu, a poslije mladenačkih eksperimenata s organiziranjem projekcija dijapozitiva za publiku u svome dvorištu, pokušaja konstruiranja vlastite filmske kamere (s trojicom vršnjaka skoro je i uspio) i bavljenja glazbom, odabrao je život građevinskoga tehničara i činilo se da će tako i ostati. No, pojavio se Josip Lukša, domar čakovečke osnovne škole i član gradskoga Fotokino kluba, baš kao i Edo koji se tih godina amaterski bavio fotografijom i filmom. Lukša je 1972. sudjelovao na Ljetnoj školi animiranoga filma koju je početkom 1970-ih organizirao Kino savez Hrvatske. Sa škole se vratio oduševljen, ali i svjestan da sam nije pravi "kadar" za uvođenje animacije u Čakovec, pa se okrenuo Edi i njegovim kolegama koji su radili kao tehnički crtači. Tako je njih desetak osnovalo u Klubu animacijsku sekciju i prionulo stvaranju (crtajući, dakako, rukom), a prvi film na kojem su radili 1973. dobio je naslov *Spas u zadnji čas*.

Jedini je problem bio što se sekcija osipala pa je na koncu ostao samo Edo Lukman. Uporno, neki su govorili i tvrdoglavo, nastao je raditi sve dok film nije završen i prikazan u prostorima Gradske knjižnice i čitaonice. Direktorica je bila Mira Kermek, a njih su

dvoje u mnogim razgovorima razbistrili da u nastanak drugoga animiranoga filma u povijesti Čakovca valja uključiti djecu. Pokrenuli su dječju filmsku sekciju koja je počela raditi iako je gotovo sve bilo protiv nje, od mladosti, neiskustva i silnih problema s kojima se Lukman suočio već pri nastanku prvoga filma, do ne baš jasnih planova i sasvim jasnih i dosta zahtjevnih financijskih implikacija cijele zamisli.

U proljeće 1975. u sklopu Dječjeg odjela Gradske knjižnice, okupljena je prva skupina od tridesetak osnovnoškolaca, a njihova su se tri jednodominutna animirana filma već iste godine našla u Pitomači, na FEDAF-u (Festivalu dječjega amaterskoga filma). Tako je praktično nastao ŠAF (Škola animiranoga filma Čakovec).

2. Ljudi dječjih duša

Razmišljajući o godinama provedeni-ma u animaciji, Edo Lukman kaže da se obično animacija poistovjećuje s filmom za djecu i da većina ljudi animirane filmove doživljava preko komercijalnih animiranih filmova koji se gledaju na televiziji ili u kinu.¹ Ali, govori s onim iskricama u očima, s obzirom na to da je rad na animaciji svojevrsna igra, možda bi se moglo reći i da je to posao za "ljude dječjih duša". Lukman naglašava da je za animaciju zapravo najvažnije imati puno strpljenja i želje za otkrivanjem mnogobrojnih mogućnosti koje animirani film i animacijski postupci pružaju.

Od 1975. do 1983. bavio se animacijom kao volonter, radeći istodobno u projektnom uredu. Dvije je godine radio i u informativnoj službi Građevinskoga kombinata, gdje je pisao i uređivao list poduzeća te snimao dokumentarce za poduzeće i Grad Čakovec.

Brzo je shvatio da mu za kvalitetan rad s djecom nedostaju mnoga pedagoška i tehnička znanja pa je počeo kupovati knjige i obilaziti radionice, kako bi sam učio i onda stečeno zna-

nje prenosio drugima. Lukman prvi uvodi rad s djecom iz trećih i četvrtih razreda osnovne škole, uvjeren da su baš u tom životnom razdoblju najspremnija za nove spoznaje i da najlakše uče. Ljuti ga što je i danas u našem obrazovnom sustavu, po njegovu mišljenju, najslabiji rad upravo u prva četiri razreda. Rano je shvatio i da voditelj u radu s djecom mora potisnuti autora u sebi u korist djece te uvijek voditi računa o njihovoj kreativnosti, ideji i viziji. To je posebno važno danas, kada je rad znatno olakšan napretkom tehnologije, ali se suočavamo sa sve manjom kreativnošću. Jer očit je problem obrnute proporcionalnosti tehničkih mogućnosti i kreativnosti, a zbog dostupnosti svih filmova svima postoji i često nesvjesna sklonost nekritičkom "prepisivanju" općih rješenja, posebno iz raznih videospotova i sličnih radova. Pravilno korištenje suvremene tehnologije i programa ne šteti dječjoj kreativnosti, ali problem nastaje ako se koriste isključivo kao zabava u kojoj se mehanički prenose razni stereotipni likovni i animacijski predloži.

ŠAF je u svom dugogodišnjem postojanju prošao nekoliko tehnoloških faza, od rada na super 8-milimetarskome formatu, preko 16-milimetarskoga do videa, odnosno kompjutorske tehnike, i svakako je korištenje računala i odgovarajućih programa u velikoj mjeri unaprijedilo rad na animaciji. Već sama činjenica da zahvaljujući takvoj tehnologiji djeca danas sama mogu u cijelosti realizirati filmove znači puno, a svakako je važno kako im takva tehnologija omogućuje da u praktički realnom vremenu mogu vidjeti ili testirati svoje animacijske pokušaje. Ali, nikakva tehnologija ne može zamijeniti maštu i kreativnost.

Od 1982. Lukman je profesionalni voditelj ŠAF-a, a u sklopu novosagrađenog Doma JNA osigurava i prostor za nastavak rada koji se u Gradskoj knjižnici, zbog velikog intere-

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Za potrebe ovog teksta autor je vodio razgovor s Edom Lukmanom u ljeto 2014. za vrijeme trajanja

Škole medijske kulture "Dr. Ante Peterlić" u Trakošćanu.

sa djece i gužvi koje su nastajale, pokazao sve teže ostvarivim. Prostori se obogaćuju potrebnom opremom, a uskoro ŠAF-ovci nastupaju i na Svjetskome festivalu animiranoga filma u Zagrebu.

Kao voditelj više od 150 filmskih radionica i predavanja za djecu i studente, u kojima je uspostavio vlastiti radionički model, s estetskim, filmskim i likovnim odgojem, naglaskom na izvorno dječje stvaralaštvo i što manjim utjecajem mentora, Edo Lukman djelovao je u Austriji, Danskoj, Finskoj, Francuskoj, Iranu, Irskoj, Italiji, Japanu, Mađarskoj, Nizozemskoj, Norveškoj, Njemačkoj, SAD-u, Slovačkoj i Velikoj Britaniji, ponegdje i u više navrata, a kod nas u Centru za film i video Narodnoga sveučilišta Dubrava u Zagrebu, u Foto video klubu Mirko Lauš u Pitomači, FVD-u Mravec u Koprivnici, u Lendavi, Murskome Središću, u muzeju Lapidarium u Novigradu, osnovnim školama Šenkovec i Krištanovec, u Oštarijama, u Rijeci, na otoku Šipanu... Kroz njegove radioničke programe prošlo je oko 3200 djece i učitelja kod nas i u svijetu.

Iako je vrijedno prikupljao materijale za kronologiju ŠAF-a, nije nikada osjetio potrebu za pisanjem publikacije u kojoj bi objedinio i objasnio svoju originalnu metodu. Jedinostveni čakovečki model škole animiranoga filma poznat je diljem svijeta i prihvaćen u mnogim sredinama kao uzoran i poticajan, ali nigdje nije u cijelosti primijenjen. Lukman to objašnjava specifičnostima svake institucije koja provodi animacijsku edukaciju, (ne)razumijevanjem nadležnih, problemima financiranja, pa i prepoznavanja vizije. No smatra da se neke stvari ne mogu prepoznati iz udžbenika, nego ih se jednostavno mora prepoznati i prihvatiti kao vlastite.

Edo Lukman doveo je u Čakovec, na Internacionalnu filmsku radionicu koja se ondje održava od sredine 1980-ih, mnogobrojne vrhunske animatore koji su svoje znanje i kreativnost nesebično podijelili s mladim polaznicima iz svih dijelova Hrvatske te iz niza

zemalja u Europi i svijetu. Među vrijednim imenima su: James Clay (Austrija), Oksana Čerkasova i Lena Černova (Rusija), Nedeljko Dragić (Hrvatska), David Ehrlich (SAD), Isabelle Favez (Švicarska), Fernando Garlito (Portugal), Emmanuel Héé (Francuska), Ana Hušman (Hrvatska), Karine Jeannet (Francuska), František Jurišič (Slovačka), Elena Kasavina (Ukrajina), Sara Khalili (Iran), Sara Klein (SAD), Irina Kodjukova (Bjelorusija), Aleksandra Korejwo (Poljska), Jurij Krasnij (Ukrajina), Andrej Koulev (Bugarska), Jekaterina Mihajlova (Rusija), Deanna Morse (SAD), Eduard Nazarov (Rusija), Monique Renault (Nizozemska), José Miguel Ribeiro (Portugal), Jean-Luc Slock (Belgija), Ester Szoboszlay (Mađarska), Péter Szoboszlay (Mađarska), Daniel Šuljić (Hrvatska), Aleksandr Tatarskij (Rusija), Bill Turner (SAD), Éric Vanz de Godoy (Francuska), An Vrombaut (Velika Britanija), Maya Yonesho (Japan), Fusako Yusaki (Japan / Italija), Krešimir Zimonić (Hrvatska) i drugi. Na radionicama je sudjelovalo više stotina djece iz Australije, Austrije, Danske, Finske, Francuske, Mađarske, Rusije, SAD-a, Slovenije, Hrvatske i drugih zemalja bivše Jugoslavije.

Temeljna je namjena radionice omogućiti djeci, koja dolaze u Čakovec, u jednodnevnom radu i druženju s iskusnim animatorima stjecanje osnovnih znanja i iskustva u radu na animiranome filmu, a onima koji su već radili na animaciji otkriti nove mogućnosti i nove tehnike animacije. A sve skupa služi poticanju rada na animaciji u sredinama gdje takve aktivnosti nema.

3. Originalan i neponovljiv

Odavno je ŠAF postao svjetski poznat zbog originalnog načina rada, koji se temelji na želji da djeca svoje slobodno vrijeme provedu razvijajući filmsku kreativnost i stvarajući autentične dječje filmove. Danas je puno klubova ili studija koji rade s djecom na animiranome filmu, ali mali broj onih u kojima djeca provode tako puno vremena, a filmovi se u pravilu rade

DUŠKO
POPOVIĆ:
ANIMIRANI
ŽIVOT EDE
LUKMANA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Edo Lukman u radu s djecom

najmanje jednu školsku godinu. Djeca rade na svim bitnim elementima stvaranja filma i posebno se vodi računa da ideje i priprema filma (knjiga snimanja) budu izvorno dječji, baš kao i svi crteži, likovi i pozadine. Djeca sve više aktivno sudjeluju i u kompjutorskome dijelu rada na filmu, a takav način rada i filmovi ostvareni u ŠAF-u nisu ostali nezapaženi, pa se njihovi filmovi često i rado prikazuju na raznim festivalima i projekcijama u zemlji i svijetu.

Sve vrijeme Edo Lukman sudjeluje na projektima ASIFA-e, Međunarodnoga udruženja animiranoga filma, kojega je član od 1982, gostuje na uglednim svjetskim festivalima, a bio je i član ocjenjivačkih sudova na festivalu u Bourg-en-Bresseu (Francuska), Međunarodnome festivalu animiranih filmova Goldfish u Moskvi (Rusija), Međunarodnome festivalu Roshd u Kermanu (Iran), Svjetskome festivalu animiranoga filma u Zagrebu (Hrvatska) i drugima. No, tolika posvećenost djeci uglavnom mu je onemogućila vlastiti autorski rad. Autor je zapaženog i nagrađivanog animiranoga filma *Dobro obavljen posao* (1987),

animirane špice za festival u francuskom Laonu (1994), animiranih dijelova u igranome filmu Zorana Tadića *Ne daj se Floki* (2000) i namjenskih filmova o trgovini ljudima *Nije na prodaju: Ekскурzija* i *Nije na prodaju: Prilika života* (2004).

Rad s djecom u ŠAF-u ga je u tolikoj mjeri okupirao da jednostavno nije ostalo previše vremena za vlastite filmove. No, kaže da mu zbog toga nije žao jer mu je cijeli taj četrdesetogodišnji rad s djecom i sve što su napravili u ŠAF-u u potpunosti nadomjestio osobne ambicije. U četiri je desetljeća kroz ŠAF prošlo oko 700 djece i mladih, a zahvaljujući i radu Ede Lukmana na filmskom odgoju niza naraštaja, Čakovec nije nikada ostao bez stalnoga kina, koje i danas redovito pohode mnogobrojni posjetitelji. Nikakva statistika ne može objasniti upornost i volju koja ga je vodila od ona prva tri dječja jednodimenzionalna animirana filma nastala na Dječjem odjelu Gradske knjižnice, preko selidbe 1982. u novi prostor, u kojem i danas djeluje i nakon nedavnog proširenja omogućuje djeci koja se žele baviti animiranim filmom

još bolji rad, do svakog mališana koji je prošao Školu i zauvijek ostao zaljubljenikom u animaciju i film. Kao i u životu, kaže Edo Lukman, uloga je starijih da odgoje mlađe za samostalan život, da ih nauče vještinama i radu i da uživaju kada ih oni nadmaše. U tome je sva tajna.

Edo je svih ovih godina, od 1999, bio i voditelj radionice animiranoga filma na Školi medijske kulture, u organizaciji Hrvatskoga filmskoga saveza, a ŠAF je bio suorganizator Revija hrvatskoga filmskoga i videostvaralaštva djece 1978, 2001, 2006, 2007. i 2008.

Dana 26. lipnja 2014. Lukman je primio odličje Viteza reda akademskih palmi (*Chevalier dans l'ordre des Palmes Académiques*) za izniman doprinos promicanju francuske kulture u akademskoj zajednici. Red akademskih palmi, koji je za dosege u znanstvenom, kulturnom i prosvjetnom radu ustanovio Napoleon 17. ožujka 1808, isprva je bio namijenjen samo francuskim učiteljima i profesorima, a tijekom vremena razvijao se i počeo dodjeljivati i drugim kulturnim i prosvjetnim radnicima te pojedinih strancima, koji su dali značajan doprinos francuskom odgoju i kulturi ili pridonijeli širenju francuske kulture širom svijeta.

To mu priznanje, kaže Lukman, znači jako puno i drago mu je što je njegov dugogodišnji rad na raznim projektima u Francuskoj primijećen i nagrađen. Prvi je put ondje bio 1983, na najvećem svjetskom festivalu animacije u Annecyju, a potom je puno surađivao na filmskim radionicama na festivalu u Laonu i sa studijem AAA (*Atelier de Cinéma d'Animation d'Annecy et de Haute Savoie*) iz Annecyja. U studenome 2014. primio je i plaketu mreže europskih sveučilišta UNICA, za cjelokupan doprinos filmu.

4. Što nas čeka?

Lukman je jedan od rijetkih velikih voditelja koji se na vrijeme pobrinuo za nasljednicu pa već nekoliko godina u ŠAF-u radi Jasminka Ljubić Bijelić koja je prošle godine u potpuno-

sti preuzela vođenje Škole i njenih aktivnosti. Dugo je birao kako bi osoba koja će ga naslijediti s njim dijelila stručnost i osposobljenost, bliskost vizije i ideja, ali i kako ne bi bila tek slijepa sljedbenica, već bi imponirala vlastitom kreativnošću i osobnošću. Edo duboko vjeruje da su projekti, kao i djeca, uspješni tek onda kada im se daju sposobnosti za vlastito postojanje i da je sreća i zadovoljstvo vidjeti kako odrastaju i osamostaljuju se, a ne držati ih u ovisnosti i odvesti ih sa sobom, kada dođe vrijeme odlaska.

Među tim stotinama polaznika ŠAF-a u četiri desetljeća malo je onih koji su se profesionalizirali kao filmski autori, no Edu to uopće ne brine. Smisao je ŠAF-a uvijek bio podizanje opće i filmske kulture polaznika, a činjenica je da je maleni Čakovec na petom mjestu u Hrvatskoj po prosječnom broju posjetitelja filmskih predstava, što najbolje govori o uspjehu njegova rada.

Hrvatska je produkcija animiranih filmova prilično velika i Lukmana raduje što se javlja sve više mladih autora koji uspijevaju ostvariti zanimljive i kvalitetne animirane filmove. Smatra da zasluge za to svakako pripadaju Odsjeku za animirani film i nove medije pri Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, ali i činjenici da je rad na animiranome filmu danas, tehnički gledano, znatno pojednostavnjen i ne zahtijeva velike studije, već se može napraviti i u "kućnoj radinosti". Problem je svakako što autorski animirani film rijetko može donijeti neku veću financijsku korist tako da je bavljenje njime najčešće stvar osobnog odabira i ljubavi prema toj vrsti umjetnosti. Kad je riječ o ŠAF-u, siguran je da će i u idućim godinama s uspjehom nastaviti svoj rad. Sve dok ima djece koja su spremna odvojiti dosta svog slobodnog vremena, upornosti i mašte za stvaranje animiranih filmova.

Edo Lukman sada živi i svoje umirovljeničke (?) dane provodi u Vinogradskoj ulici u Lopatincu, kako sam kaže – u *pekl*u. Bili, vidjeli i nama nekako više slični na raj.

DANI HRVATSKOG FILMA
F24

24. DANI HRVATSKOG FILMA
23. – 26. 4. 2015.
ZAGREB
KINO EUROPA
KINO TUŠKANAC

WWW.DANIHRVATSKOGFILMA.NET

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65(497.5 ZAGREB):791-22"2015"(049.3)

Ana Abramović

Neidentificirani osjećaji prema hrvatskome filmu ili neke uzbudljive i nepoznate energije?

Uz 24. dane hrvatskoga filma, Zagreb, 23-26. travnja 2015. godine.

Zašto nije dopustivo da jedna filmska manifestacija ima prozaičan karakter? Godišnja smotra stvaralaštva nacionalne kinematografije Dani hrvatskoga filma postoji od 1992, a nastala je iz pragmatičnih razloga, kada u ratnim okolnostima nije održan Pulski festival. Dani ni po čemu nisu onaj tip festivala koji bi svake godine publiku opsjedao sloganimama o svom "atraktivnom i bogatom programu" ili "ležernoj i opuštenoj" atmosferi koja priziva mnogobrojnu publiku da se dobro zabavi uz skromnu hrvatsku produkciju. Dani jesu važna manifestacija, i to prije svega za mlade autore, za kratke i srednjometražne filmove. Utoliko festival nije posve opuštenog i zabavnog karaktera, jer ovi autori, općenito govoreći, nisu u situaciji da ležerno prepuste svoju filmsku karijeru daljnjem raspletu događaja na javnim natjecanjima i dočekaju prigodu za neki novi film duljega metra. Uostalom, na vidjelo sada dolaze i redaju se filmski promašaji različite vrste, s perspektivom i bez nje, koji više ili manje opravdane razloge nalaze u lošim produkcijskim uvjetima, nerazrađenosti ideja ili pak nevještim redateljskim potezima. Može li logika jedne takve manifestacije biti izazovna i za filmsku publiku, ili možda filmske kritičare koji u natjecateljskom programu po-

kušavaju i odbijaju pronaći neki smisao? Čini se da ni sami organizatori nisu u to uvjereni, najavljujući otvaranje ove manifestacije prema regionalnoj kinematografiji, očito radi jačanja festivalskoga karaktera.

U programskome smislu to je otvaranje prema regiji ove godine začeto uvođenjem posebnog programa s filmovima Beogradskoga festivala dokumentarnoga i kratkometražnoga filma. Na tematskome se planu otvaranje prema regiji realiziralo kroz nagrađenu kombinaciju tema o ratu u Bosni. Najistaknutiji filmovi ovogodišnjih Dana ostaju *Piknik* (2015) Jure Pavlovića, nagrađen Grand Prixom te, očekivano, *Kokoška* (2014) Une Gunjak s nagradom za manjinsku koprodukciju. *Piknik* režijski zgušnjuto prikazuje svu težinu odnosa između oca i sina tijekom kratkog posjeta zatvoru u kojem otac služi kaznu za ratni zločin. U tako zbije- noj kratkoj formi vrlo jakih emocija nagradu za najbolju glumu zasluženo odnose izvedbe Aleksandra Seksana i Emira Mušića.

Kokoška je dobitnica Europske filmske nagrade koja se odmah ističe među ostalim filmovima prikazanima na Danima. To je film kakav su mnogobrojni predstavnici industrije zasigurno dočekali s olakšanjem, kao djelo koje jednostavno komunicira sa širom europskom

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane od 22. do 26. travnja na 24. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinić te

u organizaciji Hrvatskog društva filmskih kritičara, Hrvatskog filmskog ljetopisa i Udruge Lanterna Magica.



Kokoška (Una
Gunjak, 2014)

publikom, k tome i besprijekorno u svojoj izvedbi. Ukratko, može se samo potvrditi zašto je *Kokoška* festivalski miljenik i dobitnik “europskog Oscara”: tu su zavidna režija, gluma i kamera te intimna ratna priča iz perspektive odrastanja djevojčice. Svakako provocira školski pojednostavnjena ideja o nemogućoj slobodi koju djevojčica želi pokloniti kokoši, a koja nije moguća u tijesnom stanu s gladnom obitelji usred rata, kao ni vani, u gradu pod opsadom. Na trenutke panična tjeskoba uspijeva doprijeti do gledatelja, uz povremene tutnjave u pozadini, kao i kroz trzavo i nespretno kretanje dezorijentirane životinje, sliku čijeg historičnog i bezuspješnog mahanja krilima nije moguće izoštriti.

Već se moglo primijetiti da je obitelj tema kojoj mladi filmaši pristupaju na različite načine. Na taj izazov nije odgovorila i premijera filma *Horvatovi* (2015) Arsena Oremovića. Potpuno suprotno, ovaj se igrani film ni ne približava izazovima teme o čoporativnom suživotu Hrvata i zadovoljava se tobože socijalno angažiranim viđenjem, bolje rečeno, eksploatacijom prikaza tipične hrvatske obitelji, eksplicitno postavljene u kontekst suvremene Trešnjevke, nekadašnjeg radničkoga naselja. Film gotovo odbija biti igranoga roda u svojoj težnji da o hrvatskoj stvarnosti zaključuje u kolumnističkom stilu Ante Tomića, po čijoj je priči Oremović napisao scenarij. Cijeli životni

patos Horvatovih svodi se na suočavanje s materijalno neodrživom egzistencijom: plaća koju dobiva otac (Bojan Navojec) dovoljna je samo za to da, iscrpljen od takva života, iskapi koju “ljutu” u kafiću na Trešnjevačkom placu, preostalim novcem kupi jagode za djecu i dalje “se može jebat”. Priprosta i nespretna realizacija ove psovke na kraju filma nastoji biti svojevrsan bajkovit završetak, istodobno komična i nelagodna pobjeda ljubavi nad životnim poteškoćama.

Za razliku od ove “bajkovite hiperrealnosti”, posljednji film Hane Jušić *Da je kuća dobra i vuk bi je imao* (2015) bajkovit je u puno izazovnijem i nadrealnom ključu. Film nudi uvrnutu interpretaciju čoporativnog suživota, kojem se ujedno i opire, dok nas približava pomaknutoj svijesti glavne junakinje. Povučena “mlada snaha” zapravo je evoluirana i emancipirana Babajina Janica (*Breza*, 1967), čija se bolećiva slabost suprotstavlja uspostavljenoj patrijarhalnoj normalnosti imućne mesarske obitelji. “Nespretna” izvedba Sanje Drakulić upućuje na nevoljkost lika da igra ulogu dobre snahe i suverene domaćice te da sudjeluje u obiteljskim aktivnostima kao što je priprema roštilja i druženje s muževom obitelji. Film ne bi bio ovoliko zabavan da se Jušić zaustavila na tome da junakinju prikaže kao žrtvu prividne normalnosti suvremenog patrijarhata. Njena isključenost ima dimenziju ludila kojim juna-

kinja vlada vrlo suvereno, čak s užitkom, trpa-jući komade mesa za roštilj u vlastite džepove i potom ih skrivečki zakopavajući u vrtu. Njenu pomaknutost jednako suvereno prati i režija Hane Jušić, dobitnice nagrade u toj kategoriji, pa je krajnji rezultat još jedan uspješan film atmosfere kojim dominiraju gotovo animalni ljudski instinkti. Ipak, za razliku od ranijih radova, ovaj film ostavlja donekle površan dojam zbog koncentracije na šutljiv lik, sveden isključivo na groteskni prikaz vlastita ludila.

Na ovogodišnjim Danima prikazano je još nekoliko elegantnih filmskih djela, no koja nažalost trpe u svojoj nerazrađenosti, najčešće u scenarističkome smislu. Tin Žanić je tako odnio Nagradu Jelena Rajković za najboljeg mladog redatelja koju mu je dodijelilo Društvo hrvatskih filmskih redatelja. Njegov film *Manjača* (2014) zapažen je i prije zahvaljujući doprinosu snimateljice Jane Plećaš. Nerazrađena filmska naracija prepušta nas vizualnom aspektu koji govori sam za sebe. Riječ je o intenzivnoj percepciji mladića uoči prekida sa svakodnevicom i konzumacije droge u društvu prijatelja. Poetsko pomirenje s novim načinom života dolazi u trenutku jednako neispunjene ljetne večeri koju mladić sada provodi s djedom, dijeleći s njim kriške dinje i "manjaču", to jest ostatak droge.

Među animiranim filmovima istaknule su se šarmantne *Vučje igre* (2015) autorice Jelene Oroz, a zapaženo je prošla i jedna animirana koprodukcija – *Život s Hermanom H. Rottom* (*Elu Herman H. Rott'iga*, 2015) estonske redateljice Chintis Lundgren. Film je simpatičan u mjeri u kojoj se naivno ne zamara stereotipima iz vlastita sadržaja. Likovi filma su crni mačak, panker, koji nered voli više od svoje bijele mačje družice, šarmantne i umiljate zaljubljenice u klasičnu glazbu. Njihov suživot je, kako pokazuje film, nemoguć, a intencija je ovoga filma, prikazanoga na samom otvaranju Dana, pomalo nejasna.

Glavni natjecateljski program Dana hrvatskoga filma oduvijek ostavlja ambivalentan

dojam, a kombinacije filmova različitih rodova i produkcijskih zalogaja ispremiješanih s namjenskim radovima ponekad teško ostavljaju mogućnost koherentne refleksije o viđenome. To nas nužno upućuje na ono što ostaje izvan programa, u Salon odbijenih. Među tim filmovima ističe se simpatičan amaterski rad sada već ne tako nepoznatog mladog autora Ante Zlatka Stolica. Film *Svaki dan je Božić* (2014) nastao je u sklopu Restartove radionice dokumentarnoga filma, a valja ga izdvojiti jer skreće pozornost na ono što nedostaje nekim filmskim pokušajima iz Glavnoga natjecateljskoga programa. Riječ je o autorovu izboru materijala snimljena u vlastitu domu tijekom božićnih praznika. Tu se našla i scena koju je isprovocirao autor, u kojoj on priznaje obitelji da je godinama "kitio" sliku na zidu nadocrtavajući galebe na jeftin prikaz uobičajenog mediteranskog pejzaža, kojega vrijednost leži samo u činjenici da je riječ o nečijem daru. Autorov programatski projekt "gerilski" je pristup obiteljskoj svakodnevici. Sama ideja i čin crtanja galebova oduševljava, podsjećajući na zahtjeve ruskih avangardista za uspostavljanjem novih odnosa u kućanstvu i izbacivanjem malograđanskoga kiča, tzv. "kućnog smeća". Film počiva na nevjestoj dosjetki, ali prerasta je i postaje gotovo manifestnim postulatnom stvaralačkog impulsa. Tim uspjehom ne može se pohvaliti velik broj filmova u natjecateljskome programu, koji ponekad i s puno većim produkcijskim zamahom zapravo ne uspijevaju u namjeri da konci- zno iznesu vlastitu ideju ili sadržaj.

Na samom otvaranju moglo se vidjeti i intrigantno djelo *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji* (2015) redatelja Dalibora Barića i Tomislava Babića. Prvotna ideja ovoga filma jasnije se nazire iz sažetog opisa u festivalskome katalogu, negoli tijekom četrdesetominutnoga trajanja, zanimljiva tek u ponekim trenucima. Bez obzira na to riječ je o vješto skrojenom filmskom izlaganju na samim granicama igranoga, eksperimentalnoga i animiranoga roda. Šteta što se film tematski kretao više u smje-

ANA
ABRAMOVIĆ:
NEIDENTIFICI-
RANI OSJEĆAJI
PREMA
HRVATSKOME
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

ru antiutopije (umjesto antifilma u geffovsko-me smislu), jer se gledateljsko iskustvo ubrzo otupljuje do razine poklapanja s temom filma: svako gledateljsko uživanje u film postaje život kopiran tehnologijom, dakle, jedno sumorno i otuđujuće iskustvo. Film se naposljetku istaknuo ambicioznošću cijelog pothvata i vizualnim dojmom pa je i nagrađen za oblikovanje zvuka (Tomislav Babić) i najbolji scenarij (Dalibor Barić i Tomislav Babić).

Na kraju bi se, možda, upravo tim isprekidanim riječima mogla opisati većina ostalih filmskih ostvarenja koja su se našla u glavnome natjecateljskom programu 24. dana hrvatskoga filma: nepoznate energije, neidentificirani osjećaji. Iako bi u ovom slučaju svakako valjalo izbjeći aluziju na istoimeni program i kvalitetu neodržanoga Genre Film Festivala iz 1971.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2015"(049.3)

Lucija Klarić

Životinje i ljudi – tematske uspješnice i neuspješnice

Uz 24. dane hrvatskoga filma, Zagreb, 23-26. travnja 2015. godine.

Jednom heroj, danas zaboravljen – ono što je bila posljednja slamka spasa domaćoj filmskoj produkciji, pretvorilo se u njenu slabu točku ili, bolje rečeno, u bljedilo.* Novo, 24. izdanje Dana hrvatskoga filma prvi je pokušaj novih organizatora da aktualiziraju Dane na sve konkurentnijoj festivalskoj sceni. Drugim riječima, na pomolu je borba protiv dokidanja ove već tradicionalne manifestacije, kojoj je nužna revitalizacija, ali koja neizbježno donosi i određene prekide s njenom poviješću i uzurpaciju Dana kao već prepoznatljiva *branda*. Sve ima svoju cijenu, bila ona novčana ili simbolična. Zato je ono što prijeti Danima naplata što je može izvršiti sjećanje. Svaki je korak u rekonstrukciji festivala kao što su Dani podložan debatiranju oko toga je li određeni postupak u duhu onoga što taj događaj treba reprezentirati, ili se u želji za pronalaskom mjesta pod suncem prihvaćaju neprikladne i neodgovarajuće reforme. Svjetlija budućnost – što podrazumijeva i mnogobrojnije gledateljstvo – cilj je koji treba dostići; novi su organizatori pokazali velik apetit u želji da ga ostvare provodeći malenu revoluciju u funkcioniranju festivala. Koje će se promjene na koncu pokazati ključnima, bilo u pozitivnom bilo u negativnom smislu, ostaje na jedinom dostojnom svjedoku – vremenu, no već su ovogodišnji Dani svjedočili o primarnoj namjeri, koja je eksplicitno vođena

privlačenjem šire publike: izmještanje lokacije Dana iz Studentskoga centra i njegove "kultne" atmosfere u vrevu središta grada (kina Europa i Tuškanac), najočitiji je primjer djelovanja novoga vodstva. Time je izgubljeno to kultno iskustvo posjeta festivalu, ali osim što to u sentimentalnim pojedincima može izazvati nostalgiju, za novo gledateljstvo to je upravo pozivnica zahvaljujući većoj dostupnosti i zvučnosti mjesta održavanja.

Ono što i starosjediocima i novim posjetiteljima iskustveno uvjetuje posjet Danima promjene su na planu programskih cjelina, kojih je dominantni čimbenik usklađivanja prešao s rodovskoga na tematski. To je još jedan iskorak u etabliranju Dana kao samodostatnog festivala koji zaslužno drži svoju poziciju u domaćem filmskome svijetu. Ali po koju cijenu? Ako navedenomu prilazimo sa stajališta da je vodeća uloga Dana prezentacija budućnosti hrvatskoga filma, neovisno o njegovu rodu, ideja o spajanju raznorodnih filmova djeluje gotovo plemenito. Istodobno, ideje su, kad se prevedu u praktičnu domenu, podložne manama. Iščitavanje tema je često podložno i gledateljskom upisivanju; podvođenje nekoliko projekata pod isti nazivnik sklizak je teren koji će nerijetko zahtijevati kompromise, i to one koji mogu djelovati štetno na sam program. Određeni slijed, za koji je predviđeno da je vo-

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane od 22. do 26. travnja na 24. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinić te

u organizaciji Hrvatskog društva filmskih kritičara, Hrvatskog filmskog ljetopisa i Udruge Lanterna Magica.



*Da je kuća
dobra i vuk bi
je imao* (Hana
Jušić, 2015)

đen tematskom linijom, može se učiniti nekoherentnim i banalnim, ako ta linija nije dovoljno opipljiva i pokažu li se neke od njegovih karika kao uljezi u dominantnoj paradigmi. Osim toga, izbjeci preveliko poopćenje obuhvatnog naslova ne može biti jednostavno u slagaju blokova koji nisu nastajali s tendencijom da budu tematski povezani. Tako i sam naziv može zakinuti pojedino djelo, koje pod njega potpada, za njegovu kompleksnost ili željeni značaj. S druge strane, apstrakcijom dijelova niza na njihove osnovne premise i spajanjem istih u cjelinu, ponudit će se i neke kombinacije koje nisu vidljive onda kada su karike odvojene; u tom slučaju, odjednom postaje moguće nazrijeti ono što bi trebalo predstavljati pregled sazrijevajuće, domaće produkcije. Da je tako, pokazali su i sami filmski blokovi koji su u pojedinim slučajevima uputili na interesantne varijacije elemenata onda kada su provučeni kroz žanr, rod i autorsku perspektivu, kao što su istodobno određeni blokovi podbacili u stvaranju konciznog dojma.

“Obiteljska posla” jedan je od naslova konkurentnih cjelina koji je pokazao sve dobre strane organizacijske odluke o tematskom svrstavanju filmova. Usprkos općenitosti sintagme, filmski naslovi koji su se našli pod njenim

okriljem kreirali su vlastiti mikrokozmos, neovisan o inicijalnim tendencijama organizatora, stvarajući specifičan jezik obilježen animalnim i gustativnim motivima. Sakralnost zajedničkog blagovanja provučena je kao središnji trenutak u većini filmova iz ovoga bloka, djelujući prema sustavu teme s varijacijama. Ona se pojavljuje, s jedne strane, u ironiziranom obliku kod Hane Jušić (*Da je kuća dobra i vuk bi je imao*, 2015) narušavajući svaki doticaj sa svetinjom u pomalo naturalističkom i hostilnom ugođaju objedovanja, dok se, s druge strane, kod Igora Jelinovića (*Medo mali*, 2015) obrok stereotipizira ne bi li doprinio komičnom efektu kad se očekivanja o gošći, koja prisustvuje nedjeljnom ručku, uruše. Uvažena paradigma o “obiteljskim poslovima”, koji su najčešće prostorno vezani uz kuhinjski stol, utkana je u naše životne navike, što iz potreba naših organizama, što iz tradicije da je hrana osnovno dijeljeno dobro koje održava obiteljsku zajednicu. Briga o egzistencijalnim potrebama članova čoporativno je nasljeđe koje preuzima i ljudski sustav obitelji. Svijest da su granice između jednoga i drugoga tanke prisutna je kod gotovo svih autora bloka “Obiteljska posla”, što se može uočiti i u pregledu naslova – *Da je kuća dobra i vuk bi je imao*; *Medo mali*; *Crne mačke* (Marko Turčinov, 2014);

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

Kokoška (Una Gunjak, 2014) i *Vučje igre* (Jelena Oroz, 2015). Ta je svijest uvjetovala animalni diskurs bloka koji također posjeduje svoje varijacije – Jelinović će ga, ponovno, iskoristiti u humorističnome tonu s dozom pripadne mu sladunjavosti, sažimajući naslovom nepresječenu pupčanu vrpcu između mladunčeta i njegove majke, dok će Oroz iskoristiti mračnu stranu te animalnosti koja se očituje u igrama života i smrti.

Kombinacije spomenutih elemenata, kakve je moguće zateći u ovim djelima, svojim razlikama i sličnostima uvjetuju i pogled na poetike pojedinih autora, često jasnije osvjetljavajući jezik kojim se koriste. *Kokoška* Une Gunjak okoristit će se pomanjkanjem mogućnosti priskrbljivanja hrane da bi ocrtala situaciju u kojoj se likovi nalaze. Uvodeći pojavu žive kokoši za rođendan najmlađe protagonistice, u oskudna ratna vremena, redateljica i doslovno i preneseno oživljava element ogladnjelog čopora pomamljenog konačnim dolaskom do plijena. Atmosfera, koju uvjetuje obilnim korištenjem krupnih kadrova, doprinosi dojmu ogoljele animalnosti i pukog preživljavanja, koje je svojstveno životu u divljini. No sama je priča, upravo suprotno, usmjerena k odjeku ljudskoga čimbenika što se prokazuje kroz lik djevojčice koja će, svjesna njegove skorašnje smrti, pristigloga gosta (kokoš) nastojati osloboditi. Iako posljednje sekunde filma upućuju na neizbježnu prirodnu hijerarhiju u kojoj je kokoš ponajprije pečeno meso, a tek onda potencijalni ljubimac, Gunjak – bez obzira na to što prikazuje i smrt životinje – ipak ne upućuje na predatorske karakteristike čovjeka, nego, naprotiv, izaziva gledateljsku empatiju pozivajući se na važnost solidarnosti i na svijest o teškoćama borbe za život u njegovim najgorim trenucima.

Jušić, pak, u *Da je kuća dobra i vuk bi je imao* na sasvim oprečan način pokušava pridobiti gledateljsku privrženost svojoj junakinji – gdje Gunjak očekuje gledateljsko razumijevanje (s obzirom na tragične okolnosti situacije

u kojoj za određene vrijednosti nema mjesta, a druge postaju svetinja), Jušić se ne libi dekonstruirati bilo kakvo iskustvo o obiteljskom prostoru kao vrijednom očuvanja. S jedne strane pomanjkanje hrane, a s druge njeno obilje djelovat će kontrapunktalno na gledateljska nepca: jedna jedina kokoš slasno će se pojesti, dok će se mnogobrojni komadi mesa odbojno pacati i glodati. U jednom će isplivati ljudskost, a u drugome njeno pomanjkanje; u jednom će se obitelj iskazati kao stup društva, u drugom će se ta ideja o toplini obiteljskoga doma uništiti. Za razliku od prevlasti krupnih kadrova u *Kokoški*, Jušić se koristi polutotalima ne bi li upila cjelokupnu atmosferu doma što se priprema za rođendansku proslavu, izražavajući njenu pogansku, primitivnu ritualnost meditativnom kamerom što je prati. U ljetno doba glumačka se tijela talasaju, vidljiva kao i meso što se začinja; sve je prožeto tim gotovo odbojnim životinjskim elementom egzistencije. Glavna protagonistica nositelj je toga povišenog libida, pratimo je u proždiranju kolača i seksualnim igrama, ali je ona istodobno i nepoželjan član te animalne zajednice. Iako i sama obiluje vučjim osobinama, “čopor” u koji je došla nije ju prihvatio kao člana. Umjesto toga, protagonistica je marginalizirana i postavljena na poziciju potencijalnog napadača, odnosno, žrtve. Dana će se pozicija najočitiije iščitati u sceni gdje u igri s djetetom svoje zaove (šogorice) junakinja pogriješi i bude “napadnuta” od cijelog kolektiva, što izazove njen plač, reakciju primjerenu ugroženoj životinjici. Animalistički je diskurs bloka najsnažnije prisutan upravo u filmu Hane Jušić u kojem ispunjava svaku domenu njegova izraza: obitelj u koju se protagonistica udala, među ostalim, posjeduje i mesnicu. Ono što je zanimljivije jest da u hostilnom ambijentu obitelji kojoj je pripala ona ima priviđenja o “svetoj obitelji” kao o komadima mesa. Te halucinacije popraćene zvukom zujanja muha rezultiraju i njenim konačnim bijegom od trulog sustava koji u sebi ne čuva ništa sakralno, nego samo prokazuje ono animalno.

LUCIJA KLARIĆ:
ŽIVOTINJE
I LJUDI –
TEMATSKE
USPJEŠNICE I
NEUSPJEŠNICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Sladunjavost, kakvu je moguće pripisati filmu *Une Gunjak*, izostaje – s protagonisticom nas redateljica ne povezuje oslanjajući se na sentimentalnost, upravo suprotno, ona nas ograđuje od prostora u kojem likovi žive, postavljajući nas u suučesničku poziciju s protagonisticom koja želi razoriti tu sliku ideala obitelji – hijerarhiju čopora.

U tom je smislu film Hane Jušić sličniji animiranome ostvarenju Jelene Oroz koja će, koristeći se figurama vukova, također izokrenuti, na svoj način, realne i iluzorne pozicije likova, gdje će životinje (vukovi u *Vučjim igrama*), usvojiti ljudske osobine i ponašanje, okupljajući se za stolom, pušeci i u retrospektivnom obliku pokazujući prehrambene navike nesvojstvene predatorima. Daljnjim zadiranjem u priču, putem sjećanja najmanjeg vučića, otkrivamo da je ta iluzorna pozicija "ljudskoga" uistinu varljiva te da je vučja priroda neizbježna – okupljeni vučići žrtvovali su dotadašnjeg vođu zbog njegove nesposobnosti brige za zajednicu. U komparaciji, filmovi Jušić i Oroz brišu granice

između onoga što je svojstveno čovjeku a što životinji, dajući prednost iskonskoj prirodi koja je hostilna po potrebi.

Nasljeđe ideje obitelji kao nukleusa društva obitava u autorskoj svijesti bilo da je ona postavljena pod povećalo, dovedena u ugroženu poziciju gdje pod svaku cijenu treba biti spašena, ili je izvor komičnog događanja izvanog suprotnim viđenjima svijeta njezinih članova. Njezina je događajnost usmjerena prehranjivanju koje na različite načine služi ocrtanju radnje. Zahvaljujući ovakvu tematskom istupu organizacijskoga tima Dana, omogućen je pogled na spomenutu "obiteljsku" liniju koja se može prepoznati kao predmet interesa novijih autora, iako ona nije nužno opravdanje za poduzeti produkcijski potez. Ono na što obitelj ipak upućuje jest da, bila ideološki narušena ili ne, ona ostaje naše primarno područje djelovanja i karakternog i društvenog razvoja te će kao takva uvijek privlačiti raznorodno autorstvo u njegovim interpretacijama.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2015"(049.3)

Dinko Štimac

Otmice, roboti i simulacije – znanstvena fantastika i 24. dani hrvatskoga filma

Uz 24. dane hrvatskoga filma, Zagreb, 23-26. travnja 2015. godine.

Ovogodišnji su Dani hrvatskoga filma za domaću filmsku znanstvenu fantastiku bili uzbudljivi dani.* Od *Odlaska* (2015) Ivane Marinić Kragić i *Nepoznatih energija, neidentificiranih osjećaja* (2015) Dalibora Barića i Tomislava Babića, koji su se natjecali u kategoriji igranoga filma, animiranih filmova *Čoban* (2014) Matije PISAČIĆA, *Robotica* (2014) Ivana Fodora i *Tajnog laboratorija Nikole Tesle* (2014) Brune Razuma, pa do eksperimentalnoga filma *A.D.A.M.* (2014) redatelja Vladislava Kneževića, hrvatski je znanstvenofantastični film ponudio nove uvide i zanimljive reinterpretacije žanra. Nagrade govore same za sebe: *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji* je Veliki žiri DHF-a nagradio za najbolji scenarij i za najbolje oblikovanje zvuka, a članovi Hrvatskoga društva filmskih kritičara filmu *A.D.A.M.* dodijelili su Oktavijana za najbolji eksperimentalni film.

U negativnom smislu, istaknuli bi se tek filmovi *Odlazak* i *Robotica*. *Odlazak* Ivane Marinić Kragić petominutna je anegdota o mladoj ženi koja u znanstvenofantastičnoj književnosti (film snubi hrvatsku ZF-scenu prikazom domaćih tiskovina poput *Siriusa B* posijanih po sobi glavne junakinje) nalazi bijeg od svoje svakodnevice. Stvarnost i fikcija u jednom se trenutku isprepletu, ona izjuri iz

sobe, i biva odvedena u misteriozno blještavilo izvanzemaljske prisutnosti. Nažalost, ovaj nepretenciozni film ne uspijeva na zanimljiv način prevesti istoimeni strip Igora Kordeja u filmsku formu, pa je konačni proizvod zgodan filmić školske i prežvakane priče, bez naročitih iznenađenja. *Robotica* Ivana Fodora po svojoj je nepretencioznosti, ali i slabom domašaju, slična *Odlasku*. Fodorov film izveden tehnikom stop-animacije dopadljivo je djelce, ali prigušenom pričom (kućanski aparati divljaju kućanstvom budućnosti) i ne odveć inovativnom izvedbom gledatelju nudi tek tehničku vježbu i ništa više od toga. Međutim, upravo je spomenuta nepretencioznost obaju ovih djela možda i njihova najveća vrijednost. Riječ je o filmovima koji ni u kojem slučaju ne teže zvijezdama, ali svakako pružaju dokaz o slobodi i zaigranosti, važnim preduvjetima daljnjeg razvijanja žanra u hrvatskome filmu.

Tajni laboratorij Nikole Tesle i *Čoban* filmovi su zamjetno većih aspiracija. *Tajni laboratorij Nikole Tesle* Brune Razuma vizualno je prekrasno izveden stop-animacijski film o podrumskoj ostavštini Nikole Tesle: zaboravljenom robotu koji se mnogo godina nakon izumiteljeve smrti igrom slučaja pokrene sam od sebe. Iako film na vizualnoj razini funkci-

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane od 22. do 26. travnja na 24. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinić te

u organizaciji Hrvatskog društva filmskih kritičara, Hrvatskog filmskog ljetopisa i Udruge Lanterna Magica.



Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji
(Dalibor Barić i Tomislav Babić, 2015)

onira zaista besprijekorno – scenografija je izvedena minuciozno, s mnoštvom detalja koji oživljavaju zamišljeni Teslin podrumski laboratorij, a preciznost i temeljitost pokazani su i u dizajnu i u izradi simpatičnih likova – sve to ipak ostavlja dojam praznine. Čak i ako bismo radnju promatrali kao posvetu Teslinoj ostavštini koja i nakon njegove smrti još uvijek živi i samostalno se razvija, manjka ikakvo dublje poniranje u temu, tj. unekoliko bi se moglo reći da nedostaje tema sama, a film gledateljima i nema nešto posebno reći. Film Matije Pisića *Čoban*, iako također vizualno besprijekoran (u ovome slučaju u crtanoj tehnici), zaobilazi etiketu filma lišenog poruke, međutim, kao da svojim tijekom gubi jasnu viziju onoga što bi htio poručiti. Prvi segment filma crta opoziciju prirodnoga i artifičijelnoga prikazujući idilični arkadijski pejzaž u kojem živi mišićavi Čoban sa svojom kujicom Lajkom i brine o stadu ovaca – sve dok idilu ne naruši agresija velegradskih uniformiranih nasilnika, koji u grabežu prirodnih resursa otmu i Lajku. Čoban slijedi napadače u njihov podzemni grad i ondje se izgubi u bezuspješnoj potrazi za psom. Isprva monolitno snažan, ovaj bezazleni čovjek postupno gubi ideale i moć, a grad ga posve kontaminira, iscijedi mu svaku autentičnost i svježinu, pa ga ispljune s ostalim zagađenim i suvišnim

produktima svojih životnih procesa. Jasnoća je ove pripovjedne linije u suprotnosti s hermetičnom apstrakcijom ostatka filma u kojem se Lajka, ranije ispucana iz divovskog topa u istraživanje svemira, vraća sa svojeg putovanja sudbinski preobražena u psolikog robota. Ne odveć spretno spojena tkiva dviju pripovjednih linija svakako će pružiti dovoljnu količinu materijala za dodatno promišljanje o krajnjim konkvencijama Lajkina uspješnog stapanja s visokom tehnologijom u njezinoj strojnoj feminizaciji, a u usporedbi s neuspješnim Čobanovim iskustvom s artifičijelnim urbanim okolišem, ali ova će izvjesna nesklapnost između drastično različitih razina kompleksnosti metaforičkoga tkanja na prvo gledanje ipak ostaviti dojam manjka autorskoga fokusa, tj. predodžbu necjelovitosti filmskoga djela.

