

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

god. 21 (2015)

broj 84, zima 2015.

Hrvatski filmski ljетopis 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)

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 – Hrvatski državni arhiv)
Janko Heidl (kronika / chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije / bibliographies)
Anka Ranić (UDK)

DIZAJN / DESIGN: Igor Kuduz *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 tisk 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

TELEFAX/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: 50 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 4. prosinca 2015, a objavljen je 15. siječnja 2016.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Goran Trbuljak, direktor fotografije, na snimanju filma *Sve najbolje* (redateljica: Snježana Tribuson, produkcija: Kinorama i HRT). Fotografirao Jasenko Rasol.

SADRŽAJ

UVODNIK	5 Hrvoje Turković / Hrvatski filmski ljetopis – ekvilibistički opstanak
FILMSKO SNIMANJE (GOST UREDNIK: JASENKO RASOL)	15 Dragan Marković / Snimateljski rad na filmu <i>Živi i mrtvi</i> 48 Dinka Radonić / Tri filma Godarda i Coutarda 81 Maja Midžor / Ingmar Bergman i Sven Nykvist 98 Krešimir Mikić / Postojeće svjetlo u igranom filmu
HRVATSKI FILM	115 Stjepan Lacković i Arsen Oremović / Uloga audiovizualnih djela u legitimiranju političkih režima bivše Jugoslavije i Hrvatske
ANIMIRANI FILM	135 Giannalberto Bendazzi / Dvaput prvi – Quirino Cristiani i dugometražni animirani film
FESTIVALI I REVIE	157 20. splitski filmski festival – međunarodni festival novog filma (2015) : Nemoćna društvena kritika iz kino fotelje, Karla Kovačević / <i>Nasilje</i> , Karla Kovačević / <i>Dora ili seksualne neuroze naših roditelja</i> , Josip Mioč / <i>Prelazeći granicu</i> , Milan Zaviša 172 13. Liburnia Film Festival – festival hrvatskog dokumentarnog filma (2015) : Domaće i dokumentarno uz šumove mora, Elvis Lenić
NOVI FILMOVI	177 Kinoreportuar : Amy (Janko Heidl), <i>Chappie</i> (Dinko Štimac), <i>Crna misa</i> (Ante Pavlov), <i>Divlje priče</i> (Lucija Klarić), <i>Jastog</i> (Marija Selak), <i>Marsovac</i> (Janko Heidl), <i>Moja majka</i> (Višnja Vukašinović), <i>Ničije dijete</i> (Ana Abramović), <i>Takva su pravila</i> (Marcella Jelić), <i>Ti mene nosiš</i> (Boško Picula), <i>To dolazi</i> (Mario Slugan), <i>Zvizdan</i> (Josip Grozdanović) 214 DVD : Glenn Miller Movies (Krunoslav Lučić)
NOVE KNJICE	219 Janko Heidl / Raskošan podsjetnik na Vukotićev lik i djelo / Radomir Pavićević, Dragi Savićević (ur.), 2014, <i>Dušan Vukotić – zaboravljeni vizionar</i> , Zagreb: Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske, Skaner Studio d. o. o. 224 Ljubiša Prica / Filozofija znanstvenofantastičnih horor-filmova / Kristijan Krkač, 2013, <i>Krava na Mjesecu</i> , <i>Filozofija znanstveno-fantastičnih horor filmova: estetika, filozofija emocija, ontologija, epistemologija i etika</i> , Zagreb: Filozofija.org
ČASOPISI	233 Lucija Klarić / Časopis kao pripovijest / <i>Filmonaut</i> , br. 10 (2014), 11 (2015), 12 i 13 (2015), Zagreb: Udruga Filmonaut
PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE	237 Ana Đordić / Metodički pristup analizi i interpretaciji filma <i>Neka uđe onaj pravi</i> kao nastavne jedinice u srednjoj školi
DODACI	249 Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