Iako su se natjecali u dvjema različitim kategorijama, igranoga i eksperimentalnoga filma, *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji* i *A.D.A.M.* u svojem pristupu filmskome mediju dijele više sličnosti nego razlika. Oba su filma vizualno impresivna, a filmsku formu koriste na nekonvencionalan način, kombinirajući inovativne filmske postupke sa znanstvenofantastičnim temama. *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji* Dalibora Barića i Tomislava Babića narušavanje filmskih konvencija postižu

pretežno metodom kolažiranja, oslanjajući se snažno na intertekstualne veze s književnošću, filmom i glazbom, uz proboje metafilmskih ekskursa. Visoko stilizirana fotografija gledatelja obavještava o istražitelju Isidoru Dukasu koji nastoji ući u svijet mašte testne ispitanice. Njezino je snoviđenje simulacija “realnoga” svijeta, mentalni film koji postupno uvlači Isidora. Iako je film osvojio nagradu Velikoga žirija DHF-a za scenarij, valja istaknuti zaista osobit način na koji se *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji* koriste dijalozima i monolozima u konstruiranju djela. Barićev i Babićev film unekoliko je simulacija logike snoviđenja, a skoro pa nasumične eksplozije sinapsi evociraju trenutke potpune nesuvislosti i patetike (“Snajperi života drže me na nišanu”), ali i zapanjujuće lucidnosti koja čitavu zalihu multimedijjskih referenci nastoji održati na okupu. Govorena riječ zatamljuje svoju ulogu logičkoga razvijanja fabule, tj. pripovijedanja, i ponajviše ističe melodiju, pružajući sinestetičko iskustvo. Nagrada Velikoga žirija za najbolje oblikovanje zvuka, zato, na više razina pogađa poantu. Na prvoj razini, gdje je glazba “pozadina” filmu, zvučnana kreacija Tomislava Babića jednostavno je – optimalna. Ali, sintetički se zvuk kao izašao iz 1980-ih ne zadovoljava ostati pozadinom, već preuzima film. Zatamljuje logički način izlaganja i barožnom vatrom iz svih umjetničkih cijevi nesmiljeno napada gledatelja. Stvara se nelogična naslada, totalni osjet filma. Znanstvena je fantastika u filmu prisutna odabirom teme, ali možda još značajnije – upućivanjem na njezino bogato filmsko nasljeđe. Filozofska pitanja o naravi stvarnosti u maniri Fassbinderova *Svijeta na žici (Welt am Draht, 1973)* spojena su s ikonografijom “izolacijskih” znanstvenofantastičnih filmova 1970-ih, kao što su to primjerice *Soj Andromeda (The Andromeda Strain, Robert Wise, 1971)* i *Faza 4 (Phase IV, Saul Bass, 1974)*. U konačnici, dobiva se filmsko djelo-kolaž, promišljeni i hiperestetizirani sinestetički napad na audiovizualna osjetila koji ipak najviše inovira – preslagivanjem.

A.D.A.M. Vladislava Kneževića, dobitnik Oktavijana u kategoriji eksperimentalnoga filma, po trajanju je svakako skromniji od *Nepoznatih energija, neidentificiranih osjećaja*. Međutim, u svojih 12 minuta (naspram 40 minuta Barićeva i Babićeva filma) A.D.A.M. uspijeva kondenzirati čitav jedan umjetni život. A.D.A.M. (*Autonomous Drone for Asteroid Mining*) je svjesni stroj koji, nakon što se oteo nadzoru svojih ljudskih kontrolora, ponire prema Zemlji. Njegov je rakurs (ujedno i gledatelj) ptičji, sveobuhvatan – počinje od nenaseljenih pejzaža gdje se naslađuje čistocom i jednostavnošću, a onda postupno odluta prema ljudskim naseobinama i megalopolisu. Ovaj prikaz površine planeta u svojoj vizualnoj impresivnosti i preciznom i stalozenom pokretu (koji kao promatrački ocean oplakuje i obuhvaća planet) odjekuje *Kyaanisqatsijem (1982)* Godfreyja Reggia; međutim, Reggiov je film lišen ikakve naracije i fabule, a jedini su zvukovi oni koje proizvodi glazbena pozadina Philipa Glassa, dok A.D.A.M. bilježi i ljudske pokušaje komunikacije s umjetnom inteligencijom, ali i unutarnji monolog ovog artificijelnog istraživača. Uvjerljiva glasovna glumačka interpretacija (film je na engleskome i japanskome jeziku) omogućuje suptilno ostvarivanje nadmetanja ljudskoga i artificijelnoga. To je dočarano postupnim istiskivanjem ljudskih glasova u korist hladne i proračunate A.D.A.M.-ove strojne analize. Svejedno, i A.D.A.M. kao i njegovi neuspješni ljudski nadzornici postupno gubi (samo)kontrolu i preplavljen percipiranim doživljava krah sustava. Nastupe šutnja, šumovi i planet koji se još uvijek okreće ispod promatračkih aparata. A.D.A.M. se ponovno pokrene, znatno oprezniji, iskusniji i zreliji – i rezignirano prihvati ograničenja svojeg kognitivnog aparata u procesuiranju svijeta i svemira, kojega kompleksnost eksponencijalno raste u protoku vremena. Znanstvenofantastična je tema, dakle, učinkovito iskorištena kao alat apstrahiranja. Inspiriran postupkom iz jednog filma izvan znanstvenofantastičnoga žanra,

DINKO ŠTIMAC:
OTMICE,
ROBOTI I
SIMULACIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

A.D.A.M. suptilno i nenametljivo kamerom miluje svoj objekt proučavanja – Zemlju i ljude – ali iz očista hladnog i proračunatog stroja eventualne budućnosti koji će do kraja filma, kao i njegovi gledatelji, biti obogaćen ovim prekrasnim iskustvom.

U konačnici, 24. dani hrvatskoga filma pružili su zaista šarolik pregled znanstvenofantastičnih filmova. Ova je šarolikost možda

i uzbudljivija od činjenice da su tri važne nagrade pripale filmovima znanstvenofantastične tematike. Šarolikost prikazanih filmova u kvaliteti, tematici i formi mogla bi signalizirati postojanje širega znanstvenofantastičnoga fenomena u suvremenome hrvatskome filmu, fenomena daljnjem razvoju kojemu se – prema pokazanome ove godine – možemo samo radovati.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2015"(049.3)

Dragan Jurak

Tendencija geografskoga i jezičnoga širenja hrvatskoga dokumentarnoga filma

Uz dokumentarne filmove na 24. danima hrvatskoga filma, Zagreb, 23-26. travnja 2015.

Dani hrvatskoga filma ne samo da nude jedinstvenu mogućnost pregleda godišnje produkcije svih filmskih rodova hrvatskoga filma (izuzev, dakako, dugometražnoga igranoga) već i jednako jedinstvenu mogućnost pogleda (kroz ključanicu) na političko-ideološko i psihološko stanje hrvatskoga društva: njegove teme, stajališta, političke i ideološke mijene, strahove, paranoje, preokupacije, itd.

U tom smislu "virenje kroz ključanicu" dokumentarne konkurencije 24. dana hrvatskoga filma bilo je zanimljivo kao rijetko kad do sada. Novo festivalsko vodstvo Dana (direktorica Zdenka Gold, umjetnički direktor Željko Luketić i predsjednica Vijeća Dana hrvatskoga filma Diana Nenadić) donijelo je i novu strategiju festivala. Najkraće, od smotre koja je donosila najširi pregled domaće filmske produkcije, Dani se sada usmjeravaju prema festivalu strože selekcije, po mogućnosti premijernih filmova. Skraćeno je trajanje festivala, smanjen je broj filmova – što se ponajprije odnosi na dokumentarnu konkurenciju, koja je zbog dužine trajanja filmova i do sada bila podvrgnuta strožoj selekciji. Tako se u ovogodišnjoj dokumentarnoj konkurenciji nisu našli neki od najviđenijih filmova godine, premijerno već prikazani u specijaliziranim kinima, na festivalima i na televiziji (poput *Golog* Tihe K. Gudac, *Djece tranzicije* Matije Vukšića ili *Utopije* Mladena Čapina).

Strategija "festivalizacije" Dana uvelike je utemeljena: postrožena selekcija ne samo da diže kvalitetu filmova već u prvom redu daje mogućnost uvida u neke manje dostupne naslove. Istodobno, Dani i nadalje ostaju najcjelovitijim pregledom domaće filmske produkcije: dokumentarno-kratkoigrani-animirano-eksperimentalno-filmskonamjenski ekvivalent Pulsakoga festivala, izvan mreže kojega ostaju tek poneki (dokumentarni) filmovi najšire distribucije, već dobro poznati i milijunskom televizijskom auditoriju (kao što je to slučaj s trima gore navedenima filmovima).

Pridružimo li ovome izvještaju o dokumentarnoj konkurenciji 24. DHF-a dokumentarce Matije Vukšića, Mladena Čapina i Tihe K. Gudac, možemo konstatirati da su najviđeniji domaći dokumentarci ujedno bili i oni koji su se bavili središnjim društvenim temama: tranzicijom (*Djeca tranzicije*), korupcijom (*Utopija*) i traumatičnom prošlosti (*Goli*). Pritom se zanimljivim čini da te megateme ne korespondiraju u potpunosti s onime što nam nudi službena konkurencija Dana. *Djeca tranzicije*, *Utopija* i *Goli* na specifičan su i autorski domišljen način obrađivali teme koje hrvatsko društvo definiraju kao tranzicijsko, kriminalno-koruptivno te povijesno i ideološki traumatizirano. Odjek koji su imali u javnosti potvrđuje da je riječ o središnjim društvenim temama i traumama.



Limb (Davor
Kanžir, 2015)

No na 24. danima mogle su se uočiti i neke druge tendencije. Primjerice kod nezanimariva broja filmova očitovale se tendencija geografskoga i jezičnoga širenja hrvatskoga filma. Film *Who is Kyla?* Slavice Parlov snimljen je u Barceloni, na engleskome jeziku, a u njemu Amerikanac rodom iz Teksasa govori o svojim posvojiteljima, životu u New Yorku i Kaliforniji te, napokon, o Europi i Barceloni. *The Runner* Petera Cerovšeka, Nataše Čiče i Tome Zidića priča je o slovenskome maratoncu i najbržem čovjeku nekadašnje Jugoslavije, ispričana na slovenskome jeziku i snimljena u slovensko-hrvatskoj koprodukciji i autorskoj suradnji. A *Statut* L. Davida (Davida Lušičića) film je snimljen u Londonu, na engleskome jeziku, te tematizira pitanje građanskih sloboda i umjetničkoga stvaranja u okvirima sigurnosnih restrikcija i zabrana na suvremenom Zapadu.

Sva ova tri geografsko-jezična iskoraka hrvatskoga dokumentarca poentira *Svemirski Ikar* Željka Sarića, priča o entuzijastu i idealistu Miroslavu Ambrušu Kišu: Hrvat u koji se priprema za let u svemir. "Svemir je šansa koju ne smiješ propustiti, čak ako ti ju netko pokloni iz šale", kaže hrvatski astronaut. Uz Miroslava, tu šansu da pogled usmjeri prema svemiru kori-

sti i hrvatski film. *Svemirski Ikar* je pogled prema svemiru, ali ujedno i pogled na Hrvatsku iz svemira; iznenađujuće širenje nacionalne dokumentarističke perspektive, kao i, uopće, iznenađujuća promjena diskursa.

I *Svemirski Ikar*, i *Statut*, i *Who is Kyla?* i *The Runner* naznačuju novu europsko-integralističku i zapadno-globalizacijsku situaciju Hrvatske. Nacionalistički snovi o granicama, velikih i proširenih Hrvatski, sada dobivaju dimenzije globalizirane i europski proširene Hrvatske. Zaključimo, potpuno je jasno da određenim segmentima hrvatskoga društva svemir ili London – ili pitanje prava na snimanje u londonskoj podzemnoj željeznici – postaju bliži od Babine Grede i Kozari boka, ili pitanja o dozvoli snimanja u vlakovima HŽ-a. Euroatlantske integracije donose i euroatlantske teme.

Na suprotnome geografsko-jezičnome tematskome polu od ovoga nalazi se film *Riba ribi grize rep* Nevena Hitreca koji je i u igranim (zloglasna *Bogorodica*) i u dokumentarnim filmovima (prošlogodišnja *Ovrha*) reproducirao stajališta hrvatske desnice. Često je bila riječ o šovinističkim i paranoidnim desnim stajalištima. U formalno dojmljivoj *Ovrsi* bogoboja zna hrvatska obitelj bila je izložena gotovo pa

onostranoj prijetnji stranih banaka, nenarodne vlasti i njene bezdušne birokracije. U *Riba ribi grize rep* Hitrec, pak, koristi ribičko društvo kao sinegdohu države. Isprva ribiči nikako ne mogu dočekati “predsjednika” svog društva; zatim su tu problemi s članovima Upravnoga vijeća... pa čekanje da vijeće odluči između popravka krova ili poribljavanja – sve dok jedan ribič ne zaključuje da je “nešto trulo u državi Danskoj”.

Hitrecova kritika postojeće (lijevo liberalne) vlade je zabavna, i od samog početka koncepcijski jasno naznačena. Ali možda i zanimljivije jest ruralno, provincijsko-svehrvatsko pozicioniranje filma. *Riba ribi grize rep* ne traži svoj dokumentaristički materijal u “londonima” i “barcelonama”, u bjelosvjetskim temama i pričama, već kod maloga hrvatskoga čovjeka i u njegovoj svakodnevnoj mucu s vlašću i upravom: od one najniže do one najviše.

To pitanje “maloga čovjeka”, više ili manje vezanog uz lokalnu zajednicu, provlači se kroz niz filmova. U *Razredu* Vesne Čudić pratimo tri romske djevojke iz romskoga naselja kraj Darde i izazove njihova srednjoškolskog obrazovanja (jedna od njih, u zanimljivom geografskom obratu, srednju školu nastaviti će u Kanadi). U *Verudi* – filmu o Bojanu Igora Bezinovića u kameru se ispovijeda sitni delinkvent iz istoimena pulskega naselja (obračujući se kameri birokratsko-pravnim jezikom sudstva, policije i odgojnih ustanova). U *Višak popušim sam* Zorka Sirotića predstavlja nam se bivši novinar za kulturu koji zbog krize tiskanih medija sada na Trešnjevačkoj tržnici preprodaje švercane cigarete. Nadalje, u *Britanskom trgu* – ili *Britancu* Dijane Bolanče Paulić, kroz mikrolokalitet zagrebačke tržnice antikviteta priča se priča o nekadašnjim vlasnicima tih predmeta i prolaznosti. Ono što povezuje ove filmove jest njihova geografska određenost (*Veruda*, *Britanac*, *Trešnjevački plac* i *Darda*), te pozicioniranje unutar određene hrvatske socijalne paradigme (delinkvencija, manjine i nezaposlenost).

Hrvatskim lokalitetom i mikrolokalitetom određeni su i filmovi *Plenumovi*, *Vrilo*,

Gradonačelnik Denis i *Limb*. Međutim, kod njih je vrlo zamjetan i stanovit vanjski utjecaj, kod *Razreda* ili *Višak popušim sam* tek rubno prisutan. *Vrilo* Ivana Šušnjara donosi malenu i efektanu sličicu iz otočkoga života: u Supetru na Braču već 30 godina skupina umirovljenica ljetno provodi igrajući tombolu na plaži. Njihova aktivnost vrlo je lokalna, ali i usklađena s izmjenom godišnjih doba i turističkom sezonom: tako u filmu uz malomišćansku atmosferu imamo i globalistički okvir.

Plenumovi Marte Batinić, Sanje Kapidžić i Ane Jurčić sjećanje su na blokadu Filozofskoga fakulteta u Rijeci 2009. I opet, u središtu filma je danas napuštena zgrada fakulteta, a okvir jest globalna pobuna protiv komercijalizacije obrazovanja i komodifikacije znanja. Zanimljivo je pritom gledati *Plenumove* i kao svojevrsni “film nostalgije”: nakon pobune protiv neoliberalizacije vrlo brzo je slijedio također sveprisutan (globalni) trend nostalgije komodifikacije. U *Juri kockaru* Marka Stanića i Denisa Lepura slušamo životnu priču velikogoričkoga ovisnika o kockanju i osuđenoga pljačkaša kockarnice: u filmu dr. Robert Torre kockanje povezuje s kapitalizmom, liberalizacijom tržišta i tržišnim stvaranjem potrebe za kockom.

“Krenimo iz Vodnjana, promijenimo Hrvatsku” izborni je pak slogan Denisa Sgagliardija iz *Gradonačelnika Denisa*. Vrlo dobar film Daria Juričana brat je bliznac Hitrecova *Riba ribi grize rep*. Mala skupina prevratnika, na čelu s Denisom, ustaje protiv višedesetljetne vladavine IDS-a u istarskome Vodnjanu. Bogohulnoj sljedbi ne nedostaje ambicija, kao što nam sugerira njihov slogan. Protivnik je snažan, spreman na sve, ali to su i oni. A Vodnjan nije cilj, nego tek početak njihova križarskoga pohoda protiv vladajućih struktura. Riječ je, kao i kod Hitreca, o društvenopolitičkoj sinegdohi. U geopolitičkome smislu riječ je o mikrolokalitetu i mikropolitici. No za razliku od Hitrecova ribičkoga društva, koje je bilo sinegdoha za Hrvatsku, ovdje iza pobune skupine autsajdera stoji problem opće-

DRAGAN JURAK:
TENDENCIJA
GEOGRAFSKO-
GA I JEZIČNOGA
ŠIRENJA
HRVATSKOGA
DOKUMENTAR-
NOGA FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

ga demokratskoga deficita, simptomatičnog i za Vodnjan, i za Istru, i za Hrvatsku – ali i za Bruxelles, dakle, i “londone” i “new yorkove”.

Kako je Denis, negdje u svojoj vodnjanskoj garaži ili možda podrumu, okupio svoje sljedbenike, tako je nekada davno i Isus Nazarećanin okupio svoje apostole. Međutim, za razliku od njih Denis nije promijenio svijet, a ni vodnjanskoga gradonačelnika. Neposredno pred izbore većina sljedbenika okrenula mu je leđa (navodno zbog pritisaka na njihove tvrtke), a kandidat IDS-a dobio je i četvrti mandat zaredom. Dok je stari-novi gradonačelnik slavio, Denis je izuvenih šlapa ležao na trosjedu i s majkom gledao televiziju. Tu negdje i napuštamo našeg nesuđenog gradonačelnika, aktera ove male lokalne političke drame, s vrlo zabavnim prstohvatom tragikomedije.

Napokon, tu je i *Limb*, bez svake sumnje najbolji film konkurencije (glavni žiri od filмова iz konkurencije istaknuo je *Verudu – film o Bojanu*, nagradivši ga specijalnim priznanjem za režiju; nagrada Oktavijan HDFK-a otišla je također *Verudi – filmu o Bojanu*; a publika je najboljim filmom proglasila *Razred*, koji je dobio i novoustanovljenu Nagradu za etiku i ljudska prava). No vratimo se *Limbu*. Dokumentarac Davora Kanjira, s naglašenim elementima eksperimentalnoga filma, topografska je studija novosagrađenoga zagrebačkoga naselja Sopnica-Jelkovec, i prvi dio planirane autorove tetralogije o tzv. hrvatskoj metropoli. Kanjir formalistički precizno predstavlja arhitektonske prostore, zajedničke i privatne, unutarne i vanjske vizure naselja; s ljudima u njima ili bez njih, povremeno s komadićem neba i oblacima iznad njih. U izvedbenome smislu riječ je o hipnotičkom i meditativnom nizu kompozicijski preciznih fotografija koje se odtamnjuju i zatamnjuju, međusobno ulančavaju – i koje se povremeno miču.

U socijalnom i idejnom smislu riječ je o ne-tranzicijskom, ne-dnevno-političkom, ne-ideološkom i ne-socijalnom filmu koji provocira pitanja univerzalne ljudske egzistencije i suvremenoga svijeta. Na neki način *Limb* je u po-

litičko-ideološko-psihološkome smislu na pola puta između *Svemirskog Ikara* i *Britanca*, kao opozicije makrokozmos : mikrokozmos. Kreće od mikrokozmosa, ali svoje uporište traži u ultimativnim pitanjima. *Limb* ne problematizira lokalnu politiku i demokratski deficit, romsku zajednicu i obrazovanje, komercijalizaciju obrazovanja, ovisnost i kapitalizam, maloljetni kriminal... već ontološke dimenzije ljudskoga bivstvovanja i prostora njegova bivstvovanja. To odvaja film od svakodnevnih tema, ali Davor Kanjir ni nema namjeru grabiti vodu s vrha bunara, nego iz njegovih dubina. Jednom davno nakon nas, možda će upravo taj “dubinski zahvat” biti slika našeg postojanja; ovdje i sada, u naselju Sopnica-Jelkovec 2014, ali i općenito, na zemlji, u vrijeme čovjeka.

Rezimiramo li ovogodišnju konkurenciju, možemo istaknuti četiri naslova: *Limb*, *Gradonačelnika Denisa*, *Riba ribi grize rep* i *Vrilo* (odmah do njih su *Veruda – film o Bojanu* i *Razred*). To su ujedno i četiri naslova koji, svaki iz svog kuta, najkompleksnije odražavaju političko-ideološko-psihološko stanje hrvatskoga društva. Svojim specifičnim geografskim lokacijama, odnosima između mikrokozmosa i makrokozmosa: onoga što se događa u najmanjoj socijalnoj ćeliji – bilo to jedno naselje, jedno ribičko društvo, jedna plaža ili jedan gradić – a reflektira se na širu zajednicu, na državu, globalne mijene i probleme, te na ontološka pitanja egzistencije, ovi filmovi pokrivaju iznimno širok prostor hrvatske svakodnevice.

Možda praćenjem dokumentarne konkurencije Dana tek “virimo kroz ključanicu”, ali iza te ključanice kriju se čitavi svjetovi, uključujući i one svemirske. U ovogodišnjoj se produkciji hrvatskih dokumentaraca jasno nazire promjena perspektive koju donose europske i atlantske integracije. Ali nije riječ samo o širenju geografskoga i tematskoga prostora, već, važnije, o suodnosu i povezivanju različitih razina zajednica i postojanja, jednako efektno prezentiranih u *Limbu* koliko i u *Riba ribi grize rep*.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2015"(049.3)

Diana Robaš

Punokrvni autorski radovi

Uz animirane filmove na 24. danima hrvatskoga filma,
Zagreb, 23-26. travnja 2015.

Kao zajednička karakteristika jedanaest animiranih filmova razasutih u šest programa konkurencije 24. dana hrvatskoga filma ističe se činjenica da je svih jedanaest punokrvnih autorskih radova: njihovi redatelji redom su i (su)scenaristi i glavni animatori, što implicira da su imali maksimalnu kreativnu kontrolu nad svojim djelima. Prikazani filmovi svjedoče o vitalnosti Ustanove Zagreb film, pod okriljem koje je dobar dio njih nastao i distribuiran, ali i o značajnom priljevu potentnih mladih autora proizašlih s Odsjeka za animirani film i nove medije na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti. Svi filmovi solidno su zanatski izvedeni, tehnički suvereni, samosvojni i raznoliki, i u svima se ponajprije pripovijeda slikom, glazbom i zvučnim učincima, a tek potom dijalozima. U tom smislu valja, uz crtež i animaciju, istaknuti i dizajn zvuka kao u svakom pogledu – i po važnosti za cjelinu i po vještini izvedbe – ravnopravnu komponentu.

Većina autora polaže više pozornosti ugođaju negoli priči, što njihovim djelima donosi dobrodošao dašak nepredvidljivosti, ali je ujedno i izvor njihove glavne slabosti. Scenaristički je često riječ o rudimentarnim naslovima u kojima je radnja sporedna, dok u prvi plan izbijaju improvizacija i ne nužno suvislo nizanje scena koje se ponekad doima posve proizvoljnim. Manjak čvrstog fabulativnog okvira, s jedne strane, stvara dojam potpune stvaralačke slobode i adekvatnog prijenosa autorove umjetničke vizije filmskim sredstvima,

ali s druge strane, postavlja se pitanje koliko konačni rezultat pri tome korespondira s publikom i koliko je to autorima uopće važno.

Nije stoga čudno da je Oktavijana za najbolji animirani film osvojio rad koji se služi univerzalno razumljivim jezikom i ostavlja najmanje prostora oprečnim gledateljskim interpretacijama: *Život s Hermanom H. Rottom* (*Elu Herman H. Rott'iga*, 2015) estonsko-hrvatske autorice Chintis Lundgren (film je također pobjednik Natjecanja hrvatskoga filma na 25. Animafestu Zagreb i najbolji kratki film 18. Motovun Film Festivala). Priča o nemogućem suživotu uzorite bijele mačke i buntovnog crnog štakora u osnovi je krajnje banalna, a odnosi među likovima izgrađeni su na tobože nespojivim i međusobno isključivim oprekama: žene : muškarci, mačke : miševi (štakori), crno : bijelo, klasika : rock, poroci : čistoća, red : kaos... Lundgren, međutim, umješno manipulira stereotipima, razoružava šarmom, smišljeno "infantilnim" crtežom i nekolicinom uistinu smiješnih scena te se *Život...* nameće kao osvježanje u nizu sumornih i zahtjevnih ostvarenja kao autentični festivalski *crowd pleaser*. Film zaslužuje pohvalu i za promoviranje glazbe samoborskoga *death-metal* benda Krlja koja je poslužila kao auditivna ilustracija mentalnoga sklopa glodavca Hermana.

Neki od filmova doimaju se ponajprije kao stilske vježbe i ispipavanje mogućnosti medija, ali i granica vlastite invencije, primjere *Probudi me* (2015) Deje Jagić, koji se osim



Život s
Hermanom
H. Rottom
(Elu Herman
H. Rott'iga,
Chintis
Lundgren,
2015)

kombiniranim animacijskim tehnikama odlikuje i dobro pogođenom atmosferom neizvjesnosti i efektno dočaranom logikom noćne more. Slično – više poput probe za veće i važnije stvari nego kao cjelovit i zaokružen rad – djeluje i *Robotica* (2014), diplomski film Ivana Fodora na Akademiji likovnih umjetnosti. Fantazija je to o ženskom robotu-sluškinji s nekoliko zaokreta u radnji u kojoj zabave željni kućanski aparati i plišana životinja imaju u sebi više života i osobnosti od doslovce bezličnog vlasnika stana, ali u cjelini, ipak, ostaje na razini dosjetke.

A i *majmuni umiru* (2015) Anje Sušan je tjeskobna je horor-priča o (obrnutoj?) evoluciji, preobražaju iz čovjeka u životinju, a možda i iz ženskoga u muško, s bastardnim protagonistom/protagonisticom koji/koja izgleda kao iduća karika u evolucijskome lancu u odnosu na parazitskog kukca iz minijature Charlesa Burnsa, segmenta omnibusa *Strah(ovi) od tame* (*Peur(s) du noir*, 2007), samo što, za razliku od svoje prethodnice, ne uništava svog partnera, već kanibalizira samu sebe. Otrovno zelena boja ističe se u dominantno crno-bijelom svijetu i povezuje glavni lik s insektima, ali i biljkama kao bliskim precima čija krv još uvijek

kola njegovim žilama. Dijaloga lišen film donekle “spušta” jedina i suvišna posljednja replika koja bespotrebno eksplicira ono što je dotad bilo samo natuknuto i prepušteno gledateljevu tumačenju.

Čoban (2014) Matije PISAČIĆA, svojevrsna prerada njegova stripa o Juriju Gagarinu i čovjekolikoj svemirskoj kujici Lajki, kroz kombinaciju znanstvenofantastičnoga i mitološkoga zapleta prenosi poruku da prava ljubav nadilazi sve zapreke i pobjeđuje sve neprijatelje, uz nekoliko satiričkih uboda i referenci na razne “čobane” iz poznate nam zemaljske svakodnevice. Oboje glavnih likova i mimo svoje volje prolazi transformaciju: naslovni junak iz arhetipskoga polugolog divljaka naoružanoga supermoćnim čarobnim štapom do stilizirane estradne zvijezde, a Lajka od neugledne pastirske kujice do ženstvene svemirske heroine. Njegova je pretvorba reverzibilna, njezina nije, ali tim bolje jer su svoju isprva platonsku romansu konačno u mogućnosti i konzimirati. Ova pripovijest o bezgraničnoj odanosti odvija se na raskošno ilustriranoj pozadini svijeta sličnoga našem, ali istodobno i posve egzotičnog i nepoznatog.

Klasični znanstvenofantastični zaplet o stvoritelju i stvorenome temelj je *Tajnog labo-*

ratorija *Nikole Tesle* (2014) Brune Razuma (uz *Život s Hermanom H. Rottom* to je možda jedini crtić prikazan na DHF-u koji ima potencijal doprijeti i do širih krugova publike). Već viđen zaplet o kreaturi koja, ostavši prepuštena sebi, kreće putem (samo)spoznaje i postaje sve sličnija svome tvorcu, polazište je iz kojeg autor gradi toplu posvetu Teslinu geniju, a film osim prepoznatljivih općih žanrovskih mjesta i filozofskih propitivanja androidnoga jastva odlikuje stilska doradenost, vrhunski lutka-animacija i *deadpan* humor te hepiend s ničeanskim prizvukom: Bog (Tesla) je mrtav! Živjeli roboti!

Levitacija (2014) Marka Meštrovića spora je, minimalistička meditacija o životu i smrti na moru – i od mora. U filmu prevladavaju bijele plohe koje zasljepljuju s ekrana i dočaravaju blještavilo ljetnoga sunca na kojem i predmeti i ljudi kao da lebde, a okamenjeno kopno i more se stapaju, te kao jedina čujna, ali ne i vidljiva granica između njih ostaje opresivno cvrčanje cvrčaka. Ljudi, životinje i predmeti svedeni su na elementarne crne crte; nebitni zahtjevi materijalnoga svijeta pojavljuju se sporadično u obliku crnih ploha i opet lako gube u sveproždirućoj bjelini, dok se more nameće kao glavni davatelj i uzimatelj, kao izvor slobode kojemu se čovjek uvijek iznova vraća.

Znatno je dinamičnija, iako podjednako varljivo jednostavna, *Linija i druge* (2015) Davora Vrcelja, uspjela koreografija linija koje se u nizu slobodnih asocijacija unedogled pretapaju i nadograđuju, tvoreći nove oblike i priče. Razigranom izmjenom apstraktnih i figurativnih motiva, složnim nadopunjavanjem slike i zvuka te postupnom gradacijom crteža i glazbe koju je sam i skladao, Vrcelj uspijeva gotovo ni iz čega stvoriti ozračje uzbudljivog iščekivanja i napetosti, a cjelina unatoč prividnoj nasumičnosti posjeduje neki vlastiti unutarnji smisao.

Naslov *Love & Vehicles* (*Ljubav i prijevozna sredstva*, 2014) ujedno je i posve funkcionalan sinopsis filma Draška Ivezića, nastalog pod

mentorstvom estonskoga velikana Priita Pärna. Riječ je o nizu vinjeta o brzim i kratkim susretima erotske vrste u raznim prijevoznim sredstvima, uokvirenima jednom pravom pješačkom i sporogorećom romansom. Mediteranski vedar, umjereno lascivan, perolak, vizualno i glazbeno dražestan i nepretenciozan film priziva u sjećanje talijanske seksi komedije (npr. *Amarcord* /1973/ Federica Fellinija, pa i benignije fetišističke preokupacije Tinta Brass).

Vučje igre (2015) Jelene Oroz mogle bi se opisati kao animalistička *family friendly* verzija *Teksaskoga masakra motornom pilom* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) i srodnih (pod)žanrovskih djela. Ljupka je to crnohumorna priča o kanibalskoj obitelji vukova koja se bori s glađu nakon što su ubili svoj najveći plijen. Među vukovima se krvoločnost, dakako, prenosi s koljena na koljeno, pri čemu učenici – djeca demonstriraju naučeno proždiranjem učitelja – roditelja.

Dvojica veterana Zagrebačke škole crtanoga filma, Zlatko Bourek i Pavao Štalter, napravila su ponajbolji film ovogodišnjega DHF-a. *Wiener Blut* (2014) očito vuče nadahnuće iz okrutnih i grotesknih ratnih grafika Otta Dixea, o čemu svjedoči i otvorena posveta Dixu i njegovu suvremeniku i stilskom srodniku Georgeu Groszu na završnoj špici. Zgusnut crtež pretrpan detaljima, kontrastnim bojama i uzorcima evocira gradsku vrevu, ali i sve prisutniji osjećaj straha i zarobljenosti. Ispod uljuđene građanske fasade vreba rasulo i smrt, prizori ljepote i elegancije neprestano bivaju grubo prekinuti prizorima bolesti i umiranja, a zloslutnost vreba iz svakoga kadra. Glavna junakinja, postarija pripadnica austrijske buržoazije, do samoga kraja bira biti blaženo nesvjesna naznaka zla oko sebe. Završnica u kojoj Židovi u kazalištu negoduju promatrajući prizore svoje skore stravične sudbine, vrhunac je jezovitog i mračnog *memento mori* dvojice autora dovoljno iskusnih da znaju kako se povijest rado ponavlja: osim kao reminiscencija na duhove prošlosti, njihov film služi i kao upozor-

DIANA ROBAŠ:
PUNOKRVNI
AUTORSKI
RADOVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

renje kako ti duhovi samo čekaju novu prigodu da ponovno promole svoje ružne glave.

Animiranih ostvarenja našlo se i u drugim ladicama 24. DHF-a pa spomenimo na kraju samo one nagrađene. Tu su znanstvenofantastični *A.D.A.M.* (2014) Vladislava Kneževića (Oktavijan u kategoriji eksperimentalnoga filma) i dobitnik Oktavijana za namjenski film, promotivni spot organizacije ODRAZ *Lokalni razvoj vođen zajednicom* (2014) u režiji Natka Stipaničeva. Nagrade žirija za najbolji scenarij i oblikovanje zvuka osvojio je srednjometražni

Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji (2015) Dalibora Barića i Tomislava Babića, prikazan u kategoriji igranoga filma. Pomalo rogobatan, no nipošto posve nezanimljiv hibrid igranoga, animiranoga i eksperimentalnoga smješten je u svijet budućnosti na tragu paranoičnih distopijskih konstrukcija Philipa K. Dicka, a njegov naslov upućuje na posvetu neodržanom petome izdanju festivala avangardnoga filma GEFF (Genre Experimental Film Festival) iz 1971. godine.

24. dani hrvatskoga filma, 2015.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za nagrade Oktavijan

Priredila Marijana Jakovljević

Napomena: Kada je više filmova istoga filmskoga roda dobilo istu prosječnu ocjenu, poredak među njima ovisio je o broju glasača. Pet glasača bio je potreban minimum da bismo mogli jedan od tih filmova proglasiti pobjednikom u svojoj kategoriji. Ako je ista prosječna ocjena kod ostalih filmova, redosljed je određen najprije prema većem broju glasača, a potom prema abecednom redu. Dva su filma u kategoriji Namjenski film imala posve iste rezultate pa su jednakopravno dijelili nagradu Oktavijan.

IGRANI FILMOVI:

1. **KOKOŠKA, Una Gunjak – 4,38**
2. *Da je kuća dobra i vuk bi je imao*, Hana Jušić – 4,13
3. *Ne pričamo o vama nego o djeci*, Luka Rukavina – 4,00
4. *Piknik*, Jure Pavlović – 4,00
5. *Roza – teološki film ceste*, Višnja Vukašinić – 3,67
6. *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji*, Dalibor Barić, Tomislav Babić – 3,33
7. *Manjača*, Tin Žanić – 3,33
8. *Medo mali*, Igor Jelinović – 3,25
9. *Soba s kosim pogledom*, Davor Žmegač – 3,20
10. *Crne mačke*, Marko Turčinov – 3,00
11. *Lako pokojnima*, Matea Šarić – 2,67
12. *Bakina unuka*, Tomislav Šestan – 2,60
13. *Oče, griješio sam*, Paula Skelin – 2,60
14. *Zujanje*, Dinko Božanić – 2,50
15. *Dan Marjana*, Igor Jelinović – 2,40
16. *Nedjeljni program*, Neven Dužanec – 2,40
17. *Horvatovi*, Arsen Oremović – 2,00
18. *Lov u zatvorenom*, Kristina Vuković – 1,75
19. *Odlazak*, Ivana Marinić Kragić – 1,67

EKSPERIMENTALNI FILMOVI:

1. **A.D.A.M., Vladislav Knežević – 4,00**
2. *Rakijaški dnevnik*, Damir Čučić – 3,80
3. *Kino Crvena zvijezda*, Silvestar Kolbas – 3,13
4. *Spomenik*, Igor Grubić – 2,71
5. *Dvanaest*, Helena Schultheis Edgeler – 2,33
6. *Sektor*, Goran Škofić – 2,29
7. *Ovdje smo*, Petar Fradelić – 2,14
8. *Utvrdna Utopija*, Sandra Sterle – 1,20

ANIMIRANI FILMOVI:

1. **ŽIVOT S HERMANOM H. ROTTOM, Chintis Lundgren – 3,86**
2. *Wiener Blut*, Zlatko Bourek, Pavao Štalter – 3,71
3. *Čoban*, Matija Pisačić – 3,50
4. *Ljubav i prijevozna sredstva*, Draško Ivezić – 3,40
5. *Levitacija*, Marko Meštović – 3,33
6. *Tajni laboratorij Nikole Tesle*, Bruno Razum – 3,33
7. *Linija i druge*, Davor Vrcelj – 3,00
8. *Vučje igre*, Jelena Oroz – 3,00
9. *Probudi me*, Dea Jagić – 3,00
10. *A i majmuni umiru*, Anja Sušanjan – 2,50
11. *Robotica*, Ivan Fodor – 2,50

DOKUMENTARNI FILMOVI:

1. **VERUDA – FILM O BOJANU**, Igor Bezinović – **3,83**
2. *Razred*, Vesna Čudić – 3,67
3. *Jure kockar*, Marko Stanić – 3,67
4. *Riba ribi grize rep*, Neven Hitrec – 3,50
5. *Britanski trg*, Dijana Bolanča Paulić – 3,00
6. *Gradonačelnik Denis*, Dario Juričan – 3,00
7. *Who is Kyla?*, Slavica Parlov – 2,86
8. *Višak popušim sam*, Zorko Sirotić – 2,83
9. *Plenumovi*, Marta Batinić, Sanja Kapidžić, Ana Jurčić – 2,75
10. *Hrvatska djevica*, Sunčica Ana Veldić – 2,60
11. *Vrilo*, Ivan Šušnjar – 2,50
12. *Limb*, Davor Kanjir – 2,43
13. *The Runner*, Peter Cerovšek, Nataša Čiča, Toma Zidić – 2,20
14. *Svemirski Ikar*, Željko Sarić – 2,00
15. *Statut*, L. David – 1,50

NAMJENSKI FILMOVI:

1. **LOKALNI RAZVOJ VOĐEN ZAJEDNICOM**, Natko Stipaničev – **3,80**
2. **LIDIJA BAJUK TRIO: USPAVANKA**, Zdenko Bašić – **3,80**
3. *Gonzo: U mojoj glavi*, Luka Vucić – 3,50
4. *Mi želimo modernu TV*, Damir Čučić – 3,25
5. *Svi mi za Hrvatsku bez mržnje*, Andrej Korovljev – 3,00
6. *Filozofski teatar – Iza pozornice sa Slavojem Žižekom*, Zorko Sirotić – 3,00
7. *Mayales: Još te uvijek mogu*, Andrej Korovljev – 3,00
8. *Nina Romić: Možda*, Filip Filković – 3,00
9. *Azil Dumovec – dan otvorenih vrata*, Luka Tokić – 3,00
10. *Benchwarmers: Leader of the Pit*, Silva Čapin, Filip Peruzović, Dinka Radonić, Iva Ivan – 3,00
11. *Struna: Želim te*, Sara Hribar, Toma Zidić – 2,80
12. *Bang Bang: Imam*, Ljubo Zdjelarević – 2,60
13. *Urban: Priđi mi bliže*, Milica Czerny Urban, Damir Urban – 2,60
14. *Porijeklo nasilja*, Ana Jurčić, Marta Batinić – 2,50
15. *Žir po žir*, Ivan Goran Vitez – 2,50
16. *A Graphic Novel With Moving Pictures*, Franko Dujmić – 2,50
17. *Borkov zalogaj života*, Nikica Zdunić – 2,50
18. *Gonzo: Uske trapke*, Luka Vucić – 2,25
19. *The Hendikeps: Zločko*, Marko Škobalj – 2,00
20. *VIP Youth*, Goran Dukić – 1,71

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.228"2015"(049.3)

Jurica Starešinčić

Impresije s Animafesta

Uz Animafest – svjetski festival animiranoga filma,
Zagreb, 9-14. lipnja 2015.

Kad je 2005. uveo program dugometražnih filmova, onih ljeta kad nije bilo redovitih izdanja, Animafest je odabrao ubrzanu evoluciju nakon nekoliko desetljeća hibernacije. "Stari" Animafest održavao se svake dvije godine i nudio svega nekoliko programa isključivo kratkometražnih filmova koji su se svi prikazivali u istoj dvorani, popraćeni ponekom izložbom. Manje-više svi koji su posjećivali festival gledali su iste programe i bilo je prilično jednostavno pogledati sve prikazane filmove. Godine 2007. preselio se iz Lisinskoga u nekoliko kina u i oko središta Zagreba, a već prva godina "u centru" donijela je malo širi i bogatiji popratni program i rasula se na više lokacija. Na kraju je slijedio i Scanner, znanstvena konferencija o animaciji i animiranim filmovima prošle godine.

Ovogodišnji Animafest čini se kao kulminacija: odsad će se održavati svake godine, a dugometražni i kratkometražni filmovi prikazivat će se paralelno. Scanner se pak etablirao kao prateće događanje koje dovodi u Zagreb najpoznatije akademske proučavatelje medija.

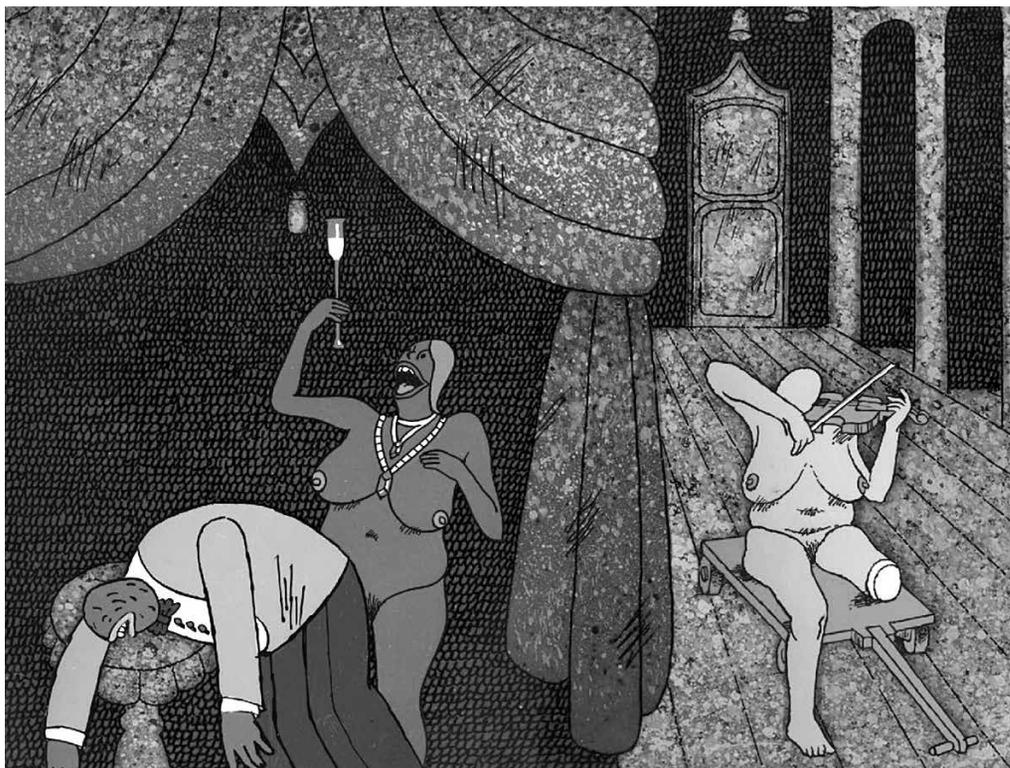
Rezultat ove evolucije jest festival na kojem možete birati što ćete gledati. Dapače, *morate* birati. Nitko nije mogao – to naprosto fizički nije bilo moguće – odgledati sve programe ove godine, iako su se svi važniji prikazivali nekoliko puta u različitim terminima i na više lokacija. To je pravi, veliki festival koji vrvi životom i koji nakratko mijenja atmosferu i ritam života i izvan dvorana u kojima se prikazuju filmovi. Ponajviše se otvorio baš gradu. Onaj

u Lisinskome bio je festival za zaljubljenike u animaciju, dok je ovaj u središtu svojevrsna svečanost na koju su pozvani svi.

Nekoliko hrvatskih filmova

Sastavljanje ovogodišnjega natjecateljskoga programa također je doživjelo promjenu: selekcijska komisija valjda prvi put od osnutka festivala nije imala međunarodni karakter, što je, čini se, pomoglo domaćim stvaraocima da se predstave u velikom natjecanju čak trima kratkometražnima i jednim dugometražnim filmom, ali im je istodobno oduzelo i dio kredibiliteta. Animafest je jedan od uglednijih festivala animiranih filmova u svijetu i domaćim autorima često je bilo posebno stalo probiti se u natjecateljski program da bi domaćoj publici pokazali u koje oni društvo spadaju. Filmovi o kojima je riječ nipošto nisu zalutali u natjecateljski program, kao što se ni ostali prikazani filmovi nisu u programu našli slučajno, ali ne treba zaboraviti koliko je važno da selekciju filmova rade kompetentni i svjetski priznati, odnosno poznati poznavatelji animiranih filmova; imena ljudi koji ih biraju (kao i imena autora čiji se filmovi nude) izravno čine ulazak u konkurenciju nekog festivala relevantnim, te sam festival prestižnim.

Ukratko, osobno nemam nikakvih problema s radom selektora, dapače, mislim da su sastavili jako dobar i ujednačen program, ali radije bih da selekciju rade širom svijeta prepoznatljivija imena.



Wiener Blut
(Zlatko Bourek
i Pavao Štalter,
2014)

Kad su već spomenuti domaći filmovi iz natjecateljskoga programa, vrijedi primijetiti da je Marko Meštrović u svojoj *Levitaciji* (2014) minimalističkim crtežom i sporim pokretima od nekoliko lukavo odabranih i prepoznatljivih slika iz poznatih modernih djela, stvorio novu cjelinu koja motiv ostarjelog ribara, koji se bori protiv neumoljivih prirodnih sila i konačno gubi bitku s plijenom, koji bi trebao biti kulminacija njegova (profesionalnoga) života, seli u suvremeniji svijet u kojem je priroda uspješno zauzdana, ali stari ribar ipak gubi bitku, ovoga puta s trgovcima, onima koji manipuliraju kapitalom i svirepo snižavaju vrijednost tuđega rada. Sve u svemu, lijepo izvedeno. Ako se filmu može prigovoriti manjak narativne koncentracije (iako vrlo jednostavna, priča se uspješno prati tek uz određeni trud), to je možda upravo namjerni umjetnički postupak kako bi se izbjegla banalizacija koncepta koji bi mogao na jednoj dnevnonovinskoj karikaturi ispričati cijelu priču, ali ne ostaviti praktički nikakav dojam.

Levitacija je spor film kojemu je primarno stvaranje neobične meditativne atmosfere koja je zapravo u opreci s antikorporativnom metaforom oko koje je izgrađen.

Život s Hermanom H. Rottom (*Elu Herman H. Rott'iga*, Chintis Lundgren, 2015) estetski ima puno više veze s autoričinom rodnom Estonijom nego Hrvatskom, ali produkcijski spada među domaće filmove, pa mu je žiri i dodijelio priznanje za najbolji domaći film. I crtežom, i stilom faziranja, i humorom, i linearnim pripovijedanjem u kojem se prikazuju samo karakteristične ili prijelomne scene u životu protagonista itd., u svakom je trenutku razvidno da gledamo film nastao pod snažnim utjecajem Priita Pärna (čak i naslov podsjeća na Pärnov kultni film *Život bez Gabrielle Ferri* /*Elu ilma Gabriella Ferrita*, Olga i Priit Pärn, 2008/), kao, zapravo, i velika većina estonskih i puno međunarodnih animiranih filmova. Riječ je o duhovitoj i tečno ispričovijedanoj analizi muško-ženskih odnosa, lišenoj nekih dubljih

uvida, ponajviše o perpetuiranju starih klišeja, ali i filmu punom pozitivnog duha i dobrih namjera. I u snažnoj konkurenciji Animafesta, štoviše, supostavljen filmu samog Priita Pärna *Piloti na povratku kući* (*Lendurid koduteel*, Olga i Priit Pärn, 2014), dojam je da se svakako radi o jednom od zrelijih i vrjednijih ostvarenja.

Najiskusniji hrvatski autori u velikom natjecanju Zlatko Bourek i Pavao Štalter predstavili su se jednim od vizualno najzanimljivijih filmova konkurencije *Wiener Blut* (2014). Legende Zagrebačke škole pokazale su zavidnu formu, i iako bi bilo nepravедno reći da film djeluje kao da je nastao ranih 1960-ih, budući se u njemu prepoznaju i suvremeni pomaci u dinamici animacije, scenografiji i montaži, teško se suzdržati klišeiziranog komentara da ovo djelo ne zaostaje ni po čemu za najpoznatijim radovima legendarnih animatora, kao što podsjeća i na nekadašnju sklonost za suočavanjem s velikim temama koje istodobno kroz promatranje mehanizma nacističkih eliminacija podsjećaju i na užase prošlih vremena i na zloslutne duhove novih.

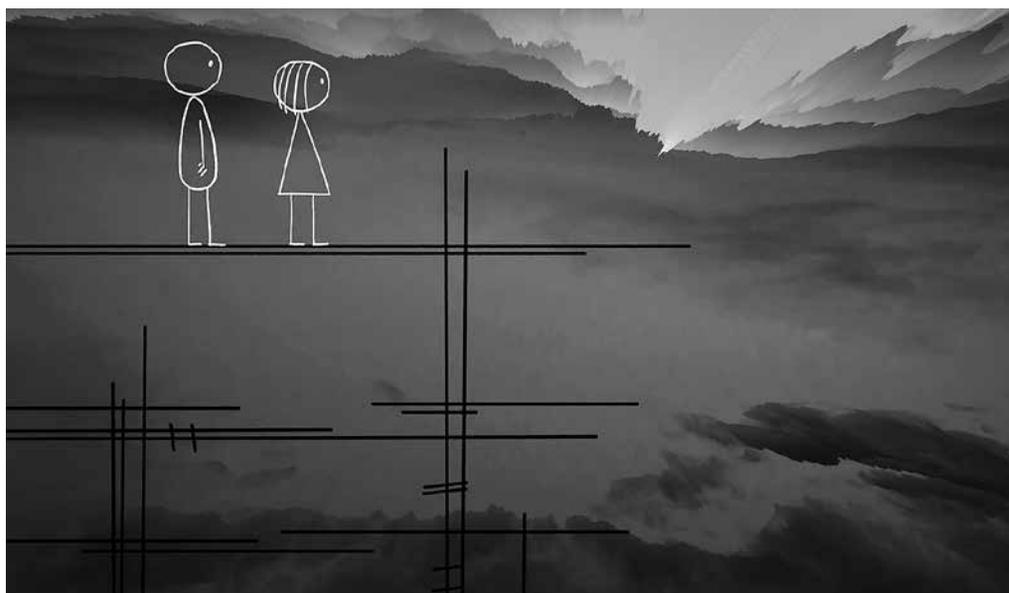
Od domaćih filmova zgodno bi bilo spomenuti kontroverzni *Zašto su došli vlakom* (2015) Joška Marušića. Iako se nije probio u veliko natjecanje, film je to koji vješto gradi tjeskobnu atmosferu i demonstrira nesvakidašnji Marušićev talent da u vrlo malom broju scena izgradi atmosferu čitavog gradića i života u njemu. Slično njegovu kulturnom *Ribljem oku* (1980), film nas na brzinu (ali nipošto neadekvatno površno!) upoznaje sa životom jedne zajednice, svakodnevni ritam koje će uskoro promijeniti dolazak nadrealnih pojava. Dok je *Riblje oko* impresioniralo grubim crtežom, *Zašto su došli vlakom* odlikuje se ugladenom 3D-animacijom te, iako obično nisam osobito impresioniran tehnološkom kompetencijom autora, dizajnom likova i okružja, moram priznati kako me u ovome filmu sve to impresioniralo. Efektno su iskombinirani elementi "diznijevskoga saharina" i gotičke groteske koji daju na prvi pogled privlačan a, čini mi se, i

dosta originalan izgled. Nažalost, kako je to s Marušićem u posljednje vrijeme slučaj, potencijalno remek-djelo raspada se negdje oko sredine pod teretom čudnog propovjednog tona i kulminira prilično neshvatljivom slikom domoljubnoga zanosa izmiješanih nogometnih navijača (u filmu nema ni spomena nogometa) s obilježjima BBB-a i Torcide koji pjevuje zajedno s pobačenim fetusom na gradskome trgu u dugom glazbenome broju. Također, dojam je da su glasovne uloge mogle biti bolje i izvedene i snimljene, ali to bi bio najmanji problem da se film suzdržao od, ako ne propovijedanja, onda barem ubacivanja za narativ potpuno nepotrebnih i ničim pripremljenih nacionalnih obilježja u jednu potencijalno univerzalnu priču, koja bi dovoljno kontroverzna bila, čak bi mnoge i uvrijedila, i bez toga. Ovako ostaje žal što će film vrijedan gledanja i detaljne analize zbog spomenutih kvaliteta vjerojatno ostati "ispod radara" većine važnijih festivala.

Posebna zanimljivost, ali i ugodno iznenađenje, ove je godine i domaći film u konkurenciji dugometražnih. Riječ je o vrlo uspjelom eksperimentalnome filmu *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji* (Dalibor Barić i Tomislav Babić, 2015) koji dojmljivom glazbom i vizualima prenosi osjećaj svojevrstne retroparanoje prema institucijama, znanosti i tehnologiji, dovodeći do ruba sumnje samo postojanje izvornog ljudskog identiteta u bilo kojem uređenom društvenom sustavu. Glavna zanimljivost filma jest što djeluje kao esejistički film u stilu obrazovnih pseudodokumentaraca kojemu polazna točka nije stvarnost, nego znanstvena fantastika iz sredine prošloga stoljeća (čime je vrijeme koje film prikazuje vjerojatno alternativna sadašnjost), što ga čini izrazito postmoderno ironičnim, u ponekim scenama čak i duhovitim (na parodičan način: slike, zvukovi i naracija iz *off-a* cijelo su vrijeme tjeskobni i morbidni). To je vrlo kompaktno i konzistentno djelo, daleko najhrabriji i svakako jedan od najzanimljivijih filmova u konkurenciji dugometražnih, bez sumnje.

JURICA
STAREŠINČIĆ:
IMPRESIJE S
ANIMAFESTA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Svijet
sutrašnjice
(*World of
Tomorrow*,
Don Hertzfeldt,
2015)

Što se svidjelo žiriju?

Na nekoliko posljednjih festivala naviknuli smo se da najprestižniju nagradu, Grand Prix za kratkometražni film, ponese zabavno i sa strane animacije tehnički sasvim konvencionalno djelo. Ovoga je puta to bio film *Ne možemo živjeti bez kozmosa* (*Мы не можем жить без космоса*, 2014) Konstantina Bronzita. Djelo je to poznatog i iskusnog autora o kojem se nema što puno nova napisati, osim potvrditi da je odrađeno korektno na svim razinama i da uspijeva biti istodobno i duhovito i melankolično. Ne previše pametno, ali ni previše glupo. Zanimljivija tema za razmišljanje jest zašto su žiriji postali skloni takvim filmovima. Publika i žiriji znali su se radikalno razilaziti: ovakvi su se filmovi sviđali publici, a profesionalci su voljeli istaknuti pokušaje istraživanja novih načina pripovijedanja i osobito istraživanja novih tehnika animacije. Zabavni i uredno ispričovijedani filmovi, čini se, postali su sve rjeđi u programima. Možda se zato ističu? Možda su se i profesionalci umorili od eksperimenata? Možda su eksperimenti postali suvišni jer su sve tehnike koje imaju razlog postojati već istražene i lako se simuliraju računalnim softverima? Ili, što mi se osobno čini najvjerojat-

nije, žiriji biraju one filmove oko kojih se svi mogu složiti da nisu loši.

Hrabrijih izbora može se naći među filmovima koje su istaknuli pojedini članovi žirija. To su: *Čovjek na stolici* (*Man on the Chair*, Dahee Jeong, 2014), meditativno i nadrealističko djelo, vrlo tipično za noviju dalekoistočnu umjetničku animaciju, koje klasičnim crtežom, s jedne strane, efektno promišlja filozofiju suvremene egzistencije, a s druge, sam odnos regionalne umjetničke tradicije (crteža koji vrlo slobodno shvaća prostornost i koristi vrlo malo skraćivanja i sjenčanja) nasuprot komercijalnim animiranim radovima američke industrije zabave koji sve više u prvi plan stavljaju trodimenzionalne modele, pa čak i 3D-prikazivačku tehnologiju.

Zatim, *Mjesečar* (*Sonámbulo*, Kanada, 2015) Theodorea Usheva, koji je ove godine najistaknutiji predstavnik jednog osobito zanimljivog trenda u suvremenoj animaciji koji spaja apstraktnu animaciju (iako u ovome filmu ima i puno figurativnog crteža, ali zadnje o čemu je Ushev razmišljao, s pravom, jest kako ostati okovan u klišejima nekog žanra) i glazbu u neobično zabavne nenarativne, eksperimentalne filmove, kojih je osnovna karakteristika (ono

što ih razlikuje od duge i uspješne tradicije eksperimentalne, apstraktne animacije) – recepcija publike. Publika koja je prije desetak godina gledala na sat u nadi da će što prije završiti nenarativni animirani filmovi, u ovim filmovima uživa, pjevuši, smije se... Šarenilo, veseli ritam i iskreno zadovoljstvo stvaranja koji žare iz ovoga i njemu sličnih filmova zaista stvaraju sasvim novi žanr unutar eksperimentalne animacije. Chris Landreth (član žirija koji je taj film posebno istaknuo) je izvrsno detektirao da film malo podsjeća na *Miróa*, malo na Normana McLarena, jer upravo je potonji napravio vjerojatno prvi “veseli” eksperimentalni film (*Blinkity Blank*, 1955) koji dugo nije imao svojeg nastavljaca, čak ni u samom McLarenovu radu, da bi japanski animator Mirai Mizue nizom rukom mukotrpno iscrtanih apstraktnih animacija, a ponajprije svojim ranim filmom *Playgroundom* (2010), nadahnutim upravo Miróovom umjetnošću, u posljednjih nekoliko godina vratio vjeru publike u nenarativno, nefigurativno stvaralaštvo.

Spomenimo još dvojicu, već kulturnih, iako relativno mladih autora minimalističkog pristupa klasičnoj animaciji, Andreasa Hykadea i Dona Hertzfeldta (film prvoga, *Grumeni / Nuggets*, 2014/, posebno je istaknula Yumi Jung, a drugi je za *Svijet sutrašnjice /World of Tomorrow*, 2015/ dobio nagradu Zlatni Zagreb), koji sve više istražuju čistoću izraza lišenog svakog ukrasa. Hykade je u *Grumenima* naizgled dao površnu kritiku ovisnosti o narkoticima, ali zapravo se djelo može metaforički primijeniti na svaki dio života koji uključuje neumjereno uživanje u površnim zadovoljstvima. Gotovo zen jednostavnost u ideji i izvedbi. Hertzfeldt, pak, stvara narativno sve složenije i složenije (ali i sve duhovitije i du-

hovitije) filmove koji (za sad) kulminiraju izvanrednim *Svijetom sutrašnjice*, filmom koji je taman toliko površno zabavan koliko želite da bude, ako niste raspoloženi za refleksije o njegovim sofisticiranijim implikacijama, koje će vas također zaintrigirati ako si date koju minutu za razmišljanje. Količina prvoloptaškoga humora po minuti trajanja naprosto vam nudi izbor: nećete se nimalo dosađivati čak ni ako u potpunosti ignorirate egzistencijalističko promišljanje koje je autora vjerojatno motiviralo za stvaranje ovoga filma. Zbog toga jednostavnog američkoga humora, Hertzfeldt je već puno desetljeće kulturna festivalska figura čije filmove obožavaju i kritičari i gledatelji i koji postižu uspjehe bez obzira na to prikazuju li se u sklopu turneja po komercijalnim kinima ili na umjetničkim festivalima.

Među dugometražnim filmovima žiri je za najbolji odabrao *Dječak i svijet (O Menino e o Mundo, Âle Abreu, 2013)*, impresivni pokušaj očučavanja suvremenoga svijeta (uglavnom) klasičnom animacijom crteža bez dijaloga, dakle – najosnovnijim izražajnim sredstvima animiranoga filma. Lako se složiti da je riječ o najuspjelijem ostvarenju ovogodišnje konkurencije, a jedini žal je možda za snažnijom strukturom i izrazitijim niveliranjem emocija, koji su jako važni kod dužih ostvarenja kako bi zadržali pozornost gledatelja i kad splasne oduševljenje inovativnim grafičkim rješenjima i idejama i filozofijom filma.

Valjalo bi spomenuti i desetak kulturnih autora koji su se našli u programima, kao i nekoliko vrlo dobrih studentskih i dječjih filmova (lukavo raspoređenih po dobi u nekoliko programa), ali širina programa Anima festa više naprosto ne dopušta posvećenost svim filmovima i autorima koji to zaslužuju.

ANIMAFEST SCANNER II 2015

SAŽECI

TEMA I RASPRAVA 1: ALISA U ZEMLJI ČUDES¹

**POZVANO PREDAVANJE: GIANNALBERTO
BENDAZZI** (SAMOSTALNI ZNANSTVENIK,
GENOVA)

Alisa u Zemlji proučavanja

Sve je više studija o animaciji diljem svijeta te stoga moramo spomenuti i pohvaliti neka dostignuća. Pojavljuju se novi mladi znanstvenici, objavljuje se sve više odličnih eseja i knjiga na različitim jezicima. Možemo biti optimistični kada je riječ o budućnosti proučavanja animacije. Iz svoje perspektive dat ću nekoliko primjera važnih knjiga objavljenih na engleskom i, na svekoliko iznenađenje, talijanskom jeziku u posljednjih nekoliko godina. U svojoj knjizi *Alternative Projections* (naklada John Libbey, 2015.) koja pokriva produkciju u razdoblju između 1945. i 1980. David E. James i Adam Hyman predstavljaju sve što smo ikada htjeli znati o avangardnom filmu Los Angelesa. Raffaella Scrimatore dala je najveći znanstveni doprinos talijanskom animiranom filmu svojim radom *Le origini dell' animazione italiana* (naklada Tunuè, 2014.) koji obrađuje golemo područje koje svjetska filmologija dosad nije pokrila. Druga autorica, Roberta Novielli, upravo je objavila knjigu *Animerama – Storia del cinema d'animazione giapponese* (naklada Marsilio, 2015.) koja je primjer detaljnog istraživačkog rada i objektivnosti.

Kako ne bih iznevjerio svoju intelektualnu iskrenost, moram spomenuti manje nedostatke koji nam otežavaju posao. Tržište ograničava svaku knjigu o animaciji. Koliko vrhunskih redatelja zaslužuje monografiju, ali izdavači smatraju da takva izdanja nisu profitabilna? Frédéric Back, Yoji Kuri, Caroline Leaf, Jerzy Kucia, Igor Kovalyov, Priit Pärn, Andrey Khrzhanovsky, Ishu Patel i mnogi drugi?

Ne mogu ponuditi rješenje za ovaj problem, no potrebno ga je pronaći. Moramo prevladati i jezičnu barijeru. Dakako, svi se ponosimo svojim materinskim jezicima, no jedini zajednički svjetski jezik jest engleski. Čak i one najbolje knjige zapravo ne postoje dok se ne objave na engleskom jeziku. Dat ću primjer. Jedina je zadovoljavajuća knjiga na klasičnu temu kao što je Ladislav Starevič objavljena na francuskom jeziku. No danas francuski, nekoć međunarodni jezik, uživa sporedan status baš kao i primjerice talijanski, hrvatski, poljski ili neki drugi jezik. Autorsko pravo trebalo bi štiti autore, odnosno nas, no ono se pretvorilo u noćnu moru. Danas morate dobiti pisano odobrenje za upotrebu gotovo svega: citata, elektroničke pošte, pisama i u prvom redu ilustracija. Nemam rješenje za sve ove probleme, no potrebno ga je pronaći. I sam sam se morao suočiti s problemom korištenja ilustracija, no iz svega toga nisam izašao pametniji. Odgodio sam objavljivanje knjige devet mjeseci i krenuo u lov na dozvole, kao što entomolog kreće u lov na leptire. Dakako, sve će biti lakše jednom kada proučavanje

1 Donosimo sažetke s druge konferencije Animafest Scanner održane u okviru Svjetskog festivala animiranog filma Animafest Zagreb (10.-11. lipnja 2015.). **Organizatori konferencije:** Svjetski festival animiranog filma Animafest Zagreb, ASIFA Austrije, Hulahop – filmska produkcija i usluge u kulturi. **Organizacijski odbor:** Daniel Šuljić (Animafest Zagreb), Franziska Bruckner (ASIFA Austrije,

AG Animation), Nikica Gilić (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu), Holger Lang (Privatno sveučilište Webster u Beču), Hrvoje Turković (redoviti profesor u mirovini, Zagreb). **Podrška:** Grad Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Austrijski kulturni forum Zagreb, Talijanski institut za kulturu, AG Animation of the Society for Media Studies (GfM), Privatno sveučilište Webster u Beču.



Giannalberto
Bendazzi

animacije stekne poštovanje i neovisnost koju uživa proučavanje filma.

BONNIE MITCHELL (ŠKOLA ZA UMJETNOST,
DRŽAVNO SVEUČILIŠTE BOWLING GREEN)

Stasanje besmisla: Alisa i apsurd u animaciji

U fokusu ovoga predavanja nalazi se odnos između metaforičke osnove *Alise u Zemlji čudesa* i problema eksperimentalne, apstraktne i figurativne animacije. U izvornoj priči Lewisa Carrolla Alisa se suočava s izazovima zbog kojih je prisiljena preispitati vlastite pretpostavke i racionalnost općenito. U priči krećemo na put kada Alisa iznenada napušta svoje lucidno postojanje u kojemu sve ima smisla i kreće u stvarnost u kojoj ništa nije onako kako bi trebalo biti.

Animacija koja se služi metaforom, simbolima i apstrakcijom suočava se s brojnim izazovima jer nastoji doprijeti do publike koja očekuje racionalna rješenja. Na sličan način kao i Alisa, publika često traži doslov-

no predavljanje ideja kroz linearnu naraciju. Ironija leži u tome što su animatori u svojim adaptacijama *Alise u Zemlji čudesa* često doslovno prikazivali događaje i likove iz knjige. Postoje zapažene iznimke koje istražuju područje podsvjesnoga i mašte. Emocionalni učinci i asocijativna tumačenja tih animacija često zamjenjuju realistično prikazivanje i doslovnu i linearnu naraciju. Ove radove često nazivaju nadrealnima, apstraktnima ili eksperimentalnima i oni se sastoje od slojeva nejasnih značenja koja su izravno povezana sa srži Carrollove priče.

U 12. poglavlju *Alise u Zemlji čudesa* Alisa kritizira kralja zbog pokušaja dodjele značenja Dečkovoj besmislenoj pjesmi. Ironija leži u tome što je i Alisa pokušala racionalno objasniti svoja iskustva u Zemlji čudesa. Nakon što shvati koliko su njezini pokušaji da logički objasni to apsurdno iskustvo bezuspješni, Alisa se suočava s činjenicom kako njezino iskustvo, baš kao i gledanje eksperimentalne, apstraktne ili figurativne

animacije, nije intelektualni pothvat već emocionalno putovanje. Alisin identitet naivnoga djeteta mijenja se kako Alisa sazrijeva u svojoj sposobnosti prihvaćanja apstraktnog i metaforičkog shvaćanja.

U ovome predavanju analizirat će se primjeri eksperimentalne, apstraktne i figurativne animacije te raspravljati o napuštanju razuma, racionalnosti i narativne jasnoće. Govorit će se o neobičnim animiranim adaptacijama *Alise u Zemlji čudesa* kao i drugim djelima. Animacije će se promatrati u odnosu na veličanje potpunoga besmisla u izvornoj priči.

STEFAN STRATIL (ASIFA AUSTRIJA, BEČ)

Iskrivljeni prostorno vremenski kontinuum između dugometražnog filma i animacije

U *Alisi u Zemlji čudesa* Lewisa Carrolla prostor i vrijeme nisu pouzdane konstante. To u velikoj mjeri doprinosi fantastičkoj naravi te pripovijesti. Alisin neprirodno spor pad u jamu slijedi prenaplašen i ubrzan prikaz rasta. Taj je proces u prirodi nepovratan, no u ovoj se knjizi lako preokreće i Alisa se smanjuje. Carrollovo zanimanje profesora matematike s Cambridgea navodi na pomisao da su funkcionalne jednadžbe bile inspiracija njegovim fantastičkim zamislima.

Snimljene su brojne filmske adaptacije *Alise u zemlji čudesa*, uključujući i cjelovečernja remek-djela Wлта Disneya ili Jana Švankmajera. Danas je svjetska kinematografija prepuna dugometražnih filmova koji razmatraju prirodu prostora i vremena, većinom kroz znanstveno-fantastične scenarije i uz korištenje posebnih efekata i animacije. U filmu *Interstellar* Christophera Nolana junak također polako pada u veliku jamu, u ovom slučaju petodimenzionalni prostor iz kojeg može komunicirati kroz različite dimenzije, uključujući i vrijeme. Taj je prostor prikazan kao beskrajni labirint u kojem se prostor rasteže kroz geometrijski organizirane pruge, što ilustrira izobličenja prostorno-vremenskog kompleksa i ukazuje na bezbrojne aspekte prikazane situacije. U drugom suvremenom znanstveno-fantastičnom filmu, *Lucy* Luca Bessona, junakinja stječe zavidne fizičke i mentalne sposobnosti, uključujući i mogućnost slobodnog kretanja kroz prostor i vrijeme. To se impresivno vizualizira prikazom Lucynog putovanja kroz stoljeća pomoću gesti kojima kao da dodiruje golemi zaslon osjetljiv na dodir (*touch screen*).

U različitim pokretnim slikama protok vremena se najčešće vizualizira različitim montažnim tehnikama, često zasnovanim na zakonima ljudskog mišljenja: *flashback*, brišuća panorama, zatamnjenja, dvostruke ekspozicije i tome slično. No, koriste se i postupci sličniji onima iz Carrollovih djela, primjerice manipulacije vremenom, kao što je sažimanje *time laps* fotografijom, ubrzavanje i usporavanje pokreta, iskrivljavanje vremenskog tijeka, sve to često postignuto posebnim efektima i animacijom. Klasična animacija stvara pokretne slike namjernim strukturiranjem statičnih slika. Da bi se došlo do otkrića ove tehnike, prvo je trebalo fragmentiranjem uništiti linearno vrijeme s pomoću uređaja iz razdoblja prije kamere, odnosno kronofotografije. Étienne-Jules Marey i Eadweard Muybridge rastavili su vrijeme u samostalne slikovne elemente. Ovo je raščlanjivanje učinilo vrijeme razumljivim. Vrijeme je predstavljeno linearnim sistemom. Jedno uz drugo značilo je jedno nakon drugoga.

No raščlamba pokreta na fragmente neće nikada stvoriti stvarne statične slike. Bez obzira na to koliko brz okidač ili sustav čitanja podataka bio, uvijek se bilježi jedno vremensko razdoblje. Samo statične slike napravljene u svrhu animacije impliciraju potpuno odsustvo vremena. Tako animacija nekom čarolijom kreira vrijeme kada zapravo želi prikazati pokret tako što stvara ključni okvir broj jedan i različiti ključni okvir broj dva. Opažajući razliku, gledatelj počinje zamišljati pokret u tom sustavu stalne iluzije. Proces zamišljanja je ključan. Bez njega ne bi ni došlo do konstrukcije pokreta, odnosno prostora i vremena. To dovodi do toga da se ideja samoga vremena stalno zamišlja kroz proces animacije (oživljavanja) koji preobražava postojanje u linearan, te stoga uočljiv, sustav. Vrijeme se očituje kao nesvjesna tehnika guljenja slojeva linearnog iskustva s ne-linearne sveprisutnosti.

Napokon, dva primjera iz suvremenih medija upućuju na napuštanje linearnosti. Računalne igre definitivno se okreću od strogih linearnih struktura. Njihovi široko razgranati scenariji bitno su manje linearni nego oni na televiziji i u filmu. Uz sve veću brzinu generiranja slika koje izaziva osjećaj iskustva u stvarnom vremenu i sredstva virtualne stvarnosti kao što su naočale Oculus Rift, opcija nelinearnosti bit će sve privlačnija. Kamere danas mogu zabilježiti takozvano 4D svjetlo-

sno polje podataka o sceni, što stvara potpuno zamućenu sliku. Računalni program potom omogućuje prikaz slike fokusiran na bilo koji dio snimljenog prizora. Takvi tehnološki izumi uskoro bi mogli promijeniti ili čak revolucionarizirati pokretne slike, uključujući i naš pojam animacije, pa možda čak i čovjekovo shvaćanje stvarnosti.

MAREIKE SERA (SVEUČILIŠTE HUMBOLDT, BERLIN)

Osijecite glave! Subverzivni užici u Alisi Jana Švankmajera

Poezija je jezik nezamjenjivosti, povratak beskrajne hermeneutike i povratak osjetilnog jezika. Govorim o poeziji kao pretjeranom jeziku, skrivenom resursu koji nam omogućuje prelazak s jedne paradigme na drugu. (Berardi, 2012: 140)

Analiza Franca 'Bifa' Berardija o stanju osjetilnog i afektivnog tijela u digitalnom dobu u djelima *After the Future* (2011) i *The Uprising: On Poetry and Finance* (2012) istovremeno je turobna i precizna. Smatra da digitalno doba beskompromisno vodi prema ubrzanju, apstrakciji i fragmentaciji koji se uvlače u sve pore društvenoga tijela te na taj način sakate njegovu osjetilnu i afektivnu prirodu, vodeći prema očaju, tjeskobi i depresiji. Međutim, Bifo tvrdi da se ovo sakaćenje može zaustaviti kroz poetski izričaj na način da se ponovno aktivira afektivnost i osjećajnost društvenoga tijela.

Odličan primjer nadrealno je djelo češkoga animatora Jana Švankmajera, posebice njegov dugometražni film *Alisa* (1988.) u kojem se naglašava politička i subverzivna dimenzija koju Švankmajer u svojim djelima neprestano obrađuje. Temeljem distinkcije Gillesa Deleuzea između mazohizma i sadizma i pojma mimize Paula Ricoeura pokazat će se da se subverzivni užici u *Alisi* (kao zapravo i u većini Švankmajerovih filmova) nastoje ostvariti kroz gledatelja koji se smatra revolucionarnim potencijalom. Konfiguracije kao što su groteska ili ironija omogućuju zaobilazanje autoritativnih struktura najavljujući zaokret prema "novoj paradigmi". Švankmajerova groteskna obrada lika Alise govori nam o autoritativnim strukturama na djelu te nam ostavlja prostor za zamišljanje alternativnih mogućnosti. Te su "alternative" prožete ponovnom

aktivacijom i obnovom tijela (i jezika) kroz groteskne slike, baš kao što Bifo sugerira u svojim djelima. U ovome smislu Švankmajerov film može se smatrati veoma konkretnom i osjetilnom umjetničkom artikulacijom onoga za što se Bifo zauzima u svojim teorijskim radovima.

RASPRAVA 2: APSTRAKTNIA ANIMACIJA

MARCIN GIŻYCKI (ŠKOLA ZA TEHNOLOGIJU KATOWICE / ŠKOLA ZA DIZAJN RHODE ISLAND, PROVIDENCE)

Apstraktni film u Poljskoj

U ovome predavanju govorit će se o povijesti apstraktnoga filma u Poljskoj u 20. stoljeću. Prve koncepte apstraktnoga filma u Poljskoj osmislili su konstruktivni umjetnici Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower i Henryk Berlewi 1923/24. Iako ovi projekti nisu bili realizirani, nadahnuli su buduće generacije eksperimentalnih filmaša. Prve dovršene apstraktne ili poluapstraktne poljske filmove snimili su Stefan i Franciszka Themerson tijekom 1930-ih. Njihovi rani radovi nisu preživjeli Drugi svjetski rat, no njihov film iz 1945. snimljen u Londonu *The Eye and the Ear* jedan je od najboljih primjera "vizualne glazbe" u povijesti kinematografije. Poslijeratni komunističke režim nije bio posebno zainteresiran za promidžbu apstraktne umjetnosti. Unatoč tome mnogi umjetnici nastavili su tradiciju konstruktivnih umjetnika i Themersona. Andrzej Pawłowski, Kazimierz Urbański i Józef Robakowski neki su od najznačajnijih predstavnika ove skupine. Na revolucionarnom natjecanju eksperimentalnih filmova u Bruxellesu 1958. godine u sklopu Svjetske izložbe Expo 1958. Poljska se kao jedina komunistička zemlja predstavila sa sedam filmova, od kojih su neki bili apstraktni, te osvojila Grand Prix te nekoliko drugih nagrada i posebnih priznanja. U zaključku će se pokušati dati odgovor na pitanje postoji li nešto što bi se moglo nazvati Poljskom školom apstraktnog filma.

ALLA GADASSIK (SVEUČILIŠTE U TORONTU)

Mehanizmi pokreta: programirana animacija prije računala

Povijest programirane animacije obično počinje ranim filmovima koji su nastali računalno, kao što su to brojni znanstveni i umjetnički filmovi koje su financirali IBM i Bell Laboratories tijekom 1960-ih i 1970-ih. A ipak, već početkom 1930-ih i 1940-ih, prije razvoja i široke primjene računala, mnogi su animatori pisali o svojim eksperimentima "programiranja" vizualnog pokreta. Primjerice, filmaš Len Lye osmislio je metalne šablone s pomoću kojih su se mogli pohranjivati i ponavljati geometrijski oblici u više filmova. Oskar Fischinger i Alexandre Alexeieff osmislili su mobilne uređaje koji su prilikom okretanja i pomicanja stvarali apstraktne grafičke oblike. Mary Ellen Bute prilagodila je osciloskop kako bi mogla pratiti ono što naziva "neograničenim repertoarom oblika", a braća John i James Whitney izradila su cijeli niz klatna koja se ljuljaju i okreću i koja pretvaraju mehaničke sile u složene vizualne kompozicije. U svim ovim primjerima animirane slike ne nastaju pod rukom animatora, već se stvaraju manipulacijom svjetla i predmeta uz pomoć posebno izrađenih naprava i analognih instrumenata.

Zašto je toliko ranih animatora uz crteže i slike posegnulo i za eksperimentima koji su uključivali mobitel i projektor? Kako njihovi analogni uređaji za pohranu i ponavljanje pokreta dovode u pitanje naše razumijevanje povijesti animacije? U ovome radu odgovorit ću na ta pitanja osvrtno na povijest rane "programirane animacije" koja je prethodila računalnoj tehnologiji i najavila kasniju digitalnu estetiku. Iako eksperimentalnu animaciju obično smatramo majstorskom vještinom koja nastaje ručno, tvrdim da su mnogi ključni animatori bili itekako zainteresirani za mehanički stvoren pokret koji se može ponavljati – interes koji se često zanemaruje kada se govori o njihovim radovima. Na temelju izvorne arhivske pretrage te detaljne analize ključnih filmova (između ostalih Lena Lyea, Johna i Jamesa Whitneyja, Mary Ellen Bute, Jordana Belsona, Harryja Smitha) u ovoj studiji utvrdit će se zajednički interes različitih animatora za potencijal matematičkih i algoritamskih zakona pokreta. Glavne estetske kvalitete koje su proizašle iz rane programirane animacije – serijska kompozicija, ciklička permu-

tacija i geometrijska varijacija – postat će sastavni dio kasnijih eksperimenata digitalne grafičke kinematografije.

MAX HATTLER (ŠKOLA ZA KREATIVNE MEDIJE, GRADSKO SVEUČILIŠTE HONG KONG)

JAMIE K WARDMAN (CENTAR ZA PROUČAVANJE NOVINARSTVA I MEDIJA, SVEUČILIŠTE U HONG KONGU)

Refleksija između apstrakcije i figuracije: put k ekstrahiranoj heterotopiji

U čistom neobjektivnom smislu apstraktna umjetnost suzbija predstavljanje bilo kakve prepoznatljive stvarnosti ili značenja koje se može protumačiti, odvajajući gledatelja od svih svakodnevnih asocijacija. Služeći se estetikom apstrakcije u ovome smislu, animacija može iskoristiti ambivalentnost i dvosmislenost prilikom konstrukcije narativa otvorenijega tipa koji angažiraju gledatelja na drugačiji način. Ova sloboda otvara prostor privilegiranoj reflektivnoj poziciji iz koje mogu proizići izuzetna zapažanja i neobična iskustva te se može dati komentar stvarnosti. Apstraktnim oblicima i teksturama također se može dodijeliti značenje kroz pokret, ponavljanje, metamorfozu i jukstapoziciju ili se to može postići njihovim kombiniranjem sa zvučnim ili figurativnim elementima. Svi ovi aspekti mogu djelovati zajedno i tako stvarati alternativne prostore, istovremeno nudeći ugrađene smjernice za čitanje djela. Predstavljanje stvari na apstraktan način, nudeći smjernice ili značenja te hraneći gledateljevu maštu, može biti mnogo zanimljivije za određene gledatelje budući da nudi alternativnu perspektivu u okruženju koje je prezasićeno istovjetnim medijskim slikama. Ovdje može poslužiti koncept heterotopije Michela Foucaulta (1984.). Foucault heterotopije smatra "nečim poput protuproстора, svojevrsnim učinkovito provedenim utopijama u kojima se istodobno predstavljaju, propituju i obrću pravi prostori, svi drugi pravi prostori koji se mogu naći unutar kulture." Analizirajući pokretne slike kroz apstrakciju i figuraciju, željeli bismo uvesti termin "ekstrahirane heterotopije", prostora koji se izmjenjuju, koji otvaraju ovakvu protuhegemonijsku angažiranost, potičući gledatelja na drugačije promišljanje o društvenom svijetu koji ga okružuje.

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

SABRINA SCHMID (SVEUČILIŠTE TEESIDE,
MIDDLESBROUGH, UK)

Inovacije u apstraktnoj animaciji

Recentna apstraktna animacija istražuje se kao inovativni umjetnički način izražavanja unutar suvremenog postmodernističkog i digitalnog doba.

Apstrakcija je bila jedna od najrevolucionarnijih i najvažnijih inovacija avangardnih vizualnih umjetnika početkom 20. stoljeća. Istovremeno se vizualna apstrakcija pojavila u prvim filmovima i prvim dostignućima eksperimentalne animacije. Razlog djelomično leži u tome što su umjetnici željeli stvoriti "umjetnost u pokretu" služeći se filmskim medijem. Apstraktni stilovi i tendencije unutar vizualne umjetnosti pojavljivali su se i nestajali tijekom prošloga stoljeća. Upečatljivo je to što su se apstraktni radovi kao pokretne slike utemeljene u vremenu razvijali paralelno s razvojem apstrakcije u drugim oblicima vizualnih umjetnosti. Međutim, kao dio filmske kulture i pokretnih slika apstraktni stilovi trajno su se održali unutar animacije, u kontinuumu do 21. stoljeća i današnjega doba, zajedno s drugim oblicima animacije kroz razvoj animiranih procesa, tehnika ili tehnologija.

U ovome kontekstu, predavanje je usmjereno na praksu te na suvremene radove i inovacije u kratkim apstraktnim animacijama. Prikazan je izbor (isječci) recentnih apstraktnih animiranih radova suvremenih animatora kako bi se pokazale određene inovacije, originalnost i trendovi u vizualnim oblicima ili metodama. Od njezinih začetaka do suvremenog doba apstraktna animacija podrazumijeva eksperimentiranje, a bogato naslijeđe apstraktne animacije transformira digitalna tehnologija. Apstrakcija ostaje važno sredstvo umjetničkog izražavanja u jedinstvenome mediju animacije, uključujući i način na koji se može prikazati u različitom kontekstu. Apstraktna forma nije tek vizualni stil, već se može smatrati načinom razmišljanja i kreativne vizualizacije koja je vrlo relevantna u postmodernističko doba za našu percepciju i shvaćanje svijeta oko nas u digitalnome dobu.

ANIMAFEST
SCANNER II

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

RASPRAVA 3: ANIMACIJA I

EKSPERIMENTALNI FILM

DIRK DE BRUYN (SVEUČILIŠTE DEAKIN,
MELBOURNE)

Lynsey Martin: analiza australske eksperimentalne animacije 1970-ih godina

Kratke eksperimentalne animacije Lynseye Martina ostaju uvelike nepoznate u svijetu. Analizirani su njegovi grafički 16mm filmovi *Approximately Water* (4 minute, 1972.), *Whitewash* (4 minute, 1973.), *Interview* (25 minuta, 1973.) i *Leading Ladies* (5 minuta, 1975.) zbog njihove tehnike i kulturalnih odrednica, artefakata marginaliziranog, ali produktivnog razdoblja filмова umjetnika. Ovi grafički filmovi kritička su djela u srcu australske eksperimentalne kinematografije koja svojim dizajnom i produkcijskim tehnikama govore o aktualnim trendovima digitalnih medija. Martinovi radovi uključuju kolaž i njegovo brisanje, fotografsko zrno, ručno slikanje i crtanje na filmskoj vrpici. Martin se bavi grafičkim i materijalnim elementima filmske vrpce, prirodom filmskog pokreta i prirodom fotografije na javnom mjestu. Martinovi filmovi bave se apstrakcijom i iluzionizmom, slučajnošću, dekonstrukcijom filmskoga jezika, filmskim dnevnikom i procesom kao sadržajem. Njegovi su filmovi povijesni estetski trag neposrednog i praktičnog pristupa stvaranju slika koje je u Australiji zapalo u krizu s nestankom tehničkog obrazovanja tijekom 1980-ih kada je Martin poučavao grafički dizajn u tehničkim školama.

CHUNNING GUO (ŠKOLA ZA UMJETNOST,
SVEUČILIŠTE RENMIN U PEKINGU)

Istraživanje sjećanja putem animiranog dokumentarnog filma

U ovome radu utemeljenom na praksi nastoje se istražiti eksperimenti u animiranom dokumentarnom filmu koji predstavlja jedinstvenu filmsku formu za istraživanje tajni i kompleksnosti sjećanja.

Animirani dokumentarni film medij je kroz koji pojedinac može otkriti svoja sjećanja u kontekstu narativa smještenog u prošlost. Analizirajući nekoliko reprezentativnih radova nadam se da ćemo uvidjeti kako

animirani dokumentarni film pleše izvan granica animiranog i dokumentarnog.

Spoj animacije i dokumentarnog filma rezultirao je novom formom – animiranim dokumentarnim filmom. Kako kategorizirati ovaj novi medij? Je li riječ o animiranom ili dokumentarnom kratkom filmu? Ustvari, ovo pitanje naziva može ponuditi nove perspektive ako ga povežemo s nekim od promišljanja u knjizi *Riječi i stvari* Michela Foucaulta. Ovo povlači pitanje prirode animacije i dokumentarnog filma. Možda ne nalazimo rješenje u procesu potrage za ontologijom animacije, no možemo razmatrati mnoge umjetnike koji uspješno svladavaju jaz između “stvarnosti” i “mašte” putem animiranog dokumentarnog filma.

Animirani dokumentarni film nije tek zbroj animacije i dokumentarnog filma. Shuibu je ponudio Novu kinesku školu koja je bila lišena kaligrafskog stila i koja se okrenula vizualnoj autobiografiji samoga umjetnika. Nakon toga rada više je mladih kineskih umjetnika počelo eksperimentirati simbolima (vezano za trend političkoga pop arta) u vizualnoj naraciji, što se može smatrati i odrazom strukturalizma i semiologije na području suvremene kineske umjetnosti.

JEAN-LUC SLOCK (STUDIO CAMÉRA-ETC, LIÉGE)

Od Orgesticulanismusa do Labirinta: Eksperimenti Mathieua Labayea koji nadilaze kategorije

Zasigurno zbog svoje originalne forme i pripadanja izvan područja tradicionalne naracije, ovi se radovi, dobitnici brojnih nagrada na festivalima animacije, često opisuju kao eksperimentalni filmovi. Potvrđujući blisku povezanost između animiranog i eksperimentalnog filma, uglavnom utemeljenu na formi, prikazivani su na festivalima video umjetnosti, eksperimentalnog i *underground* filma te su osvajali nagrade u konkurencijama “nenarativnog” filma. Ni njihov autor ne vjeruje da se uklapa u spomenute definicije i ne želi kategorizirati svoje filmove, koje doživljava osjetilnim eksperimentima.

Maya Deren smatra da ne postoji filmski žanr: “film je umjetnost za sebe (...)”. Poput velikana američkog eksperimentalnog filma 1940-ih Mathieu Labaye istražuje mogućnosti animiranoga filma u smislu forme (zato se može reći da su njegovi filmovi eksperimentalni), no i u smislu poetike (važne povezanosti koje

nadilaze uzročno-posljedične veze), metafizike (u smislu sadržaja, simbola i koncepata koji nadilaze opipljivo) i koreografije (stilska kompozicija pokreta pri čemu se svakom pokretu dodjeljuje ritualna forma). Mathieu Labaye propituje ove teorije specifičnošću animiranoga filma. *Orgesticulanismus* i *Labirint* filmska su djela koja je nemoguće klasificirati. Ispričana su na drugačiji način, bez knjige snimanja. Njegovi su filmovi biografski, znanstveni, koreografski, poetski, apstraktni, konceptualni, eksperimentalni. To su u prvom redu originalni filmski radovi koji stvaraju veze sa stvarnošću, a zatim zalaze u područje apstraktnoga, nudeći gledateljima osjetilno, pa čak i senzualno iskustvo koje vodi samorefleksiji.

Iz povijesne perspektive naše je mjerilo EXPRMNTL – prvi međunarodni festival posvećen eksperimentalnom (i poetskom!) filmu održan 1949. godine u Knokkeu na belgijskoj obali. Selekcija animiranih filmova koji su ondje prikazani i nagrađeni vodit će nas kroz 1930-e na ovogodišnjem izdanju Festivala eksperimentalnih filmova i videa *Videographies* [21] na kojemu je 2010. godine nagrađen *Orgesticulanismus*.

FRANK GESSNER (SVEUČILIŠTE ZA FILM BABELSBERG KONRAD WOLF, POTSDAM)

ALIAS YEDERBECK – Proširena animacija

ALIAS YEDERBECK hibridna je “auto-(autorska-) konstrukcija” čiji je cilj omogućiti osjetilno iskustvo konceptualnih i procesno usmjerenih struktura stvaranja umjetničkog djela. Prema postmodernističkoj teoriji “smrti subjekta” ne postoji ništa drugo doli međuovisne objektivne strukture i/ili umreženi značenjski sustavi. Preobrazba tih nelinearnih konteksta u filmske instalacije logički je zaključak projekta *TOWARDS THE IMAGE: 1. Satz_TESTE SANS FIN* Franka Geßnera.

ALIAS YEDERBECK intermedijalni je projekt “pokušaja povezivanja onoga što je razdvojeno”. U autobiografski motiviranoj analizi visoke i niske kulture u širem kontekstu povijesti slika, tradicionalni mediji preobraženi su u nešto digitalno kako bi ih se podvrgnulo produktivnoj artistskoj “bastardizaciji”. Na taj se način ponovno aktivira načelo panorame kao najpopularnije očitovanje vremena prije filma, ali se i dalje razvijaju navodno zastarjeli mediji za hibridnu “kinematografi-

ju budućnosti". Ovakvim eksperimentalnim istraživanjem potencijala pokreta, vremena i zvuka proširuje se filmsko iskustvo i propituju se osnovni filmski gradivni elementi pod novim uvjetima.

ALIAS YEDERBECK tematizira ono što Theodor W. Adorno naziva "ugodnim pokušajima subjekta da prođe u ono što se krije iza fasade kao objektivnost" i to je prije svega umjetnički pokušaj vođenja "diskursa pomirenja između perspektive i koncepta, slike i znaka". No unatoč svome multiplicitetu eksperiment proširene animacije *ALIAS YEDERBECK* ne nudi nedvosmislena objašnjenja i postavlja pitanja koja se uvijek iznova javljaju: Što je film?; Što je kinematografija?

RASPRAVA 4: STRUJE I TRENDOVI SUVREMENE ANIMACIJE

MIHAELA MAJČEN MARINIĆ (MINISTARSTVO
KULTURE REPUBLIKE HRVATSKE, ZAGREB)

Suvremena animacija za djecu: održavanje ravnoteže komercijalnih i umjetničkih vrijednosti

Prvi animirani filmovi bili su namijenjeni širokoj publici, no zbog komercijalnog uspjeha povezanog s pojavom televizije animacija se razvijala uglavnom kao zabava za djecu. Na početku su u prvom planu bile tema i priča. Primjer su animirane adaptacije klasičnih bajki koje su bile još više prilagođene djeci – priče su postajale jednostavnije, ljepše i manje nasilne. Povremeno su priče iz animiranih filmova nastojale pronaći ravnotežu između stila i osnovne priče kako bi bile prikladne za djecu, no bile su uobičajene i aluzije, šale (uz različit stupanj ironije) i drugi detalji (verbalni i vizualni) razumljivi samo odraslima. Takvi su detalji prisutni u povijesti animacije od njezinih početaka, posebice u televizijskim serijama koje su nominalno bile namijenjene djeci, no koje su pobudile interes široke publike. Pitanje je dječje psihologije zašto su djeca toliko voljela te filmove i zašto su se smijala i šalama koje nisu mogla razumjeti i zasigurno i nisu razumjela. Odgovor je vezan za umjetničku formu kroz koju su nasilje i drugi "neprikladni" subjekti i sadržaji prikazivani.

Animacija nudi mnogo više od same priče i verbalnog sadržaja, a djeca su obično mnogo otvorenija prema novim i drugačijim oblicima vizualnog izražavanja i prikazivanja. Ona nemaju razvijen stav i lakše im je prihvatiti različite stilizacije, distorzije i apstrakcije kojima se služi u animiranim filmovima.

Nove generacije animatora često koriste tu činjenicu prilikom produkcije komercijalnih animiranih filmova i serija. Određeni filmovi i veći broj televizijskih serija prikladni su većinom za djecu i uglavnom djeci razumljivi. Zanimljivo je gledati i analizirati jednostavne i apstraktne oblike animirane nekom od tehnika te radost koju izazivaju kod najmlađe publike. To otvara mogućnost komercijalne upotrebe eksperimentalnog načina izražavanja i za to možemo navesti mnoge uspješne primjere.

REINHOLD BIDNER (SVEUČILIŠTE ZA
UMJETNOST, LINZ)

Proširena stvarnost i animacija

Pojam proširene stvarnosti često nosi konotaciju loših tehnika i komercijalnih interesa koje zastupa filmska industrija. Ali kako tehnologija iz godine u godinu postaje sve dostupnija, jednostavnija i manje uočljiva, u ovoj će se prezentaciji govoriti o pozitivnim i kreativnim aspektima proširene stvarnosti. Proširenje materijalnog stvarnog okruženja s pomoću suvremene tehnologije ne podrazumijeva nužno CGI tehnologiju. Svakodnevnoj stvarnosti moguće je dati novu patinu simpatičnim rukom crtanim animacijama. U stvarni se život na taj način mogu utkati ozbiljne i životno važne informacije. Moguće je i ispričati priču o nastupu uživo na neobičan i nov način.

Trenutačni i budući uređaji za proširenje stvarnosti (mobilni uređaji i uređaji koji se drže u ruci, nove tehnike projiciranja, Oculus Rift, OLED tehnologija, MS HoloLens ili čak kontaktne leće u budućnosti) neće zamijeniti tradicionalne oblike naracije ili (animirane) filmske produkcije, no zasigurno će otvoriti nove i nesvakidašnje mogućnosti dizajnerima, animatorima ili općenito kreativnim umovima.

S jedne bi strane ova prezentacija trebala dati prikaz povijesnih primjera i pokušaja spajanja stvarnosti i animacije, vizualnog sadržaja ili pokretne grafike, no s druge bi strane trebala dati uvid u trenutačne mo-

gućnosti proširene stvarnosti. Dodavanje sadržaja “onome što vidimo i čujemo” otvara nove, zaigrane i osobne načine naracije negdje na granici između izrade računalnih videoigara, animacije i eksperimentalnog filma, no istovremeno predstavlja i nove izazove, donosi nova pitanja i kritičke aspekte.