EDITORIAL	5 Hrvoje Turković / <i>Hrvatski filmski ljetopis</i> – Equilibristic survival
CINEMATOGRAPHY (GUEST EDITOR: JASENKO RASOL)	15 Dragan Marković / Cinematography on the film <i>The Living and the Dead</i> 48 Dinka Radonić / Three films by Godard and Coutard 81 Maja Midžor / Ingmar Bergman and Sven Nykvist 98 Krešimir Mikić / Available light in feature length films
CROATIAN FILM	115 Stjepan Lacković and Arsen Oremović / The role of audiovisual works in providing legitimacy to the political regimes of the former Yugoslavia and Croatia
ANIMATED FILM	135 Giannalberto Bendazzi / Twice the first – Quirino Cristiani and the animated feature film
FESTIVALS	157 20th Split Film Festival – International New Film Festival (2015): Feeble social critique from a cinema seat, Karla Kovačević / <i>Violence</i> , Karla Kovačević / <i>Dora or Our Parents' Sexual Neuroses</i> , Josip Mioč / <i>Crossing the Border</i> , Milan Zaviša 172 13th Liburnia Film Festival – Croatian Documentary Film Festival (2015): National and documentary with the sound of the sea, Elvis Lenić
NEW FILMS	177 Cinema: Amy (Janko Heidl), Chappie (Dinko Štimac), Black Mass (Ante Pavlov), Wild Tales (Lucija Klarić), The Lobster (Marija Selak), The Martian (Janko Heidl), My Mother (Višnja Vukašinović), No One's Child (Ana Abramović), These Are the Rules (Marcella Jelić), You Carry Me (Boško Picula), It Follows (Mario Slugan), The High Sun (Josip Grozdanić) 214 DVD: Glenn Miller Movies (Krunoslav Lučić)
NEW BOOKS	219 Janko Heidl / A rich reminder of Vukotić's person and work / Radomir Pavićević, Dragi Savićević (ed.), 2014, <i>Dušan Vukotić – A Forgotten Visionary</i> , Zagreb: National Community of Croatian Montenegrins, Skaner Studio d. o. o. 224 Ljubiša Prica / Philosophy of science fiction horror films / Kristijan Krkač, 2013, Cow on the Moon, <i>Philosophy of science fiction horror films: aesthetics, philosophy of emotions, ontology, epistemology, and ethics</i> , Zagreb: Filozofija.org
MAGAZINES	233 Lucija Klarić / Magazine as a narrative / <i>Filmonaut</i> , no. 10 (2014), 11 (2015), 12 and 13 (2015), Zagreb: Udruga Filmonaut
MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING	237 Ana Đordić / Approach to the analysis and interpretation of the film <i>Let the Right One In</i> as a teaching unit in secondary schools
APPENDICES	249 Chronicle / Bibliographies / English summaries / Contributors to this issue / Submission guide

UDK: 791:050(497.5)"199/200"

Hrvoje Turković

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI, ZAGREB

Hrvatski filmski ljetopis – ekvilibistički opstanak

Hrvatski filmski ljetopis pojavio se u trenutku (1995) kad u Hrvatskoj nije bilo stručnog filmskoga časopisa.^{*} Dugovječna *Filmska kultura* (1957–1990) prestala je izlaziti pred sam rat, svojedobni njoj alternativni časopis *Film* bio je kratkovječan (1975–1979), a njegov “nasljednik” *Kinoteka* (1988–1994), časopis tada mlađe generacije kritičara, koji je nekako preživio političke promjene, ubrzo je u 1990-ima također zgasnuo. Postojale su tada (ali će i njih brzo nestati) tek populistički usmjerene revije što su pisale i o filmu, a bile su vezane uz televizijski program i videodistribuciju (*Super, Studio*).