CORRIE FRANCIS PARKS (SVEUČILIŠTE
MARYLAND, OKRUG BALTIMORE)

Zaprjati ruke u digitalnom svijetu: animacija pijeskom, glinom, bojom i pikselima

Kad pomislimo na animaciju pijeskom, glinom ili bojom pod kamerom, u glavi nam se stvori slika uporna animatora koji provodi duge, iscrpljujuće dane u tamnoj sobi u kojoj se samo povremeno začuje škljocaj okidača koji označava napredak. Caroline Leaf, Alexander Petrov i Ishu Patel samo su neki od odlučnih praktičara koji su potaknuli generacije studenata da se okušaju (a većinom i da se okane) ove taktilne kadar-po-kadar tehnike. Sada *frame capture* programi, softver za komponiranje i duge metode digitalne produkcije mijenjaju proces animacije pod kamerom. Nabolje ili nagore?

U ovoj ću prezentaciji prikazati nekoliko različitih pristupa digitalnoj animaciji opisanih u mojoj knjizi koja će uskoro biti objavljena *Fluid Frames: Experimental Animation with Sand, Clay, Paint and Pixels* (nakladnik Focal Press, 2015.). Na temelju razgovora s mnogim animatorima i svoga rada prikazat ću kako se današnji autori služe digitalnim alatima kako bi postigli ono što se kamerom nikada ne bi moglo postići, pri čemu nastoje održati bliskost s materijalnim svijetom. Specifične studije slučaja uključuju recentne digitalne tapiserije glinenih slika Joan Gratz, dugometražni animirani film Hughja Welchmana *Loving Vincent* koji se sastoji od ručno oslikanih kadrova te moj najnoviji film izrađen tehnikom pijeska i vodenih boja *A Tangled Tale*. Prezentacija će završiti kritičkom raspravom ne samo o pitanju onoga što se postiže ovim metodama, već i o pitanju onoga što se njima gubi te o razlozima zbog kojih neki umjetnici nastavljaju raditi isključivo kamerom.

JEANETTE BONDS (GLAS ANIMATION, LOS ANGELES)

Paranoja i povezivost u suvremenoj animaciji

U vremenu kada se čini da smo neprestano povezani kroz različite tehnologije i društvene mreže logično je da imamo sve više filmova koji kritiziraju takvu povezivost. Tijekom proteklih godina svjedočimo sve većem broju filmova koji izravno govore o povezivosti i o tehnologijama koje ju omogućuju. Analizirat ćemo četiri filma koja savršeno ilustriraju porast broja filmova koji su posvećeni takvoj kritici: *Avoidance* Erice Rotberg, *Post Personal* Eamonna O’Neilla, *I Will Miss You* Davea Prossera i *Cycle* Kela Sana. Premda međusobno posve različiti, ovi filmovi bave se sličnom temom i žele dati kritiku ili barem skrenuti pozornost na ovaj aspekt moderne tehnologije te na našu, kako ti filmaši to doživljavaju, stalnu povezanost u svakodnevnom životu. Navedeni filmovi možda ne predstavljaju sveobuhvatnu kritiku same tehnologije, već kritiku pojave da se ljudi, u ovom slučaju potrošači, sve više vezuju za povezivost zaboravljajući na “stvarni svijet”, pri čemu su često spremni izložiti se opasnosti samo kako bi podijelili iskustvo na društvenim mrežama. Postavlja se pitanje opravdanosti te paranoje. Pretvaramo li se u svoje uređaje? Dajemo li prednost mobitelima umjesto svojim partnerima? Kako se ove kritike razlikuju od kritike filmova u vrijeme rađanja kinematografije? U prošlosti su neki tvrdili da će filmovi dovesti do demoralizacije i zatupljenosti. Poslije su se te kritičke struje od filma okrenule ka televiziji, tvrdeći da je televizija izvor moralne degradacije javnosti. Nakon televizije na red su došle video igrice, a zatim i internet, pri čemu je svaki medij kritizirao ono što je slijedilo kao odgovorno za pretvaranje masa, ili potrošača, u zombije ili robote. U ovoj raspravi analizirat ćemo prirodu tih filmova i propitati korijene i opravdanost njihove kritike.

ANIMAFEST SCANNER II 2015

SUMMARIES

KEYNOTE AND PANEL 1:

ALICE IN WONDERLAND¹

KEYNOTE SPEAKER: GIANNALBERTO BENDAZZI
(INDEPENDENT SCHOLAR, GENOA)

Alice in Studyland

Animation studies are growing all around the world, and we have some successes to mention and to praise. More young scholars are appearing, more good essays are published in journals, and more good books are published in every language. We can be optimistic about the future. From my limited observatory, and just to drop some examples, I can mention some important books published in English and – surprisingly – in Italian in the last couple of years.

David E. James and Adam Hyman let us know everything we always wanted to know about Los Angeles avant-garde film with their *Alternative Projections* (published by John Libbey, 2015), which covers the output of the years from 1945 to 1980. Raffaella Scrimatore produced the best scientific contribution ever to the Italian animated film with *Le origini dell'animazione italiana* (published by Tunuè, 2014), which fills an enormous gap in the world film studies. Another female author, Roberta Novielli, just published *Animerama – Storia del cinema d'animazione giapponese* (published by Marsilio, 2015), an example of good research and objective viewpoint. In order not to fail in my intellectual honesty, I must em-

phasize some minor drawbacks that thwart our job. Any book project on animation is handcuffed by the market. How many great filmmakers deserve a monograph, but no publisher would dare to consider such a monograph profitable? Frédéric Back, Yoji Kuri, Caroline Leaf, Jerzy Kucia, Igor Kovalyov, Priit Pärn, Andrey Khrzhanovsky, Ishu Patel, and many more?

I have no solution to suggest, but a solution is needed. We have a linguistic barrier to cross. We all are proud of our own language, of course, but the only common language on the planet Earth is English. Even the best of the books does not exist until it is published in English. The ultimate example is this: on a classical subject like Ladislav Starevich, the only satisfactory book is in French. Today, the former international French is as peripheral as Italian, Croatian, Polish, and so on. Copyright should be a right, created to protect authors, i.e. us. It became a nightmare.

Nowadays, you have to produce written clearance to use virtually everything: quotations, e-mails, letters, above all illustrations. For all these problems I have no solution to suggest, but a solution is needed. I had personally to face the latter hardship but, once more, I did not invent or learn any shortcut to suggest. I postponed the making of my book for nine months, hunting for permissions, like an entomologist hunting for butterflies. Of course, life will be easier the day that animation studies will be as respected and as independent as film studies.

¹ We bring you the summaries from the second Animafest Scanner conference, held as a part of Animafest Zagreb (10-11 June 2015). **Organizers of the conference:** World Festival of Animated Film Animafest Zagreb, ASIFA-Austria, Hulahop Film & Art Production. **Organizing Committee:** Daniel Šuljić (Animafest Zagreb), Franziska Bruckner (ASIFA-Austria, AG Animation), Nikica Gillić (Faculty

of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb), Holger Lang (Webster Vienna Private University), Hrvoje Turković (Zagreb, prof. in retirement). **Supporters:** City of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Austrian Cultural Forum in Zagreb, Italian Cultural Institute, AG Animation of the Society for Media Studies (GfM), Webster Vienna Private University.

BONNIE MITCHELL (SCHOOL OF ART, BOWLING GREEN STATE UNIVERSITY)

The Coming of Age of Nonsense: Alice and Absurdity in Animation

This talk will focus on the relationship of the metaphoric underpinnings in *Alice in Wonderland* and the plight of experimental, abstract and non-literal animation. In the original Lewis Carroll story, Alice is confronted with challenges that force her to question her own assumptions and rationality as a whole. The story brings us on a journey as Alice departs unexpectedly from her lucid existence in a domain where everything makes sense, to a realm where nothing is as it should be.

Animation that uses metaphor, symbolism and abstraction faces numerous challenges as it struggles to reach out to audiences that expect rational outcomes. Similar to Alice, audiences often seek literal representation of ideas through linear storytelling. Ironically, animators that have created adaptations of *Alice in Wonderland* have often taken a literal approach to representing the events and characters in the book. There are some notable exceptions that explore the realm of the subconscious and imagination. The emotive effects and associative interpretation of these animations often supersedes realistic representation and literal linear storytelling. Often called surrealist, abstract or experimental, these works are layered with diffuse meaning that directly relate to the essence of Carroll's narrative.

In Chapter 12 of *Alice in Wonderland*, Alice criticizes the king for trying to attach meaning to the Knave's nonsensical poem. Ironically, Alice herself had tried to make rational sense of her experiences in Wonderland. After realizing the futility of her attempts to apply the logic of her world to this absurd experience, Alice comes to grips with the fact that the experience, much like the viewing of an experimental, abstract or non-literal animation is an emotional journey not an intellectual endeavour. Alice's identity as a naive child transforms as she comes of age in her ability to accept abstract and metaphoric reasoning.

This presentation will analyse examples of experimental, abstract and non-literal animation and discuss the abandonment of reason, rationality and nar-

rative clarity. Unusual animated adaptations of *Alice in Wonderland* as well as non-related work will be discussed. The animations will be examined in relationship to the original story's celebration of complete nonsense.

STEFAN STRATIL (ASIFA AUSTRIA, VIENNA)

The Distorted Space-time Continuum between Feature Film and Animation

In Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* time and space are not at all reliable constants. This contributes a lot to the fantastic nature of the story. Alice's quite unnatural slow motion-fall through a deep well is followed by extreme acceleration and exaggeration of the process of human growth. This normally irreversible process is reversed as Alice shrinks. Carroll's profession as a mathematician in Cambridge suggests the assumption that functional equations were the inspiration for his fantastic ideas.

Alice in Wonderland was made into various feature films including masterpieces of animation by Walt Disney or Jan Švankmajer. In today's contemporary filmmaking there's recently a lot of feature films that – like *Alice in Wonderland* – contain reflections about the nature of time and space. They are mostly transported by science fiction scripts, using special effects and animation for visualisation. In *Interstellar* by Christopher Nolan the protagonist is also falling into a deep well, only that it is a 5-dimensional space from where he's able to communicate across the dimensions including time. Appearing as an endless labyrinth this space is stretched into geometrical stripes illustrating the distortion of spacetime and connecting the endless reflections of this situation. In another contemporary science fiction-feature, *Lucy* by Luc Besson, the heroine gains impressive physical and mental capabilities like the capability of travelling in time and space at her convenience. This is visualised impressively when we see Lucy swiping through the centuries by gestures like moving a giant touch screen.

In motion media the passing of time is basically visualised by editing and montage, often with the help of various cinematic concepts that represent the human perception of time: flashback, swish pan, fades and

double exposure etc.; but also more Lewis Carrol-like effects: speed manipulation like time lapse or slow motion, acceleration, distortion, very often realised by special effects and animation. Classic animation creates moving images by intentional structuring of still pictures. To discover this technique, linear time first had to be destroyed by fragmentation, with pre-camera devices or chronophotography. Étienne-Jules Marey and Eadweard Muybridge disassembled time into singular picture elements. This fractionation of movement made time understandable. Time was represented by a linear system. Next to each other meant one after the other. But splitting up a movement into fragments will never create real still pictures. No matter how fast the shutter or the data reading system works, it is always a period of time that is depicted. And even the still picture originally produced for animation does not imply perfect absence of time, as there is always the intention of building those imaginary bridges between a series of interrelated pictures, the intention of producing movement.

Animation magically creates time when intending motion by creating keyframe one and a different keyframe two. Detecting the difference, the viewer will start imagining movement in this system of continuous illusion. This process of imagination is essential, without it the construction of movement, of time and space would not happen. This induces the idea of time itself being constantly imagined by an animating (life giving) process that transforms existence into a linear and therefore perceivable system. By animating time and space we create perceivable reality.

Different to cinematic animation this happens unconsciously and unintentionally, as we are creation and creator at the same time. This seems only possible in a non linear life form. The spacetime-concept appears as an unconscious technique of peeling linear experience-strips from a non-linear ubiquity. Finally two examples in contemporary media that point into a non linear direction: Computer games definitely head away from strict linear structures. Their widely ramified scenarios work by far less linear than classic motion media like cinema and TV. With the constantly increasing speed of image generation producing the feeling of a real time experience and virtual reality

devices like Oculus Rift glasses this tendency towards non linearity will be more and more attractive.

Light field cameras are able to record a 4D light field information of a scene resulting in a completely blurry picture. But this picture contains so much information that a software can focus subsequently on any position in any field of depth in the scene. Technical developments like these might soon change or even revolutionise motion media including our concept of animation and maybe with it our experience of life itself.

MAREIKE SERA (HUMBOLDT UNIVERSITY
BERLIN)

Chop off the Heads! Subversive Pleasures in Jan Švankmajer's Alice

Poetry is the language of nonexchangeability, the return of infinite hermeneutics, and the return of the sensuous body of language. I'm talking about poetry here as an excess of language, a hidden resource which enables us to shift from one paradigm to another. (Berardi, 2012, 14of.)

Franco 'Bifo' Berardi's analysis of the state of the sensuous and affective body in the digital age in *After the Future* (2011) and *The Uprising: On Poetry and Finance* (2012) is as bleak, as to the point. In his view, the relentless digital drive towards acceleration, abstraction and fragmentation that pervades every fibre of the social body leaves its sensuous and affective nature 'mutated' and crippled, spiralling towards despair, anxiety and depression. However, this 'mutation' is, according to Bifo, to be countered in poetic expression by reactivating the affective and social body's sensibility.

The surrealist work by Czech animator Jan Švankmajer serves as clear example for this, especially his feature film *Alice* (1988). It emphasises the political and subversive dimension that Švankmajer's work continues to implicate. On the ground of Gilles Deleuze's distinction in between masochism and sadism and Paul Ricoeur's notion of mimesis, it will be shown that the subversive pleasures at stake in *Alice* (as, in fact, in most of Švankmajer's films) demonstrably aim to realise with the viewer as revolutionary potential. Configurations like the grotesque or irony allow to bypass

authoritative structures and aim in this at higher principles, anticipating the shift “to a new paradigm”. Švankmajer’s grotesque reworking of the Alice figure tells us as much about authoritative structures in place as it leaves us to imagine alternatives. These “alternatives” are strongly imbued with the re-activation and re-vitalisation of the body (and language) in grotesque imagery, just as Bifo suggests in his writing. In this sense, Švankmajer’s work can be seen to artistically articulate in very concrete and sensuous terms what Bifo’s writing calls for theoretically.

PANEL 2: ABSTRACT

ANIMATION

MARCIN GIŻYCKI (KATOWICE SCHOOL OF TECHNOLOGY / RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN, PROVIDENCE)

Abstract Film in Poland

This lecture will discuss the history of abstract film in Poland in the 20th century. The first concepts of abstract film were conceived in this country by constructivist artists Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower and Henryk Berlewski at around 1923/24. Although none of these projects were actually realized, they have inspired generations of experimental filmmakers that followed. The first completed abstract or semi-abstract Polish films were made in the 1930s by Stefan and Franciszka Themerson. Their early films did not survive the Second World War, though. But their other work made in 1945 in London, *The Eye and the Ear*, remains one of the most successful examples of “visual music” in the history of cinema. The communist regime after the war was not particularly interested in promoting abstract art. Despite that, a number of artists continued the tradition of the constructivists and the Themersons. The most prominent members of this group include: Andrzej Pawłowski, Kazimierz Urbański and Józef Robakowski. At the ground-breaking competition of experimental film held in Brussels in 1958 in conjunction with the World’s Fair Expo ‘58, Poland, as the only communist country, was represented by 7 works, some of them

abstract, and collected the Grand Prix and several other awards and honorary mentions. In the conclusion the paper will attempt to answer a question if there is something like “The Polish School of Abstract Film.”

ALLA GADASSIK (UNIVERSITY OF TORONTO)

Mechanisms of Motion: Programmed Animation before Computers

The history of programmed animation usually begins with early computer-generated films, such as the numerous science and art films funded by IBM and Bell Laboratories throughout the 1960s and 1970s. And yet, already by the 1930s and 1940s, before the development and proliferation of computers, many animators wrote about their experiments in “programming” visual movement. For example, filmmaker Len Lye designed metallic stencils that could be used to store and repeat geometric patterns across numerous films. Oskar Fischinger and Alexandre Alexeieff each developed mobile devices that could be rotated and moved to generate abstract graphic forms. Mary Ellen Bute adapted oscilloscope machines to control what she called “a limitless repertoire of forms”, while the brothers John and James Whitney built a series of swinging and rotating pendulums that turned mechanical forces into complicated visual compositions. In each case, the animated images were not made by the animator’s hand, but rather generated by manipulating lights and objects with the aid of specially constructed machines and analogue instruments.

Why did so many early animators expand beyond painted and drawn techniques toward experiments with mobiles and projection machines? How do their analogue devices for storing and repeating movements challenge our understanding of animation history? In this conference paper, I respond to these questions by proposing and outlining a history of early “programmed animation”, which preceded computer technology and anticipated later digital aesthetics. Although we tend to think of experimental animation as a particularly handmade artisanal tradition, I argue that many seminal animators were deeply interested in mechanically generated and repeatable movement – an interest that is frequently ignored in accounts

of their work. Relying on original archival research, as well as close analysis of key films (by Len Lye, John & James Whitney, Mary Ellen Bute, Jordan Belson, Harry Smith, among others) the paper finds a shared interest among diverse animators in the potential of mathematical and algorithmic laws of motion. The main aesthetic qualities that emerged in early programmed animation – serial composition, cyclical permutation, and geometric variation – would become integral to later experiments in digital graphic cinema.

MAX HATTLER (SCHOOL OF CREATIVE MEDIA,
CITY UNIVERSITY OF HONG KONG)

JAMIE K WARDMAN (JOURNALISM AND MEDIA
STUDIES CENTRE, UNIVERSITY OF HONG KONG)

***Reflection between Abstraction and Figuration:
Towards an Abstracted Heterotopia***

In its purest non-objective sense abstract art suppresses the representation of any kind of recognizable reality or interpretable meaning, removing the viewer from all everyday associations. Animation, employing the aesthetics of abstraction in this sense, can exploit ambivalence and ambiguity in the construction of more open-ended narratives that engage the viewer in a different way. This freedom opens up a privileged reflective position from which to encounter extraordinary perceptions and unusual experiences and comment back on reality. Abstract shapes and textures can also be imbued with meaning through movement, repetition, metamorphosis, and juxtaposition, or through their combination with sound or figurative elements. All these aspects can work together to create alternative spaces, yet provide embedded pointers in the reading of the work. In an environment oversaturated with the same media images, representing things in a more abstract sense, while giving hints or meaning, which feed the viewer's imagination, may be more engaging for some people by offering up an alternative view. Michel Foucault's (1984) concept of heterotopia can be useful here. Foucault sees heterotopias as "something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted." In the examination of moving image work

through the negotiation of an abstract mode and figurative representation, we would like to propose the term "abstracted heterotopia", spaces of alternate ordering, which open up this kind of counter-hegemonic engagement, uncoupling viewers to think differently about the social world around them.

SABRINA SCHMID (TEESSIDE UNIVERSITY,
MIDDLESBROUGH, UK)

Innovations in Abstract Animation

Recent abstract animation is investigated as an innovative artistic form of expression within the contemporary post-modern and digital era. Abstraction was one of the most revolutionary and important innovations of avant-garde artists working in the visual arts in the early 20th century. At the same time, visual abstraction also emerged within the early pioneering works of cinema and experimental animation. Partly this was due to artists desiring to create "art in motion" by using the medium of film.

Abstract styles and trends have ebbed and flowed over the last century within the visual arts. Significantly, abstract works as time-based moving images ran parallel to the developments of abstraction in other forms of the visual arts. Yet within cinematic culture and the moving image, abstract styles have persisted consistently within animation, in a continuum to the 21st century and present day, alongside all other forms of animation throughout the developments of animation processes, techniques or technologies.

In this context, the discourse takes a practice-based approach focusing on contemporary works and innovations in short abstract animations. A selection (excerpts) of recent abstract animation by contemporary animators is included to demonstrate some of the innovations, originality and trends in their visual forms or methods. From its beginnings to the contemporary, abstract animation involves experimentation at its essence, while the rich heritage of abstract animation becomes transformed through digital technology. Abstraction remains an important style or vehicle of artistic expression in the unique medium of animation, also in terms of how it can be exhibited in different contexts. Abstract form is not merely a visual style; it may be regarded as a mode of thinking and

creative visualisation that is highly relevant to post-modern times in our perception and understanding of the world around us in the digital era.

PANEL 3: ANIMATION AND EXPERIMENTAL FILM

DIRK DE BRUYN (DEAKIN UNIVERSITY IN
MELBOURNE)

Lynsey Martin: A Case study in 1970s Australian Experimental Animation

Lynsey Martin's short experimental animations remain largely unknown internationally. His graphic 16mm films *Approximately Water* (4 minutes, 1972), *Whitewash* (4 minutes, 1973), *Interview* (25 minutes, 1973) and *Leading Ladies* (5 minutes, 1975) are analysed for their technique and cultural position, artefacts of a productive if marginalized period of artist made films. These graphic films stand as critical works at the heart experimental filmmaking in Australia and speak through their design and production method to current trends in digital media. Martin's work includes the use of collage and its erasure, the grain of the photographic image and hand painting and drawing imagery directly on the film surface. Martin deals with the graphic and material elements of the film-strip, the nature of filmic movement and the nature of photography in public space. For Martin his films deal with films abstraction and illusionism, elements of chance, the deconstruction of film language, the diary film and process as content. These films stand as historic aesthetic traces of an immediate hands-on approach to image making that came into crisis in Australia through the disappearance of technical education in the 1980s when Martin taught graphic design in technical schools.

CHUNNING GUO (ART SCHOOL, RENMIN
UNIVERSITY OF CHINA, BEIJING)

Exploration of Memories through Animated Documentary

This is a practice-based research, aiming to explore the experiments in Animated Documentary, which

is a unique form that can explore the mysteries and complexity of memories. Animated Documentary is a medium through which one can reveal an individual's memories within the context of a narrative that is historically situated and influenced. Through the analysis of several representative works, I hope to see how Animated Documentary can dance beyond the boundaries between Animation and Documentary.

The marriage of animation and documentary gave birth to a new form – Animated Documentary. How to categorize this new medium? Is it an animated short or a documentary short? Actually, this naming issue may offer new point of views if we relate it to some of the thinking in Michel Foucault's *The Order of Things*. In fact, this raises issue of questioning the nature of animation and documentary. We might find no resolution in the process of pursuing the ontology of Animation, while we could fruitfully consider and reflect upon many artists who are making that jump between the gap of "reality" and "imaginary" via Animated Documentary.

Animated Documentary is not simply Animation plus Documentary. Shuibo offered a "New Chinese School" getting rid of the form of calligraphy style, turning to a visual autobiography of the artist himself. From this work, more young Chinese artists began to experiment with symbols (related to the Political Pop Trend) in visual narration, which could also be seen as a reflection of structuralism and semiology in the contemporary Chinese art field.

JEAN-LUC SLOCK (STUDIO CAMERA-ETC, LIÉGE)

From Orgesticularism to The Labyrinth: The Unclassifiable Experiments of Mathieu Labaye

Doubtless due to their original form and because they fall outside the traditional narrative field, these works, which have won awards at numerous animation festivals, are often described as experimental films. Confirming the close links between animated film and experimental film, mainly based on form, they have also been selected in video art, experimental film and underground film festivals and have even won competitions for "non-narrative" films. The filmmaker himself does not really believe that he fits

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

these definitions and refuses to categorise his films, which he sees as sensory experiments.

According to Maya Deren, there is no cinematographic “genre”: “cinema is an art form in its own right”. Like this major figure from American experimental cinema in the 1940s, Mathieu Labaye explores the possibilities of animated film, in terms of form (which is why his films can be described as experimental) but also poetically (significant connections beyond causality of events), metaphysically (with reference to their thematic content, inscription of symbols and concepts that go beyond the material), and in terms of choreography (stylistic composition of movements inscribing each movement within a ritual form). Mathieu Labaye counters these theories with the specificity of animated film. *Orgesticularismus* and *The Labyrinth* are filmed works that are impossible to classify, told in a different way, without a storyboard: biographical, scientific, choreographic, poetic, abstract, conceptual, experimental. First and foremost, they are original cinematographic offerings, forging links with reality to move into the abstract... drawing the audience into a sensory, even sensual experience, leading to personal reflection.

From a historical point of view, our benchmark is EX-PRMNTL – the first international festival dedicated to experimental (and poetic!) cinema – which was first held in 1949 in Knokke, on the Belgian coast. The selection of animation films that it has shown and awarded will guide us through the 1930s in the current edition of Videographies [21] – a festival of experimental cinema and digital video, which awarded *Orgesticularismus* in 2010.

FRANK GESSNER (FILM UNIVERSITY BABELSBERG KONRAD WOLF, POTSDAM)

ALIAS YEDERBECK – Expanded Animation Cinema
ALIAS YEDERBECK is a hybrid “auto-(author-)construction” whose goal is to make it possible to sensually experience the conceptual and process-oriented structures of the genesis of an artistic work. According to the postmodern theory of the “death of the subject”, there is nothing but objective structures with mutual dependencies and/or networked systems of meaning. To transform these nonlinear contexts

into a cinematographic installation is the rigorous logical conclusion of the project *TOWARDS THE IMAGE: 1. Satz_TESTE SANS FIN* by Frank Geßner.

ALIAS YEDERBECK is an inter-media interface project for “built attempts to connect what is separate”. In the autobiographically motivated investigation of high and low culture in the broad history-of-pictures context, the traditional media are transformed into something digital in order to subject them to a productive artistic “bastardization”. This not only reactivates the principle of the panorama as one of the most popular manifestations of pre-cinema; it also further develops the supposedly obsolete media for a hybrid “Future Cinema”. This experimental exploration of the potential of motion, time, and sound serves to expand cinematographic experience and questions the basic cinematic building blocks under new conditions.

ALIAS YEDERBECK thematised what Theodor W. Adorno called the pleasurable “efforts of the subject to penetrate into what conceals itself as objectivity behind the facade” and is, not least, an artistic research attempt to conduct a “discourse mediating between view and concept, picture and sign”.

But with its multiplicity, the Expanded Animation experiment ALIAS YEDERBECK resists unambiguous explanations and poses the ever-current questions: What is film? What is cinema?

PANEL 4: CURRENTS AND TRENDS IN CONTEMPORARY ANIMATION

MIHAELA MAJCEN MARINIĆ (MINISTRY OF CULTURE OF REPUBLIC OF CROATIA, ZAGREB)
Contemporary Animation for Children: Balancing Commercial and Artistic Values

The first animated films were made for wide audience, but with the commercial success related also to the appearance of television, art of animation was developed as amusement suitable for children mainly. At the beginnings it was merely in the domain of subject and story. The examples are animated adaptations of

classical fairy tales which were adapted for children even more – those stories became simpler, prettier and much less violent. Now and then the stories from animated films were trying to balance the style and basic story suitable for children but it was also quite common to find some allusions, jokes (with different grade of irony) and other details (verbal and visual) understandable only to grownups. Such details were present in the history of animation from its very beginnings, especially in television series that were nominally for children, but were interesting to all.

The question of children's psychology is why they liked those films so much and why they laughed to the violence as well as to the jokes they could not and most probably did not understand. The answer is related to the art form through which the violence and other "unsuitable" subjects and contents were presented. Animation offers much more than stories and verbal content and habitually children have been more open to new and different forms of visual expression and presentation. Their view is not yet determined and for them it is much easier to accept different stylisations, distortions and abstractions frequently used in animated films.

New generations of animators use that fact in the process of producing commercial animated films and series quite usually. There are some films and even more television series suitable for and understandable mainly to children. It is interesting to watch and analyse simple or abstract shapes animated in any technique as well as the joy of watching they provoke at the smallest audience. That opens the possibilities for commercial use of the experimental modes of expression and it could be justified by many successful examples.

REINHOLD BIDNER (ART UNIVERSITY, LINZ)

Augmented Reality and Animation

The term Augmented Reality often comes up with the connotation of charmless devices and industry driven commercial interests. But with technologies becoming more and more wearable, hideable and user-friendly from year to year, this presentation rather focuses on the positive and creative aspects of Augmented Reality. Augmenting a physical real world

environment with modern technologies does not necessarily mean irrelevant CGI gimmicks, it could also add a new layer to your everyday reality with charming hand drawn animation, incorporate serious and even life-saving information into the real life, or tell the story of a live performance in an unusual and new way.

All those current or upcoming (AR) devices (mobile and hand held devices, new projection techniques, Oculus Rift, OLED technologies, MS HoloLens or even contact lenses in the future) will not replace traditional forms of storytelling or (animated) filmmaking but they will definitely bring up new and unusual possibilities for designers, animators or creative minds in general.

On the one hand this presentation should show some historic examples and attempts of combining the reality with animation, visual content or motion graphics, but it should also provide an insight into current possibilities of AR on the other. Creating content on top of "what we see and hear" brings up new, playful and personal ways of storytelling somewhere in between gaming, animation and experimental film, but also new challenges, questions and critical aspects.

CORRIE FRANCIS PARKS (UNIVERSITY OF MARYLAND, BALTIMORE COUNTY)

Dirty Fingers in the Digital World: Animating with Sand, Clay, Paint and Pixels

Animating sand, clay or paint under the camera brings to mind images of the persevering animator spending long, painstaking days in a dark camera room with only the occasional click of the shutter to mark progress. Caroline Leaf, Alexander Petrov and Ishu Patel, among other stalwart practitioners, have inspired generations of students to try (and most to abandon) these haptic frame-by-frame techniques. Now, frame capture programs, compositing software and other digital production methods are changing the process of animating under the camera – for better or for worse?

This presentation will outline several approaches to digital workflow from my forthcoming book *Fluid Frames: Experimental Animation with Sand, Clay, Paint and Pixels* (Focal Press, 2015). Based on inter-

views with dozens of currently practicing animators, and my own personal work, I will outline how artists are currently using digital tools to achieve what could never be achieved in camera while striving to maintain an organic proximity to physical materials. Specific case studies include Joan Gratz's recent digital tapestries of clay paintings, Hugh Welchman's feature-length painted animation, *Loving Vincent*, and my most recent sand and watercolour film, *A Tangled Tale*. The presentation will conclude with a critical discussion of not only what is gained through these new methods, but also what is lost, and why some artists continue to work exclusively in camera.

JEANETTE BONDS (GLAS ANIMATION, LOS ANGELES)

Paranoia and Connectivity in Contemporary Animation

In an age where we seem perpetually connected through various technologies and social media outlets, it is only logical that there are an increasing number of films critiquing such connectivity. Over the course of recent years we have seen a rise in films directly addressing connectivity and corresponding technologies. We concentrate on four films that perfectly illustrate the rise of films dedicated to this critique: *Avoidance* by Erica Rotberg, *Post Personal* from Eamonn O'Neill, *I Will Miss You* by David Prosser, and

Cycle by Kel San. These films, while wholly distinct from each other, share a thematic similarity and desire to critique, or at the very least call attention to, this aspect of modern technology and our, as these filmmakers see it, constant connectivity in everyday life. Perhaps these films are not overarching criticisms of technology itself but rather how we often see people, and in this case, consumers, becoming so increasingly attached to the connectivity that they forget about the "real world" and thus willing to put themselves in harm's way for the sake of sharing an experience with their connected sphere on social media. This begs to question, how legitimate is this paranoia? Are we turning into our devices? Are we choosing our cell phones over our partners? How does this criticism differ from the criticisms of films during the advent of cinema? In the past factions argued film would demoralize and stupefy the public. From cinema, those critical energies transferred onto television, blaming television as the source of the public's moral degradation. From television this transferred onto video games, then onto the internet, with each medium criticizing whichever followed as being responsible for turning the masses, or the consumer, into zombies or robots. In this discussion we examine the very nature of these films and question the root and legitimacy of their critique.

UDK: 791.65.079(497.5 PULA):791-21"2015"(049.3)

Nikica Gilić

Sukob titana

Uz nacionalnu igranu konkurenciju 62. pulskoga filmskoga festivala, Pula, 18-25. srpnja 2015.

Ovaj je Pulski filmski festival po mnogočemu bio uspješan. Vidjeli smo obilje dobrih domaćih, poludomaćih i stranih filmova, a ni jedna Pula nakon 1990. nije imala toliko međunarodno i nacionalno hvaljenih i zapaženih djela u domaćoj konkurenciji. Doduše, festival trenutačno radi na jačanju stranoga programa, privlačeći sada i neke svjetske premijere stranih filmova, premda i zbog međunarodne konkurencije domaći filmovi sve rjeđe imaju svjetske premijere u Puli. No, o tome malo kasnije.

Melodrama *Ti mene nosiš* debitantice Ivone Juke već je bila na jednom festivalu A kategorije prije Pule, no ipak je taj film dojahao u Arenu ponajprije na valu domaćih kritika, neobično pozitivnih za domaći film. Nije se Jukin rad, dakako, svidio baš svima, a nije postao ni veliki kinohit, no pohvale koje je doživio nije već godinama potaknulo ni jedno domaće cjelovečernje igrano djelo. Ipak, zahvaljujući festivalskim nagradama, važnom čimbeniku autor-skih kinematografija, prije festivala su favoritima za pobjedu smatrani Matanićev omnibus *Zvizdan* i Sviličićeva drama *Takva su pravila*. I domaći su kritičari hvalili *Takva su pravila*, a oba su favorita dobila i sjajne strane kritike, no ipak su nagrade u Cannesu, odnosno Veneciji bile presudne za njihovu percepciju. Schmidtova

drama *Imena višnje* shvaćena je, pak, kao domaća premijera jednog od najboljih nam redatelja (prethodno prikazana tek u Moskvi), kojega posljednjih godina vole i kritičari i pulski žiriji. Festivali vole premijere, a neki su važni autori posljednjih godina otpisali Pulu da bi prije nje sreću okušali na stranim festivalima i u domaćim kinima. Atmosfera filmske premijere, međutim, prelila se i na *Zvizdana*, pri čemu su marketing i pozitivna reakcija medija dali Mataniću prednost nad glavnim konkurentom Sviličićem.¹ Neizvjesnost prije Pule pojačao je i izrazito međunarodni žiri, no tu se nisu dogodila nikakva iznenađenja.

Uz navedene teškaše – Matanića, Sviličića, Schmidta i Juku – trebalo je imati u vidu i Ivana Livakovića, čiji su *Svinjari* očekivani još prethodne godine (zbog čega su izgubili dio svežine), a pozitivna su očekivanja o tom filmu stvarana temeljem autorovih prethodnih, uglavnom kraćih djela; ekscentričnih i veoma zanimljivih. I dokumentaristi uvršteni u nacionalni program došli su u Pulu na valu sjajnih kritika i nagrada, premda ih je malo tko u Puli preozbiljno shvatio, dok se od novog nastavka simpatične serije o Koku, Kušanova filma *Ljubav ili smrt* očekivala nagrada publike. Među manjinskim su koprodukcijama *Cure*

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Zanimljivo, premda je ipak bolji od Jukina filma, Sviličićev nije budio u kritičarima i novinarima takve strasti.



Takva su
pravila (Ognjen
Sviličić, 2014)

– *Život druge* Švicarke Andree Štake, priča iz Dubrovnika 1990-ih, katkada hvaljena zbog načina na koji kalemi tragove rata na psihologiju i fantastiku, no koja nije ispunila očekivanja, narativnom koherencijom na trenutke čak podsjetivši na lošije domaće filmove iz 1990-ih. Premda je nezahvalno čeprkati po selekciji festivala, u konkurenciju je stoga komotno mogao ući i *Otok ljubavi* Jasmile Žbanić, većinski hrvatska produkcija, jedva lošija od *Cura* i ništa lošija od *Zagrebačkih priča 3*. Srpski film *Ničije dijete* Vuka Ršumovića (također manjinska hrvatska koprodukcija) iz Pule se vraća s nizom nagrada – među tri je manjinske koprodukcije svakako najbolji, premda nije ostvario potencijale. U prikazu povratka u društvo dječaka odgojenoga među vukovima autorski se tim ipak u prevelikoj mjeri opredijelio za dosjetke i melodramske obrate televizijskoga štih.

Na ovoj Puli bilo je nepobitnih poboljšanja, od jačeg programa za profesionalce (s fokusom na scenografiju, tehnološke teme, autorska prava, zaštitu filmske baštine, percepcijsku teoriju filma i tako dalje), preko naglašavanja kratkoga i studentskoga filma (tu vidjesmo i

Vlog Bruna Pavića koji je, ne svojom krivnjom, prošle godine podigao nepotrebnu prašinu), pa sve do prikazivanja zanimljive britanske tv-serije *Utopija* (*Utopia*, 2013-14). Jače studentsko sudjelovanje i naglasak na mladim autorima i kritičarima treba posebno pohvaliti – festival tako dobiva na živosti, a može i vidjeti budućnost u povezivanju mladih, uključujući djecu. Oni će, uostalom, uskoro nositi kinematografiju. Ako bi Pula postala važna u njihovu sazrijevanju, to bi za festival bilo sjajno. Veoma je zanimljivo (premda nedovoljno artikulirano) i nagrađivanje filmova iz prijateljskih i susjednih zemalja – proplamsaj stare ideje Ive Škrabala o regionalizaciji Pule, ovaj put obuhvativši Italiju, Srednju Europu i čitav Balkan.

Glavno je pitanje budućnosti Pule, međutim, veoma složeno. Rijetki majstori komercijalne produkcije očito ne vjeruju da im Pula može pomoći, pa su tako Brešanova *Svećenikova djeca* (2013) išla u kino mimo Pule. Dakle, festival nije lansirna rampa komercijalnoga filma. Zbog međunarodnoga programa i komorno-modernistički usmjereni autori sada čekaju druge festivale, na kojima bi ih diskvalificiralo

NIKICA GILIĆ:
SUKOB TITANA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

sudjelovanje na međunarodno orijentiranoj Puli, pa se i neki art-filmovi pojave u Areni nakon domaće kinodistribucije, kao jučerašnja vijest. Ne gubi li time Pula smisao kao festival nacionalne produkcije? Gubi. Međunarodni program još nije zaživio kao vrijednost adekvatna domaćemu, i pitanje je kako bi i mogao zaživjeti na takav način. *Zvizdan* je, doduše, s nestrpljenjem iščekivan baš zato što je prije Pule bio i drugdje (srećom, ne tako davno da bi već prošao i kroz kina), no neće svake godine biti *Zvizdana*. Bez svježih hitova i svježih art-filmova, Pula za domaći film, dakle, lako može postati obična retrospektiva, u najvećem gradu politički veoma važne županije. Nakon serije dosadašnjih i budućih reformi mogli bismo tako dobiti običnu ljetnu reviju filmova, što se ni mnogima u Istri ne bi svidjelo. A koliko bi kritičara i novinara dolazilo na repriznu reviju, koliko bi urednika tražilo priloge s nje? Ako se izgubi svježina i važnost nacionalne konkurencije, što se zauzvrat dobiva? Novi Motovun? Novo Sarajevo?

U svakom slučaju, ne bih rado bio u koži vodstvu Pule (tzv. trijumviratu). Uz natprosječnu snagu vizije i odlučnost, ono svoje ideje mora iznimno jasno i uporno iskazivati u javnosti, puno jače nego što je to činilo do sada.

Filmovi za mase i o masama

Koliko god umjetne bile podjele na filmove za mase i filmove za elitu, država, producenti, publika i kritičari do njih često drže, pa je u strategiji naše kinematografije i razvijanje širokog spektra filmova, gdje su bitni i filmovi za mase. Hrvatska kinematografija, zanimljivo, i preko koprodukcija dobiva populističke impulse, primjerice koproduciranjem srpskih filmova (velikom gledanošću *Parade /2011/* Srđana Dragojevića kitila se i hrvatska filmska vlast).

Jedna je od prednosti Pule i prigoda da se hrvatski populistički filmovi usporede s istovrsnim manjinskim koprodukcijama i djelima drugih kinematografija, pa tako svi mogu vidjeti kako je *Ljubav ili smrt* Daniela Kušana u određenoj mjeri shvatljiv i kao parafraza

Tajnog života Waltera Mittyja (*The Secret Life of Walter Mitty*, Norman Z. McLeod, 1947) za adolescente, suvislije, koherentnije i simpatičnije ostvarenje od nostalgичnog košarkaškog filma *Bit ćemo prvaci svijeta* Darka Bajića. Pritom me ne zanima vjernost Bajićeva filma povijesti košarke, kao što ne smatram problemom ni to što su priče iz serije o Koku smještene u nepostojeću pra-Hrvatsku (sa šahovnicom umjesto zvijezde na kapi policije koja se u eri prije mobitela u stvarnosti zvala milicijom). Političke teme i dalje smatram sekundarnima za umjetnost – moralno najodvratniji filmovi mogu biti i grozni i sjajni, dok neke etički superiorne filmove ne žele gledati ni majke njihovih autora. Uvoditi politiku u vrednovanje filma o jugoslavenskoj košarci meni nema smisla: da, Bajićev je film uistinu dao srpsku perspektivu na zajedničku nam prošlost, no svatko tko gleda filmove iz raznih zemalja neće pasti u nesvijest od čuđenja zato što srpski filmovi često govore iz srpskih pozicija, hrvatski iz hrvatskih, francuski iz francuskih, a američki iz američkih (to vrijedi i za prorežimske i za kritičke filmove). Pulskoj se publici, dakle, svidio i *Ljubav ili smrt*, no Bajićev praznjikavi festival sportske nostalgije ipak je osvojio najvišu ocjenu. Na tome svaka čast – film izrijeком napravljen za publiku i treba dobiti simpatije gledatelja.

No, ako je Kušanov film i imao manjih problema u osiguravanju očekivane gledanosti u domaćoj kinodistribuciji, oni su najvjerojatnije nastali zbog neadekvatne promocije, ne zbog kvalitete filma. Pulska publika nagradila je pak Bajića zato što slavi popularnu i masovnu kulturu, a te teme zanimaju i debitanta Ivana Livakovića (čiji film šefovi Pule nisu pripustili u Arenu), pa su *Svinjari* pokušaj oštire satire dominantnih vrijednosti – televizijskih natjecanja, vulgarne popularne glazbe (turbo-folk i ostale "cajke"), novopečenih bogataša bez ukusa i moralala (i tako dalje, i tako dalje). Film osvježava domaću ponudu tzv. asocijativnim modelima organizacije cjeline, uspjelije nego su to posljednjih godina činili filmovi Dana Okija ili Filipa Šovagovića. Ako i nije svugdje uspio, Livaković

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

je sebi postavio teže ciljeve nego što su to činili mnogi iskusniji redatelji, pa mu treba čestitati i na hrabrosti. Dakako, pitanje je – što je opasnije za kulturu – Ceca, Severina, Dara Bubamara i Tonči Huljić, ili prodavači malograđanskoga kiča kao što su Maksim Mrvica ili Ana Rucner (ne, ni 2Cellos nisu puno bolji).² Ne bih čak podcijenio ni štetnost pubertetski vatrenog kulta Johnnyja Štulića i Azre kao epitome urbane kulture. Mit o rokerima se i danas oplođuje u još trivijalnijim formama koje neću spominjati, jer ne volim previše kritizirati ono što ljudi vole, a nisam stručnjak u glazbenoj kritici.³

Dakle, pitanje je je li Livaković prepoznao pravog protivnika. Premda u ovom filmu vidimo i muški spolni organ, u *Svinjarima* ima manje seksa i istospolnih zagrljaja nego u ranijim autorovim radovima, a ipak im nije dopušten susret s pulskom publikom (ovo ću ponoviti, jer je mnogima promaklo: film nije prikazan u Areni!). Jedno je objašnjenje da su Livakovićev film maknuli jer su htjeli prikazati dva dokumentarna filma u Areni, no to bi bio toliko besmislen potez da za njega nemam riječi i u takvo što odbijam povjerovati. Vjerojatnije je riječ o nekoj vrsti cenzure, a baš me zanima što bi bilo da je film uistinu udario na institucije kulture i nekulture, da je opleo po snobizmu filmskih i kazališnih festivala, po revijskom nacionalizmu kulturnih veličina zaspalih u 1990-ima i po kulturnim ljetovanjima “selebritija” i salonskih ljevičara. No ovaj film nije sasvim bezopasan. Posebna je vrlina *Svinjara* u okrutnom ubijanju svinja pri kraju – premda na odjavnoj špici piše da “nijedna životinja nije ozlijeđena” zbog filma (ili tako nekako – slova, po uzoru na televizijske žanrove kojima se film ruga, jako brzo prolete), u filmu to izgleda bitno opasnije. Danas nije problem prikazati smrt čovjeka, ali

je nepodnošljivo i politički nekorektno prikazati klanje životinja. Ono se redovito i često događa diljem napaćenog nam planeta, a mi bismo valjda svi svejedno trebali pristati na iluziju sveopće etičnosti i zgražati se ako netko umjetnički obradi tu temu. Je li Livaković potpuno svjesno udario na srž licemjerja Zapada? Svejedno. Bitno je da nije izgubio instinkt provokatora i da je udario ondje gdje dežurnim cenzorima mogu proraditi škare. Policajci duha, nasljednici šuvaroidnih *Bijelih knjiga* i lista za odstrel iz 1990-ih (npr. iz *ST-a* i *Globusa*) danas su otužno nesposobna kasta, najmoćnija kada je riječ o pravima životinja, jer im je globalno tržište oduzelo ingerencije nad svime ostalim, pa brzo i odlučno reagiraju kada se dirne u svete krave i svete svinje. Kada policajci duha reagiraju, svi se skupa s njima zgrozimo zbog nasilja nad životinjama, time ispraznimo etičke baterije, pa nam je mirna savjest kada vidimo gladno dijete u susjedstvu. Nepogrešiv mehanizam. A *Svinjari* na to skreću pozornost.

Prikazivanje filma izvan Arene, da i to dodam, nije problem samo ove godine; bilo je u novije doba i autora koji sami nisu htjeli ići u Arenu (premda im ne bi bila mrska pokoja Zlatna Arena na regalu), pa su njihovi filmovi igrali samo u Kinu Valli, dvorani krasnoj, no premalenoj za ozbiljno predstavljanje u Puli (parafrazirat ću popularan domaći roman i film – Što je projekcija bez publike?). To jest problematično i pulski trijumvirat to ne bi smio dopustiti, no ovo s Livakovićem još je gore. Čisti horor: autor želi u Arenu, a uprava festivala mu to ne dopušta, spriječivši ga da dobije ocjenu publike. Naravno, Livaković ne bi bio omiljen kao Bajić ili Kušan. Pa što onda? I to je dio festivalskoga života – ne mogu žiriji, kritika, publika i autori živjeti u malograđanskom su-

NIKICA GILIĆ:
SUKOB TITANA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Nedavno sam, usputno, s čuđenjem saznao da neki glazbeni kritičari Huljićev projekt Madre Badessa smatraju kulturnom vrijednošću, pa i to možemo pribrojiti kiču osovine Mrvica – Rucner – 2Cellos.

3 Moram napomenuti da situacija u hrvatskoj elitnoj kulturi nije bolja nego u drugim europskim zemljama, tako da ove kritičke napomene nisu tipično naricanje nad jadom hrvatskih elita, već plač znatno širega zahvata.



Ti mene nosiš
(Ivona Juka,
2015)

glasju. Termina za prikazivanje *Svinjara* u Areni bilo je dovoljno i tužno bi bilo da se ova... hm... svinjarija ponovi iduće godine. Uostalom – s obzirom na uobičajen kinouspjeh hrvatskih filmova (od 300 do 10 000 ljudi), jedinstvenu priliku za više od tisuću ljudi u Areni nitko, ali baš nitko nema pravo oduzeti ni Livakoviću ni bilo kojem drugom autoru u konkurenciji. *Svinjari* su financirani iz javnih sredstava kao i Pulski festival, koji nam treba i zato da pomogne gledanost domaćih filmova. Onaj tko u to ne vjeruje, ili ne smatra Arenu relevantnom za gledanost domaćega filma, nije shvatio zbog čega postoji ovaj festival. I nema toga dokumentarnoga filma u svemiru koji u Areni može zamijeniti *Svinjare*.

Srećom, debitantica Juka nije dobila crveni karton iz Arene, premda joj se omiljeni i uvijek žovijalni voditelj programa narugao s pozornice, u skladu s moralom nove hrvatske kinematografije. Unatoč svim uspjesima i propagandi europskih vrijednosti, mi i dalje imamo i svete krave i neprijatelje koje svatko smije pljunuti – i na zatvorenim sastancima i pred nekoliko tisuća gledatelja. Dodamo li taj eksczes cenzuri *Svinjara*, jasno je da je unatoč svim uspjesima hrvatski film i dalje osjetljiva biljka, pa uprava festivala ubuduće mora dobro pripa-

ziti na trend narušavanja ugleda Arene i ugrožavanja statusa hrvatskoga filma u Puli. Juka se, inače, u velikoj mjeri bavi sličnim temama kao i Livaković – junakinje i junaci njenih triju isprepletenih priča vrte se oko snimanja uobičajeno glupave televizijske sapunice (s okrutnom, premda efektnom glumačkom epizodom pop-pjevača s ruba estrade), a njihovi životi stalno zrcale obrate iz sapunice, tako da se više ne zna što je uzrok, što posljedica, a što podudarnost mentalnih obrazaca stvarnih i sapuničastih likova. Jukin film ima i dozu narativne razbarušenosti, no ipak su kod nje stvari postavljene klasičnije nego u *Svinjarima*. Jukin film jasnije ide svomu cilju, unatoč greškama, kao što je pretjerano inzistiranje na najslabijoj prvoj priči, koja potom biva zapostavljena, ili prekasno uvođenje Natašina ljubavnika, o pojavi njena oca da i ne govorimo. No, o *Ti mene nosiš* ću više reći u poglavlju o filmovima za elitu, bez obzira na propagandnu priču sestara Juka (redateljice Ivone i producentice Anite) o nepreglednim masama dirnutima ovim filmom.

Filmovi za elitu

Ove su godine u Puli, kad je riječ o umjetničkome dojmu, dominirali art-filmovi. To nije tautologija – mnogi su populistič-

ki filmovi umjetnički dojmljiviji od mnogih art-filmova. U domaćem su programu, dakle, najbolje bile drame i melodrame koje (kako je lijepo rekao jedan kritičar) nikada neće biti popularnije od Marvelovih *Osvetnika* (*The Avengers*, Joss Whedon, 2012). Već na otvaranju su Schmidtova *Imena višnje*, komorna drama prema scenariju Josipa Mlakića (nagrađenom Zlatnom Arenom), ostavila veoma dobar dojam, a onih godina kada nije bilo *Zvzdana* ni filmova *Takva su pravila* i *Ti mene nosiš*, teško bi bilo zamisliti da Schmidtov film ne bude miljenik kritike i žirija. To što je publika dala prosječnu ocjenu veću od četvorke čak i ovako tužnoj priči može se pripisati i promjenama odnosa publike prema domaćem filmu (SVI su dobili ocjenu veću od četiri!), i internim promjenama u organizaciji i oglašavanju festivala (tko točno kupuje karte za Arenu?). No, možda je pripomogao i zvjezdani status Ive Gregurevića i njegova glumačka interpretacija, kao i sigurna Schmidtova režija, dojmljiva prateća kamera Dragana Ruljančića, sjajna montažna rješenja Vesne Lažete i Hrvoja Mršića (nagrađenih Zlatnom Arenom)⁴... i, dakako, glumačka interpretacija Nade Đurevske koja divno govori, a sjajno glumi i kad šuti. A baš glumice moraju osobito dobro glumiti kada šute – za razliku od stvarnosti, gdje se žene sasvim uspješno verbalno izražavaju, čak i u dobrim filmovima ženski likovi prečesto bivaju tek mistično-pateće šutljive sfinge. No, u *Imenima višnje* junakinja ima dignitet, njeno je potonuće u bjelinu zaborava dirljivo, te ona do kraja ostaje individualac vrijedan pažnje i ljubavi. Prilično je zanimljivo uspoređivati to s traljavim prikazom bolesti u *Ti mene nosiš*, gdje je Vojislav Brajović propustio veliku glumačku šansu. No, srećom, Jukin film ima i elemente koji ga uistinu nose.

NIKICA GILIĆ:
SUKOB TITANA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Da film ne bi postao dosadan u svojoj komornosti, korištene su elipse i pokoji lukavo smješten kratki kadar, gdje udio montažera zacijelo nije malen.

Ono što inače ne volim trebalo bi me odbiti od Jukina filma – neuredna dramaturgija, povremeno jeftine metafore (doduše, Slavkovo sađenje višnje kod Schmidta usporedivo je s padajućim kamenjem kod Juke), da ne govorim o motivima nogometnog navijanja, stvarnim nogometnim navijačima i menadžerima koji se u filmu pojavljuju, o svijetu televizijskih sapunica i pjevača s ruba estrade, o mitologiziranju odnosa očeva i kćeri... Pa ipak, ništa me od toga u ovome filmu ne smeta. Juka je redateljica izvorne energije i velike snage; ne podcjenjujem važnost njezina montažera Vladimira Gojuna, no ona zna režirati jake emocije, baratati veoma dinamičnom kamerom (snimatelj je sjajni debitant Mario Oljača, nagrađen Zlatnom Arenom) i prikazati zanimljive likove. Malena Helena Beljan kao Dora u Jukinim je rukama pružila fenomenalnu interpretaciju, pa je i nagrada za najboljeg debitanta Pule sasvim zaslužena, koliko god imasmo i drugih sjajnih debitanta na ovoj Puli. No, i neki su profesionalni glumci, poput Nataše Dorčić, Nataše Janjić i Lane Barić, ovdje ostvarili vrsne uloge (Dorčić je posebno briljirala), pa je jasno da nije stvar samo u ekscesnim i neobičnim likovima – Jukin je izražajni repertoar širok. Njeni junaci nisu negativci, no uglavnom nisu ni pretjerano simpatični, a ipak me snažno fasciniraju. Takvu suptilnost ne vidam dovoljno često ni u nas ni drugdje.

Dakle, ako Juka opet snimi film o nečemu što me slabo zanima, u kojem će se pojaviti Jacques Houdek, natjecanje amatera u pjevanju, televizijski tarot-majstori i politički analitičari, Ivo Josipović, izliječeni HDZ-ovci i SDP-ovi liberali, to ne znači da će mi film biti neprivačan. Svaki ću idući igrani film Ivone Juke rado gledati, s nadom da ću u njemu uživati kao što sam uživao u ovome. Budimo iskreni, hrvatski film inače zna biti malko dosadan čak

i kada je dobar. Juka traje dulje od dva sata, a gleda se lako, bez problema. Dakako, možda je autorska ekipa mislila da snima film za široku publiku, no ipak nije tako. Art-film je publici jako teško prodati. Ako zaživi tv-serija prema ovome filmu, tu bi se publika mogla zakvačiti za sapunicu kao temu i temelj dramaturgije, a tek će poneki gledatelji prepoznati metatelevizijski narativni princip, koji zapravo u velikoj mjeri nosi Jukin film, tu sjajnu ideju da život autora i robova sapunice postaje sve sličniji njihovoj seriji, na tragu filmova kao što je, recimo, *U raljama života* (1984) Rajka Grlića (neću ovdje pretjerivati uvođenjem u raspravu umjetnost manirizma i španjolskoga baroka).

Pobjednici i gubitnici

No, vrhunskim se umjetničkim ostvarenjima čitavog domaćege i poludomaćege (koprodukcijškoga) dijela Pule ipak mogu smatrati *Takva su pravila* Ognjena Sviličića i *Zvizdan* Dalibora Matanića, pobjednik festivala i dobitnik nagrade kritike Oktavijan. Sviličićev je film dobio i državnu preporuku za prikazivanje mladima, kako bi osvijestili opasnosti vršnjačkoga i ostalog nasilja, no ne bi trebalo iz te činjenice zaključiti da je riječ o filmu za mlade. Sjajna Jasna Žalica i još bolji Emir Hadžihafizbegović, dobitnik Zlatne Arene za glavnu ulogu (i niza nagrada na drugim mjestima), tumače prave junake filma. *Takva su pravila* govori o generaciji roditelja, ne o generaciji adolescenata, o nemoći "staraca" da se suoče s realnošću i otvore vrata birokracije koja odbija reagirati na dramatična zbivanja. Usporedimo li film s Jelčićevom *Obranom i zaštitom* (2013), vidimo da je riječ o varijaciji slične teme malih ljudi u njima teško shvatljivim okolnostima, no kod Sviličića je tema ipak drugačije postavljena, u urbanu zbilju u kojoj se rat ne može tumačiti okidačem problema, a njegov je Ivo (Hadžihafizbegović) ipak poduzetniji, aktivniji lik od Jelčićeva Slavka (glumio ga je Bogdan Diklić).

Sviličića, zapravo, kao filmskoga autora veoma često zanimaju likovi koji pokušavaju

djelovati, ma koliko to djelovanje često bilo nespretno, neučinkovito ili čak štetno – oni teško odustaju, a mjera njihova uspjeha ili neuspjeha mjera je onoga što nazivamo realizmom u dojmu najboljih autorovih filmova (*Oprosti za kung fu* /2004/, *Armin* /2007/, *Takva su pravila*, pa i debitantski *Da mi je biti morski pas* /1999/). Majstor diskrecije i suptilnosti, Sviličić je stvarao previše fine filmove da bi ih u punoj mjeri prepoznala pulska festivalska mašinerija, premda su ga ozbiljni kritičari rano prepoznali kao vrlo važnog (ako ne i najvažnijeg) autora svoje generacije. Udaljen od patetike (što nije ni vrlina ni mana, već opis), utemeljen tek dijelom na stvarnim događajima, mene je Sviličićev film zapravo uspio iznenaditi u svom dramaturškom raspletu, koliko god taj rasplet bio logičan, te me kombinacijom običnosti i nepredvidljivosti potpuno uvjerio u svoju istinu. Emir Hadžihafizbegović je svakako duša ovoga filma, baš kao što je bio i duša *Armina* (2007), no ne treba zbog toga podcijenivati Sviličićevo umijeće režije – on je neka vrsta klasičara, kakvih nikada nema dovoljno ni u jednoj kinematografiji. Čak i kada odbija sva klasična pravila naracije, on se često prikrija, skriva svoje autorstvo u drugi plan i pušta talentima svojih suradnika da se razmašu pred gledateljima. Glupo je govoriti o nepravdi kada u Puli pobijedi film kao što je *Zvizdan*, no uistinu mi je žao što Sviličićev rad nije pokupio više nagrada – uz Hadžihafizbegovića nagrađen je i Sviličićev scenograf Ivan Veljača koji je potpuno uvjerljivo i, ako sam dobro upućen, iz temelja izgradio realistične interijere filma.

Matanić je, pak, *Zvizdanom* uspješno riješio svoj stari problem – kako briljantan prikaz situacije, ugođaja i incidenta iz kratkih igranih filmova dovesti do trajanja cjelovečernjeg igranoga filma. I ima pravde u tome da je upravo svojim najboljim ostvarenjem poženio najveći uspjeh i probio se na europsku scenu. Rješenje je bilo u omnibusu (već je i ranije autor razmišljao u tom smjeru), a Matanićeva kreacija nije se zadovoljila njegovim uobičajenim formama.



Zvizdan
(Dalibor
Matanić, 2015)

Matanićev omnibus ima smisao, kao očit kontrast, primjerice, *Zagrebačkim pričama*, koje su možda nekoć i imale smisla, no nakon trećega nastavka (i najave četvrtog) stvarno se pitam – da nije taj projekt prerastao u konceptualnu šalu? Skoro svaki je program kratkoga filma na Puli ili Danima hrvatskoga filma bio zanimljiviji i bolji od svakog dosadašnjeg nastavka toga projekta. Segment Danila Šerbedžije u novom je filmu, dakako, izvrstan, priča Radislava Jovanova Gonza veoma je simpatična, a ona Vlatke Vorkapić vrijedna ozbiljnije i dulje razrade, i drugi segmenti imaju vrijednih elemenata, no ni treće *Zagrebačke priče* kao cjelina jednostavno ne postoje,⁵ dok su u *Zvizdanu* zasebne priče smislene tek kada se poslože u cjelovečernji film.

Scenarist i redatelj Matanić je omnibus smislio tako da je iste glumce stavio u različite (a opet slične) uloge u trima pričama, smještenu na prostor gdje su se bili zaratili Hrvati i Srbi. Od Tihane Lazović (Zlatna Arena za glavnu žensku ulogu), koju smo itekako upoznali u finoj drami *Šuti* (2013) Lukasa Nole, svi su očekivali sjajno glumačko ostvarenje, no Goran Marković dokazao se kao sasvim kompetentan

partner takvoj glumici, pa ju je u nekim scenama, čini mi se, i nadmašio. Od uloge zaljubljenog klinca do uloge prerano sazrelog gubitnika, Marković je, vođen sigurnom Matanićevom rukom, pokazao širok repertoar, a sjajni epizodist Dado Ćosić, jedno od glumački najinteligentnijih novih lica hrvatskoga filma (izvrstan i u inovativnom kratkome filmu *Šake* /2014/ Jasne Nanut), s razlogom je nagrađen za sporednu mušku ulogu iz prve priče omnibusa. No, Nives Ivanković u dvije uloge majki predstavlja pravo otkriće. Imala je ona i prije i ozbiljnih i dobrih uloga, ali nešto ovako impresivno rijetko se viđa i u većim kinematografijama, pogotovo kada se sjetimo koliko često uloge tužnih majki potiču glumačku šablonu.

Snimljen lijepom kamerom Marka Brdara, *Zvizdan* je zaslužen postigao uspjeh na različitim filmskim stranama premda, ne može se poreći, ima i pokoju manu, poput scene *partyja* iz treće priče, ili scene s limenom glazbom i otmicom sestre u prvoj (najshematiziranijoj) priči, gdje se čini da junak i ostali Hrvati bez razloga ne stižu brata koji vuče junakinju prema autu, ali ih zato skoro sustignu dok auto vozi. S druge strane, Matanićev je suvereni i koncep-

5 Puno je smisleniji svojedobno bio i ugođajem sasvim neujednačen omnibus *24 sata* koji nam je predstavio dva mlada autora, od kojih se jedan

(Kristijan Milić) probio u prve redove domaćega filma. Mislim da bi i *Zagrebačke priče* bile bolje s manjim brojem segmenata.

NIKICA GILIĆ:
SUKOB TITANA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

tualno jasan rad sasvim usporediv s pobjednikom ovogodišnjega Cannesa *Dheepanom* (2015) Jacquesa Audiarda, također prikazanim u Puli; zapravo, ne samo da je usporediv već i od njega nije ništa lošiji. Oba su filma vrijedne razrade dramatičnih povijesnih zbivanja kroz osobne sukobe i emotivne amplitude, s upadljivom crtom tzv. simbolike (zapravo – pokaznosti), važne osobine suvremenoga europskoga art-filma. Po mom skromnom mišljenju – *Zvizdan* je, kad je riječ o kvaliteti, komotno mogao i pobijediti u Cannesu ili Veneciji, a ako nastavi ovim putem, Mataniću bi se i takav uspjeh lako mogao dogoditi. Drago mi je, stoga, da je *Zvizdan* tek prvi dio trilogije: s obzirom na to da je riječ o najboljem redateljevu cjelovečernjem ostvarenju do sada, od te trilogije puno očekujem.

Dakako, premda žiri i filmski kritičari valjda nisu pogriješili izabравši *Zvizdana*, ipak bi moj izbor za glavnu nagradu festivala i nagradu kritike bio Sviličićev *Takva su pravila*, i to ne zbog dosadašnjih pulskih nepravdi prema autorovu radu (uostalom, *Armin* je imao itekako jaku konkurenciju, a nije ostao bez nagrada), nego zbog kvaliteta najnovijega redateljeva filma. Recimo, mnogi su s pravom hvalili očito sjajnu fotografiju Marka Brdara u *Zvizdanu*, no kao da im je promakla funkcionalna fotografija Crystel Fournier kod Sviličića. Skučeni u svom stanu i pomalo ispranoj svakodnevnici, junaci

su i vizualnim stilom (kadriranjem, zasićenošću boja, kontrastima i slično) zbijeni, skućeni u malen i neatraktan svijet, nespremni za suočavanje s velikim emocijama i visokim vizualnim registrima. Kako reagirati na smrt djeteta? Ondje gdje *Zvizdan* daje uvjerljiv i jasan odgovor, *Takva su pravila* postiže još više – otvara važno pitanje: Može li se uopće s takvim nečim nositi? Emir Hadžihafizbegović idealan je izbor za takvu ulogu oca Ive – sasvim sigurno bi je i drugi mogli nositi, no malo ih je u čijoj bi interpretaciji junak istodobno i tako uvjerljivo izgledao ispražnjen od života i željan ljudskih osjeta, sreće i smisla. A koliko god Hadžihafizbegović bio velik glumac, radeći sa Sviličićem on nam nudi nešto što ne izbija toliko često na površinu kod drugih dobrih redatelja koji ga angažiraju. Kao što postoji kemija glumaca na platnu, postoji i kemija redatelja i glumca, a ta se kemija, dakako, može nazvati i umjetničkim umijećem.

Dakako, nema govora o moralnoj pobjedi Sviličićeva filma – *Zvizdanov* trijumf sasvim je zaslužen, ujediniio je, uostalom, i žiri i glasove kritike, no mislim da je, koliko god Matanićev film bio dobar, na ovoj Puli ipak bio jedan još bolji i još trajniji film, a to što nije pobijedio neće naškoditi njegovu ugledu. *Takva su pravila*, čini mi se, film je ravan Sviličićevu klasiku *Oprosti za kung fu* (2004).

UDK: 791.65.079(497.5 PULA): 791.229"2015"(049.3)

Marcella Jelić

Dokumentarni film na rubu Pulskoga filmskoga festivala

Uz dokumentarne filmove iz nacionalne konkurencije

62. pulskoga filmskoga festivala, Pula, 18-25. srpnja 2015.

Uočljiv deficit premijernih domaćih igranih filmova u programu ovogodišnjega filmskoga festivala u Puli, kao i tendencija sve većeg broja autora/producenata da "čuva" filmove za važnije festivale (ove godine izostali su Zrinko Ogresta s filmom *One strane* i Antonio Nuić sa *Život je truba*), vjerojatno je natjerao vodstvo festivala da malo podrobnije razmisli o strategiji budućeg razvoja festivala.

Jedan od prvih koraka u tom smjeru svakako je uvrštavanje dugometražne dokumentarne produkcije u glavnu festivalsku konkurenciju što je, uz jačanje profesionalnoga dijela festivala, i jedna od najznačajnijih programskih novina. Prvi su se put u Puli za Zlatne Arene ravnopravno borili dokumentarni i igrani dugometražni filmovi. Iako je već prošle godine u program ušao dokumentarac *Baršunasti teroristi* (*Zamatoví teroristi*, Péter Kerekes, Ivan Ostrochovský, Pavol Pekarčík, 2013), ipak je bio uvršten u selekciju domaćih (manjinskih) koprodukcija, pa nije konkurirao za "prave" Arene. Ovogodišnji programski zaokret zaista se, dakle, može smatrati žestokim i u prilog mu ide nekoliko čimbenika: sve veći broj snimljenih dugometražnih dokumentaraca, njihova sve bolja kvaliteta i produkcijski uvjeti, ali i sve bolja recepcija zahvaljujući drugim festivalima i kinodistribuciji. U tom kontekstu svakako treba spomenuti i praksu uvrštavanja pokojeg dokumentarnoga filma ravnopravno s igranom

produkcijom na A festivalima poput Cannesa i Venecije, odnosno – kao što je vjerojatno češći slučaj – uključivanje dokumentarne konkurencije paralelno s igranom, kao primjerice na festivalu u Sarajevu. Trendovi se mijenjaju, okolnosti se mijenjaju i dobro je da festival ima ambiciju odgovoriti na nove zahtjeve publike, producenata, financijera...

U konkurenciji za Zlatne Arene ove godine natjecala su se četiri dokumentarca: *Djeca tranzicije* Matije Vukšića, *Goli Tihe Klare* Gudac, *Potrošeni* Boruta Šeparovića i *Rakijaški dnevnik* Damira Čučića. Odmah upada u oči činjenica da je odreda riječ o naslovima koji su se prikazivali na drugim festivalima; štoviše, *Goli* je prije ovogodišnje Pule već imao i svoju televizijsku premijeru na HTV-u. Već taj moment kao da je odredio njihovu prođu u kontekstu ovogodišnjega festivala.

Rakijaški dnevnik se svakako ističe inventivnošću u prikazu protagonista, ali i svojevrsnog koautora filma Marija Habera, odnosno Erica Marije Stroma, kako je sam sebe nazivao – majstora zvuka čiji su zvučni zapisi destilacije rakije i druženja s prijateljima poslužili kao temelj za ovo neobično, mogli bismo reći halucinantno filmsko iskustvo, koje na gledatelja djeluje omamljujuće kao i rakija na onoga tko ju pije. Kao što Haber strpljivo, znalčki i sa željom za istraživanjem i otkrivanjem novih okusa i mirisa iz voća destilira svoje rakije, tako



Rakijaški
dnevnik (Damir
Čučić, 2015)

Čučić iz arhivskih zvučnih snimki, starih fotografija projiciranih na šalice, zidove i jastuke, neobične igre svjetla i efektne stop-animacije destilira poetičan dokumentarac na rubu eksperimentalnoga. Dirljiva je to posveta prerano preminulomu prijatelju, kroz spoj njegovih dviju najvećih strasti – rakije i zvuka. To je i više nego “uhom viđeni film”, kako stoji u najavi filma, jer njegova je vizualna komponenta barem jednako magična i zavodljiva, otkrivajući neobičnu ljepotu svakodnevnih predmeta koji prestaju biti funkcionalni, a postaju estetski objekti. Voće koje fermentira, žice na podrumskome zidu, prozor, boca, prljava šalice i tek pečena rakija koja polako curi i kapa u posudu, u svemu tome, a i koječemu drugome, autor pronalazi poetski potencijal kojim zvučne zapise razgovora (često pripitih) prijatelja tijekom više od desetljeća pretvara u osebujan narativ o nestalnosti i prolaznosti nas samih i svega što nas okružuje.

Na festivalu je prikazan i vjerojatno naj-nagrađivaniji domaći dokumentarni film prošle godine, potresna obiteljska priča *Goli Tihe*

Klare Gudac. Intimnu povijest vlastite obitelji, priču o djedu koji je nekoliko godina robijao na Golome otoku, Gudac vrlo efektno preslikava na povijest bivše države. Analogije između obiteljske tajne, za koju znaju samo odabrani, i državne tajne – zatvora na izoliranom otoku u kojem su zlostavljani i mučeni politički zatvorenici – provlače se kroz gotovo cijeli film; od propagandnih, nevinih fotografija s Gologa otoka, na kojem se slavi državni praznik, do “propagandnih”, obiteljskih fotografija s ljetovanja na kojima se ne vide duboke rane koje je robijanje ostavilo na djeda i baku, i u obitelji, kao i u državi, to je istina koju znaju samo odabrani, to su teme o kojima se razgovara samo u određenim krugovima, jer neka pitanja jednostavno su zabranjena, a neki dijelovi priče ostat će zauvijek skriveni – kao što preživjeli članovi obitelji u filmu nikada zapravo ne saznaju sve detalje vezane uz djedov odlazak i boravak na Golome otoku, tako ni javnost nikada neće saznati baš sve što se i zašto događalo na tome ozloglašenom mjestu. Rekonstrukcija obiteljske povijesti, dosljedno provedena kroz

intervjue s preživjelim djedovim prijateljima, bivšim logorašima, pokojom arhivskom fotografijom, snimkom i dokumentima, sasvim solidno funkcionira, podcrtavajući dodatno tezu o nestalnosti i nesavršenosti poimanja i interpretacije povijesnih zbivanja.

Međutim, autoričin "obračun" s vlastitom obitelji – potraga za obiteljskom katarzom kroz prepoznavanje djedove traume kao kolektivne obiteljske traume koja se reflektira na živote svih članova – nešto je inferiorniji dio filma. Likove članova svoje uže obitelji, majke, sestre i oca, pa i same sebe, autorica ne portretira osobito laskavo. Osobito je zanimljiv tretman njihovih suza, kao simbola ranjivosti i iskazivanja najdubljih emocija: dok sestra plače gotovo u svakom kadru u kojem se pojavljuje, majka zaplače dok se prisjeća svog života u Zagrebu kao mjesta "prikrivenog trpljenja", a autorica se rasplače nakon susreta s ocem, kojemu upućuje ironičnu primjedbu: "Hvala što si me doveo na groblje." Otac se, međutim, nikad ne rasplače: prikazan je kao hladan i beščutan lik koji je napustio obitelj dok su sestre još bile male, perpetuirajući njihovu obiteljsku traumu.

S nešto drugačijim traumama suočavaju nas *Potrošeni*, filmski debi kazališnoga redatelja Boruta Šeparovića. Riječ je o filmskome segmentu njegova projekta 55+ u kojem je okupio osobe starije od 55 godina, one koje je unatoč njihovu znanju i vitalnosti društvo već odbacilo, s kojima je napravio kazališnu predstavu s ciljem da im osigura kakvu-takvu vidljivost, upozori na njihove probleme raskrinkavajući pritom sve licemjerje društva koje ljude "konzumira" i zatim odbaci, imali oni 25 ili 55 godina, ako nisu dio društvene elite. Kao što to lijepo gradonačelnik Zagreba Milan Bandić u filmu objasni prosvjednicima, koji ga dolaze moliti pomoć, izgovorivši jednostavnu istinu: "I ja sam 55 plus." Marginalizirane protagoniste redatelj prikazuje prvo kroz audicije, pa zatim kroz pripremu predstave, dok na koncu, u posljednjoj trećini, ne zaokrene u smjeru pomalo prvoloptaškoga aktivizma (organizirajući

i bilježeći prosvjed i miting "potrošenih"), podcrtavajući sve što je već bilo očigledno. Njegov film, ipak, odlično funkcionira u prvome dijelu, dok se tijekom audicija, i kasnije predstave, predstavljaju njegovi odreda zanimljivi subjekti koje nemilosrdno razgoličuje do granice koja je ponekad neugodna i za gledatelje. Kopajući po najdubljoj intimi svojih subjekata, ispitujući njihova stajališta i iskustva, Šeparović razotkriva i sebe samoga, nudeći gledateljima intrigantan uvid u vlastite metode rada u teatru. Samouvjeren ("Znam raditi predstave, i to dobre", kaže), s naglašenom potrebom za dominacijom, možda čak i pomalo tiranin, lik redatelja kojega upoznajemo vješto manipulira svojim "glumcima" ne ustručavajući se ni eksploatacijskih motiva (smrt djeteta). Za tu iskrenost u prikazivanju sebe svakako mu treba odati priznanje, nije se štedio, kao što uostalom nije štedio ni ostale subjekte filma.

Najslabije među dokumentranim djelima prikazanima na festivalu svakako je film *Djeca tranzicije* Matije Vukšića, koji smo premijerno bili u prigodi gledati još prošle godine na Motovun Film Festivalu. Na primjerima četvero djece protagonista, autor je pokušao prikazati posljedice tranzicijskoga društva poremećenih vrijednosti na formiranje osobnosti najmlađih članova zajednice. Mali David ima osam godina i perspektivni je nogometaš koji se nada ulasku u juniorski kamp slavnog svjetskog nogometnoga kluba. Natalija je žrtva školskoga nasilja zbog svojeg slabog socijalnoga statusa, dok imućna šestogodišnja Lana, uz potporu majke, sanja o estradnoj karijeri i nabraja skupocjene brendove odjeće iz svog ormara. Najpotresnija je svakako priča tinejdžerice Marte koja nije uspjela izdržati psihičku torturu vršnjaka koji su je ponižavali i zlostavljali na društvenim mrežama, pa se odlučila na samoubojstvo. Sve četiri priče, i one o djeci "pobjednicima" i one o djeci "gubitnicima" tranzicijskoga društva, dovoljno su zanimljive da bi svaka zaslužila vlastiti film, i to onaj u kojem bi se autor pozabavio društvenom, me-

MARCELLA
JELIĆ: DOKU-
MENTARNI
FILM NA RUBU
PULSKOGA
FILMSKOGA
FESTIVALA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

dijskom i obiteljskom klimom koja je dovela do takvih posljedica. Iako je autoru to vjerojatno i bila namjera, ovim filmom nije do kraja uspio realizirati načelno sjajnu ideju. Čini se da mu je nedostajala čvršća dramaturška koncepcija da bi od odabranih priča sastavio koherentniju cjelinu. Ovako je rezultat poprilično konfuzan film u kojem su neke značajne i zanimljive teme, poput konzumerizma ili *bullyinga*, nabacane bez nekog osobitog reda.

Drugi uočljiv nedostatak filma tretman je djece čija se intima razotkriva pred kamerama, ponekad narušavajući principe etičkoga prikazivanja maloljetnika. Umjesto da je fokus na roditeljima i društvu, Vukšić se fokusira na djetu izrugujući se njihovim ambicijama, željama i ukusu. To je osobito uočljivo u epizodi koja se bavi pomodnom djevojčicom Lanom, kakvih je nesumnjivo na tisuće u našim školama, pa je zasigurno dobro detektirana kao ilustracija simptoma zatupljivanja društva, no scena u kojoj se njeni snovi o pjevačkoj karijeri pretvaraju u "stvarnost" kad je kostimiranu i našminkanu autor snima u stilu folk-spotova, poprilično je neukusna, uvredljiva i prvoloptaška. Nije, naime, problem u korištenju kič estetike, nego u takvoj banalizaciji i doslovnosti od koje se nije uspjelo pronaći odmak.

Kako su, naposljetku, ta četiri filma prošla u Puli? Ako je suditi po prvome "novom" izdanju festivala, ideja uvrštavanja dokumentarnoga programa u službenu konkurenciju nije bila osobito detaljno razrađena. To što su dokumentarci ravnopravni igranima u teoriji je sjajno, no u praksi efekt bi se mogao nazvati poražavajućim, budući da su nagrade gotovo potpuno mimoišle dokumentarne filmove. Na četiri dokumentarca u konkurenciji "otišla" je samo jedna nagrada, i to u "tehničkoj" kategoriji – za oblikovanje zvuka. Nagrađen je film Damira Čučića *Rakijaški dnevnik*, odnosno Martin Semencić koji je bio zadužen za oblikovanje zvuka. Svi ostali nisu dobili ništa. Iz toga bi se moglo zaključiti da je domaća dokumentarna produkcija znatno inferiornija igranoj, no takav bi zaključak bio posve pogrešan.

Prije će biti da žiri nije pronašao ključ kako da ujednačenim kriterijima vrednuje dva različita filmska roda, te su skloniji bili cijeniti napore uložene u oblikovanje fikcijskih djela.

S druge strane, ne treba zaboraviti ni da među četiri dokumentarna filma u konkurenciji nije bilo premijernih naslova. Svi ti elementi pridonijeli su tome da je dokumentarni segment glavnoga programa u dijelu javnosti već protumačen kao neuspjeli eksperiment, pokazavši koliko je malo potrebno da se festival pretvori u ne osobito relevantnu filmsku reviju – upravo ono od čega se intervencijama u program pokušava pobjeći. Ostanu li i ubuduće dokumentarci dio konkurencije, ali lišeni mogućnosti da dobiju neku važniju nagradu, budu li, dakle, samo dodatak kojim se "bilda" programska masa, to baš i neće biti osobito stimulativno autorima i producentima koji bi trebali svoje filmove prijavljivati na Pulu, budući da će biti vrlo očigledno da će bolji tretman dobiti na specijaliziranom ZagrebDoxu, Danima hrvatskoga filma, Beogradskom festivalu kratkometražnog i dokumentarnog filma ili Sarajevo Film Festivalu, da nabrojimo samo neke u regiji.

Pritom treba imati na umu da Pula nije samo filmski festival, to je svojevrsna domaća verzija Oscara ili, skromnije, mjesto na kojem se dodjeljuju nacionalne filmske nagrade. Na drugim festivalima ne dodjeljuju se nagrade u tzv. tehničkim kategorijama, čak se i nagrade za najbolji scenarij uglavnom dodjeljuju samo na specijaliziranim festivalima, a kamoli za kameru, specijalne efekte, kostime i šminku. Zbog te specifičnosti vodstvo Pule svakako bi trebalo redefinirati ideju o načinu sudjelovanja dokumentaraca u glavnoj natjecateljskoj konkurenciji, bilo kroz uvođenje novih nagrada namijenjenih isključivo dokumentarnom filmu, bilo kroz odvajanje konkurencije igranih i dokumentarnih filmova – što bi, doduše, moglo izazvati ozbiljno nadmetanje s Danima hrvatskoga filma i ZagrebDoxom, jer dugometražnih dokumentaraca ipak nema toliko da svatko dobije dovoljno dobrih premijera.

62. pulski filmski festival, 2015.

FILMOGRAFIJA HRVATSKOG PROGRAMA

HRVATSKI FILM

1. *Djeca tranzicije*, Matija Vukšić, 2014, dokumentarni, 82 minute
2. *Goli*, Tiha K. Gudac, 2014, dokumentarni, 75 minuta
3. *Imena višnje*, Branko Schmidt, 2014, drama, 83 minute
4. *Ljubav ili smrt*, Daniel Kušan, 2014, dječji, 95 minuta
5. *Potrošeni*, Borut Šeparović, 2014, dokumentarni, 93 minute
6. *Rakijaški dnevnik*, Damir Čučić, 2015, dokumentarno-eksperimentalni, 81 minuta
7. *Svinjari*, Ivan Livaković, 2015, crna komedija, 95 minuta
8. *Takva su pravila*, Ognjen Sviličić, 2014, drama, 77 minuta
9. *Ti mene nosiš*, Ivona Juka, 2015, drama, 155 minuta
10. *Zagrebačke priče vol. 3*, Ivan Salaj, Petar Orešković, Matija Vukšić, Vlatka Vorkapić, Danilo Šerbedžija, Radislav Jovanov Gonzo, 2015, omnibus, 95 minuta
11. *Zvizdan*, Dalibor Matanić, 2015, ljubavna drama, 123 minute

MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. *Bit ćemo prvaci svijeta*, Darko Bajić, Srbija/Slovenija/Hrvatska, 2015, povijesni/drama, 125 minuta
2. *Cure – Život druge*, Andrea Štaka, Hrvatska/Švicarska, 2014, drama, 83 minute
3. *Ničije dijete*, Vuk Ršumović, Srbija/Hrvatska, 2014, drama, 97 minuta

ODLUKE OCJENJIVAČKOG SUDA HRVATSKOG PROGRAMA

MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. Zlatna Arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *Ničije dijete* redatelja Vuka Ršumovića.
2. Zlatna Arena za režiju dodjeljuje se Vuku Ršumoviću za film *Ničije dijete*.
3. Zlatna Arena za glumačko ostvarenje dodjeljuje se Denisu Muriću za ulogu Pućeta u filmu *Ničije dijete* redatelja Vuka Ršumovića.

HRVATSKI FILM

1. Nagrada Breza za najboljeg debitanta dodjeljuje se Heleni Beljan za ulogu Dore u filmu *Ti mene nosiš* redateljice Ivone Juka.
2. Zlatna Arena za masku dodjeljuje se Mojci Gorogranc Petruševskoj za film *Ljubav ili smrt* redatelja Daniela Kušana.
3. Zlatna Arena za oblikovanje zvuka dodjeljuje se Martinu Semenciću za film *Rakijaški dnevnik* redatelja Damira Čučića.
4. Zlatna Arena za vizualne efekte u filmu dodjeljuje se Zoranu Čuliću i Nebojši Rogiću za film *Ti mene nosiš* redateljice Ivone Juka.
5. Zlatna Arena za specijalne efekte u filmu dodjeljuje se Branku Repalustu za film *Svinjari* redatelja Ivana Livakovića.
6. Zlatna Arena za kostimografiju dodjeljuje se Ani Savić Gecan za film *Zvizdan* redatelja Dalibora Matanića.
7. Zlatna Arena za scenografiju dodjeljuje se Ivanu Veljači za film *Takva su pravila* redatelja Ognjena Sviličića.
8. Zlatna Arena za glazbu dodjeljuje se Tehou Teardu za film *Ti mene nosiš* redateljice Ivone Juka.
9. Zlatna Arena za montažu dodjeljuje se Vesni Lažeti i Hrvoju Mršiću za film *Imena višnje* redatelja Branka Schmidta.

10. Zlatna Arena za kameru dodjeljuje se Mariju Oljači za film *Ti mene nosiš* redateljice Ivone Juka.
11. Zlatna Arena za najbolju sporednu mušku ulogu dodjeljuje se Dadi Ćosiću za ulogu Saše u filmu *Zvizdan* redatelja Dalibora Matanića.
12. Zlatna Arena za najbolju glavnu mušku ulogu dodjeljuje se Emiru Hadžihafizbegoviću za ulogu Ive Jozića u filmu *Takva su pravila* redatelja Ognjena Sviličića.
13. Zlatna Arena za najbolju sporednu žensku ulogu dodjeljuje se Nives Ivanković za ulogu Jelenine/ Natašine majke u filmu *Zvizdan* redatelja Dalibora Matanića.
14. Zlatna Arena za najbolju glavnu žensku ulogu dodjeljuje se Tihani Lazović za ulogu Jelene/ Nataše/Marije u filmu *Zvizdan* redatelja Dalibora Matanića.
15. Zlatna Arena za scenarij dodjeljuje se Josipu Mlakiću za film *Imena višnje* redatelja Branka Schmidta.
16. Zlatna Arena za režiju dodjeljuje se Daliboru Mataniću za film *Zvizdan*.
17. Velika Zlatna Arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *Zvizdan* redatelja Dalibora Matanića, produkcijske kuće Kinorama, producentice Ankice Jurić Tilić.

Ocjenjivački sud: Maurizio Braucci (filmski kritičar), Bernd Buder (programski savjetnik Berlinale foruma), Zlatko Burić (glumac), Srđan Kurpjel (M.P.S.E, majstor tona), Kristijan Milić (redatelj)

62. pulski filmski festival, 2015.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za nagrade Oktavijan

Nagrada Oktavijan dodjeljuje se filmu *Zvizdan* redatelja Dalibora Matanića, s prosječnom ocjenom 4,46.*

- | | |
|--|---|
| 1. ZVIZDAN, Dalibor Matanić – 4,4667 | 8. <i>Svinjari</i> , Ivan Livaković – 2,5625 |
| 2. <i>Takva su pravila</i> , Ognjen Sviličić – 4,3333 | 9. <i>Otok ljubavi</i> , Jasmila Žbanić – 2,125 |
| 3. <i>Ti mene nosiš</i> , Ivona Juka – 4,0 | 10. <i>Sveci</i> , Ivan Perić – nedovoljan broj glasača |
| 4. <i>Imena višnje</i> , Branko Schmidt – 3,3125 | 11. <i>Iza sna</i> , Igor Filipović – nedovoljan broj glasača |
| 5. <i>Ljubav ili smrt</i> , Daniel Kušan – 2,9375 | |
| 6. <i>VLOG</i> , Ivan Pavić – 2,9 | |
| 7. <i>Zagrebačke priče vol. 3</i> , Ivan Salaj, Petar Orešković,
Matija Vukšić, Vlatka Vorkapić, Danilo Šerbedžija,
Radislav Jovanov Gonzo – 2,6 | |

* "Od ove godine kritičari glasaju i za filmove koji nisu bili u konkurenciji Pulskog festivala".

62. pulski filmski festival, 2015.

Rezultati glasovanja publike za nagradu Zlatna vrata Pule

Publika je, glasovanjem za Hrvatski program prikazan u Areni, dodijelila nagradu Zlatna vrata Pule filmu *Bit ćemo prvaci svijeta* redatelja Darka Bajića s prosječnom ocjenom 4,85.

1. **BIT ĆEMO PRVACI SVIJETA, Darko Bajić – 4,85**
2. *Ljubav ili smrt*, Daniel Kušan – 4,74
3. *Potrošeni*, Borut Šeparović – 4,65
4. *Ti mene nosiš*, Ivona Juka – 4,52
5. *Ničije dijete*, Vuk Ršumović – 4,48
6. *Takva su pravila*, Ognjen Sviličić – 4,29
7. *Djeca tranzicije*, Matija Vukšić – 4,23
8. *Zagrebačke priče vol. 3*, Ivan Salaj, Petar Orešković, Matija Vukšić, Vlatka Vorkapić, Danilo Šerbedžija, Radislav Jovanov Gonzo – 4,16
9. *Zvizdan*, Dalibor Matanić – 4,12
10. *Imena višnje*, Branko Schmidt – 4,05

UDK: 791.65.079(497.5 MOTOVUN)"2015"(049.3)

Elvis Lenić

Osrednjost glavnoga i bogatstvo popratnih programa

Uz 18. Motovun Film Festival, Motovun, 25-29. srpnja, 2015.

Ovogodišnja dodjela nagrada prilično je iznenadila gledatelje koji su detaljnije pratili program 18. Motovun Film Festivala. Glavni žiri (Petr Lom, Mira Fornay i Tihana Lazović) dodijelio je nagradu Propeler Motovuna francusko-belgijskomu filmu *Wakhan* (*Ni le ciel ni la terre*, 2015) redatelja Clémenta Cogitorea, ratnoj drami s elementima fantastike o neobičnim događajima među francuskim vojnicima smještenima u Afganistanu, dok je međunarodni žiri filmskih kritičara (Mihai Fulger, Dieter Wiczorek i Josip Grozdanić) nagradu FIPRESCI dodijelio španjolskomu trileru *Magična djevojka* (*La niña de fuego*, 2014), redatelja Carlosa Vermuta, o paklenom trokutu prožetom lažima i obmanama. Riječ je o solidnim i gledljivim filmovima, ali glavni program ponudio je barem nekoliko znatno uspješnijih ostvarenja. Naročito je šteta da neku od nagrada nije dobio kosovski film *Tri prozora i vješanje* (*Tri dritare dhe një varje*, 2014), budući da je riječ o izvrsnom ostvarenju, a redatelj Isa Qosja ujedno je bio festivalski gost.

Qosja je radnju svoje sjajne drame smjestio u zabačeno kosovsko selo, nedugo nakon rata sa Srbijom, gdje lokalna učiteljica (Irena Cahani) otkriva stranim novinarima da su nju i nekoliko sumještanki silovali neprijateljski vojnici. Takvo priznanje djeluje iznimno šokantno u ruralnoj patrijarhalnoj kulturi, gdje se takve informacije nastoje gurnuti pod tepih, čak i ako su istinite, a od žena se očekuje da šute i da ne sramote okolinu. Qosjin narativni stil pažljivo je odmjeren i učinkovit, traume se više očituju nagovještajem nego izravnom akcijom, a na-

petost među likovima može se doslovce rezati nožem. Qosja je režirao doista izvanredan film koji ostavlja bez riječi, a odgovore na pitanja kakva je to sredina u kojoj se žrtva najzad mora osjećati krivom i u kojoj zajednica silovanim ženama ne priznaje njihovu tragediju zbog vlastita kukavičluka, ipak ostavlja gledateljima. Među najboljim filmovima festivala bila je i ruska drama *Poštarove bijele noći* (*Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына*, 2014), koju je ruski redatelj Andrej Končalovski snimio s naturščicima u ruskoj zabiti na obali jezera Kenozero (redatelj je opravdano nagrađen Srebrnim lavom na prošlogodišnjem festivalu u Veneciji). *Poštarove bijele noći* doimaju se poput dokumentarca, priče gotovo da i nema, uglavnom se nižu epizode iz naizgled banalne seoske svakodnevice u autentičnim glumačkim interpretacijama naturščika. Končalovski pritom uspijeva briljantno prikazati sraz arhaičnoga i modernoga (primjerice posjet glavnoga lika obližnjem poligonu za lansiranje raketa), kadrovi su mu često prožeti finim primjesama melankolije, pojedini likovi su groteskni i na granici karikature (naročito lik lokalnog pijanca), ali cjelinu svejedno prožima dojam duboke humanosti i uvažavanja prikazanih protagonista. Očito je riječ o redatelju velikog talenta, ali i životnog iskustva (rođen je 1937), koji može kroz iznimno jednostavnu priču prikazati svu slojevitost života koji nas okružuje.

Nadajmo se da će ovaj film ubrzo završiti u hrvatskim kinima, a svakako bismo željeli da takva prikazivačka sudbina zadesi i sjajni španjolski triler *Močvaru* (*La isla mínima*, 2014).



Tri prozora i
vješanje (*Tri
dritare dhe një
varje*, Isa Qosja,
2014)

Redatelj Alberto Rodríguez prati dvojicu detektiva koji istražuju okrutna ubojstva maloljetnika u močvarnom području na jugu Španjolske početkom 1980-ih. Osim što su pritisnuti očekivanjima lokalnoga pučanstva i zahtjevima nadređenih da što prije pronađu višestrukog ubojicu, detektivi se tijekom zahtjevne istrage suočavaju i s drugim neočekivanim problemima. Naime, jedan od njih slučajno saznaje da mu kolega ima mračnu policijsku prošlost, a ta ga spoznaja dodatno razdire i muči. Rodríguezov film ponajprije je rasni triler, koji se gleda napeto i gotovo bez daha, ali i vrlo slojevito djelo koje puno govori o španjolskome društvu i mučnoj novijoj povijesti te je naročito dojmljiv u kontekstu trauma s kojima se španjolski narod suočavao tijekom i neposredno nakon Francove diktature.

Među ostalim naslovima glavnoga programa vrijedi izdvojiti *Babai* (2015), još jedan kosovski film koji je režirao Visar Morina, zanimljiv je i distopijski *Jastog* (*The Lobster*, 2015), prvi film grčkoga redatelja Yorgosa Lanthimosa na engleskome jeziku, zatim islandska *Djevičanska gora* (*Fúsi*, Dagur Kári, 2015), kao i četverodijelna francuska serija *Mali Quinquin* (*P'tit Quinquin*, 2014), cijenjenog redatelja Bruna Dumonta. Naravno, ne smijemo

zaboraviti ni domaćeg *Zvzdana* (2015), dosad najslojevitije i najzrelije Matanićevo djelo. Matanić je radnju smjestio u Dalmatinsku zagoru, obrađuje tri ljubavne epizode koje se odvijaju s desetljetnim razmakom (1991, 2001. i 2011), a različite likove glume isti glumci (Tihana Lazović i Goran Marković). Osim što je dosjetka s istim glumcima u različitim pričama konceptualno vrlo zanimljiva, treba naglasiti da su sve tri priče vrlo kvalitetno razrađene, što rezultira slojevitom i ujednačenom filmskom cjelinom. Valja spomenuti još jedan recentni film koji nije bio u glavnome programu, ali je svejedno privukao veliku pozornost motovunske publike. Riječ je o američkome dokumentarcu *Pročišćenje: Scijentologija i tamnica vjere* (*Going Clear: Scientology and the Prison of Belief*, 2015), cijenjenog redatelja i producenta Alexa Gibneyja, koji se bavi nastankom i funkcioniranjem iznimno utjecajne Scijentološke crkve, počevši od osnivača L. Rona Hubbarda do hollywoodskih zvijezda koje danas podržavaju Crkvu (Tom Cruise, John Travolta...). Redatelj je razgovarao s bivšim utjecajnim članovima Scijentološke crkve kojima su trebala desetljeća da spoznaju istinu i koji tvrde je riječ o strukturi zasnovanoj na ponižavanju i dominaciji, dok ljudi na vrhu uživaju u nevjerojatnim pogod-

nostima i bogatstvu (procjenjuje se da Crkva ima sveukupno bogatstvo veće od tri milijarde dolara). Gibneyju bi se zbog takvih postupaka moglo prigovoriti zbog nedostatka objektivnosti, budući da nije saslušao i drugu stranu, ali na odjavnoj špici jasno piše da je pozvao Cruisea, Travoltu i ljude iz vrha crkve koji su odbili razgovarati. Naravno, to ih nije spriječilo da se kasnije žestoko okome na film i napadaju ga iz svih dostupnih medijskih oružja, ali time su mu samo osigurali povećano zanimanje publike.

Uobičajeno je da se svake godine u Motovunu predstavlja neka recentna europska kinematografija, a ove godine došao je red na francusku u popratnom programu nazvanom "Brutalni Francuzi". Prema riječima izbornika, cilj je bio izabrati doista "brutalno" zanimljive francuske filmove i autore, iako je prilično nezahvalno film *Pola X* (1999) nazvati zanimljivim. Redatelj Leos Carax, kojega su kritičari voljeli nazivati mladim genijem i prvakom filmskoga neobaroka, zapravo je vrlo precijenjen autor, a to naročito dolazi do izražaja kod ponovnog gledanja njegovih ranijih radova. Takav je slučaj i s filmom *Pola X* (prema priči Hermana Melvillea) u kojem postupci glavnoga lika (Guillaume Depardieu) uopće nisu jasni, a bombastične i narativno neopravdane vizualne metafore dodatno produbljuju gledateljevu zbunjenost i osjećaj dosade. Zanimljivo je da ni film *Nevolje svakog dana* (*Trouble Every Day*, 2001), inače cijenjene redateljice Claire Denis, iz današnje perspektive ne izgleda osobito dojmljivo. Doduše, u vizualnom smislu vrlo je zanimljiv, ali priča o smrtonosnom virusu koji se širi spolnim putem prilično je predvidljiva i, nažalost, lišena dramatičnijih zaokreta i kompleksnijih odnosa među likovima. Pravi biser francuskoga programa bila je drama *Humanost* (*L'humanité*, 1999), ogleadni primjer klasičnog Bruna Dumonta, dok je ranije spomenuti *Mali Quinquin* njemu neuobičajen izlet u komediju.