Iako se na više strana – i kritičarskih i čitateljskih – taj nedostatak začuđeno i prijekorno uočavao, uz obvezatno pitanje zašto se ne obnovi *Kinoteka* ili ne pokrene novi časopis, vjerojatno još dugo ne bi bilo filmskoga časopisa da Ivo Škrabalo, u to doba predsjednik Hrvatskoga društva filmskih kritičara i oporbeni parlamentarac, nije odlučio početkom 1995. artikulirati službeni prijedlog za pokretanje filmskoga časopisa kojemu bi inicijalni izdavač bilo to društvo.[†] U dogovoru s kolegama (Vjekoslavom Majcenom i autorom ovoga teksta), sastavio je prijedlog časopisa i obratio se tadašnjem (hadezeovskom) ministru kulture Zlatku Vitezu (inače glumcu, kazališno-

mu redatelju i voditelju putujućeg kazališta Histrion). Ovaj je bez sustezanja prihvatio ideju i odobrio traženi novac.

Razlog za tu susretljivost bio je velikim dijelom, vjerujem, kulturno-politički. Naime, u to su doba organizacija kinematografije i financiranje filma u Hrvatskoj bili u izrazitoj kriзи, s posve neizvjesnom budućnošću.

Tranzicija na kapitalizam i, istodobno, rat stvorili su razdoblje privatizacijskih borbi, nesigurnosti i zamiranja aktivnosti. Ugledna filmska poduzeća propadala su naočigled (Jadran film, Zagreb film, Croatia film), distributeri su reducirali uvoz (vezujući ga uz videodistribuciju), kinematografi su, kao posljedica rata, smanjivanja posjeta i privatizacije, počeli zatvarati kina po gradovima (uključujući i Zagreb), mnoge institucije koje bi zrela kinematografija trebala imati (i koje je bivša Jugoslavija i imala) u Hrvatskoj nisu postojale (npr. nije postojalo dokumentacijsko mjesto na kojem bi se moglo dobiti informacije o tadašnjem stanju u hrvatskoj kinematografiji, adrese proizvođača i filmskih ljudi, poput npr. Jugoslavija filma i Instituta za film u bivšoj Jugoslaviji).

Iako je tradicijski sustav državnoga sufinanciranja kinematografije održan i u novom uređenju, promijenio se organizacijski oblik.

* Tekst donosimo povodom punih 20 godina izlaženja *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.

† Škrabalo, dok je bio pomoćnik ministra kulture (Vlatka Pavletića) – za njihova razmjerno kratka mandata – inicirao je (1992) osnivanje društva filmskih kritičara, koje je, uz njegovo sudjelovanje i osnovano. To osnivanje je bilo u vezi i s njegovom

inicijativom da se utemelje Dani hrvatskoga filma (te iste godine) – godišnja smotra hrvatske filmske proizvodnje (kritičari su trebali biti širok “žiri” koji će individualnim ocjenama ocjenjivati filmove na festivalu, a najviša srednja ocjena donosila bi nagradu Oktavijan), dok je Puli namijenio međunarodni festival (koji nije ostvaren za njegova mandata).

HRVATSKI
filmski

LJETOPIS

U BROJU:

VLADEKOV STOL • FILMOGRAFIJA HRVATSKEGA FILMA 1991.-1994. • ŠTO JE ŠTO I TKO JE TKO U HRVATSKOJ FILMSKOJ KRITICI • VIDEO TRŽIŠTE • KRITIČKI PREGLED REPERTOARA (SIJAČANJ-SVIBANJ) • REVALORIZACIJA "KONCERTA" • ZAŠTO FILMSKA GLAZBA,
PRVA ZAGREBAČKA KINA I KINO ČASOPISI i drugo

AUTORI:

ČELAN, DOVNIKOVIC, ERCEGOVIĆ, GILIĆ, GORBMAN, HEIDL, ILINČIĆ, JURAK, KRELJA, KUKULJICA LUKETIĆ, MAJCEN, MARKOVIĆ, NENADIĆ, PALJAN, PAULUS, PAVIĆIĆ, PETERLIĆ, RADIĆ, SABLJIĆ, SAČER, SALEČIĆ, ŠEŠIĆ, ŠKRABALO, TOMLJANOVIC, TURKOVIĆ, VISKOVIĆ



12
1995

84 / 2015

Naslovica
prvog dvobroja
Hrvatskog
filmskog
ljetopisa

Prijašnji RSIZ kulture (Republička samoupravno-interesna zajednica kulture) koji je po "sektorima" – a tako i posebno kinematografiji – raspodjeljivao proračunski novac, ukinut je, a njegove je funkcije preuzele Ministarstvo kulture (tada i obrazovanja i sporta). Ministarstvo kulture preuzele je strukturu financiranja kinematografije od RSIZ-a, ali s minimaliziranim proračunom i novoproizvedenom organizacijskom dezorientacijom (odnosno nedostatkom artikuliranih načela i perspektiva). Sufinanciranje časopisa je – kao i općenito sufinanciranje izdavanja knjiga – također potpadalo pod Ministarstvo kulture.

Razlog je kulturno-političke dezorientacije bio i u tome što sve te promjene nisu pratile i zakonske promjene (nego tek parcialne "uredbe" kojima se ukinulo RSIZ) – još je uvijek vrijedio stari, ne više prikidan i ne baš obvezujući Zakon o kinematografiji. Javni pritisci filmskih djelatnika da se napravi novi zakon o filmu, da se nešto učini na oživljavanju proizvodnje i reorganizaciji sustava bili su vrlo glasni, vukli su se po novinama, ali politika, s puno prečim brigama, nije ništa činila da bi uopće uvidjela kakvo je stanje u kinematografiji, a kamo li da bi ga pokušala nekako popraviti. No, sukcesivne hadezeovske ministre kulture ta je buka ipak donekle iritirala.

Zlatko Vitez, sluhom osobe koja je nastupala i na filmu, a i vidjevši u tome dobar politički potez koji će pokazati ipak neku inicijativu postojeće vlasti u području kinematografije (osim one polazne inicijative 1992 – utemeljenja nacionalnoga festivala filmova – Dana hrvatskoga filma),² odobrio je financiranje novog časopisa.

Naziv časopisu – podosta nezgrapan – smislio je Ivo Škrabalo, a trudio se da to bude

u onda politički prihvatljivu duhu. Sugerirao je starinski naziv "ljetopis", jer je jedna od važnih funkcija budućeg časopisa trebala biti povjesničarsko-dokumentacijska: prikupljanje svih, za povijest važnih, podataka o filmu i godišnje praćenje zbivanja, a "hrvatski" zato da bi bio vladajućim političarima (hadezeovske provenijencije) prihvatljiv (to je bilo doba inflacije pridjeva "hrvatski" u nazivima raznih društava i institucija). Dogovoren je da će, uz Hrvatsko društvo filmskih kritičara, časopis suzdravati i Filmoteka 16 (direktor je bio Dragan Švaco), kao izvršni izdavač, te Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka. Prema samoorganizacijskim načelima Hrvatskoga društva kritičara sabralo se prvo, operativno malobrojno uredništvo. Uz inicijatora Ivu Škrabala, koji je skromno uzeo ulogu tek člana polaznog trojnog uredništva, glavninu planško-operativnih, izvršnih poslova u pripremi časopisa preuzeo je Vjekoslav Majcen (namještenik Hrvatske kinoteke i njezin "predstavnik" u časopisu), a ja sam – na prijedlog Škrabala – preuzeo ulogu glavnoga urednika. U vrlo kratkom roku, u ljeto 1995, izašao je prvi (dvo)broj, demonstrirajući uređivački program. Prva rečenica u uvodniku koji je napisao Ivo Škrabalo jednostavno je izrazila dva temeljna, opća cilja:

Hrvatski filmski ljetopis pokrećemo s namjerom da se u današnjoj hrvatskoj kinematografiji popune divje praznine: nedostatak stručnog časopisa i nepostojanje sustavnog registra prijeko potrebnih podataka o njezinoj djelatnosti.