Dumont se u *Humanosti* bavi slučajem okrutnog silovanja i ubojstva djevojčice u

francuskoj provinciji. Slučaj istražuje lokalni inspektor (izvršni Emmanuel Schotté), inače povučen muškarac neuobičajena ponašanja, s teretom obiteljske tragedije kojemu život dodatno zagorčavaju osjećaji prema mladoj susjedi. Riječ je o psihološkoj drami prožetoj elementima trileru u kojoj redatelj sjajno prikazuje mentalitet francuske provincije i likove koji se grčevito bore s vlastitom krivnjom i unutarnjim demonima, a naročito je dramatično stalno iščekivanje rješenja zagonetke – je li glavni lik kriv za ubojstvo ili nije? Osim *Humanosti*, najzanimljiviji u francuskome programu bio je film *Nevinost* (*Innocence*, 2004), redateljice Lucile Hadžihalilović, ujedno i supruge kulturnoga redatelja Gaspara Noéa s kojim je surađivala kao montažerka i scenaristica. No, njezin stil ne uključuje toliku količinu nasilja i grubosti. U *Nevinosti*, snimljenoj prema pripovijetki *Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen* (1903) njemačkoga pisca Franka Wedekinda, bavi se događajima u tajanstvenom internatu, smještenom usred guste šume. Polaznice internata su djevojčice različite dobi, odjevene u bijele odore i s raznobojnim vrpčama u kosi ovisno o godinama, a internat nadziru dvije mlade učiteljice i nekoliko starijih sluškinja, koje paze da se šticećenice ponašaju prema strogo određenim pravilima. *Nevinost* je iznimno dojmljivo i vrhunski razrađeno djelo, koje naročito plijeni pozornost dosljedno razrađenim tajnovitim ugođajem. Gdje je smješten taj internat i tko ga je osnovao? Kako su djevojčice došle tamo i kamo odlaze nakon završetka obrazovanja? Redateljica uopće ne pokušava odgovoriti na mnogobrojna pitanja koja se stalno nameću, ali iznimno dosljedno i odmjereno gradi priču unutar toga začudnog svijeta te analitički precizno opisuje biološke cikluse koji dobivaju metafizičku dimenziju u kombinaciji s poetskim tretiranjem prirode (snježna bjelina, proljetno bujanje života, parenje leptira, detalji uzburkane vode).

Jedan od motovunskih programa podsjetio je na dvadesetu obljetnicu svojedobno gla-

ELVIS LENIĆ:
OSREDNJOST
GLAVNOGA I
BOGATSTVO
POPRAATNIH
PROGRAMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

sovita danskoga pokreta Dogma 95, koji je danas zanimljiv ponajprije u povijesno-filmskom kontekstu, iako su neki njegovi začetnici još uvijek važni umjetnički subjekti europske kinematografije. Manifest Dogme 95 obuhvaćao je deset pravila, koja su zabranjivala izvanprizornu glazbu, žanrovski pristup, korištenje filtera, prizore ubojstava i potpis autora na špici, a trebalo je snimati kamerom iz ruke na 35-milimetarskoj vrpici, pod zatečenim svjetlom i na originalnoj lokaciji uz jedinstvo vremena i mjesta radnje. Poput svakoga filmskoga pokreta (za razliku od filmske struje koja nije određena pravilima i slobodniji je oblik grupiranja autora sličnih sklonosti) i Dogma 95 izdržala je određeno vrijeme, da bi se zatim pojedini autori počeli udaljavati od manifesta i priklanjati vlastitim poetikama, ali tijekom intenzivnog života pokreta snimljeno je barem desetak odličnih filmova, među kojima je za motovunsku retrospektivu izdvojeno pet. Thomas Vinterberg u izvršnoj *Proslavi – Dogmi #1 (Festen – Dogme #1, 1998)* obrađuje dramatičnu obiteljsku večeru na imanju bogatog patrijarha, dok se slavni Lars von Trier u *Idiotima (Idioterne, 1998)* bavi skupinom urbanih ekscentrika koji prakticiraju idiotsko ponašanje kao metodu borbe protiv ravnodušnosti. Za razliku od von Trierovih junaka, protagonisti filma *Talijanski za početnike – Dogma #12 (Italiensk for begyndere – Dogme #12, 2000)* redateljice Lone Scherfig upisuju tečaj talijanskoga jezika da bi se izliječili od stresa i pobijedili samoću. Prikazani su još filmovi *Otvorena srca – Dogma #28 (Elsker dig for evigt – Dogme #28, 2002)* i *U tvojim rukama – Dogma #34 (Forbrydelser – Dogme #34, 2004)*, u kojima se redateljice Susanne Bier i Annette K. Olesen bave ožiljcima na ljudskim dušama uzrokovanim obiteljskim tragedijama. Ova kratka Dogmina retrospektiva potvrdila je da su prikazani filmovi još uvijek vrlo dojmljivi, umjetnički relevantni i društveno aktualni, a nemojmo zaboraviti da su, više ili manje posredno, utjecali na mnogobrojne filmske stvaratelje tijekom posljednja dva desetljeća.

Među mnogim popratnim programima 18. Motovun Film Festivala valja istaknuti i onaj posvećen Jerzyju Skolimowskom, ovogodišnjem dobitniku nagrade Maverick. Skolimowski (rođen 1938) se u mladosti bavio poezijom, kazalištem, čak i boksom, filmsku karijeru počinje kao scenarist (*Nož u vodi / Nóż w wodzie*, Roman Polanski, 1962/), a potkraj 1960-ih režira nekoliko zapaženih filmova nakon kojih pada u nemilost socijalističke vlasti i odlazi iz Poljske. U Motovunu je najprije prikazan *Krik (The Shout, 1978)*, jedan od uspješnijih filmova koje je napravio tijekom boravka u Velikoj Britaniji, radnja kojega se temelji na odnosu tajanstvenog čovjeka (Alan Bates) koji tvrdi da može ubijati krikom i mladog bračnoga para. Riječ je o režijski vrlo kompaktnom i glumački uvjerljivom trileru s nadnaravnim elementima, dok je drugi prikazani film *Četiri noći s Annom (Cztery noce z Anną, 2008)* drama s elementima krimića u kojoj se tematizira odnos prema žrtvi silovanja. Iako u ozbiljnim godinama, Skolimowski je u odličnoj redateljskoj formi i vjerojatno još ne pomišlja na mirovinu. Prije nekoliko godina režirao je izvrsno *Ubojstvo iz nužde (Essential Killing, 2010)*, o Arapinu (Vincent Gallo) optuženome za terorizam, kojega proganjaju nemilosrdno poput zvijeri, a ove godine dovršio je novi triler *II minuta (II minut, 2015)* tako da nagrada koju je primio u Motovunu sigurno ne znači i njegov redateljski oproštaj. Iako su na ovogodišnjem festivalu popratni programi bili mnogobrojni i sadržajno bogati, ponuda filmova u glavnome programu nije bila impresivna. Valja izdvojiti tek pet, šest naslova koje je neizostavno trebalo pogledati, a među njima nisu nagrađeni filmovi, dok se ostatak programa glatko moglo i propustiti. Takva ponuda barem ne izaziva frustraciju kod gledatelja kao prošlogodišnja, kada jednostavno nije bilo moguće konzumirati sve ono što je bilo vrijedno gledanja. Ovogodišnji festival moglo se pratiti znatno opuštenije.

UDK: 791.633-051ANDERSSON, R."2014"(049.3)

Golub sjedi na grani i promišlja egzistenciju

(*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*,

Roy Andersson, 2014)

Razumljivo je da nekome, tko je odrastao na nerijetko naivnim američkim filmovima u kojima protagonist vlastitim snagama i usprkos strašnim nedaćama uspije nadigrati mnogo jače takmace (i usput ostvariti svoje romantične želje), prvi susret s filmovima koji namjerno elimini- raju jasno definirane likove, ciljeve i strukturu kli- maksa, može predstavljati pravu kulinarsku deli- cijiju (dakako, može se dogoditi da se nad istim zgrozi kao nad najgorom "splačinom"). Moje su prve konzumacije art velikana poput Godarda, Antonionija ili Tarkovskoga rezultirale potpu- nom promjenom ukusa. Nakon nekog vremena, ipak – da razvučemo ovu gastronomsku meta- foru do granica izdržljivosti – postane jasno da većina "kuhara", koji su se opredijelili za ovaj tip jela (svaka čast iznimkama!), naprosto prtlja s ekstravagantnim namirnicama jer nisu sposobni pripremiti ni one najobičnije na iole zadovoljava- jući način.

Drugim riječima, organiziranje sastojaka klasičnog hollywoodskoga filma u fokusiranu dramaturgiju u kojoj narativne elipse imaju jasnu funkciju i u kojoj niz elemenata filmskog izričaja precizno artikulira narativne odnose, u uspored- bi s pukom prezentacijom praznog platna na koje su svi pozvani projicirati svoje intelektualne i eg- zistencijalne brige, nije nimalo lak zanat. Nerijet- ko mi se u posljednje vrijeme narativna otvorenost, dugotrajna ruminacija u sporim, statičnim kadrovima i neartikuliranost likova doimaju tek kao krinka koja skriva zanatsko neznanje i dra-

maturšku nesposobnost. Nakon gotovo svake nove egzistencijalne art drame, dođe mi da zava- pim za jednim dobro odrađenim *blockbusterom* ili kakvom *screwball* komedijom iz klasične ere.

Na svu sreću, Roy Andersson je redatelj koji se podjednako dobro snalazi i s komercijal- nim i s art filmovima. Nakon Švedske *Ljubavne priče* (*En kärlekshistoria*, 1970), koja je osvojila naklonost i publike i kritike, te manje uspješnog *Giliapa* (1975), Andersson se okrenuo proizvodnji reklama da bi nakon dvadesetpetogodišnjeg od- maka od dugometražnih filmova režirao *Pjesme s drugoga kata* (*Sånger från andra våningen*, 2000), ujedno i prvi dio trilogije o "bivanju ljud- skim bićem", koju zatvara filmom *Golub sjedi na grani i promišlja egzistenciju*.

Prošlogodišnjega pobjednika Venecije ka- rakterizira niz stvari koje sam gore naveo kao učestalo problematične značajke art filmova – epizodnost, narativna otvorenost, izostanak jasno definiranih protagonista – no iz nekog razloga sve to u Anderssonovu slučaju nekako dobiva pozitivan predznak. Iako se neke natru- he priče naziru – Jonathan (Holger Andersson) i Sam (Nils Westblom) dvojica su putujućih pro- davača kojima posao "pomaganja ljudima da se zabavljaju" ne ide najbolje i između kojih polako ključa osobni sukob – ipak je, u prvome redu, crni humor i osjećaj apsurdna to što umjesto kla- sične narativne organizacije ovdje služi kao ljepi- lo među nizom relativno kratkih vinjeta u kojima je nerijetko potpuno nemoguće dokučiti koje veze ljudi na ekranu imaju s agentima zabavne industrije. Utoliko je još jedna boljka – koja ne- rijetko karakterizira gore opisani "artizam" i služi kao tobožnji alibi za narativni nemar – preuzet- no ozbiljan odnos spram ljudskog stanja, elimi- niran u zametku. Već u drugoj vinjeti, primjeri- ce, teško se sudržati od istodobnog smijuljenja i hvatanja za glavu u nevjerici, pa na kraju krajeva i gromkog smijanja popraćenog još većim nego- dovanjem nad postupcima likova, kada starija gospođa na samrti uz patničku ciku ne dopušta dobrano iznerviranoj djeci da joj otrgnu torbicu iz ruku – ova sadrži hrpu novca, a "vražja baba"

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ju ionako ne može sa sobom ponijeti u nebo. U sljedećem kadru, pak, postaje jasno da je mrtvac u kantini na brodu platio sendvič sa škampima i pivo prije nego što se srušio, pa se valja uhvatiti u koštac s ključnim pitanjem koje se nameće: Što s hranom? (jer teško da se ista može naplatiti dva puta). “Dobro pitanje”, odgovara kapetan. Kako film odmiče, stvari postaju još bizarnije i grotesknije.

Vjerojatno najsumanutiji incident u Anderssonovu uvrnutom djelu zbiva se i u ujedno najdužem kadru (traje kakvih desetak minuta), negdje sredinom filma. Protagonisti Jonathan i Sam ulaze u stanoviti bar kako bi upitali za smjer – lokalci se čine nezainteresiranim, prodavači sigurno bude manje pozornosti od para koji se ljubaka u kutu. Opću učmalost dodatno naglašava postapokaliptični, postindustrijski krajobraz koji dominira golemim prozorima. Ovaj dodatno problematizira identificiranje vremena radnje koje je upitno, jer iako imamo dobar razlog vjerovati da se događaji zbivaju oko 2003 (znamo da je jedan od likova stalni posjetitelj jednog drugog lokala punih 60 godina, od 1943), moda, kao i ra-

zina tehnologije, kroz čitav se film doimaju kao da smo u 1970-ima (nigdje nema znakova digitalnih naprava, nitko ne koristi mobitele). No kao da konfuzija s identificiranjem točnog vremena radnje do sada nije bila dovoljna, u jednom trenutku kroz prozor možemo pratiti kako se vani vzmaju dva konjanika u starinskim odorama. Ovi nestaju i stvar se čini tek kao još jedna usputna anomalija (ili poslastica za gledatelje koji su dovoljno pozorni), no nešto kasnije ispostavlja se da je čitav kadar bio priprema za mnogo veći eksces u kojem čudaci izvana preuzimaju kontrolu. Nakon što jedan od konjanika upadne u bar i istjera sve žene, postaje jasno da čak ni to nije vrhunac, već da je i to uvertira dolasku švedskoga kralja – nikoga drugoga doli Karla XII. na početku svoga (bolno neuspješnog) pohoda na Rusiju početkom 18. st. Dijegetski nemotiviranim spajanjem više vremenskih domena Andersson se dodatno odmiče od danas standardnih art filmova koji uglavnom prate gabarite realističnog prikaza poput kronotopske koherentnosti i uvjerljivosti radnje (a ipak kiksaju po pitanjima dramske kohezije).

No nije samo crni i apsurdni ton taj koji ujedinjuje ove vinjete – tu je i izrazito konzistentna uporaba značajki filmskoga stila. U prvome redu tu je statičan dugi kadar u totalu s izrazito dubokim fokusom. Doslovno ni u jednom jedinom trenutku nema dekompozicije – montažne podjele vinjete na više kadrova. Nećemo naći ni jedan jedini američki, a kamoli krupni plan, nego isključivo totale. Isti je slučaj s promjenom fokusa – svaki pedalj ekrana fokusiran je čitavo vrijeme trajanja filma. S vrlo malo elemenata koji bi usmjeravali našu pozornost (povrh uniformnog fokusa i isključivog totala, pokret unutar kadra je poprilično suzdržan, kao i količina dijaloga), redovito se nalazimo u situaciji u kojoj biramo fokus interesa (kao u slučaju s konjanicima) ili, pak, kada se susretnemo s potpuno nepoznatim likovima, tražimo poveznicu s nekim koga znamo (našim protagonistima treba i više od minute da uđu u lokal).

U cijelom filmu postoji samo jedan jedini pokret kamere – u gore spomenutome najdužem kadru filma u dijelu u kojem kralj siđe s konja i priđe šanku – ali čak je i to horizontalno praćenje toliko neprimjetno (potrebna je minuta da bi se kamera pomakla jedva metar udesno), da sam ga uočio tek pri naknadnom gledanju. Ni gluma nema ništa više elana. Ona je namjerno ukočena, s minimalnom ekspresivnošću i svi se likovi doimaju kao da su iz njih iscijeđeni praktički svi ljudski užici. Tako i izljevi jada u tim situacijama predstavljaju artikulacije gotovo potpune psihofizičke iznemoglosti. Općem stanju depresije ništa manje ne pridonosi ni uporaba boja – filmom dominiraju sivkasti, smečkasti i plavkasti tonovi. Čak i vjerojatno dvije “najsretnije” scene – ona s majkom i njenim djetetom u parku, te ljubavnicima na plaži – ostvarene su u hladnim i blijedim tonovima. Na kraju krajeva, i glumci kao da imaju previše pudera na sebi, svi se čine blijedima kao krpa.

Sve ovo, čini se, kao da sugerira određenu dozu teatralnosti – statični kadrovi, rigidna gluma, prekomjerna maska. No ako i želimo iskoristiti koncept teatralnosti u analizi, trebamo imati

na umu da sama prezentacija likova i prostora u filmu nije nipošto frontalna u smislu frontalnosti kazališnoga proscenija. Za razliku od, recimo, Fassbinderova filma *Bogovi kuge* (*Götter der Pest*, 1969), u kojem se trodimenzionalni prostor izravnavu u što plošniji prikaz eliminiranjem znakova dubine (primarno postavljenjem likova, bilo direktno frontalno, bilo u strogi profil, kao i razmještajem objekata tako da prate horizontalne i vertikalne linije ekrana), i Paradžanovljeve *Legende o Suramskoj tvrđavi* (*Легенда о Сурамској крепости*, 1984), u kojoj povrh Fassbinderove strategije likovi kao da govore izravno u kameru, Andersson praktički uvijek postavlja kameru tako da ne samo da elementi prostora uspostavljaju jasne linije koje daju dojam renesansne perspektive već su ti elementi i gotovo redovito blago izmaknuti, tako da točka konvergencije perspektivnih linija nije u matematičkome središtu ekrana, već negdje drugdje, pritom još više pridonoseći doživljaju dubine. Štoviše, iako se Anderssonove vinjete nerijetko zbivaju na istoj lokaciji, svaki novi kadar ima nešto drugačiji položaj kamere (jedina su iznimka dvije vinjete koje prate stanovitog vojnika koji redovito promašuje sastanke pred jednim restoranom).

Istina je da su funkcije ovakvih permutacija položaja kamere, povrh percepcijskog efekta stvaranja dubine, u ovome filmu relativno nejasne. No, u najmanju ruku, one govore u prilog Anderssonovoj stilskoj inventivnosti i unikatnosti. Zajedno s crnim humorom, ekskurzijama u nadrealno i artikulacijom konzistentnog stilskog izričaja, *Golub sjedi na grani i promišlja egzistenciju* nadaje se kao perjanica suvremenoga art filma.

Mario Sluga

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-0510ZON, F:"2014."(049:3)

Nova prijateljica (*Une nouvelle amie*, François Ozon, 2014)

François Ozon *Novom prijateljicom* nastavlja sagu o ambigvitetu ljudske seksualnosti i domenama njezina ispoljavanja, koju je u ponešto drugačijem smjeru razvijao u prijašnjem filmu *Mlada i lijepa* (*Jeune & jolie*, 2013). Dok mlada Isabelle (Marine Vacth) na prvi (a možda i drugi) pogled čvrsto drži uzde nad vlastitim tijelom eksploatirajući ga iz gledatelju neobjašnjenih razloga, Ozon nudi moguća rješenja koja ne ograničavaju našu seksualnost na ustaljene okvire izvan kojih je svaki potencijalni izlet nužno patologija – za Claire (Anaïs Demoustier) i Davida/Virginiju (Romain Duris) pokušat će potražiti sličan međuprostor, ali u mnogo intimnijem okruženju. Za razliku od Isabelle, koja od prve do zadnje minute tankim, misterioznim velom na očima zakriva svaku priliku za empatijom, neobičan duo koketira s gledateljem melodramatikom, a na momente i patetikom.

Možda je najtočnije najnoviji film ovoga francuskoga redatelja prozvati satirou o ženi, pri čemu se pojam “žensko” doživljava u svojem najširem obuhvatu. Već prvi kadrovi, koji u krupnome planu prikazuju žensko lice kako polako “doctava” svoju figuru različitim kozmetičkim pomagalicama (da bismo vrlo brzo bili upoznati s time kako je riječ o preminuloj osobi), potencijalno označuju smrt pojma žene koji obično imamo na umu – kao senzualne, graciozne, “ženstvene” i, konačno, “ispravnog spola”. Sprovod održan tom stereotipu ženstvenoga jest sprovod Laure (Isild Le Besco), Clairine dugogodišnje najbolje prijateljice i supruge, sada samohranog oca, Davida. Prije nego što se film upusti u mnogobrojne scenarističke zaokrete i prevrate koji neodoljivo asociraju na šekspirijanske komičke igre zamjena

rodova i uloga, scenu sprovoda Ozon nadopunjava romantiziranom montažnom sekvencom smrću okončanog Clairina i Laurina odnosa. Sekvenca kao da potvrđuje premisu iskoraka prema onom drugom “ženskome”, naglašavajući Laurinu sjenu u kojoj je Claire pokorno i, dapače, sretno živjela godinama poput sluge ideala gracioznosti. Međutim, već u prvim minutama Ozon prekida odnose s tom romantiziranom slikom ženstvenosti (doslovno joj održavajući sprovod) i ulazi u posve drugačiji odnos “novih prijateljica”.

Nizanje obrata i promjene, koje korak po korak uništavaju savršeno uokvirenu sliku malograđanskog društva i njegovih pomno obrađenih konvencija koje valja poštovati, počinju nakon samog uvoda. U prvome se Clairinu i Davidovu susretu slika ožalošćenog muža i usamljenog oca raspada pod plavom perikom i biserima oko vrata dok hrani svoje dijete u haljini pokojne supruge. Logična reakcija koja slijedi jest optužba za perverziju, ali ubrzo se zidovi ruše i Claire svojoj “novoj prijateljici” nadjeva ime Virginia. Ono što se u prvu ruku doima kao dijeljeno iskustvo nošenja s nedavno proživljenom traumom, s prvim izlaskom u šoping novostvorenog dua poprima drugo obličje i Laura postaje apstraktna poveznica ovih dviju novopronađenih žena – okidač za nova iskustva. Sam David priznaje da je njegova potreba za preoblačenjem u ženu potaknuta upravo Laurinom smrću, tj. pomanjkanjem “ženskoga” koje je Laura utjelovljivala u punom sjaju – gubitak tog ideala otvara potencijalni prostor za izgradnju novog života izvan okvira. Suptilna igra s kostimografijom (kojoj u prilog ide i izrazita Durisova feminiziranost) ističe Virginijinu senzualnost i postavlja je u kontrapunkt jednostavnoj, maskuliniziranoj odjeći koju nosi Claire i koja otkriva, ili možda bolje rečeno, priznaje neku drugu vrstu libida svojstveniju njezinu egu. Ona će si (prvi put) dopustiti dominaciju u krevetu, kao i izlete u samoseksualizaciju novim iza-zovnim komadima odjeće, pa čak i novi pogled na svog malograđanskog muža Gillesa (Raphaël Personnaz) kad ga zatekne sa svojim šalom oko vrata – ukratko, dopustit će si opciju odabira

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



onoga “drugoga”. Osvježavajuća, živa Davidova, tj. Virginijina pojavnost, koju Claire čuva kao svoju malenu tajnu, stvara mogućnost probijanja barijera rodnoga pitanja koje za Claire potencijalno znači otkrivanje nekog potisnutog identiteta.

No, ipak ništa nije dokraja transparentno i simplificirano u ovoj Ozonovoj igri sa spolovima, jer ni gledatelju, a ni svojim likovima on ne pruža prigodu da se uhvate ni za jednu stereotipnu “logičnost” koja bi se doimala poznatom. Tako Davidova seksualna orijentacija nije homoseksualne prirode, njegovo shvaćanje sebe kao žene polazi od njegove ljubavi prema njima, a Claireina bujajuća strast prema Virginiji ne može se shvatiti (samo) kao plod neutažene i skrivene privlačnosti prema pokojnoj Lauri, odnosno kao kakva neotkrivena težnja prema istomu spolu. Čini se da Ozon, kao i David, samo voli žene i pruža slobodu svojim likovima da budu i sve i ništa – on ne podržava jednosmjerne ulice u kojima one ili poprimaju kvalitete suprotnog spola, ili njeguju one attribute koji su im pripisani, ili možda čak nemaju odgovarajuće spolne organe. Ne uzima im ono “žensko”, melankolično i pomalo patetično, što se uporno pokušava stigmatizirati u

stvaranju pojma nove, moćne žene, ili otkloniti od ideala gracije; umjesto toga on se lepršavo poigrava žanrovskim konvencijama u izgradnji toga kompleksnog odnosa, gdje ljubav uistinu ne poznaje nikakve granice. Ne bi li stvorio neko drugo “žensko”, on poseže za najmanje očekivanom supstitucijom i dodaje joj tipične kvalitete onoga poznatoga i društveno uvaženoga začinjajući sve slatkastim šarmom.

Ozonova se redateljska osobnost očituje upravo u tom poigravanju klasičnom dramaturgijom u koju unosi motive koji se mogu povezati i s pojedinim kritički manje priznatim formama, kao što su popularne sapunice. Iako je sama struktura *Nove prijateljice* jasno razlučiva i postupno je vođena sve većim prodiranjem okoline u Clairin i Davidov/Virginijin tajnoviti odnos, kao i njihovom sve progresivnijom ovisnošću o zajedničkim druženjima, fabularni detalji koje je Ozon utkao u film daju mu višedimenzionalnost. Njegova je sposobnost u tome da ne ostavlja točke, nego upitnike – uzastopno ih nižući, gradi dvorac od isprepletenih niti, pri čemu je svaka novi, iznenađujući sloj koji se u toj prozračnoj strukturi uspijeva jednako tako iznenađujuće uklopiti. On

s lakoćom uspijeva plesati po rubu litice s koje bi se svakog časa mogao strovaliti u grotesku, ako ne i patologiju, koja bi sa sobom donijela i pojmove poput nekrofilije. No, umjesto proživljavanja bolnog pada, Ozon se zabavlja baratajući osnovnim scenarističkim trikovima (istodobno ih ironizirajući), te zaokružuje ono žensko u sjeđinjanju neobičnog para. Provlačeći pjesmu Nicole Croisille *Une femme avec toi*, isprva u *girls-night-out* epizodi između Claire i Virginije u kojoj je izvodi *drag queen* performer, a kasnije je koristeći kao okidač za Virginijino buđenje iz kome (u koju je pala povrijeđena Claireinom izjavom da nije žena), Ozon podcrtava pronalaženje nove ženstvenosti, tj. nove seksualnosti. Ono je za njega u Drugome koje shvaća i prihvaća prirodno onoga što jesi, u osjećaju da tijelu kojemu pripadaš, pripadaš i mentalno i fizički. Završetkom filma kao kratkim pogledom u budućnost, on slaže još jednu kockicu u toj (pre)nagomilanoj, pomalo prozirnoj narativnoj kuli. No, sveprisutna Ozonova ironičnost i bezbrižnost kojom pristupa tom radikalnom iskoraku od bazičnih dihotomija poput muško : žensko, muž : žena, heteroseksualnost : homoseksualnost i sličnih, idu ruku pod ruku s fabularnim pretjerivanjima i povremenim bjegovima u patetiku.

Nova prijateljica neće samo održati svečani sprovod ženskome idealu, ona će ga nanovo izgraditi, ona će mu omogućiti da svoju senzualnost ne mora nužno potražiti u zagrljaju društveno odobrenog, štoviše, poželjnog muškarca ili uopće muškarca. Ona će dopustiti novomu da pokopa neostvarene želje, da posljednji put David uredi i pripremi za zagrobni život ženstvenost koju je samo mogao promatrati i prigrliti kao svoju; ona će dopustiti da jednom zatomljena seksualnost zaživi i bude onakva kakva želi, a ne kakva mora biti.

Lucija Klarić

UDK: 791.633-051SEIDL, U:"2014"(049:3)

U podrumu

(*Im Keller, Ulrich Seidl,*
2014)

Čin promatranja, tu alfu i omegu svega filmskoga, Ulrich Seidl transcendirira iz postupka u središnji sadržaj svojih maestralnih ostvarenja. Svojim duboko promišljenim problematiziranjem snimanja i njegovih implikacija pred nama na autentičan i kompleksan način otvara pitanja tko gleda, kako gleda, čime gleda, zašto gleda i time posredno zašto je ono što u njegovim filmovima vidimo za nas nelagodno i uznemirujuće. Kako to postiže? Na razini forme beskompromisnom dosljednošću – montaža je minimalna, gotovo nepostojeća, njome su objedinjeni kadrovi statični, široki i dugi, a u njima zatečena zbivanja su koreografski precizna. Ovim rigorozno provedenim režijskim postupcima autor istodobno odašilje dvije kontradiktorne informacije – s jedne nam se strane signalizira kako je intervencija u snimljenu stvarnost minimalna, jer su upletanja u obliku raskadriranja i montaže gotovo poništena, a s druge je ono što vidimo kazališno artifično u svojoj elaboriranoj dramaturgiji kadar-sekvence. Na sadržajnoj pak ravni Seidl nas i opet prisiljava da se suočimo s ambivalentnošću i kompleksnošću prikazanoga upornim spajanjem dokumentarnoga i fikcionalnoga. Riječ je o autoru koji u svojim ostvarenjima istinu i laž tretira kao ravnopravne elemente cjeline koja posljedično neprestano upućuje na neuhvatljivu prirodu vlastite konstrukcije.

Prvi prizor njegova posljednjega filma *U podrumu* čin je promatranja usmjeren na čin smaknuća. Gledamo velik terarij u kojem se golema zmija sprema pojesti s njom zatočenu nemoćnu životinjicu – malenog miša. Kadar, odnosno njime dan pogled je širok i neumoljivo statičan, kao da smrznut čeka okrutan razvoj situacije u tera-



rijskoj areni. Ishod nam je, naravno, unaprijed poznat, jer u životinjskome svijetu kojim upravljaju nagoni i u kojem jači uvijek tlači – zmija beziznimno naposljetku proguta miša. Seidlova kamera pri ovom očekivanom činu smaknuća u za njega tipičnoj maniri “ne trepće”. Nema detalja, nema bližih planova, tek jedna jedina kadar-sekvencija kojom je ovaj neugodan prizor dan i u čijem nas društvu autor ostavlja i nakon što je sve gotovo, što je još jedna autorova specifičnost. Rezultat je dojam da je ono što se upravo dogodilo imalo svoj početak, sredinu i kraj, ali kako ništa od toga nije imalo posebnu važnost i kako se život nastavlja odvijati svojim monotonim ritmom unatoč svim činovima smaknuća.

Kamera će ostati jednako statična, široka i neumoljiva i u ostatku filma koji nas vodi u nekoliko pomno odabranih austrijskih podruma. Naime, Austrijanci, tvrdi Seidl, najviše vremena ne provode u dnevnim sobama, već u svojim živopisnim podrumima u kojima se bave raznoraznim hobijima, odnosno prepuštaju se strastima i užicima. Dnevne sobe tako ostaju prazne, i od doma do doma izgledaju slično jer nose masku građanske uljuđenosti koja u mraku podruma nije potrebna – ondje su Seidlovi junaci oslobođeni društvenih konvencija i normi, te su stoga konačno sretni. Očekivano, ono što susrećemo u

podrumima jesu ponašanja koja se tretiraju represivno na svjetlu dana, a proizlaze iz nagona, podsvijesti i nesvjesnoga, jer autor bira isključivo protagoniste koji nemaju problema s tim da se prepuste onomu najmanje uljuđenom u sebi, bilo u seksualnom, moralnom ili duhovnom smislu. Tako upoznajemo dominu i njezina seksualnog roba, pervertita i njegove prostitutke, nacista alkoholičara i njegove kolege muzikante, lovca na egzotičnu divljač i njegove preparirane trofeje, strastvenog strijelca i njegove papirnate mete. Dakle, kao i u prvome kadru, pred nama se ponavljaju mnogobrojne varijacije na temu predator i plijen. Samo što u pitanju više nisu životinje, već ljudi.

Kad je o samim podrumima riječ, jedan je okićen puškama i lovačkim trofejima, drugi poligonom za pucanje, treći simbolima Trećega Reicha, četvrti kavezom, a peti spravama za sadistički seks. Svima im je, dakle, zajednički motiv nasilja i dominacije, odnosno simbola onih poriva koji su nepoželjni na svjetlu dana – autoriteta, moći, kontrole, idealizma degeneriranog u fanatizam. U svojim podrumima ovi Austrijanci stoga žive živote koji su im nedostupni kada napuste sigurnost doma i zakorače u uljuđeno društvo u kojem se sankcionira drugo i drugačije, unatoč svim političkim korektnostima. Seidl ulazi isklju-

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

čivo u podrumu onih koji odstupaju od dominantne slike društva kojem pripadaju – njegovi likovi slave devijantnu seksualnost, nesputano nasilje i moralnu patologiju, dakle, sve ono što se smatra bolesnim i opasnim, sve ono što čovjek radi jer je dijelom i životinja, a što kroz njegovu povijest uvijek nekako ispliva na površinu, ma koliko bio dubok podrum u koji smo to zakopali.

Seidl je u intervjuima otkrio da su neke od priča u filmu potpuno izmišljene, dok one koje to nisu začuđuju činjenicom da se protagonisti pred kamerom ponašaju opušteno i otvoreno te da su posvema spremni na suradnju s autorom koji im više nego očito daje jasne i precizne upute koje slijede odanošću dresiranih životinja. Seidlova je mizanscena filigranski razrađena, iako je službeno riječ o dokumentarizmu. Protagonisti ili netremice zure u kameru, reflektirajući tako naš vlastiti pogled, ili posvema predano obavljaju radnje koje među ostalim uključuju raznovrsne seksualne egzibicije. Svi su oni pripustili autora u svoju intimu, no neki od u njoj zatečenih svjetova toliko su uznemirujući da se pitamo može li netko zaista takvo što opušteno pokazivati pred okom kamere. Seidl nas ostavlja da odlučimo sami, odnosno nagoni nas da svaku scenu doživimo (i) kao izvitoperenu manifestaciju ekstremne individualnosti. Ili je, pak, riječ o patološkoj narcisoidnosti? Njegovi su junaci u filmu oslobođeni svakog stvaranja društveno prihvatljive slike sebe. Žena koja razgovara s lutkama kao da su žive bebe – istina ili igra? Žena koja radi u centru za zlostavljane žene, a u podrumu se prepušta mazohizmu – činjenica ili provokacija? Pitanja se svakom novom pričom množe i usložnjavaju u paklenom mozaiku. Kako film odmiče, od odgovora smo sve dalje, a nelagoda je sve jača. Jasno je da su duge kadar-sekvence koreografirane, pa se postavlja pitanje otkud toliko povjerenje u autora i njegove namjere. Gledamo seksualne igre i seksualna mučenja, gledamo ponižavanja, gledamo nanošenje boli – sve to a da nitko okom ne trepne.

Jedno je sigurno – povjerenje koje su mu protagonisti bezrezervno ukazali opravdano je

jer Seidl ne eksploatira njihovu intimu niti ih prikazuje kao nakaze nad kojima je gledatelj pozvan moralno likovati. Upravo suprotno, Seidl nam pokazuje da smo skloni sve ono što se ne uklapa u (malo)građanski normativ strpati u terarij ili kavez i onda to s gnušanjem, iza kojeg se krije lažni moral i licemjerje, promatrati svisoka. Suočavajući nas s pričama što su utočište našle u podrumima, autor pred nas stavlja okrutno ogleдалo koje ne laže, već pokazuje kako se ljudskost iskivljuje pod represivnim mehanizmima kontrole i socijalizacije, odnosno pod dominantnim modelima što su nam nametnuti da bi se s nama lakše upravljalo.

Postavlja se pitanje jesu li u filmu prikazane individue bazični stratum društva, odnosno njegovi tipični predstavnici, ili su oni njegovo manjinsko bolesno tkivo. Autor na to ni ne pokušava odgovoriti. Snimajući ih jednako kao životinje u terariju s početka filma, Seidl pokazuje njihovo mjesto na mapi svijeta – promatramo njihove nagone i borbe dok između nas i njih stoji sigurnost stakla, odnosno filmskoga platna. Kako u njihovim malim podzemnim terarijima vladaju narativi protjerani iz javnosti, oni postaju svjedočanstvo univerzalnosti animalnoga u čovjeku kojeg civilizacija nije mogla uljuditi. U zadnjem kadru tako doslovno vidimo ženu u kavezu – ona je zatočenica vlastite nepripitomljene animalnosti, ali i opomena onima koji se usude iskoračiti izvan utabanih staza. Jer stranputice vode u stupicu u koju se love čudovišta koja proučavamo ne bismo li se podsjetili kako je divno biti Čovjek, ma što čuvali u našem podrumu. Zanimajući se dominantnim vrijednostima te paradoksima u njihovoj pozadini, koji ih čine neumoljivim instrumentima naše neslobode, Seidl svojim filmskim manifestima uporno protiv njih diže glas. Jer cilj njegova čina promatranja uvijek je isti – pronaći i vidjeti čovjeka.

Višnja Vukašinić

UDK: 791.072.3-051VUKOVIĆ, V.(049.3)

Ivan Žaknić

Važnost kritičaraVladimir Vuković, 2013, *April u novembru*, Zagreb: Vedis

Jedna anegdotalna tričarija iz povijesti hrvatske kinematografije pripovijeda o hrvatskom redatelju koji je na testnu projekciju svojega novog filma pozvao i Vladimira Vukovića kako bi rodonačelnik hrvatske autorske kritike dao svoje mišljenje.¹ Vuković se pristojno odazvao pozivu, međutim, pet minuta nakon početka filma san mu se navukao na oči pa je ostatak filma proveo u laganom snu. A naš je redatelj sav usplahiren, nakon projekcije, uz golemu dozu strahopoštovanja priupitao Vukovića o dojmovima. “Prvih pet minuta je malo razvučeno, ali ostatak prođe za čas”, navodno mu je odgovorio Vuković uz tiho smijuljenje onih što su svjedočili ugodnom Vukovićevu polusnu. Eto, nismo ovu pričicu – koju ste ionako već vjerojatno čuli – spomenuli anegdote radi. Ona je tu u važnijoj funkciji. Jer, kad smo uopće čuli za neku anegdotu u kojoj je glavni lik filmski kritičar? Dakle, anegdote su uglavnom vezane uz važne osobe. A Vuković je bio važna osoba. Jer, kako je uvodno zapisao urednik knjige *April u novembru* Veljko Krulčić: “Što bi Vladek (kako su ga od milja zvali) rekao o filmu? Nebrojeno se puta moglo čuti u kuloarima tadašnjih centralnih manifestacija (...) nakon neke premijere ili u dnevnom dimu ‘kavanskog’ razbistravanja događaja iz svijeta filma.”

Ono što, naravno, odmah treba istaknuti jest da su se izdavačka usustavljenja opusa čo-

vjeka po kojemu nosi ime i nagrada Hrvatskoga društva filmskih kritičara do *Aprila u novembru* svela na tek dva djela. Godinu dana nakon što je u rujnu 1991. Vladimir Vuković preminuo, *Ars Septima* i *Mladost* objavili su knjigu njegovih izabranih kritika i eseja, naslovljenu *Imitacija života*, prema Sirkovu klasiku koji je navodno Vuković tijekom života cijenio sve više i više, iako ga nema među deset naslova koje Krulčić uvodno navodi kao Vukovićev *best-off* filmski odabir. Godine 1996, s pogovorom Petra Krelje koji je o slavnom “Vladekovu stolu” iscrpno svjedočio i na *Ljetopisovim* stranicama, sakupljene su Vukovićeve “angažirane” kolumne što ih je tijekom 1970. i 1971. objavljivao u *Studentskom listu* i *Hrvatskom tjedniku*. Knjiga je nazvana *Zagrebulje* (izdavač Vedis) i fino je štivo koje svjedoči (i) o tome zašto je Vuković, nakon gušenja reformističkih zahtjeva, zapao u prešutnu (!) nemilost koja ga je dobrim dijelom odvojila od mogućnosti redovitog obavljanja kritičarsko-esejističkog posla. Ta društveno-politička izolacija vidljiva je iz datiranja Vukovićevih tekstova objavljenih prema Krulčićevu odabiru. Jedan dio njih izvorno je objavljen potkraj 1950-ih, najveći dio seže u zamamne i vrle 1960-e kad je Vuković i postao ono čime ga se smatra danas; od sredine 1970-ih, ako slijedimo urednički izbor, Vuković objavljuje nekontinuirano, u 1980-ima gotovo

¹ Uredničkim propustom u prošlom broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (81, proljeće 2015.) uz tekstove Janice Tomić “Noviji naslovi klasične teorije” [UDK: 791.32-051(049.3)] i Janka Heidla “Žena u ogledalu

– majka u sjećanju” [UDK: 791.635-051Kaloper, J.(049.3)], u rubrici “Nove knjige”, nisu objavljeni UDK brojevi. Taj propust ovdje ispravljamo.

potpuno nestaje, da bi se vratio ranih 1990-ih, nakon prvih višestranačkih izbora, s nekoliko tekstova, među kojima je posljednji – tekst o Marlene Dietrich – objavljen postumno 1992. Stoga Krulčić opravdano žali zbog Vukovićeve izolacije, “jer tko zna kakav bi Vuković opus iza sebe ostavio da je djelovao kontinuirano?” S jedne strane imamo skoro četiri desetljeća Vukovićeve manje-više ritmičnog objavljivanja, s druge strane stoji vrijeme današnje, pa se uputno približiti i neizbježnom stereotipu o povijesnoj distanci s koje danas motrimo na Vukovićevo djelo.

U *Aprilu u novembru* sabrani su tekstovi što ih je Vuković objavljivao prije svega u *Telegramu*, *Hrvatskom tjedniku* i časopisu *15 dana*, zatim u katoličkom izdanju *Kani*, ali i specijaliziranim filmskim publikacijama *Filmskoj kulturi*, *Ekranu* i *Filmu* (usput, bilo bi korisno da je naznačeno gdje su tekstovi izvorno objavljeni zbog uočavanja mogućeg drukčijeg autorskog pristupa). Iz tih tekstova jasno je da je Vuković bio “mag riječi”, a neizbježan je i podsjetnik kako se ravnopravno bavio svim filmskim formama, vrstama i žanrovima, pa je tako primjerice pisao i o kanadskim kratkim filmovima u povodu njihova prikazivanja u dvorani Radničkoga sveučilišta Moša Pijade. Među izabranim tekstovima su i redoviti osvrti na filmske festivale, preciznije, na pulski te na beogradski nacionalni festival kratkoga metra. Čitajući ih možete ne samo prizvati dašak ondašnjih ključnih nacionalnih filmskih smotri i usporediti ga s današnjim vremenom u kojem se – ma što mislili o današnjem Pulskom festivalu i filmskoj kritici – opet Pula pojavljuje kao ključno ishodište domaće kinematografije i gotovo jedini godišnji filmski trenutak kad se i kritičarima čini da im posao ima smisla.

Svakako treba izdvojiti one tekstove u kojima se Vuković “obračunava” s ostvarenjima ili autorima koji su u međuvremenu postali filmski klasici ili veličine; primjerice za *Buntovnika bez razloga* (*Rebel Without a Cause*, 1955) kaže kako mu “mnogo toga nedostaje”, jer ga “na ne-

sreću, Nicholas Ray nije uspio dosljedno uobličiti”, a pišući o *Ranim radovima* (1969) Želimira Žilnika, tvrdi kako “tek poneka scena (...) daje naslutiti da Žilnik ima talenta”.

Iz današnje se perspektive kod Vukovića najzanimljivijima čine dvije stvari, obje povezane s kanonima autorske filmske kritike. Ta je kritika gotovo nužno u prvi plan stavljala redatelje, najčešće zazirući od analize učinka drugih filmskih sudionika, bavljenja (nad)filmskom fenomenologijom ili istraživanjem međusobnoga utjecaja društva i filma. Odnosno, autorska filmska kritika se spomenutim bavila mizanscenski, onoliko koliko je to utjecalo na pojedinu autorsku poetiku ili bivalo s njom isprepleteno. Vuković, pak – iako priznati rodonačelnik ovoprostorne autorske filmske kritike – piše i o nazivima zagrebačkih kina, i o filmskom obrazovanju, a kad piše o glumcima, čak izražava žaljenje što im se ne posvećuje veća pozornost. Bilo bi preuzetno na temelju toga govoriti o nekoj osobitosti hrvatske autorske filmske kritike ili njezina glavnog začinjavca. Prije će biti da je Vuković, kao društveno odgovoran čovjek širokih interesa, imao povremenu potrebu osvrnuti se i na stvari efemerne za ostatak autorske filmske kritike, kršeći njezine, ionako tek kasnije uspostavljene, kanone.

Druga stvar povezana s kršenjem standardnoga predmnijevanja o autorskoj filmskoj kritici – koja se, naravno, nazirala i u *Imitaciji života*, ali je u *Aprilu u novembru* u današnje doba uočljivija – tretiranje je ideologije kod Vukovića. “Vladekova grupa beskompromisno je šutnula ideologiju iz filmske kritike!”, kaže još jedan hičkokovac Petar Krelja (*Vijenac*, br. 311, 2. veljače 2006). Uistinu, ako primjerice pročitamo inače rezerviranu kritiku *Na dokovima New Yorka* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954), uočljivo je kako Vuković u njoj primarno polemizira sa Sadoulovim “grubo ideološkim, socijalno-psihološkim i političkim dezavuiranjem Kazanova filma”. Međutim, ono što čitamo u dobrom dijelu Vukovićeve izabrane tekstova otvara dvije hipoteze; prvo, hrvatska

se autorska kritika s hičkokovcima kao svojim perjanicama na osoben način odnosila prema ideologiji; drugo, Vuković je i unutar kruga hičkokovaca zauzimaao zasebno mjesto, među ostalim i akceptiranjem određenih ideoloških postulata. I tu nam se čini uputnim spomenuti taj vrckavi pojam “aprila u novembru”, tu nikad realiziranu suradnju Vukovića i Zorana Tadića na nepostojećem projektu, a koji je Krulčić fino iskoristio kako bi opisao Vukovićev odmak od svijui i svakoga.

Dakle, kada Krelja spominje “šutiranje ideologije”, onda on vjerojatno misli na odmak od vladajuće ideologije toga doba. A vladajuća ideologija u socijalističkoj Jugoslaviji imala je, naravno, svoje dobro pozicionirane predstavnike koji su zauzeli prostor u najtiražnijim glasilima gdje su podjednako budno i grubo motrili na “našu filmsku stvar”. Kvantitativno, a poglavito kvalitativno dominantni filmski kritičari su uspješno ispisivali kartice i kartice tekstova u drugim glasilima tako da Kreljin “odmak” znači zapravo odmak od “pozicioniranih predstavnika”. U tom smislu djelovanje hičkokovaca i Vladimira Vukovića svakako je bilo “neideološko”.

Čak i ako zanemarimo tezu predstavnika današnje nove ideološke kritike prema kojoj je “ideologija sve”, pojedini Vukovićevi tekstovi itekako su ideološki impostirani, naravno, u ipak zadanim ideološkim i društvenim socijalističkim okvirima. Vuković primjerice još 1961. piše o nizu loših filmova s tematikom Narodnooslobodilačke borbe, prvi pozicionira Hajrudina Krvavca kao punokravnog žan-

rovskog autora (“kao očigledan primjer zrelog zanatskog, poštenog odnosa prema sebi i prema filmu uopće”), a metaideološkim se može ocijeniti i niska kritika upućenih domaćim festivalima (pulskom te beogradskom festivalu kratkoga metra) s naslovima poput “Na opasnoj granici površnosti”, “Bez rasta jugoslavenskog filma”, “Niti dosljedan, niti beskompromisan” ili “Sve je to bilo tako tužno...”. Kao naznaku skorašnjeg ideološko-nacionalnog buđenja treba spomenuti i tekst iz 1969. naslovljen “Kratki pregled stanja hrvatske kinematografije”, iako se u federalnoj državi nerijetko vodila rasprava o (ne)postojanju nacionalnih kinematografija.