A što je uredništvo mislilo kako konkretno izgleda ostvarivanje tih vrlo općih ciljeva,

HRVOJE
TURKOVIĆ:
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS –
EKVILIBRISTIČKI
OPSTANAK

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Ivo Škrabalo, kao pomoćnik ministra kulture, i ministar Vlatko Pavletić te su godine (1992) donijeli, zapravo, jedine kulturno-političke novine u hrvatsku kinematografiju u cijelom prvome razdoblju vladavine HDZ-a i Tuđmana (iniciranje društva

filmskih kritičara i Dana hrvatskoga filma). No, više od toga nisu uspjeli, jer su obojica ubrzo dali ostavku na svoja mesta, pod pritiskom medijske halabuke oko insceniranog političkoga skandala vezanog uz obrazovanje.

trebala je pokazati struktura rubrika u tom prvome broju, tip tekstova i njihova kvaliteta.

„Ljetopisnu“ funkciju ispunjavale su recenzije festivala i kratke recenzije svih filmova na repertoaru (recenziralo se npr. Dane hrvatskoga filma s uvodnim tekstrom koji je, značajno, glasio „Smotra kojoj treba kinematografija“, a kao suradnici pretezali su tada mlađi i vrlo mlađi kritičari: Dragan Jurak, Josip Visković, Vlado Ercegović), a potom rubrika koju je vodio Vjekoslav Majcen „Kronika ‘95“ u kojoj je po datumima ispisivao filmske događaje tijekom 1994–1995. „Registarska“, dokumentacijska, funkcija ispunjena je davanjem kompletne filmografije Dana hrvatskoga filma, popisom filmskih poduzeća i udrug s njihovim adresarom, leksikonom kritičara („Tko je tko u hrvatskoj filmskoj kritici danas“), te „Bibliografskim ljetopisom“ – bibliografijom knjiga, kataloga i časopisa koji su objavljivali tekstove o filmu tijekom prethodne godine (1994). „Strukovna“ – odnosno studijsko-istraživačka, teorijska i širekritică – funkcija demonstrativno je ispunjena trima tipovima rubrika: (a) izdvojenim, književno koncipiranim, „Esejom“ (autora Petra Krelje); „Portretom autora“ (Mario Sablić o Levinsonu); „Studijama i istraživanjem“ (Ante Peterlić o pojmu „filmske umjetnosti“ i moja studija o recepciji Belanova Koncerta iz 1954); (b) planiranom serijom „Teorija u prijevodu“ (Claudia Gorbman o glazbi) te (c) dvjema rubrikama s prilozima iz povijesti filma (rubrika „Stogodišnjica filma“ i „Biblioteka Ljetopisa“ koja je dala ulomak iz Majcenove neobjavljene knjige o hrvatskome filmskom tisku do 1945).

Cijeli se ovako strukturiran broj mnogima činio „preambicioznim“. Ne toliko zbog kritičarskoga praćenja filmova, koliko u studijskome i istraživačkome smislu.

Publicistička je situacija, naime, u to doba bila pomalo paradoksalna.

Potkraj 1980-ih i početkom 1990-ih došlo je do prave renesanse filmskoga publicizma. Sve su glavne dnevne i tjedne novine u Hrvatskoj obvezatno pratile film, objavljivale

osim mnogobrojnih i ažurnih kritika i vrijedne intervjuje, te prigodno tematske eseje. Televizija (Televizija Zagreb, pa HTV), te radijski programi (Radio Zagreb, odnosno HR, uključujući i Omladinski radio, odnosno Radio 101), imali su po nekoliko emisija posvećenih filmu. U srednjem su se medije sada preselili najvrjedniji mlađi kritičari (Nenad Polimac, Jurica Pavičić, Aldo Paquola, Janko Heidl, Dragan Jurak, Damir Radić...). Tijekom 1990-ih narastao je ukupan broj aktivnih kritičara, pretežito mlađih (Hrvatsko društvo kritičara povećalo se na oko 50-ak imena sredinom 1990-ih), tako da je medijski filmski publicizam dosegnuo stanje bujnosti i povremeno prilično visokih standarda, kakvih nije bilo odavna.

Ironija je bila upravo u tome što taj pravac kritike nije pratila i pojava ili prisutnost specijalističkoga filmskoga časopisa. S jedne je strane trebao časopis/revija što bi poentirao ovu medijsko-publicističku, nadasve populističku, situaciju, a s druge časopis u kojem bi se otvorile i nežurnalističke, studijske i istraživačko-dokumentacijske mogućnosti za koje nije bilo prigode i mesta u medijskoj svakodnevici, a nužne su za kvalitetnu filmsku i opću kulturu.

No, nedostatak prigode za objavljivanje opsežnijih i studioznijih tekstova o filmu (odnosno rasutost i neadekvatnost tih prigoda, uglavnom po književnim časopisima – npr. Republici, 15 dana, Književnoj smotri i dr.) učinio je da je u to doba izgledalo da svega troje-četvero ljudi u Hrvatskoj uopće i može pisati veće i studiozne tekstove o filmu. A da se ne govori o tome da dokumentacijske (filmografske, bibliografske) poslove tada nije radio nitko, niti se činilo da je itko za to zainteresiran.

Naš je urednički zadatak bio pokazati da ovakva mnijenja – koja su se, doduše, temeljila na trenutačnom stanju stvari – i jesu samo prigodna mnijenja, da ne znače da studijske perspektive nisu „realne“.

Bili smo uvjereni da će se stvari promjeniti kada otvorimo mogućnost objavljivanja i velikih tekstova; da će ih tada biti.

To uvjerenje nije bilo neutemeljeno. Prvo, među "starijim", a i među ponekim mlađim a etabliranim kritičarima postojali su oni koji su, objavljajući tekstove povremeno ili stalno, već dokazali da im je studijski, tekstu-alno opsežniji pristup (više od maksimalne "tri kartice" – "tri šlajfne" iz novina) stalna opcija (Škrabalo, Peterlić, Krelja, Tadić, Polimac, Majcen, Pavičić...). Osobno sam imao isku-stvo da su poneki pisani diplomski radovi na Akademiji dramske umjetnosti izvrsne studije koje ne samo da se može nego se i treba objaviti, i da je potreban samo poziv i poticaj pa da ti tekstovi budu i objavljeni. A sustavno održavanje predavanja o filmu na Filozofskome fakultetu, na studiju komparativne književnosti (Ante Peterlića), česti seminarski i diplomski radovi, a potom i magisteriji, stvarali su korpus iz kojeg se uvjek moglo profiltrirati vrijednih radova za objavlјivanje.

Uvjerenje se pokazalo opravdanim.

Hrvatski filmski *ljetopis* je doista postao poticajnim mjestom okupljanja onih koji imaju studijskih interesa, "otkrivačem" i "poticateljem" takvih interesa u pojedinaca. Nakon deset i više godina izlaženja zapravo smo zatrpani dobrim i opsežnim tekstovima za objavlјivanje, koji zbog velikog priljeva moraju ponekad i godinu-dvije čekati da budu objavljeni (to se događa i s tekstovima urednika).

Naravno, nije sva zasluga na *Ljetopisu* – opće okolnosti bile su pogodne. Naime, u međuvremenu se povećao broj sveučilišnih studija na kojima se predaje o filmu, film je ušao u interesno područje i književnih interpreta i teoretičara, temom je magisterija i doktorata. Uvođenje i proširivanje "akademskog" pisanja o filmu te postojanje "forum" za objavlјivanje

HRVOJE
TURKOVIĆ:
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS –
EKVILIBRISTIČKI
OPSTANAK

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Nešto kasnije te godine, najesen, Veljko Krulčić pokrenuo je *Hollywood*, list koji je bio koncipiran poput populističkih filmskih revija u svijetu, trebao je živjeti od oglašivača i biti distribuiran po kioscima i videotekama. List je njegovao kritike, produkcionske

zdržano je stvorilo povoljnju uredničko-su-radničku situaciju.