Naravno, iz današnje perspektive ključnim se čini pitanje: kako bi se Vladimir Vuković snašao u današnjim ostacima ostataka iz medija protjerane filmske kritike? Bi li ga tržišni kapitalizam iz pisanja o filmu udaljio još surovije od socijalističke represije? Ili bi mu neki povijesno važni tekstovi – poput savršeno sažetih portreta Fritza Langa, Luisa Buñuela i Marlene Dietrich, ili, pak, vehementnih bravura u četiri teksta iz poglavlja “U prvom planu: žanr” – omogućili da opstane u nejakom svijetu filmske kritike i esejistike koja tavori između posljednjih dinosaura autorske kritike i sve zanimljivijih ovoprostornih nositelja ideološke kritike? Bi li, zahvaljujući “kozeriji” Vladimir Vuković i danas bio “april u novembru”? Što bi, dakle, Vladek rekao o vremenu današnjem ili adorno-žizekovski još bolje postavljeno: što današnje vrijeme govori o Vladeku? To su pitanja o kojima razmišljate dok čitate ovu knjigu.

IVAN ŽAKNIĆ:
VAŽNOST
KRITIČARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.072.3-051NJEGIĆ, M.(049.3)

Janko Heidl

Kozerski o čaroliji filma

Marko Njegić, 2014, *FILMoteka*, Zagreb: Vedis

Osvrćući se na “astronautsku dramu/napeticu” *Gravitacija* (*Gravity*, 2013) Alfonsa Cuaróna koja će biti nagrađena sa sedam Akademijinih nagrada, među ostalima i onom za režiju, Marko Njegić (Split, 1979) zapisuje da je posrijedi “nešto više od odličnog filma – kinodoživljaj”.

Čitajući knjigu *FILMoteka*, zbirku 108 Njegićevih filmskih prikaza dugometražnih igranih filmova i ponekog animiranog, objavljenih većinom u dnevnim novinama *Slobodna Dalmacija* između 2005. i 2013, stječe se dojam da je upravo rečeni pojam “kinodoživljaja” središnji motivator Njegićeva gledateljskog i kritičarskog zanimanja za sedmu umjetnost. Njegić od filma, od odlaska u kino, ponajprije očekuje (približno) dvosatni boravak u nekom drugom svijetu, u drugom stanju duha, u usporednoj stvarnosti u koju će ga filmotvorci uvući svojom vještinom i maštovitošću, a rabeći izražajna sredstva medija u kojem djeluju. Nimalo neobično, dakako – ne očekujemo li to od filma (i drugih umjetnosti) svi, od najanalitičnijih filmologa i elitista do pripadnika tzv. obične publike kojoj je odlazak u kino prije tek jedna od mogućih opcija večernjeg izlaska, po mogućnosti s društvom, negoli plod osobite želje da vidi neki određeni film?

Razmjerno neobično je međutim to što Njegić, posljednjih desetak godina nedvoumno jedan od najplodnijih hrvatskih filmskih kritičara – što mu je omogućeno angažmanom u *Slobodnoj Dalmaciji*, jednoj od malobrojnih dnevnih tiskovina koje tijekom masovne poštasti restrukturiranja uredničke i ine politike

posljednjeg gotovo desetljeća, iz redakcijskih, “stalnohonorarnih” i vanjskosuradničkih redova nisu protjerale filmske kritičare (i druge kulturnjake), nego području filma i nadalje daju znatan prostor – u svojim tekstovima katkad eksplicitno, pretežno implicitno, no uvijek zdušno, zastupa takav entuzijastički pristup neoguglalog oduševljenika i znatiželjnika koji svakom novom filmu, svakom odlasku u kino prilazi napetih osjetila, otvoreno, neskeptično, u slatkoj ognjici iščekivanja i s nadom u najbolji mogući ishod, vazda optimistično vjerujući da će nazočiti još jednom uzbudljivom “kinodoživljaju”, da će baš taj put od filmske umjetnosti (još jednom) dobiti ono najbolje što ona specifično može dati. Bilo da je riječ o *blockbusterski* ugođenom hollywoodskom *macho* akciji poput primjerice jednog od omiljenih mu filmova *Predatora* (1987) Johna McTiernana, o suvremenijoj, novomilenijskoj inačici akcijskog hiperenergijskog vrtuljka poput *Traženog* (*Wanted*, 2008) Timura Bekmambetova ili, s druge strane, o zakučastom putovanju u onostrano i nedokučivo (“Što je pjesnik htio reći? I ima li film *Unutarnje carstvo* uopće nekog smisla?”) poput *Unutarnjeg carstva* (*Inland Empire*, 2006) Davida Lyncha, ili o “tvrdom” europskom artu kao što je *Torinski konj* (*A torinói ló*, 2011) Béle Tarra.

Dobar film, film vrijedan gledanja svaki je onaj koji ponudi čaroliju, iluziju, bijeg, onaj koji gledatelja doista povede na ushitljivo duhovno i emocionalno putovanje, bilo ono tek praznoglava zabava ili poticalo na umna promišljanja i pretresanja.

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ



Marko Njegić

Pišući o filmu, Njegić, dakle, nije sklon raščlanjivati, raslojavati, tumačiti, teoretizirati, ulaziti u izvedbene i značenjske dubine. Malo će kad spomenuti imena ili konkretne zasluge pojedinih članova autorske ekipe, rijetko će se izravnije pozabaviti strukturom ili užeredateljskim postupcima, a gotovo ni nećemo naići na tekst koji će na temu baciti novo svjetlo ili u nju proniknuti iz neočekivanog ili zanemarenog kuta. Njegova je misija ponajprije zainteresirati čitatelja i ponukati ga da pogleda film. To, ne zaboravimo, i jest jedna od prvih zadaća filmskog kritičara dnevnih novina, onoga koji filmove predstavlja sad, dok su na repertoaru, a ne osvrće se na njih naknadno kako bi ih kontekstualizirao, analizirao i temeljito proučio.

Njegićeva taktika, ili stil, impresionističkog je, prvodjmovnog karaktera – vlastiti doživljaj nagledanog filmoljupca odraziti riječima, svojim tekstom informirati i dočarati ugođaj filma. Najvećma kozerski, u čavrljačkom modusu, igrajući se temom i oko nje, slobodno meandrirajući citatima i asocijacijama, uvijek nastojeći biti atraktivan i ubaciti ponešto zgodnih, dopadljivih caka, najčešće u poantu ili u naslov, kao primjerice u tekstu o *Svećenikovo djeci* (2013) Vinka Brešana koji na-

slovljuje i zaključuje rečenicom: “Imate blagoslov za gledanje”, ili u tekstu o *2 sunčana dana* (2010) Ognjena Sviličića gdje film, u skladu s njegovim nazivom ocjenjuje meteorološkom frazeologijom: “pretežito vedro do umjereno oblačno”.

Uz malo pretjerivanja moglo bi se reći da Njegićev stvaralački duh poprima oblik posude u kojoj se nalazi, odnosno da njegov izraz – mada svagda svojstven i prepoznatljiv – odražava izraz onoga ponuđenog na ekranu. Nadahnuće crpi iz tuđeg nadahnuća, što ne treba smatrati nedostatkom, jer upravo tako nešto o sebi su izrekli i neki od najvećih svjetskih umjetnika u povijesti. Primjera radi, spomenimo da će Njegićev tekst o *Kung fu frci* (*Kung Fu Hustle*, 2004) Stephena Chowa biti izrazito šašav, baš kao što je i sam film, dok će, nadahnuto pišući o desetljećima starim, odavno kanoniziranim klasicima poput *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1958) Alfreda Hitchcocka ili *Persone* (1966) Ingmara Bergmana, odnosno o dostojanstvenicima poput Akire Kurosawe ili Jamesa Masona, Njegićev stil i razložnost biti uočljivo uredniji i dostojanstveniji.

Među tezama koje se provlače kroz ovdje ukoričene tekstove i ona je koja kaže da je

JANKO HEIDL:
KOZERSKI O
ČAROLIJI FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

jedna od razlika između filmova novoga i pret-hodnoga milenija u brzini tempa, što odražava i razliku u životnom tempu 20. i 21. stoljeća. Današnji “svijet je prokleta ubrzano mjesto puno stresa u kojem nema vremena za uživanje” i stoga u 21. stoljeću “anarhični ‘akciji’ jure pulsirajućom energijom krajnjeg postmilenijskog stresa”. Filmski James Bond u izvedbi Rogera Moorea 1970-ih je i 1980-ih bio “nikad odrastao klinac koji uživa u svojim fantazijama”, dok je u ovome vijeku taj isti tajni agent 007 u utjelovljenju Daniela Craiga “ranjena zvijer gonjena unutarnjim demonima”; u nekadašnjim božićnim filmovima Božić se sentimentalno slavio, dok se u današnjima cinično preživljava.

Kao što filmovi odražavaju duh zbilje, tekstovi u *FILMoteci* odražavaju ton predmetnih filmova. O onima iz prošloga stoljeća Njegić, rekospo, piše opušteno, mirno i staloženo, s uočljivim respektom, o današnjim, novomilenijskim filmovima u trku, zapuhano i zajapureno. Gotovo da možemo osjetiti kako mu se tipkovnica dimi pod prstima dok grozničavo “hvata rok” prijeloma i objave. No unatoč strci, nikad nije “novomilenijski ciničan”. Nikad ne nastupa poput “umorne, ranjene zvijeri”, uvijek sa žarom “vječnog četrnaestogodišnjaka” naoružanog nepokolebljivom vjerom u nekoć celuloidni, danas digitalni pričin, koji svoju ustreptalu radost želi podijeliti s drugima. Premda u srednjim godinama, Njegić očito živo čuva sjećanje na dječaćku omamu prvim za njega značajnijim susretima s filmskom opsjenom, a tu kvalitetu žustro traži i naročito cijeni i kod filmotvoraca – kao jednu od najvažnijih vrlina srcu mu posebno priraslog redatelja Jamesa Camerona, Njegić navodi upravo duh “vječnog četrnaestogodišnjaka”.

Ispod pera ovog filmskog zaljubljenika ne izlaze pokude. Ne zato što se autoru nekritički “svida sve”, nego zato što takvi tekstovi vjerojatno nisu uvršteni u zbirku – Michael Bay, čiji nijedan film nije obrađen u *FILMoteci*, više će puta biti spomenut kao primjer reda-

telja akcijskih filmova kakvi se Njegiću, inače ljubitelju tog žanra, ne sviđaju (Bay i Roland Emmerich, veli, “prodaju vodu pod rakiju”) – a i stoga što Njegić pojedine domete procjenjuje u okvirima njihovih težnji, unutar registra stvarateljskih namjera i ambicija. U poglavlju posvećenom portretima filmaša, uz tekstove o npr. Akiri Kurosawi, Charlieju Chaplinu, Anni Magnani, Audrey Hepburn, ravnopravno stoje i oni o Milli Jovovich i o Chucku Norrisu (jedan od najdužih u knjizi), oba pozitivno ugođena i pisana s neskrivenim simpatijama prema tim glumcima, mada nipošto prekomjerno pohvalna – jasno je navedeno da je glumački talent Jovovich ograničen, a Norris nije sagledan kao dosad neotkriveni velikan emocionalne ekspresije, nego kao nezaobilazna činjenica jednog odsječka akcijskoga filma i kao fenomen čija je popularnost u 21. stoljeću neočekivano porasla buktanjem niza viceva o njemu.

Između predgovora Nenada Polimca i pogovora urednika i nakladnika knjige Veljka Krulčića – također urednika i nakladnika ugaslog filmskog časopisa *Hollywood* (1995-2006) u kojem je Njegić stasao – na tristotinjak se stranica nalazi šest cjelina kojima su teme (suvremeni) hrvatski filmovi, trendovi i fenomeni, osvrti na klasična djela, portreti filmaša, pola tuceta ostvarenja Alfreda Hitchcocka te inozemni filmovi s novijega repertoara, dok su svojevrsni dodaci prikaz *Te divne splitske noći* (2004) Arsena Ostojića koji Njegić, ne zbog lokalpatriotskih razloga, drži najboljim filmom samostalne Hrvatske te nekoliko ljestvica najboljih (Hrvatski film od 2001. do 2013; Svjetski film od 2001. do 2013; Blockbusteri novog milenija; Najbolje od Hitchcocka; Najbolje od Schwarzeneggera...), ponuđenih, kako veli autor, kao putokaz i podsjetnik, a ne kao izraz njegove osobite ljubavi prema top-ljestvicama koje mu je jako teško sastavljati.

Iako je “po prirodi stvari” najčitanija i najpopularnija, novinska filmska kritika načelno nije veoma cijenjena u stručnom pogledu. No nipošto ne treba smetnuti s uma njezinu

važnost u smislu komunikacije, kao ni njezin utjecaj u smislu neposrednog upućivanja ili neupućivanja zainteresiranog gledatelja (još uvijek) u kino. Isto tako ni njezinu vrijednost inicijalnog edukacijskog sredstva, kresiva, upaljača, otponca iznimno širokog opsega i moguće vrlo dugoročnog efekta, koji će mnogom golobradom filmofilu odškrinuti ili otvoriti prve vidike, pokazati mu da se o filmu može razmišljati na razne načine, da film može biti predmetom ozbiljnog proučavanja. Upravo novinska filmska kritika najčešće jest prvi primjer koji gledatelju u kratkim hlačama zornije predočava mogućnost iskoraka u područje praktičnog okušavanja, bilo u pisanju o filmu, bilo u samom stvaranju, odnosno u sudjelovanju u sedmoj umjetnosti na bilo koji način, u opredjeljenju za životni poziv. Susret konzumenta

s novinskom filmskom kritikom mahom je početak artikuliranog odmjeravanja vlastita mišljenja sa stručni(ji)m i nerijetko prva skretnica od gledatelja do budućeg filmologa, scenarista, redatelja, producenta, distributera, prikazivača...

Kalibrirani, logično, prema zadanim okolnostima, tekstovi ustrajno strasnog uživaatelja i kritičara Njegića su tijekom godina nedvojbeno odigrali svoju zaraznu ulogu i svakako su zavrijedili ukoričeno izdanje koje će, među ostalim, biti korisno i zanimljivo i budućim naraštajima, baš kao što bi bilo vrijedno prikupiti i uknjižiti tekstove mnogobrojnih dnevnovinskih filmskih kritičara (makar i prigodnih) prethodnih razdoblja o kojima danas ne znamo gotovo ništa. Ako ne zbog drugoga, onda zbog uvida u to kako se u koje doba pisalo o filmu.

JANKO HEIDL:
KOZERSKI O
ČAROLIJI FILMA

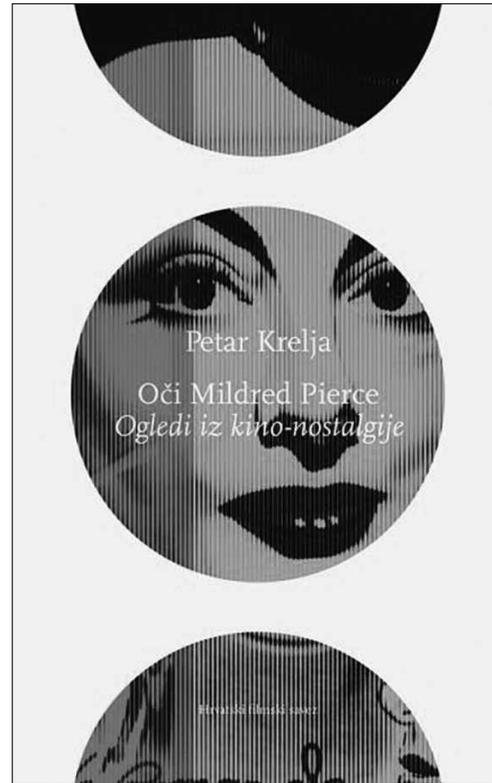
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Petar Krelja
OČI MILDRED PIERCE
Ogledi iz kino-nostalgije
Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2015.

Biblioteka: Rakurs – br. 10
351 stranica; ilustrirana
ISBN 978-953-7033-46-0
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000909187.

Kada je svojedobno u našoj filmskoj publicistici zavladała moda pisanja memoarskih eseja u prvome licu jednine, filmski redatelj i kritičar Petar Krelja prednjačio je po učestalosti javljanja s takozvanim “ogledima iz nostalgije”, periodično objavljivanim u brojevima *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. U tome nema ničeg nelogičnog: nakon višedesetljetnog filmofilskog staža, dvije stotine snimljenih dokumentaraca, gomile kritičarskih tekstova, a osobito bliskih prijateljskih i profesionalnih veza s hrvatskim “hičkokovcima” iz glasovite zagrebačke kavane Corso, Krelja se morao nakupiti iskustvenog “štofa” i za tu proznu pustolovinu, u kojoj su se njegov privatni, društveni i profesionalni život stopili u jedinstvenu priču. Mijenjale su se teme, motivi i pobočni povijesni akteri, no uvijek je to bila priča o čovjeku i ljudima “do grla” u filmu.

Noseći naslov prvog memoarskog ogleđa napisanog u povodu stote obljetnice filma, ova knjiga nastala je iz tih nostalgičnih zapisa. Uzdajući se u svježinu svoga pamćenja, autor im je naknadno dodao bitne dionice



svojega životopisa, no u svim je tim etapama umjetnost pokretnih slika bila i ostala u glavnoj ulozi.

Cijena: 130,00 kn

UDK: 791.223.2"195/198"(051)

Krunoslav Lučić

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Komunisti i Indijanci: politički western onkraj granica hladnoga rata

Frames Cinema Journal, br. 4, prosinac 2013, <<http://framescinemajournal.com/?issue=issue4>>

Povijest filmskokritičke i filmološke djelatnosti je često obilježena svojevrsnom arheološkom i interpretativnom fetišizacijom. Naime, zbog zasićenosti tekućom ili povijesno artikuliranom i vrednovanom filmskom praksom, praćenom uvriježenim modelima njezina razumijevanja i umjetničkoga značaja, istraživači često pribjegavaju ili otkrivanju novih, dotada zanemarenih i marginaliziranih kinematografija (često nazivanih i "trećima"), autora, žanrova, filmova itd., ili otkrivanju novih metodoloških pristupa i poznatim i nedovoljno poznatim filmskim pojavama, ili otkrivanju novih dimenzija i revalorizacija vrlo dobro poznatih, ali nedovoljno isticanih aspekata tih pojava. Kao i u svakom procesu fetišizacije, otkrivanje potisnutoga i rubnoga poprima oblik fascinacije novootkrivenim objektom ili njegovim specifičnim, sada reinterpretiranim, aspektom. Kako je takav postupak povijesno već vrlo dobro poznat u filmološkim krugovima na primjeru revalorizacije klasičnih hollywoodskih filmova Alfreda Hitchcocka ili Howarda Hawksa u tekstovima kultnog časopisa *Cahiers du cinéma* ili, u hrvatskom kontekstu, revalorizacije stvaralaštva Branka Bauera u časopisu *Film*, ne treba čuditi ni suvremeni zapadnoeuropski i sjevernoamerički sve veći i profiliraniji interes za (jugo)istočnoeuropski film, uključujući film jugoslavenskih i postjugoslavenskih kinematografija.

Sličan je slučaj i s četvrtim brojem internetskoga časopisa *Frames Cinema Journal* iz prosinca 2013. koji nosi naslov "Com mies and Indians: The Political Western Beyond Cold War Frontiers", nastao na temelju niza izlaganja na istoimenom simpoziju koji je organizirao Odsjek za filmske studije Sveučilišta St. Andrews. Budući da je tematski fokus ovoga broja časopisa novo razumijevanje povijesti žanra vesterna i njegova geopolitičkoga značaja izvan poznatog sjevernoameričkog i zapadnoeuropskog okvira, i to na estetskome, političkome i transnacionalnome planu, on se izravno uklapa u već istaknuti kontekst zapadnoeuropskoga interesa za istočnoeuropske ili njoj srodne kinematografije socijalističkoga nasljeđa. Taj interes vidljiv je, na kraju krajeva, i u nizu istraživanja stranih autora vrlo dobro poznatih na domaćem filmološkom terenu: od knjiga *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001. – oslobođeni film (Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001, 1985)* Daniela J. Gouldinga, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (2001) Dine Iordanove, *Raspad Jugoslavije na filmu (Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema, 2007)* Pavle Levija, *Najvažnija umetnost – istočnoeuropski film u dvadesetom veku (The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945, 1977)* Mire i Antonina Liehma, do *Jugoslavenskog crnog ta-*

lasa (2011) Grega de Cuiria Jr. (autora čiji se tekst nalazi i u ovom broju *Frames Cinema Journal*), britanskoga časopisa specijaliziranoga za slične teme *Studies in Eastern European Cinema*, te suvremenih izdanja poput zbornika *In Contrast: Croatian Film Today* (u izdanju Hrvatskoga filmskoga saveza i pod uredništvom Aide Vidan i Gordane P. Crnković, 2012) ili nešto heterogenijega *Small Cinemas in Global Markets: Genres, Identities, Narratives* (2015) koji je uredio trojac Lenuta Giukin, Janina Falkowska i David Desser.

Ovaj 4. broj časopisa *Frames Cinema Journal* uredio je gost urednik Jonathan Owen, a inače ga uređuju poslijediplomci Sveučilišta St. Andrews koji imaju i ugledan međunarodni urednički savjet gdje se najviše izdvajaju istaknuti filmološki autoriteti poput američkoga povjesničara nijemoga filma Toma Gunninga ili britanskoga autora Richarda Dyera, uz svesrdnu pomoć već spomenute istraživačice balkanskoga filma Dine Iordanove koja i predaje na istome sveučilištu. Prva tri broja časopisa bavila su se jednako zanimljivim temama (prvi broj digitalnim potencijalima i aspektima filmskih studija, drugi broj prezentacijom istraživanja British Association of Film, Television and Screen Studies [BAFTSS], a treći broj analizama filmskih promotivnih materijala), ali ovaj je svakako posebno intrigantan pri razradi pitanja neameričkoga vesterna ili nekih njegovih kompatibilnih varijanti, poput mađarskoga "gulaš" vesterna, istočnonjemačkoga "Indianerfilma" u opreci s njegovim zlim kapitalističkim zapadnonjemačkim blizancem, latinoameričkoga vesterna 1960-ih i 1970-ih, te rumunjskih, sovjetskih i jugoslavenskih varijanti vesterna.

Broj se sastoji od "Uvodnika" urednika časopisa Heatha Iversona, sedam tekstova o temi (u rubrici "Feature Articles"), dva video-supplementa (u trajanju od po 30 minuta) koji sadržavaju dva izlaganja sa spomenutog simpozija, te jednog teksta nešto slobodnije forme u rubrici "P.O.V." o filmu Mile Turajlić *Cinema Komunisto* (2010).

Prvi tekst u broju, autorice Sonje Simonyi, naslovljen "Csikós, Pusztá, Goulash: Hungarian Frontier Imaginaries in 'The Wind Blows under Your Feet' and 'Brady's Escape'" bavi se karakterističnom prilagodbom ikonografije i motiva američkoga vesterna u tzv. gulaš-vesternu socijalističkoga razdoblja, s ciljevima sličnima onima u izvornome žanru. Autorica naglasak stavlja na istraživanje pojma "granice", ionako središnjeg za žanr vesterna, i njegovu funkciju u stvaranju imaginarija mađarskoga nacionalnog identiteta, i to u dvama filmovima: *Vjetar puše pod tvojim nogama* (*Talpuk alatt fűtűl a szél*, 1976) Györgyja Szomjasa te *Odvažni bijeg* (*Hosszú vágta*, 1984) Pála Gábor. Oba filma oslanjaju se na propitivanje motiva granice koji je kanaliziran u reprezentaciju velike mađarske ravnice (na sjeveroistoku zemlje) kao supstituta okolišu američkoga Divljega zapada.

Prostor ravnice i njezinih ruralnih, graničnih, otvorenih i pomalo romantiziranih vrijednosti ne samo da evocira tipične trope izvornog američkoga žanra nego i funkcionira kao izravan oslonac mađarske nacionalne mitologije koja se gradi na neprestanoj podvojenosti između Istoka i Zapada, mađarskoga neeurop-skoga podrijetla i zapadnoeuropske orijentiranosti s istodobnom podvojenošću vlastita identiteta između negativne slike barbarskih nomada u civiliziranoj Europi i pozitivne slike vlastite iznimnosti u drukčijem civilizacijskom okruženju. Kao i u mnogim drugim filmovima koji koriste elemente vesterna, i njegova mađarska varijanta to čini radi vlastitih nacionalnih interesnih ciljeva i više govori o lokalnom samoimaginariju no što išta suvislo govori o američkoj nacionalnoj kulturi i mitovima. Iako srodni, filmovi koje autorica analizira u mnogočemu se razlikuju, pa se tako Szomjas u svojem filmu služi ironičnim modusom prikazivanja uvriježene idilične slike mađarske ravnice i njezina imaginarija kao izvora nacionalnog identiteta koju je ona dotada predstavljala, dok Gáborov film eklektično spaja topose mađarske nacionalne povijesti i suvremenosti, istodobno

legitimirajući službenu povijest novoosnovane socijalističke države (borbom protiv Nijemaca), destabilizirajući njenu komunističku dimenziju (negativnim prikazom Sovjeta) s daškom očita dodvoravanja Zapadu kroz lik američkoga pilota, ni manje ni više kauboja iz Wyominga, koji nakon pada zrakoplova 1944. bježi od neprijatelja mađarskom ravnicom pridružujući se seljacima/konjanicima (tzv. *csikósima*) kao lokalnim "kaubojima".

Sljedeći tekst autorice Jennifer Michaels "Appropriating the 'Other' for the Cold War Struggle: DEFA's Depiction of Native Americans in its Indianerfilme" analizira istočnonjemački vestern koji je od 1966. do sredine 1980-ih proizvodila državna filmska organizacija DEFA, i to u kontekstu korištenja figure sjevernoameričkih Indijanaca za hladnoratovske ciljeve. Za razliku od svojega zapadnonjemačkog antipoda, temeljenoga na literaturi Karla Maya s prikazom Indijanaca kao homogene grupe, filmovi istočnonjemačkoga vesterna veću su pozornost posvećivali heterogenosti indijanskih plemena i njihovim različitim razdobljima djelovanja, a njihova je osnovna strategija bila privilegiranje indijanske perspektive i prikaz njihove plemenitosti, dobrote, miroljubivosti, jedinstva s prirodom u borbi sa zlim, korumpiranim, nemilosrdnim, gramzljivim, agresivnim, vlastodržačkim bijelcima. Idealizirana slika Indijanaca koju su nudili ti filmovi služila je kao osnovna poluga antikolonijalističke, anti-kapitalističke, antirasističke i antimilitarističke politike koju je istočni blok propagirao nasuprot europskim i američkim zapadnim silama i gdje je u tipičnom procesu transkulturacije izvorno američki žanr upotrijebljen za kritiku politike SAD-a. No, iako naizgled subverzivna u odnosu na osnovne postavke izvornoga vesterna, socijalistička dimenzija DEFA-inih filmova nije bila lišena koketiranja s tipičnim senzacionalističkim i eskapističkim elementima zapadnih kinematografija, poput zadržavanja tipičnih žanrovskih konvencija radi privlačanja publike kod koje je američki vestern ionako

uživao veliku popularnost ili stvaranja vlastita sustava zvijezda s profilacijom srpskoga glumca Gojka Mitića kao perjanice borbe protiv zlih imperijalističkih kapitalista.

Tekst Grega de Cuir "Partisan 'Realism': Representations of Wartime Past and State-Building Future in the Cinema of Socialist Yugoslavia" jedini se izravno posvećuje pitanjima prilagođavanja žanrovskih konvencija vesterna u jugoslavenskome ratnome (partizanskome) filmu, iako su poveznice mnogo manje očite i opravdane nego li u primjerice već spomenutoj mađarskoj inačici. Usprkos tome, De Cuir poveznicu između očito različitih filmskih žanrova nalazi u njihovoj sličnoj društvenoj funkciji, tj. kao što vestern mitologizira ranu formaciju SAD-a, tako partizanski ratni film mitologizira formaciju SFRJ-a, odnosno daje joj početak i legitimitet artikularan kroz antifašističku borbu. Srodnost motiva koji cirkuliraju u obama žanrovima u tom se kontekstu čini osobito podobnom za konstituciju novog nacionalnog identiteta, poput borbe dobra i zla, oružanih obračuna, ruralnog i širokog okoliša u kojem se likovi nalaze i svladavaju prepreke itd.

Tekst "A Third Western (?): Genre and the Popular/Political in Latin America", autorice Chelsea Wessels, pokušava objasniti važan proces transkulturacije, toliko karakterističan za žanr vesterna, u okviru latinoameričkoga konteksta fokusirajući se na brazilsku i meksičku varijantu, tj. na film *Antonio koji donosi smrt* (*Antônio das Mortes*, 1969) Glaubera Roche i *El Topo* (1970) Alejandra Jodorowskog. Autorica sustavno objašnjava kako se tzv. novi latinoamerički film opire procesu akulturacije preuzimajući od popularnog žanra dominantne kulture one elemente koji najbolje mogu poslužiti njegovoj političkoj kritici. Unutar okvira tzv. treće kinematografije (kao alternative Hollywoodu i zapadnoeuropskom art filmu) i Rocha i Jodorowsky u svojim filmovima prilagođavaju motive i ikonografiju američkoga žanra lokalnim okvirima i folklornoj, autentič-

KRUNOSLAV
LUČIĆ:
KOMUNISTI I
INDIJANCI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Antonio koji donosi smrt (Antônio das Mortes, Glauber Rocha, 1969)

noj narodnoj povijesti s ciljevima antiimperijalističkoga revolucionarnog djelovanja natopljenoga političkim implikacijama. Za razliku od visoke konvencionaliziranosti vesterna, latinoamerički se filmovi i u pogledu narativne strukture i formalnih strategija opiru uvriježenim procedurama žanrovske mehanike te neprestano subvertiraju njegove stabilizirane kôdove s ciljem propitivanja nesrazmjera moći i bogatstva koje, iz njihove perspektive, donosi američka imperijalistička politika utjelovljena i u općoj žanrovskoj strukturi te proizvodnim, distribucijskim i prikazivačkim strategijama američke kinematografije.

Tekst "The Birth of the Romanian Western" Mariana Tutuia fokusira se na lokalnu prilagodbu vesterna u rumunjskim uvjetima u razdoblju kraja 1970-ih i početka 1980-ih. Autor na primjeru triju filmova iz 1979, 1981. i 1982, zapravo filmskoga serijala o tri brata iz Transilvanije u kojem najstariji i najmlađi odlaze u SAD tražiti srednjega brata i vratiti ga kući nakon niza peripetija s kojima se pritom susreću, objašnjava drukčiji odnos tadaš-

nje rumunjske kulture, filma i politike prema vrijednostima zapadnoga, osobito američkoga svijeta. Za razliku od dominantno socrealističkih umjetničkih i kulturnih načela velikog dijela istočnoeuropskoga bloka, parodijski odnos ovih triju filmova prema žanru vesterna i slobodnije korištenje inače zazornih američkih mitema, prema autoru, rezultat je sve većeg otvaranja rumunjske vanjske politike SAD-u, a osobito nakon odbijanja sudjelovanja u sovjetskoj intervenciji na Čehoslovačku 1968. Stvaranje ovakve vrste vesterna, bez očite kritičke oštrice prema svojem američkom izvoru, autor potkrepljuje i navođenjem drugih proizvoda rumunjske kulture koji su bili dijelom te promijenjene političke i kulturne klime.

Tekst "The Balkan Westerns of the Sixties" Sergeja Lavrentjeva fokusira se na mapiranje dinamike nastanka, razvoja, utjecaja i proliferacije tzv. "Osterna" u zemljama socijalističkoga bloka, poput SSSR-a, Istočne Njemačke, Jugoslavije i Rumunjske. Autor osobito pozornost posvećuje povijesti i okolnostima nastanka tzv. crvenoga vesterna, s nagla-

skom na produkcijske uvjete snimanja mnogih "istočnih" vesterna koji su dobrim dijelom izvedeni upravo na tlu bivše Jugoslavije. Kao i u drugim tekstovima koji obrađuju fenomen ove varijante popularnog američkoga žanra, i ovdje se ističe svojevrsan paradoks koji ga je pratio, tj. činjenica da je američki western uživao golemu popularnost u zemljama čije su ga politike sustavno prezirale i/ili zabranjivale, a istodobno su na njegovim zasadama stvarale vlastite pop-socijalističke varijante u maniri tipičnog socijalističkoga licemjernog odnosa prema proizvodima kapitalističkoga zapada. Istočni western tako je uvijek imao dvostruku zadaću: zadovoljiti ukus širokih narodnih masa i pružiti supstitut za ono što nije bilo dopušteno, a istodobno na pristupačan, lak i banalan način ponuditi edukacijsku i prosvjetiteljsku dimenziju za uspostavu novog, boljeg i pravednijeg socijalističkog društva.

Posljednji tekst u ovome bloku posvećuje se već obrađenoj temi, vesternima iz radionice istočnonjemačke DEFA-e. Riječ je o tekstu "The DEFA Indianerfilm as Artifact of Resistance" Evana Tornera koji, za razliku od prvoga teksta posvećenog Indianerfilmu, ne nudi analizu konkretnih filmova, već prije diskurzivnu analizu tekstova i refleksija o značaju te žanrovske varijante. Budući da istočnonjemački western predstavlja gotovo amblematsko mjesto suvremenoga razumijevanja istočnonjemačke vizualne i filmske kulture i njezin otpor zapadnim vrijednostima, autor objašnjava kako je to prije rezultat nerazumijevanja specifičnih proizvodnih, političkih i kulturnih okolnosti toga društva gledanih kroz prizmu pretjerane fascinacije neobičnom filmskom pojavom. Iako

su društveni i politički ciljevi Indianerfilma bili drukčiji od primjerice njegove zapadnonjemačke, europske ili američke varijante, sami filmovi vodili su se sličnom financijskom logikom, smještenom u vrlo jasne, ali nimalo zazorne žanrovske kategorije.

Posljednji tekst u ovome broju "Yugoslav (Hi)stories: a country which no longer exists, except on film" autorica Ane Grgic i Raluce Jacob, na nešto slobodniji način interpretira film Mile Turajlić *Cinema Komunisto*. Autorice, zapravo, ovaj film tumače na simptomatski način, naglašavajući njegovu ulogu kao suvremenog mjesta pamćenja, sjećanja i istrage tipičnih simbola i motiva jugoslavenske filmske kulture od 1945. do 1991. Budući da film miješa inserte iz različitih igranih ostvarenja bivše Jugoslavije, materijale Filmskih novosti, intervju s različitim djelatnicima u tadašnjoj filmskoj industriji i politici te snimke sadašnjega stanja nekada velikih filmskih poduzeća, poput Avala filma, prema autoricama, on služi kao svojevrsni "obiteljski album" propale države, kao mjesto sjećanja na socijalističku prošlost koju mnogi nastoje zaboraviti i kao slika vremena u kojem je i sama država sa svojom multinacionalnom socijalističkom osnovom postojala tek u pokretnim slikama.

Ako se ovim tekstovima pridodaju i dva videosuplementa, Jonathana Owena o češkom vesternu i Tima Bergfeldera o eurovesternu i kolaboracijama preko željezne zavjese, ovaj broj časopisa *Frames Cinema Journal* ne samo da nudi vrlo iscrpne tekstove koji pokrivaju različite, a nedovoljno obrađene teme već nudi i mogući novi model uređivanja filmoloških časopisa kojih digitalne okvire tek treba iscrpiti.

KRUNOSLAV
LUČIĆ:
KOMUNISTI I
INDIJANCI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Dragan Jurak
U ZAKLON!
Ideološka čitanka suvremenog filma
Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2014.

Biblioteka: Rakurs – br. 9
 295 stranica; ilustrirana
 ISBN 978-953-7033-45-3
 CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 884154.

Predstavnica postautorske kritike okupljene oko časopisa *Kinoteka* na prijelazu iz 1980-ih u devedesete, John Ford još je bio vrh redateljskog panteona, a problematiziranje ideologije njegovih filmova tada im vjerojatno nije bilo na kraj pameti. No s vremenom se i u nas počeo otvarati prostor za nove pristupe, a manje-više zaboravljeni, često i prezreni koncept (eksplicitno) ideološke kritike buknuo je u drugoj polovici nultih godina novoga tisućljeća.

Ideološka čitanka suvremenoga filma posljedica je takva metodološkog "obraćenja" *kinotekaša* Dragana Juraka i njegova ustrajna kritičkog tumačenja svjetske slikopisne proizvodnje posljednjih nekoliko godina iz ideološke perspektive, s osobitim zanimanjem za reprezentaciju Drugih i relacije Zapad/ne-Zapad. Njezin geografsko-produkcijski raspon seže od takozvanih posttranzicijskih zemalja srednje i (jugo)istočne Europe, preko "stare Europe" do američke holivudske i nezavisne scene, dok takozvani Treći svijet predstavlja specifično nigerijsko filmsko iskustvo.

U esejima prikupljenima u knjizi Jurak ne pokazuje samo svoj svjetonazor i ideologijska uvjerenja nego i poznavanje raznovrsne literature, upućenost u (su-



vremene) sociološke, politološke, historiografske i biografske uvide. Njegovi teorijski oslonci i raznorazne asocijacije kreću se u rasponu od Deborda i Jamesona do Lepe Brene i Houellebecqua, a po tome je pravo dijete svoga vremena, naraštaja postmoderne obilježena duhovnom otvorenosti.

Cijena: 120,00 kuna

Ante Zlatko Stolica

Kronika

23. 04.-28. 04. Linz

U sklopu 12. Međunarodnog filmskog festivala Crossing Europe u austrijskom gradu Linzu prikazani su hrvatski dugometražni filmovi *Cure – Život druge* Andree Štake, *Kosac* Zvonimira Jurića, *Takva su pravila* Ognjena Sviličića te kratkometražni film *Tlo pod nogama* Sonje Tarokić.

27. 04.-29. 04. Zabok

Održan je četvrti KIKI – međunarodni festival dječjeg filma namijenjen djeci predškolske i osnovnoškolske dobi. Dječji žiri dodijelio je glavnu nagradu filmu *Neodrživo* Richarda Björklunda. U sklopu festivala održan je okrugli stol "Audiovizualna kulturna ponuda namijenjena djeci i mladima: festivali i festivalski programi". Radionice animacije održali su predstavnici studija Animācijas Brigāde iz Latvije i studija Ottomani iz Italije.

30. 04. Wiesbaden

Manjinska, srpsko-hrvatska koprodukcija *Ničije dijete* redatelja Vuka Ršumovića osvojila je nagradu za najbolji film na 15. međunarodnom festivalu goEast.

30. 04.-02. 05. Desinić

U dvorcu Veliki Tabor u Desiniću održan je 13. Tabor Film Festival. Grand Prix festivala dodijeljen je kurdistsko-iračkom igranom filmu *Mravinjak* redatelja Tofigha Amanija. U konkurenciji domaćeg filma glavnu nagradu Veronikina lubanja osvojio je film *Polufinale* Tomislava Šobana. Španjolski film *Divlji psi* Anne Solanas i Marca Ribe dobitnik je nagrade u konkurenciji animiranog filma, a *Pravimo se mrtvima* francuskog redatelja Jean-Gabriela Périota dobitnik je objedinjene nagrade za dokumentarni i eksperimentalni film.

30. 04.-07. 05. Los Angeles

Na 10. European South East Festivalu posebno priznanje žirija dobio je dugometražni igrani film *Ka-uboji* Tomislava Mršića. Na festivalu su prikazani i dokumentarni filmovi *Potrošeni* Boruta Šeparovića, *Naslovnica* Silvane Menđušić i *Polazište za čekanje* Maše Drndić. U programu kratkometražnih filmova prikazani su igrani film *Slučajno* Tanje Golić, animirani *Čoban* Matije Pisačića, *Široki krajolik – porculanske priče* Lee Vidaković te manjinsko slovensko-hrvatska koprodukcija *Koyaa – Cvijet* redatelja Kolje Saksida.

01. 05.-03. 05.

Hrvatski audiovizualni centar je povodom Praznika rada na posebnim korisničkim online sučeljima omogućio prikazivanje 5 domaćih filmova koji se bave temom rada i radništva. Posjetitelji HAVC-ove stranice tih su dana mogli pogledati filmove *Dragi Keno* Natka Stipaničeva, *Fibonaccijev kruh* Danijela Žeželja, *Jesam li sretna?* Vanje Sviličić, *Ljepotan* Saše Bana te *Ustaj, Miro, brzo, brzo!* Petra Oreškovića.

02. 05.-21. 05. Los Angeles

U organizaciji Američke kinoteke u Los Angelesu je održana revija hrvatskih igranih i dokumentarnih filmova Kino Croatia 2015.

03. 05. Zagreb

Kino Europa i Zagreb Film Festival, u suradnji s Europskom filmskom akademijom, sudjelovali su u dodjeli Nagrade za najbolji europski film za djecu. Domaći žiri sastavljen od djece u dobi od 12 do 14 godina dao je svoj glas jednom od tri nominirana filma, a nakon zbrajanja glasova iz ostalih europskih gradova, najboljim filmom je proglašen *Nevidljivi dječak* Gabrielea Salvatoresa.

05. 05.-10. 05. Rijeka

U sklopu programa "Signali nad gradom", kojim je obilježena 70. obljetnica oslobođenja Rijeke od fašizma, u Art-kinu Rijeka prikazani su filmovi s pregledom razvoja Rijeke nakon Drugog svjetskog rata: *Rijeka u obnovi* Branka Marjanovića, *Jedan dan u Rijeci* Ante Babaje, *Rijeka, luka srednje Europe* Mate Relje. Osim projekcija, održani su razgovori s autorima te javna tribina s gostom Želimirom Žilnikom, povodom prikazivanja njegovog filma *Destinacija_Serbistan*.

07. 05.-10. 05. Sveti Ivan Zelina

Najboljim filmom 2. revije hrvatskih kratkih filmova – Kratki na brzinu proglašen je film Sonje Tarokić *Tlo pod nogama*. Održana je retrospektiva filmova Želimir Žilnika i okrugli stol.

08. 05. Venecija

Multimedijalni umjetnik Damir Očko predstavio je svoj projekt videoradova "Studije drhtanja: Treći stupanj" na ovogodišnjem 56. Venecijanskom bijenalu.

12. 05. Zagreb

U Dokukinu KIC održan je Masterclass Joshue Oppenheimera, redatelja istaknutih dokumentarnih filmova *Čin smaknuća* i *Pogled tišine*. Redatelj je govorio o svojoj metodi dokumentarističkog rada, baziranoj na intervencijama u stvarnost i glumačkim izvedbama. Masterclass je program udruge Restart.

14. 05. Tripoli

Dokumentarni film *Starci* Anje Strelec i Tomislave Jukić osvojio je nagradu za najbolji kratki dokumentarni film na Tripoli Film Festivalu u Libanonu. Film se bavi životom bračnog para u domu za umirovljenike i nastao je u sklopu Restartove platforme za mlade autore.

14. 05.-17. 05. Gödöllő

U selekciji Međunarodnog filmskog festivala o prirodi i okolišu u mađarskom gradu Gödöllő prikazani su dokumentarni filmovi *Škverski kipar* i *Od zrna do slike* redatelja Branka Ištvančića.

19. 05.-20. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazana je retrospektiva kratkih filmova Vlatka Gilića. Uz ostala ostvarenja prikazani su redateljevi nagrađivani filmovi *Ljubav*, *Dan više*, *In continuo* i *Moć*.

14. 05.-07. 06. Seattle

Na 41. međunarodnom filmskom festivalu u Seattleu prikazani su dugometražni filmovi *Takva su pravila* Ognjena Sviličića i dansko-hrvatsko-švedska koprodukcija *Itsi Bitsi* Olea Christiana Madsea te kratkometražni filmovi *Kokoška* Une Gunjak i *Odessa/Stairs/1925/2014* Dalibora Martinisa.

15. 05.-17. 05.

U 18 nezavisnih kina diljem Hrvatske održan je program "Obiteljsko filmovanje" u suradnji Kino mreže i Hrvatskog audiovizualnog centra. U sklopu programa su prikazani strani i domaći filmovi obiteljske tematike među kojima su dokumentarci *Nije ti život pjesma* Havaja Dane Budisavljević, *Djeca tranzicije* Matije Vukšića i *Lijepo mi je s tobom, znaš* Eve Kraljević. Program je otvoren pretpremijerom filma *Ti mene nosiš* Ivone Juke.

22. 05.-26. 05. Moskva

U službenoj selekciji Moskovskog međunarodnog festivala dokumentarnog filma DOKer prikazan je film *Povratak posljednjeg* redatelja Igora Paulića. Film prati sudbinu Olega Mandića koji je kao 11-godišnji dječak napustio logor Auschwitz.

23. 05. Cannes

Dugometražni igrani film *Zvizdan* Dalibora Matanića u produkciji Kinorame osvojio je nagradu žirija u natjecateljskom programu "Un Certain Regard" 68. filmskog festivala u Cannesu. Film je naišao na pozitivne reakcije publike i medija nakon premijere održane 17. svibnja. Glavne uloge filma igraju Tihana Lazović i Goran Marković. Producentica filma je Ankica Jurić Tilić.

23. 05.-27. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je retrospektiva filmova nedavno preminulog redatelja Tomislava Radića.

24. 05. Seattle

Sjevernoamerička turneja filmova domaće filmske avangarde pod nazivom "Jugoslavenski avangardni film od 1950-ih do 1980-ih godina" završila je projekcijom u Northwest Film Forumu u Seattleu. U sklopu programa prikazani su filmovi Tomislava Gotovca, Ivana Martinca, Lordana Zafranovića, Dušana Makavejeva, Karpa Godine i drugih. Turneja je započela u ožujku u newyorškom centru Anthology Film Archives.

25. 05. Zagreb

Ti mene nosiš Ivone Juke kreće u redovnu kinodistribuciju.

25. 05.-29. 05. Sarajevo

U sklopu 6. festivala Ja BiH... 5 dana Zagreba u Sarajevu prikazani su hrvatski filmovi *Zagreb Cappuccino*, *Balavica*, *Ljubavna odiseja*, *Happy Endings*, *Moj zanat*, *Naslovnica* i *Kosac*.

27. 05. Čakovec

Povodom stote godišnjice kinematografske djelatnosti u Čakovcu predstavljena je knjiga *Stoljeće filma u Čakovcu* čiji su autori Branimir Bunjac, Andreja Talan, Borivoj Radojčić, Jasminka Bijelić Ljubić, Helga Lajtman i Marina Oskoruš.

28. 05. Zagreb

U organizaciji Pulske filmske festivala održan je Okrugli stol "Dva lica hrvatskog igranog filma". Sudionici su raspravljali o prepoznatljivosti, vidljivosti i uspjesima hrvatskog filma kod domaće publike i na međunarodnoj festivalskoj sceni.

28. 05. Zagreb

Katerina Duda, studentica novih medija na Akademiji likovnih umjetnosti, u sklopu filmskog programa "Kratke slike" u zagrebačkom SC-u predstavila je svoje radove *Bagdad*, *Skica za sjećanja*, *Dok smo čekali*, *gledali smo televiziju*, *Prisvajanje grada: turizam* i *Rezidba*. Radovi se bave procesom rada i temama vezanim za grad i njegovu memoriju uz pomoć kojih umjetnica propituje probleme korištenja javnih gradskih prostora.

28. 05.-30. 05. Požega

Održan je Požeški filmski tjedan u sklopu kojeg se prikazivao program filmova 23. hrvatskog festivala jednonimutnih filmova. Glavnu nagradu festivala dobio je španjolski film *Ušušakaj me* Ignacia F. Rodoa.

29. 05. Zagreb

U sklopu umjetničkog koncepta FemLink u zagrebačkom Dokukinu KIC prikazan je rad Ane Hušman u kolažu *Male*. Riječ je o programu eksperimentalnih video uradaka na temu žena (*Female*) i muškaraca (*Male*).

30. 05. Zagreb

Preminuo je istaknuti kazališni, televizijski i filmski glumac Zvonimir Zoričić.

02. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazana su dva programa najboljih filmova festivala u Oberhausenu, pripremljenih povodom njegove prošlogodišnje 60. obljetnice.

03. 06.-07. 06. Makarska

Održano je drugo izdanje DokuMA Film Festivala. Glavna nagrada pripala je španjolskom filmu *Minerita* redatelja Raúla de la Fuentea. U sklopu festivala organiziran je i edukativni CrossBorder program.

03. 06.-07. 06. Izola

Na 11. međunarodnom filmskom festivalu Kino Otok – Isola Cinema, u sklopu programa “Dobri susjedi”, prikazani su filmovi Hane Jušić, Sonje Tarokić, Igora Bezinovića i Damira Poljaka.

05. 06.-13. 06. Split

Nagrade 8. festivala mediteranskog filma Split dodijeljene su filmu *Ničije djetete* Vuka Ršumovića u kategoriji dugometražnog filma i filmu *Guy Moquet* Demisa Hengera u kategoriji kratkometražnog filma. O nagradama je odlučivala publika. U programu kratkih hrvatskih filmova “Ješke” prikazano je 15 naslova, a nagrada je pripala filmu *Ana* trg Jelene Novaković.