Kako u trenutku pokretanja nije bilo drugog časopisa,³ smatrali smo također da *Ljetopis* mora zadržati i "žurnalističko-revijalnu" stranu (tradicionalno obvezatnu u svim filmskim časopisima u nas), te smo – po uzoru na raniji *Film* – odlučili redovitim kratkim kritikama pratiti ukupni repertoar kina, objavljivati aktualne portretne eseje, eseje o trendovima i dr.

I najzad, u nedostatku ikakva filmskoga časopisa u tom trenutku, a osobito (krajnje poželjnog) generacijskog filmskoga časopisa, zamislili smo *Ljetopis* kao časopis koji će obuhvatiti sve djelatne generacije pisaca o filmu, podjednako one koji su već dulje "na terenu", kao i one što tek pristizu. I to smo sustavno održali, s time da se, što godine više odmiču, broj mlađih suradnika povećao, i to gotovo eksponencijalno. Dijelom zato što je, žaliboze, sve manje živih među starijim kritičarima (preminuo je početkom 1990-ih Vladimir Vuković, a u proteklim godinama i Ante Peterlić, Zoran Tadić, Mato Kukuljica...), ali i zato što je mlađa urednička ekipa koja je – nakon proslavljene desetogodišnjice izlaženja – preuzela *Ljetopis* (Tomislav Šakić kao izvršni urednik, a na glavnom uredničkom mjestu prvo Bruno Kragić, a potom Nikica Gilić) bila bolji mamac mlađim piscima (a bili su i bolji "skauti" u pronalaženju mlađih pisaca o filmu).

Kako su ostvareni zamišljeni programi?

Kad je riječ o dokumentacijskome pristupu, pokazalo se da tek izričito uredničko nastojanje može osigurati dokumentacijsku građu, jer sve do utemeljenja HAVC-a (Hrvatskog audiovizualnog centra) i njegova zadatka da prikuplja dokumentaciju o film-

analize, kolumnе uglednih filmskih pisaca, tematske eseje, intervjuje i dr., bio je atraktivno opremljen, s dosta promidžbenog materijala. Časopis je uređivala mala skupina profesionalaca.

skoj proizvodnji nije bilo središta, a ni osobe koja bi to činila (osim urednika Majcena, koji je to usput, na svoju ruku, činio za ondašnju Hrvatsku kinoteku). Tako smo uveli kao obvezu časopisa sustavno donošenje ukupne filmografije filmova u konkurenciji Dana hrvatskoga filma i drugih domaćih festivala i revija, sustavno donošenje bibliografije izdanih knjiga, te obavezno praćenje svakoga portreta filmaša filmografijama. No uz to smo poticali na povremene sustavne filmografske i leksičarske obrade, pa je u *Ljetopisu* objavljeno nekoliko važnih leksikonskih, filmografskih i bibliografskih cjelina, kao na primjer leksikoni: "Tko je tko u filmskoj kritici danas", "Mladi hrvatski redatelji", "Leksikon američkih nezavisnjaka", "Leksikon videoumjetnika", "Leksikon redatelja za 21. stoljeće", "Leksikon scenografa"; filmografije: "Filmografije hrvatskih filmskih skladatelja", "Filmografija mini-filmova", "Videografija" (popis umjetničkoga videa u Hrvatskoj), "Filmografija srpskih i crnogorskih cjelovečernjih filmova 1990–2002"; bibliografije: "Povijest filma – izabrana bibliografija", "Filmski žanr: bibliografija", "Bibliografija filmskih knjiga izdanih u Srbiji 1990–2002", "Bibliografija kognitivističkih tekstova", i dr.

Filmografska je aktivnost posljednjih godina ponešto posustala – postala tek povremenom – jer su je preuzele različite svjetske i domaće baze podataka (IMDB, Film.hr i dr.), iako nema te baze koja bi mogla temeljitošću i cjelovitošću konkurirati savjesnosti dokumentalistike kakvu je polazno njegovao *Ljetopis*.