06. 06.

Na drugoj Noći hrvatskog filma prikazano je više od 150 filmova. Projekcije su se odvijale u devet hrvatskih gradova: Zagrebu, Splitu, Osijeku, Puli, Dubrovniku, Sisku, Kutini, Velikoj Gorici i Hrvatskoj Kostajnici.

07. 06. Seattle

Film *Kokoška* Une Gunjak u njemačko-hrvatskoj koprodukciji osvojio je veliku nagradu žirija za najbolji kratkometražni film na 41. međunarodnom filmskom festivalu u Seattlu.

09. 06.-14. 06. Zagreb

U kinima Tuškanac, Europa i Cineplexx Centar Kaptol te u otvorenom kinu na Zrinjvcu održan je 25. Svjetski festival animiranog filma – Animafest Zagreb. U kategoriji Velikog natjecanja Grand Prix za kratkometražni film osvojio je *Ne možemo živjeti bez koz-*

mosa Konstantina Bronzita. Posebna priznanja u ovoj kategoriji žiri je dodijelio filmovima: *Čovjek na stolici* Dahee Jeong, *Moje drago tijelo* Calvina Antoineta Blandina, *Mjesečar* Theodorea Usheva, *Grumeni* Andreea Hykadea, *Gospodar* Riha Unta. Nagrada Zlatni Zagreb za kreativnost i inovativno umjetničko postignuće dodijeljena je filmu *Svijet sutrašnjice* Dona Hertzfeldta. Film *Amélia i Duarte* autorica Alice Guimarães i Mónica Santos dobitnik je Nagrade Zlatko Grgić za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije. U kategoriji dugometražnog filma Grand Prix je osvojio film *Dječak i svijet* Alëa Abreua. Posebno priznanje dodijeljeno je dugometražnom filmu *Prevarant* Sangho Yeona. U Natjecanju hrvatskog filma glavna nagrada pripala je manjinskoj koprodukciji *Život s Hermanom* H. Rottom Chintisa Lundgren. Posebno priznanje dodijeljeno je filmu *Tajni laboratorij Nikole Tesle* Brune Razuma. Najboljem studentskom filmu, *U međuvremenu* Stephena McNallyja, dodijeljena je Nagrada Dušan Vukotić. U istoj kategoriji dodijeljena su posebna priznanja filmovima *Cjelina* Williama Reynisha te *Poslijepodnevni sat* Seo-ro Oh. Laureatom Natjecanja namjenskog filma proglašen je *Paradise Awaits* Tomeka Duckija. Najboljim site-specific animiranim radom prikazanim na medijskoj fasadi MSU-a proglašen je *Microphobia* Nikki Schuster. Dječji žiri dodijelio je nagradu za najbolji film u programu za djecu i mlade filmu *Dar* Jacoba Freya, a posebno priznanje dobio je film *Lune* Patricka Delagea i Tome Lerouxa. Publika je svoje nagrade dodijelila kratkometražnom *Priča o medvjedu* Gabriela Osoria i dugometražnom *Pjesma mora* Tomma Moorea.

12. 06. Zagreb

Na Trgu narodne zaštite u Remetincu održana je projekcija igranog filma *Živi bili pa vidjeli* redatelja Branka Gamulina i Milivoja Puhlovskog koji unutar teme o izgradnji Novog Zagreba razmatra stambene probleme u Jugoslaviji. Program “Kvartovsko kino” Urban Festivala obišao je nekoliko zagrebačkih kvartova istražujući ulogu policentrične kulturne proizvodnje u gradu. Projekcija je rezultat suradnje Urban Festivala i Centra za kulturu Novi Zagreb.

12. 06. Podgorica

Najboljim filmom u regionalnoj konkurenciji 6. Underhill Festa proglašen je dokumentarni film *Veruda* – film o Bojanu redatelja Igora Bezinovića, a posebno priznanje u toj kategoriji dobio je film *Ljubavna odiseja* Tatjane Božić.

15. 06.-20. 06. Annecy

Na 39. međunarodnom festivalu animiranog filma u Annecyju prikazana su tri hrvatska naslova: *Vučje igre*

Jelene Oroz, *Miramare* Michaela Müller u posebnim programima i manjinska koprodukcija *Život s Hermanom H. Rottom* Chintisa Lundgren u službenoj konkurenciji festivala.

15. 06.-20. 06. Slavonski brod

Na 5. Festivalu novih – festivalu dokumentarnog filma glavnu nagradu dobio je film *Izgubljeno dugme* redatelja Roberta Bubala, Marija Vukadina i Renata Tonkovića.

15. 06.-26. 06.

Sisački ekološki filmski festival (SEFF) održan je u tri-desetak mjesta u Sisačko-moslavačkoj županiji i Unsko-sanskom kantonu u BiH. Pobjedničkim filmom festivala proglašen je *Rankovi labudovi* Milana Pilipovića.

16. 06.-21. 06. London

Na festivalu dokumentarnog filma Open City London prikazan je program "Croatia: In focus" koji se sastojao od osam kratkih hrvatskih dokumentaraca: *Autofocus* Borisa Poljaka, *Muški film* Nebojše Slijepčevića, *Hux Flux*, *Smokvin sin* Sunčice Ane Veldić i Martina Semenčića, *Presude* Đure Gavrana te dugometražnih *Mitch – dnevnik jednog šizofreničara* Damira Čučića, *Polazište za čekanje* Maše Drndić, *Goli Tihe* K. Gudac i filma *Zimsko čudo* Željke Sukove i Gustava Becka.

17. 06.-28. 06. Edinburgh

U sklopu Međunarodnog filmskog festivala u Edinburghu održan je pitching forum na kojem je predstavljen i hrvatski dugometražni dokumentarni film *Susjedi o zatvaranju doma za psihičke bolesnike* u Osijeku producenta i redatelja Tomislava Žaje, u produkciji Gral Filma.

18. 06. Zagreb

Filmskim kvizom i projekcijom filmova Restart labela zagrebačko Dokukino KIC proslavilo je svoj 6. rođendan.

18. 06. Zagreb

U dvorištu Studentskog centra završena je sezona filmskog programa "Kratke slike". Program je zatvoren projekcijom filmova François Truffaut.

19. 06. Zagreb

Ministar kulture Berislav Šipuš dodijelio je nagrade Vladimiru Nazoru za 2014. godinu. Nagrada za životno djelo u filmskoj umjetnosti dodijeljena je televizijskom i filmskom scenaristu i dramaturgu Ivi Štivičiću. Glumcu Emiru Hadžihafizbegoviću uručena je godišnja nagrada za ulogu u filmu *Takva su pravila*.

19. 06.-26. 06. Moskva

Dva hrvatska dugometražna filma, *Imena višnje* Branka Schmidta i *Kosac* Zvonimira Jurića, prikazani su u nenatjecateljskom dijelu programa 37. međunarodnog filmskog festivala u Moskvi.

23. 06.-27. 06. Karlovac

Održana je 20. filmska revija mladeži i 8. Four River Film Festival. Najboljim filmom Revije proglašen je danski film *Nakon meča* redatelja Adama Paaskea. Edukativni program sastojao se od predavanja i 13 filmskih radionica.

24. 06. Omiš

Projekcijom argentinskog filma *Divlje priče* započela je četvrta sezona Kina Mediteran, projekta u sklopu kojeg se u 23 grada u Dalmaciji organiziraju ljetne projekcije filmova europske i svjetske produkcije. Projekcije će biti održane u Omišu, Bolu, Hvaru, Komiži, Pučišćima, Lastovu, Pločama i ostalim gradovima.

24. 06.-26. 06. Đakovo

U sklopu manifestacije Đakovački rezovi održan je 12. međunarodni etno film festival Srce Slavonije. Nagrada Zlatno Srce Slavonije pripala je ruskom filmu *Domaći maslac* Evgenija Aleksandrova, Elene Danilko, Romana Likhačeva i Ksenije Fedosove.

25. 06. Prag

Premijerom filma *Otok ljubavi* Jasmile Žbanić započela je češka kinodistribucija ovog filma, dosad prikazanog u Slovačkoj i Švicarskoj. Film će međunarodnu distribuciju nastaviti u Južnoj Koreji.

26. 06. Melbourne

Animirani film *Čoban* Matije PISAČIĆA osvojio je nagradu u programu "Long Shorts" Festivala animiranog filma u Melbourneu.

26. 06.-04. 07. Zagreb

Na ljetnoj pozornici kina Tuškanac, u kinima Europa i Cinestar te na utvrđi Medvedgrad održane su filmske projekcije u sklopu 5. Fantastic Zagreb Film Festivala. U sklopu ovog festivala po prvi puta je održan Europski žanrovski forum, dvodnevni program panela i pitchinga domaćih i europskih filmskih projekata.

02. 07.

Hrvatska manjinska koprodukcija *Sudilište* o odnosu oca i sina na bugarsko-turskoj granici bugarskog redatelja Stefana Komandareva krenula je u domaću kino distribuciju.

03. 07. Neum

Animirani film *Slatki snovi* Dinka Kumanovića osvojio je nagradu za najbolju 2D animaciju na Neum Animation Film Festivalu.

03. 07.-11. 07. Karlovy Vari

U natjecateljskom programu "East of the West" 50. izdanja Međunarodnog filmskog festivala u Karlovim Varima prikazan je dugometražni film *Ti mene nosiš* Ivone Juke. U posebne programe uvršteni su filmovi *Kosac* Zvonimira Jurića, *Takva su pravila* Ognjena Sviličića i *Zvzdan* Dalibora Matanića.

04. 07. Ischia

Dugometražni igrani film *Most na kraju svijeta* redatelja Branka Ištvančića osvojio je nagradu za najbolji snimateljski rad na 13. filmskom festivalu na talijanskom otoku Ischia.

05. 07. Novi Sad

Dokumentarni filmovi *Goli Tihe* K. Gudac i *Ana trg* Jelene Novaković te hrvatska manjinska koprodukcija *Ničije dijete* Vuka Ršumovića nagrađeni su na 8. međunarodnom filmskom festivalu Cinema City u Novom Sadu.

05. 07. Marseille

Rakijaški dnevnik Damira Čučića prikazan je u nena-tjecateljskom programu "Cadence" Međunarodnog filmskog festivala FIDMarseille.

05. 07.-11. 07. Zagreb

U ljetnom kinu Tuškanac, povodom obilježavanja 2. godišnjice članstva Hrvatske u Europskoj uniji, održana je Revija europskog filma. Revija se održava u organizaciji Kulturnog kluba i Ministarstva vanjskih i europskih poslova.

10. 07. Zagreb

Na zagrebačkom Trgu Franje Tuđmana održan je cjelonoćni maraton filmova Kino kluba Zagreb. Maraton je organizirao Urban Festival u sklopu akcije "Natrag na trg!", u suradnji s Kino klubom Zagreb te umjetnicom Isom Rosenberger.

13. 07.-16. 07. Vinkovci

U lapidariju Gradskog muzeja Vinkovci održane su 3. antičke filmske večeri u sklopu kojih su, osim filmskih projekcija, održana predavanja, filmski kviz te likovna radionica.

14. 07.-18. 07. Supetar

Glavna nagrada 7. Supetar Super Film Festivala, međunarodnog festivala dokumentarnog filma, pripala je

filmu *Spartacus i Cassandra* redatelja Ioannisa Nugueta.

14. 07.-30. 08. Zagreb

Na Katarininom trgu na zagrebačkom Gradecu održane su projekcije domaćih i stranih filmova u sklopu šeste sezone Ljetnog kina Gradec.

17. 07. London

Dokumentarni film Arsena Oremovića *Sudar u dvorcu* dobio je američku nagradu The Independent Music Award u kategoriji video programa – duga forma.

17. 07.-26. 07. Avanca

Na Međunarodnom susretu kina, televizije, videa i multimedije – AVANCA u portugalskom gradu Avanca prikazani su hrvatski kratkometražni filmovi: *Mrzim* te Lane Kosovac, *Polufinale* Tomislava Šobana, *Glad* Petre Zlonoge, *Autofocus* Borisa Poljaka i manjinska koprodukcija *Trkač* Tome Zidića, Petera Cerovske i Nataše Čiča. Program je rezultat suradnje festivala AVANCA i Tabor Film Festivala.

18. 07.-10. 08.

U organizaciji Kinokluba Karlovac započinje ljetni program Riječnog kina. Projekcije filmova na otvorenim lokacijama uz rijeku održane su u Karlovcu, Dugoju Resi, Slunju, Kamanju, Ozlju i Jastrebarskom.

18. 07.-24. 07. Pula

Održan je 62. pulski filmski festival. Najbolji film festivala i dobitnik Velike Zlatne Arene je *Zvzdan* Dalibora Matanića kojemu su još dodijeljene i nagrade za najbolju režiju, za najbolju glavnu žensku ulogu (Tihana Lazović), za najbolju sporednu žensku ulogu (Nives Ivanković), za najbolju sporednu mušku ulogu (Dado Ćosić) i za kostimografiju (*Ana Savić Gecan*). Hrvatsko društvo filmskih kritičara nagradu Oktavijan također je dodijelilo Matanićevom filmu. Nagrada publike, Zlatna vrata Pule, pripala je filmu *Bit ćemo prvaci svijeta* Darka Bajića. U "Hrvatskom programu" Zlatnu Arenu za najbolju glavnu mušku ulogu dobio je Emir Hadžihafzibegović za ulogu u filmu *Takva su pravila* Ognjena Sviličića. Zlatna Arena za kameru pripala je Mariju Oljači za film *Ti mene nosiš* Ivone Juka, za scenarij Josipu Mlakiću za *Imena višnje* Branka Schmidta, za montažu Vesni Lažeti i Hrvoju Mršiću za isti film. Zlatna arena za oblikovanje zvuka pripala je Martinu Semenčiću za film *Rakijaški dnevnik* Damira Čučića, a najboljom debitanticom je proglašena Helena Beljan za ulogu u filmu *Ti mene nosiš* Ivone Juke. U međunarodnom natjecateljskom programu Zlatna arena za najbolji dugometražni film dodijeljena je filmu *Pored mene* Stevana Filipovića. *Ničije dijete* Vuka Ršumovića

ANTE ZLATKO
STOLICA:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

proglašeno je najboljom manjinskom hrvatskom koprodukcijom te je osvojilo nagradu za najbolju režiju, a Denis Murić je za ulogu u tom filmu odnio nagradu za najbolje glumačko ostvarenje. Daliboru Bariću je uručena Nagrada Vedran Šamanović za film *Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji*. Godišnju Nagradu Fabijan Šovagović Društvo hrvatskih filmskih redatelja dodijelilo je Ivi Gregureviću.

Osim filmskih projekcija u Puli je predstavljena Istarska filmska komisija osnovana u lipnju zbog promocije Istarske županije kao filmske destinacije te promicanja kulturne baštine. Održan je i industrijski program PULA PROFESSIONAL posvećen filmskoj scenografiji, okrugli stol "Spasimo našu prošlost" na temu problema restauracije i digitalizacije hrvatske arhivske filmske baštine. Radionicu "Filmska kritika mladih filmofila" vodio je filmski kritičar Nenad Polimac.

22. 07.

HBO-ov televizijski kanal Cinemax u nekoliko termina prikazuje *Halimin put* u režiji Arsena Antona Ostojića. To je prvo prikazivanje većinskog hrvatskog filma na ovom kanalu. Nakon toga će uslijediti prikazivanje manjinske koprodukcije, *Spomenika Michaelu Jacksonu* u režiji Darka Lungulova.

25. 07.-29. 07. Motovun

Održano je 18. izdanje Motovun Film Festivala. Glavnu nagradu, Propeler Motovuna, osvojio je *Wakhan* Clementa Cogitorea, a najboljim kratkim filmom proglašen je *Život s Hermanom H. Rottom* Chintis Lundgren. Posebno priznanje dodijeljeno je islandskom glumcu Gunnaru Jónssonu za ulogu u filmu *Djevičanska gora*. Nagrada FIPRESCI pripala je filmu *Magična djevojka* Carlota Vermuta. Na ovogodišnjem festivalu dodijeljene su dvije počasne nagrade: Nagrada 50 godina redatelju Rajku Grliću i Nagrada Maverick poljskom redatelju Jerzyju Skolimovskom.

26. 07.-31. 07. Šibenik

Na više šibenskih lokacija održano je peto izdanje Međunarodnog festivala animacije Supertoona.

28. 07. Zagreb

Hrvatski filmski savez objavio je knjigu *Oči Mildred Pierce: ogledi iz kino-nostalgije* redatelja i filmskog kritičara Petra Krelje.

29. 07.-02. 08. Postira

Održan je 5. Postira Seaside Film Festival, međunarodni festival kratkometražnog igranog filma. Najboljim filmom proglašen je *Na zemlji* francuskog redatelja Alexisa Michalika. Osim projekcija održan je edukativni program filmskih radionica.

01. 08. Varaždin

Projekcijom filmova nastalih na godišnjim grupama i ljetnim radionicama, u dvorištu palače Sermage u sklopu varaždinskog Ljetnog kina Galerija, varaždinski filmsko-kreativni studio VANIMA proslavio je svoj 29. rođendan.

01. 08.-06. 08. Opatija

Održan je 6. Solo Positivo Film Festival posvećen glazbenom dokumentarnom filmu.

06. 08.

Film *Ničije dijete* Vuka Ršumovića (manjinska koprodukcija) započeo je redovnu kino distribuciju u domaćim kinima.

06. 08.-08. 08. Supetar

Na 1. Brač Film Festivalu nagrada za najbolji film pripala je danskom kratkometražnom filmu *Luna* redateljice Sofie Bergstein.

06. 08.-14. 08. Šipan

Na 12. ljetnoj filmskoj školi Šipan sudjelovalo je 39 djece iz različitih zemalja. Osim radionica, od 4. do 14. kolovoza održane su i filmske projekcije u sklopu filmskog festivala u šipanskoj luci.

07. 08. Herceg Novi

Takva su pravila Ognjena Sviličića, između ostalih nagrada, osvojio je i Grand Prix 29. filmskog festivala Herceg Novi – Montenegro film festivala. Nagrada za najbolju režiju dodijeljena je filmu *Ti mene nosiš* Ivone Juke.

07. 08.-12. 08. Beli Manastir

Na nekoliko lokacija u Belom Manastiru održana je 5. revija filmova podunavskih zemalja kao popratnog sadržaja Vukovar Film Festivala.

08. 08.-16. 08. Prizren

Na 14. međunarodnom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma DokuFest prikazano je sedam hrvatskih filmova. U natjecateljskom programu prikazani su filmovi *Ana trg* Jelene Novaković, *Izgnubljeno Dugme* Roberta Bubala, Renata Tonkovića i Marija Vukadina, *Rakijaški dnevnik* Damira Čučića i *Veruda – film o Bojanu Igora Bezinovića* te *Manjača* Tina Žanića. U posebnim programima su prikazani *Kokoška* Une Gunjak te *Muški film* Nebojše Slijepčevića. Za vrijeme festivala se održala radionica BDC Discoveries u sklopu koje su redateljica i scenaristica Sabina Mikelić i izvršna producentica Maja Čuljak (Restart) osvojile nagradu za najbolji pitch.

09. 08. Rhode Island

Piknik redatelja Jure Pavlovića osvojio je nagradu za najbolji kratkometražni film na 19. međunarodnom filmskom festivalu na američkom Rhode Islandu.

10. 08.-14. 08. Ozalj

Festival dokumentarnog rock filma – DORF ove je godine održan u Starom gradu u Ozlju.

16. 08.-21. 08. Bol

U Ljetnom kinu Bol i u Teatrinu Dva ferala u sklopu 26. Borskog lita održana je manifestacija Lovely Days / Lijepi dani između filma i video umjetnosti.

17. 08.-22. 08. Opuzen

Održan je 5. OFF – Opuzen Film Festival. Uz filmski program održana je i retrospektivna izložba “5 godina OFF-a” i OFF filmska škola.

18. 08.-28. 08. Trakošćan

Projekcijom filma *Rakijaški dnevnik* Damira Čučića u dvorcu Trakošćan je otvorena 17. škola medijske kulture Dr. Ante Peterlić. Polaznici škole su tijekom deset dana sudjelovali u dva seminarska i sedam radioničarskih programa radi stjecanja obrazovanja za nastavnike i odgajatelje medijske kulture.

20. 08.-31. 08. Zagreb

U Kući za ljude i umjetnost Lauba prikazan je program najboljih filmova s ovogodišnjeg Motovun Film Festivala.

22. 08. Zadar

Srpski glumac Predrag Miki Manojlović dobitnik je Nagrade Tomislav Pinter. Nagrada mu je uručena na otvaranju 6. Avantura Film Festivala u Zadru.

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Dubravko Jelačić Bužimski

Nezaboravne priče iz kavane Corso / Matica hrvatska / Biblioteka Koloplet hrvatske proze / Novi niz / Knjiga 1 / Za nakladnika Stjepan Damjanović / Glavna urednica Romana Horvat / Lektura i korektura Sandra Tribuson / Likovno uređenje Željko Podoreški / Priprema Tehnička priprema MH / 221 stranica / Zagreb, veljača 2015.

ISBN 978-953-341-036-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 899708

Sadržaj: Proslav / Vražja priča / Jedan čovjek i jedna žena na zagrebačkim ulicama / Lažna priča Ulderika Donadinija i ostale krivotvorine / Najradosniji performans iz vremena komunizma / Bambi, Josefina i njemačke pornozgode / Ob-la-di, ob-la-da ili čišćenje grada / Pet lakih komada ili priče s nježnim završecima / Kako se rastalio čelik / Oceanska ojkalica / Tetovirana vila na podlaktici / Kino za jednu ruku / Posljednji gost kavane Corso / Bilješka o autoru

Vlado Kristl

Sekundni filmovi / Izdavač: DAF / Biblioteka: Mali DAF / Knjiga 8 / Naslov izvornika: *Sekundenfilme* / Za izdavača: Zoran Senta / Urednik: Zoran Senta / Prijevod: Vesna Vuković / Dizajn: Rafaela Dražić / 193 stranice, ilustracije / Zagreb, svibanj 2015.

ISBN 978-953-6956-31-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 881660

Sadržaj: Uvodna napomena / Sekundni filmovi / Sekundni film I / Na selu / Uvodne riječi za one koje zanima anarhija / Wolf Wondratschek Umjesto pogovora

Petar Krelja

Oči Mildred Pierce, ogledi iz kino-nostalgije / Edicija: *Rakurs br. 10* / Izdavač: Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association / Za izdavača: Marija Ratković Vidaković / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Lektorica: Saša Vagner Perić / Oprema: Željko Serdarević / 350 stranica, fotografije / Zagreb, lipanj 2015.

ISBN 978-953-7033-46-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000909187

Sadržaj: Uvodna napomena / Tko sam? Što sam? / Oglad iz nostalgije (1): Oči Mildred Pierce / Pulski Amarcord / Oglad iz nostalgije (2): Vladkov stol / Vrijeme iluzija / Oglad iz nostalgije (3): Brzi put k 'vrhu' / Vrijeme soldata / Oglad iz nostalgije (4): Mali oglasi / Zagrebačko-pariški kratki rezovi / Oglad iz nostalgije (5): Istinita priča o Milki zvanj Stjuardesa / Crtice iz Zapruđa / Oglad iz nostalgije (6): Posljednje kinopredstave – u povodu Pule '99 / Epilog

Velimir Grgić

K-film / vodič kroz korejsku kinematografiju u pet epizoda / Izdavač: Naklada Jesenski i Turk / Za izdavača: Mišo Nejašmić / Urednik: Ognjen Strpić / Dizajn naslovnice: Marko Mihalinec, Formalin dizajn / Grafičko uređenje: Hrvoje Mitić / Fotografija autora: Domagoj Kunić / 208 stranica, fotografije / Zagreb, srpanj 2015.

ISBN 978-953-222-738-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000910354

Sadržaj: Epizoda I / Škrinja izgubljenog blaga ili kako se rodila i razvijala kinematografija za koju dok se rađala i razvijala gotovo nitko nije znao da postoji / Epizoda II / Žuta kosa i ružičasti filmovi ili kako je seks privukao publiku u kina i otjerao glumice u smrt / Epizoda III / Prva petorka (i još dvojica) ili kako smo naučili mrziti Hollywood i voljeti korejski film / Epizoda IV / Žene su ženstvenije ili kako je snimljena legendarna Sluškinja i tko je taj Kim Ki-young o kojem svi govore? / Epizoda V / Veliki filmovi za velike vođe ili kako je korejski film živio i umirao u doba diktatura

ČASOPISI

Filmonaut / broj 12 / 13 / Izdavač Udruga Filmonaut / Pokretač Blank_filmski inkubator, Zagreb / Odgovorna osoba Danijel Brlas / Glavni urednici Tamara Kolaric, Mario Kozina / Urednica teme o turizmu Valentina Lisak / Urednik teme o Afroamerikancima Mario Kozina / Urednik Retrovizora Danijel Brlas / Dizajn Luka Sepčić / Oblikovanje unutarnjih stranica M&I / Dizajn naslovnice Luka Reicher, Mihovil Vargović / Fotografija na naslovnici Mario Pučić / Suradnici u ovom broju Vjeran Kovljanić, Silvestar Mileta, Jelena Pašić, Stipe Radić, Aleksandar Radovanović, Diana Robaš, Mirza Skenderagić, Janica Tomić, Višnja Vukašinić, Petra Vukelić / Lektorice Marija Krnić, Mirjana Ladović, Anja

82-83 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Pletikosa / Prijevod s engleskog *Vivijana Vidas* / 178 stranica, fotografije / Zagreb, 2015.

ISSN 1848-1493

Sadržaj: Riječ urednika / Tema broja Turizam / Konzumacija iluzije *Turizam na filmu* / Emancipacija iz turističke košarice *Putovanje kao proces samospoznaje* / Serijal 96 sati *We don't need no stinkin' passports* / Svijet nije dovoljan *Na putu s Jamesom Bondom* / Ana i Eva *Mediterran kakav je nekad bio* / *Turizam Kakav bi mogao biti* / Tema broja Afroamerikanci na filmu / Ponovno rođenje nacije *Sto godina borbe za ravnopravnost na velikom platnu* / Crni šerif *Drama zakona u novom koloru* / Buntovnici s razlogom *Ganja i Hess protiv blaxploitationa* / Melankolija siromaštva "Koljač ovaca" *Charlesa Burnetta* / Memoari majstora mimikrije "Kameleon Street" *Wendela B. Harrisa Jr.* / Samuel L. Jackson I plav i crn *Od rasističkog stereotipa do stereotipnog rasista* / Usred nečega *Crne žene u američkom filmu* / *Sight&Sound* *Portret jedne dame* / Autor u fokusu *Filmski pasoš Rubena Östlund* / Iz mreže *Bresson se smije* / Kinokava *Let iznad kukavičjeg gnijezda* *Razgovor s Hrvojem Mabićem* / *Retrovizor*

KATALOZI

Animafest Zagreb / 25. svjetski festival animiranog filma/25th World Festival of Animated Film / 09-14/06 2015 Zagreb / Izdavač/Publisher *Hulahop d.o.o.* / Urednica/Editor *Marina Kožul* / Asistentica urednice/Editor's Assistant *Mirjana Ladović* / Prevoditeljice/Translation *Ivana Ostojčić, Marija Vladušić* / Lektorica/Proof-reading *Mirjana Ladović* / Tekstovi/Contributors *Borivoj Dovniković Bordo, Nikica Gilić, Diana Nenadić, Martina Peštaj, Daniel Šuljić, Leila Topić*, tekstovi autora, produkcija i distribucija/*Author's, Producer's and Distributor's synopses* / Ilustracija na naslovnici/Cover illustration *Petra Zlonoga* / Oblikovanje/Design *Zlatka Salopek, Tatjana Strina- vić (Kuna zlatica)* / Prijelom/DTP *5Lo81CH.6R4PH1C5* / 328 stranica, ilustracije / Zagreb, svibanj 2015./May 2015

ISBN 978-953-55238-8-8

Sadržaj/Content: Uvodnici/Introduction / Programski selektori, žiri, nagrade/Program selectors, Jury, Awards / *Natjecateljski programi/Competetion programs* / *Majstori animacije/Masters of animation* / Tema: *Alisa u Zemlji čudesa/Theme: Alice in Wonderland* / *Posebni programi/Special programs* / Program za djecu i mlade/*Children and Youth program* / *Animafest Pro* / *Popratna događanja/Side events* / *Indeks redatelja/Index of Directors* / *Indeks filmova/Index of Films* / *Popis filmova po zemljama/Film list by country* / *In-*

deks produkcija i distribucija/Production & Distribution Index / *Pokrovitelji, partneri, sponzori, zahvale/Patrons, Partners, Sponsors, Thank you* / *Raspored/Timetable*

62. Pulski filmski festival/ Pula Film Festival / 18.-25. 7. 2015. / Film pod zvijezdama/Film under the stars / Nakladnik/Publisher *Intergrafika* / Za nakladnika/Publishing Manager *Gordana Restović* / Urednica kataloga/Catalogue Editor *Bojana Čustić Juraga* / Lektura i korektura/Language editing and Proofreading *Svetlana Đurašinović* / Suradnici/Associates *Sanela Omanović, Nataša Šimunov, Sanja Đurić* / Prijevod/Translation *Sandra Palihnič Jurina* / Dodatni prijevod/Additional translation *Ljiljana Kragulj* / Dizajn i prijelom/Design and Layout *Ana Berc* / Naslovnica/Cover *Studio Sonda* / 176 stranica, fotografije / Pula, 2015.

Sadržaj/Contents: *Tko je tko/Who is who* / Uvodna obraćanja/Introductions / *Ocjenjivački sudovi i nagrade/Juries and Awards* / Hrvatski program/Croatian Programme / *Dugometražni film-natjecanje/Features-Competition* / *Kratkometražni film-natjecanje/Shorts-Competition* / *Međunarodni program/International Programme* / *Dugometražni film-natjecanje/Features-Competition* / *Dugometražni film-izvan konkurencije/Features-Out of Competition* / *Samo kratko/Short Matters!* / *Studentski program/Student Programme* / *Dizalica – program za mlade/Youth Programme* / *Pulica – program za djecu/Children's Programme* / *Retrospektiva – Ivana Primorac/Retropective – Ivana Primorac* / *Pulska kinoteka/Pula Cinematheque* / *Festivalski hommage – Tomislav Radić/Festival Hommage – Tomislav Radić* / *Popratni programi/Sidebar Programme* / *Pula PROfessional* / *Izložbe/Exhibitions* / *Portarata* / *P. S. Pula* / *Pulica u kaputu/Coated Pulica*

18. Motovun Film Festival / 25.-29. 7. 2015. / Izdavač/Publisher *Motovun Film Festival d.o.o.* / Za izdavača/For the publisher *Igor Mirković* / Suradnici/Contributors *Inesa Antić, Mike Downey, Igor Mirković, Inja Korać, Andrej Korovljević, Jurica Pavičić, Milena Zajović* / Prijevod/Translation *Duško Čavić* / Lektorica/Proofreader *Ina Stupalo* / Oblikovanje i prijelom/Design and layout / *TO NIJE SVE!*, kreativna agencija / Fotografije/Photographs *Nina Đurđević, Nikola Zelmanović, Julien Duval* / 200 stranica, fotografije / Motovun, 2015.

Sadržaj/Content: Uvod/Introduction / *Tko je tko?/Who is who?* / *Glavni program/Main program* / *Motovunski kratki/Motovun Shorts* / *Nagrade i žiri/Awards and Jury* / *Počasne nagrade/Honorary awards* / *Počasni gosti/Guest of Honor* / *Brutalni Francuzi/The*

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Brutal French / 20 godina Dogme/20 Years of Dogma 95 / Bože, pomози!/God, help us! / Motovun kult/Motovun Cult / Best of Fest / TV 2.0 (vrijeme velikih serija)/TV 2.0 (The time of great series) / Specijalne projekcije/Special screenings / Buzz@Teen / Događanja/Events / Volonteri, Impressum/Volunteers, Impressum / Kazalo/Index / Sponzori/Sponsors

Love Croatian Shorts 2015 / 2 / Publisher Croatian Audiovisual Centre / Department of Promotion / Editor Mario Kozina / Assistant Editor Valentina Lisak / Proofreading Vivijana Vidas / Design Šesnić&Turković / Photographer Nikola Zelmanović / 60 stranica, fotografije / Zagreb, 2015
ISBN 978-953-7747-20-6
Contents: *Meet and Greet / Tags & Notes / Love Croatian Shorts / Love Croatian Fiction / Love Croatian Documentary / Love Croatian Animation / Love Croatian Experimental Film / Croatian Film Festivals*

Love Croatian Features 2015 / 2 / Publisher Croatian Audiovisual Centre / Department of Promotion / Editor Mario Kozina / Assistant Editor Valentina Lisak / Proofreading Vivijana Vidas / Design Šesnić&Turković / Photographer Nikola Zelmanović / 34 stranice, fotografije / Zagreb, 2015
ISBN 978-953-7747-19-0
Contents: *Meet and Greet / Tags & Notes / Love Croatian Fiction / Love Croatian Documentary / Love Croatian Co-Productions-Fiction / Love Croatian Co-Productions-Documentaries / Croatian Film Festivals*

Women in Croatian Film / 2015/2016 / Publisher Croatian Audiovisual Centre / Department of Promotion / Editor Mario Kozina / Proofreading Valentina Lisak / Design Šesnić&Turković / Layout Assistant Luka Reicher / Photographer Nikola Zelmanović / 28 stranica, fotografije / Zagreb, 2015
ISBN 978-953-7747-21-3
Content: *XX Factor Croatia / Love Croatian Features / Love Croatian Shorts / Love Croatian Producers*

English Summaries

FACES OF CLASSICAL

AVANT-GARDE

MIDHAT AJANOVIĆ AJAN

Between dream and laughter. Luis Buñuel – life, career and a profound imprint left by the pioneer of surrealist cinema

The author gives an overview of the work, life, career and poetics of Luis Buñuel, the most important surrealist in the world (active in the cinema of several countries – France, Mexico and Spain). The author explains the roots of Buñuel's poetics that derive from the filmmaker's life experience and different art forms (Goya, Cervantes), his cinema role models (Lang, Eisenstein), his status among other filmmakers, social environment provocation methods, stylistic techniques, his favourite themes and worldviews (for example, sexuality and constant criticism of Christianity in his films), the context of surrealist art and relationship with film industry. Although very often demonstrating a lack of interest for the rules of the dominant cinema, the traditional filmmaking, even opposing it in a planned and explicit manner, Buñuel proved, states the author of the paper, that he could participate (both as director and producer) even in the classical feature film cinematic framework. Considering the wide variety of surrealist (and avant-garde) cinema in general and the complexity of the work by Luis Buñuel, the paper tackles Dada elements and different types of surrealism. Finally, Ajanović's paper examines the traces of surrealism in cinema and animated film in the post-Buñuel period (and undoubtedly under his influence).

Key words: Luis Buñuel, film, surrealism, types of surrealism, career, feature film, documentary film, animated film

MIRELA RAMLJAK PURGAR

Architecture and lighting in Fritz Lang's *Metropolis*: possibility of expressionist poetics

Analysing three paradigmatic texts that tackle German expressionist cinema in a direct (Kurtz, 2007) and indirect manner (Kracauer, 1995; Eisner, 1980), we tried to suggest that Fritz Lang's *Metropolis*, although made in 1927, still represents expressionist means of expression. Moreover, the "spiritual perception" of expressionism (Bahr, 1920) will be formulated differently by different authors: the "internal shaping" criteria (Kurtz, 2007) will be matched with "expressionist ornaments" (Kracauer, 1995), or "expression-

ist stylization" (Eisner, 1980). Out of expressionist language elements in film, as mentioned by Rudolph Kurtz in his analysis (architecture, lighting, camera, technique), we would like to point to architecture and lighting and show how treating architecture in symbolic, spatial and visual-art terms on the one hand and treating lighting in symbolic, psychological, spatial and technical terms on the other demonstrates the authors' expressions of "hopes and fears" of the time and encourages the empathy of viewers in the field of the soul – both collective and individual. In *Metropolis*, the masses as well as workers and the upper classes are subjected to visual treatment which points at the transmission of psychological impressions, the body expression matching the contrast between light and darkness, i. e. the dynamism of treating architecture, both in individual frames and in editing.

Key words: expressionism, soul, masses, psychological condition, architecture, lighting, *Metropolis*

JASMINA VOJVODIĆ

Physical codes of avant-garde and war/revolution in two films by Sergei Eisenstein

This paper discusses the avant-garde poetics in the films *Battleship Potemkin* (*Броненосец "Потёмкин"*, 1925) and *October* (*Октябрь*, 1927) by Russian filmmaker Sergei Eisenstein. A special attention is dedicated to the street as a scene of action and the relationship between individual bodies and masses in it. The individual is static (wounded, dead body) while the mass is in movement, which affirms the dynamics of the street as a "revolutionary stage". The dynamics and the announcement of revolutionary events are accomplished with scenes taking place on the street, at the train station, in the port, and specifically on the staircase (Odessa Steps, Winter Palace staircase, etc.). Tension is increased in both films through the exchange of the static and dynamic, individual bodies and masses as well as lifting and lowering. The author of the paper concludes that the dynamism of revolutionary events is especially emphasized through close-ups and fragments of the human body, which is in line with the avant-garde poetics of the broken structure and shift (Russian *sdvig*).

Key words: avant-garde, physical codes, war, revolution, film, Sergei Eisenstein, *Battleship Potemkin*, *October*

FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM

MARIO KOKOTOVIĆ

Marijan Mikac, director of the National Film Institute

Looking for a better-known book by Marijan Mikac on cinema in the Independent State of Croatia, published in 1971 in Spain, the author of this paper encountered a lesser-known publication entitled *Three Years of the National Film Institute* published during World War II in Zagreb. As an introduction to its reprint, Kokotović's paper gives some basic information about the life and work of Marijan Mikac, a renowned pre-war writer and film professional, and the most important information about the foundation and activity of the National Film Institute *Hrvatski slikopis* (Croatia Film), better known just as *Hrvatski slikopis*.

Key words: Marijan Mikac, *Three Years of the National Film Institute*, *Hrvatski slikopis*, Independent State of Croatia

O suradnicima

Ana Abramović (Zagreb, 1987), diplomirala komparativnu književnost te ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje u Zarezu i na portalu <kulturpunkt.hr.>

Midhat Ajanović (Sarajevo, 1959), filmski autor, književnik i publicist. Diplomirao je novinarstvo u Sarajevu i učio animaciju u Zagreb filmu. Doktorirao je filmologiju na Sveučilištu u Göteborgu (2009). Autor je kratkih animiranih filmova, knjiga karikatura i više romana. U Hrvatskoj je objavio filmološke knjige *Animacija i realizam / Animation and Realism* (2004), *Karikatura i pokret: devet ogleđa o crtanom filmu* (2008), *Milan Blažeković – Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon* (2010), *Nedeljko Dragić: čovjek i linija / The Man and The Line* (2014). Predaje povijest i teoriju animacije na švedskim filmskim školama (trenutno na University West u Tröllhattanu). Za svoj rad nagrađen je na brojnim književnim i filmskim manifestacijama i izložbama diljem svijeta.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao je komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao te doktorirao filmološkom tezom. Predstojnik je katedre za filmologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, i voditelj Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Suurednik je *Filmskog leksikona* (2003) i autor triju knjiga: *Filmske vrste i rodovi* (2007), *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) i *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2010; drugo izdanje 2011). Dobitnik je Nagrade Filozofskog fakulteta, Nagrade Vladimir Vuković i Nagrade SFERA. Član je savjeta časopisa *Ubiq* i *Autsajderski fragmenti* te glavni urednik u ovome časopisu.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*. Piše i glazbene kritike.

Marijana Jakovljević (Šibenik), diplomirala je komparativnu književnost te francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje u tjedniku *Glas Koncila* i mjesečnicima *Kana*, *kršćanska obiteljska revija* i *Veritas*.

Marcella Jelić (Split, 1974), diplomirala na Grafičkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Studira na poslijediplomskom doktorskome studiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Bila je višegodišnja zamjenica glavne urednice Tportala, surađivala kao novinarka u više medija (*Jutarnji list*, *Slobodna Dalmacija*, *Zarez*, *Total Film*, *Elle*, *Metro*, *Studentski radio*...). Glavna je urednica Klasik TV-a.

Dragan Jurak (Zagreb, 1967), studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu* i na HRT-u. Trenutno objavljuje na portalu *Moderna vremena*, Trećem programu Hrvatskog radija, u *Novostima* i u *Zarezu*. Autor je knjige *U zaklon! Ideološka čitanka suvremenog filma* (2014). Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 1998.

Lucija Klarić (Zagreb, 1994), studentica je Akademije dramske umjetnosti, smjer dramaturgija. Novinarka je portala <ziher.hr> i <transmeet.tv> te urednica i voditeljica na Radio Studentu.

Mario Kokotović (Zagreb, 1969), diplomirao na Odsjeku filmskog i televizijskog snimanja na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje na Odsjeku snimanja radi kao izvanredni profesor. U zemlji i inozemstvu djeluje kao snimatelj, producent i redatelj. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture.

Elvis Lenić (Pula, 1971), diplomirao je strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Filmski kritičar *Glasa Istre*, a tekstove o filmu objavljuje i u *Vijencu*, *Hollywoodu* i na portalu <filmovi.hr>. Autor je više filmova kratkoga i srednjega metra.

Krunoslav Lučić (Zagreb, 1981), diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 2014. doktorirao s filmološkom tezom u okviru Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Asistent je na Katedri za filmologiju pri Odsjeku za komparativnu književnost.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Suautor je monografije *Pedeset godina Liburnija-filma* (2013) i urednik monografije *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

Mirela Ramljak Purgar (Zagreb, 1965), diplomirala je povijest umjetnosti i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stručno se usavršavala na Ludwig Maximilian Universität u Münchenu, studijski boravila na Freie Universität u Berlinu, te koristila jednomjesečnu stipendiju Nordic Institute for Contemporary Art u Helsinkiju. Apsolvent je na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Zaposlena je kao istraživač u Centru za vizualne studije u Zagrebu. Stručne i znanstvene radove objavila u *Quorumu*, na Trećem programu Hrvatskog radija, u *Glasju*, *Kontura Art magazinu* i *Radovima Instituta za povijest umjetnosti*. God. 2008. objavila je knjigu *Ekspressionizam i hrvatska moderna umjetnost*. Članica je Hrvatske sekcije AICA-e.

Diana Robaš (Karlovac, 1978), diplomirala filozofiju i sociologiju na Hrvatskim studijima u Zagrebu. Autorica je dviju pjesničkih zbirki. Objavljivala poeziju, kratke priče i stripove u raznim tiskanim i internetskim izdanjima. Filmsku kritiku i eseje redovito objavljuje u časopisu *Filmonaut*.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektronike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Jurica Starešinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova, pokretač internetskog časopisa <MojStrip.com>. U više navrata suradnik Svjetskog festivala animiranog filma – Animafest Zagreb. Od 2010. do 2015. bio je urednik u ovom časopisu.

Ante Zlatko Stolica (Split, 1985), diplomirao hrvatski jezik i književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Splitu. Objavljuje u domaćim časopisima i na portalima: *Zarez*, *Nepokoreni grad*, <booksa.hr>, <vizkultura.hr> i dr. Piše i na svojoj stranici <<http://alkatmer.tumblr.com/>>. Autor je nekoliko kratkih igranih i dokumentarnih filmova.

Dinko Štimac (Rijeka, 1987), prvostupnik ekonomije na Ekonomskome fakultetu u Rijeci te magistar komparativne književnosti i sociologije na Filozofskome fakultetu u Zagrebu. Objavio je radove u časopisima *Polemos* i *Diskrepancija*, a o filmu piše za <ziher.hr>, *Zarez* i *Zapis*.

Jasmina Vojvodić (Zagreb, 1970), diplomirala ruski jezik i književnost te komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Na istom je fakultetu magistrirala (1999), a zatim doktorirala (2005). Trenutno radi kao izvanredna profesorica na Katedri za rusku književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Objavila je knjige *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja* (2006) i *Tri tipa ruskog postmodernizma* (2012). Uredila je zbornike *Hrana. Od gladi do prejedanja* (2010), *Kalendar* (2010), *Transfer* (2012) i *Nomadizam* (2014). S Kornelijom Ičin uredila je zbornik *Vizualizacija literatury* (Beograd, 2012). Voditeljica je projekta Neomito-logizam u kulturi 20. i 21. stoljeća koji financira Hrvatska zaklada za znanost.

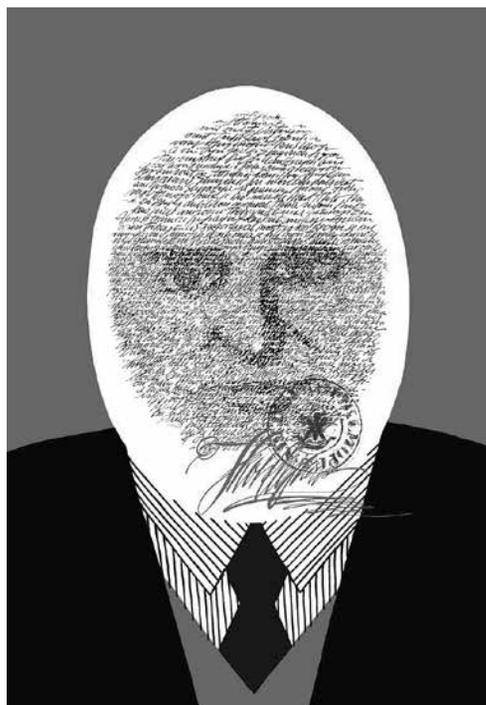
Višnja Vukašinović (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija, u *Zarezu* i drugdje. Dobitnica je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg mladog kritičara 2012. godine. Redateljica je kratkih filmova *Srećko Kramp: skica za portret* (2014) i *Roza – teološki film ceste* (2015).

Ivan Žaknić (Korčula, 1972), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu. Filmske kritike i eseje objavljivao je u *Vijencu*, *Zarezu* i drugdje. Novinar je Hrvatskog radija, urednik emisije *Licem u lice* njegova Prvog programa.

Midhat Ajanović
NEDELJKO DRAGIĆ: ČOVJEK I LINIJA / THE MAN
AND THE LINE
 Hrvatski filmski savez, Zagreb, ožujak 2014.
 448 stranica; tvrdi uvez, ilustrirana

U koji god ga okvir stavili, onaj "lokalni" – Zagrebačke škole crtanog filma, ili globalni – s nepreglednim korpusom svjetske animacije, Nedeljko Dragić uvijek će biti i ostati neponovljiv umjetnik – karikaturist, crtač i ilustrator, scenarist, redatelj i animator, čiji se doživljaji svijeta procesuiraju satiričkim i melankoličnim odmakom, a potom izražavaju njegovim najjačim oruđem – linijom. Dragić je autor kojega prije svega zanima ideja pojma u pokretu, oživljena misao, pa se nakon avantura dubinama svemira s reduciranim ali prepoznatljivim povijesnim orijentirima, njegova linija uvijek i iznova vraća svojem prvom i jedinom izvoru – stvarnosti i Čovjeku.

Povezujući *Čovjeka i liniju* u podnaslovu autorske monografije *Nedeljko Dragić*, Midhat Ajanović pokušava objasniti taj osebujan kreativni proces koji je rezultirao desetinama tisućama izvanrednih crteža, domišljatih ilustracija i podbadačkih karikatura te manjim brojem iznimnih animiranih filmova u kojima je velikom dijelu tih crteža Dragićeva animacijska majstorija dala novi život – od debitantske *Elegije* iz (1965) preko filmova *Krotitelj divljih konja*, *Možda Diogen*, *Idu dani*, *Tup-tup*, *Dnevnika...*, do autobiografskih *Slika iz sjećanja* (1989) i povratničkog *Rudijeva leksikona*. Autor prati liniju Dragićeve karijere od karikature i stripa do filma, a pritom traga za mogućim uzorima i utjecajima u svijetu filma i karikature te traži prikladan analitički model za tumačenje Dragićeva animacijskog djela nalazeći ga u semiološkoj teoriji Jurija Lotmana. Na kraju toga



povijesno-teorijskog lutanja, nužno se vraća samome Dragiću – njegovim unikatnim filmovima i iskustvima. Bogato ilustrirana tek djelićem Dragićeva crtačkog imaginarija, ova knjiga je mnogo više od monografije umjetnika. Ona je rezultat interaktivnog procesa na kraju kojeg humoristična linija neumornog animatora nije poštedjela ni samoga pisca prve monografije o njegovom djelu.

Cijena: 250,00 kuna

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, online-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1,5 retka, s marginama stranice od 2,54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagradi stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: usp. Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.