Osobitu, vjerujem, vrijednost *Ljetopisu* daju studijski dosezi – nadasve oni teorijski. Iznenadujuće (iako nama urednicima očekivano), izredalo se više od 40 autora studijski usmjerenih tekstova, od toga je priličan broj, i starijih i mlađih, prvi put predstavljen takvim pristupom filmu. U *Ljetopisu* su, uz stalnu rubriku "Studije i istraživanja", u kojoj su se objavljivali raznoliki studijski prilozi, priređeni i mnogobrojni teorijski i studijski tematski blokovi – teorijski, povjesničarski i interpreta-

cijski – s više tekstova na srodnu temu; npr. "Američki film otklona", "Hrvatska filmska glazba", "40-a obljetnica SCF Zagreb", "Zbornik u počast Anti Peterliću", "Snimanje"; "Video-umjetnost u Hrvatskoj", "Kognitivistički pristup filmu", "Film 90-ih", "Filmski žanr", "Suvremena teorija montaže", "Film i emocije", "Dokumentarni film", "Kulturalni studiji i film", "Filmska naracija", "Blockbusteri", "Animacijske studije", "Filmska genologija", "Zvuk i glazba u filmu", "Filmologija i komparatistika", "Deleuze i film", "Medij filma", "Film i ideologija", "Poetsko izlaganje u filmu" i dr.

Otvorile su se (spontano) trajnije tematsko-istraživačke linije, najčešće zahvaljujući prisutnosti ljudi koji se njima sustavno bave. Polazno, ali i trajno, najvažnija je tematska linija bila istraživanje povijesti hrvatske kinematografije, čemu je prvo ključno pridonosio Vjekoslav Majcen, zatim svojim prilozima Ivo Škrabalo, Dejan Kosanović, Enes Midžić, a potom i mlađi autori poput Tomislava Šakića i Daniela Rafaelića i dr. Postojano su kao teme prisutni filmska glazba (nadasve zahvaljujući radu Irene Paulus), filmsko snimanje (mnogobrojni jednokratni suradnici, a najčešći su bili Silvestar Kolbas i Enes Midžić), stilskopovijesne studije (Nikica Gilić, Bruno Kragić, Tomislav Šakić, Tomislav Čegir i dr.), animacija (ponajviše zahvaljujući prilozima Midhata Ajanovića, u novije doba i Jurice Starešinčića).

Najplodonosnijim se pokazao priljev studijsko-interpretativnih tekstova (o pojedinom autoru, filmu, trendu...), najčešće objavljivanih u rubrici "Studije", ili pod kojim prigodno tematski izlučenim "pokrivnim nazivom", s osyežavajućim, autorski idiosinkratično probranim temama, s vrlo različitim metodološkim pristupima. Zapravo, to je područje najjačeg priljeva mlađih autora, ponajviše onih koji dolaze s različitih s filmom dodirnih studija, odnosno s filmoloških studija.

Iako, nažalost, tek povremeno, ipak se tijekom izlaženja izredalo važnih biofilmografskih razgovora i portreta (u stilu takvih u svo-

jedobnom *Filmu*): Relja Bašić, Tea Brunšmid, Živan Cvitković, Ernest Gregl, Andelko Klobučar, Krešo Golik, Branko Marjanović, Jelena Rajković, Nikola Tanhofer, Borivoj Dovniković, Radojka Tanhofer, Vatroslav Mimica, Fadil Hadžić, Petar Krelja, Zoran Tadić, Krsto Papić i dr.

Popratni, "revijalni" aspekt, u kojem se ažurno, ali interpretativno analitičnije trebalo pratiti repertoarne trendove kumulativno gledano nije bio mali, ali je zadugo ostao ponešto sporedan. To i nije bilo neobično jer su mediji i postojeće revije gutali sve žurnalističke i "prorevijalne" kapacitete aktivnog filmskokritičarskoga puka. K tome, istodobni časopis *Hollywood* preuzeo je perjanicu revijalnog pristupa, pa je kritičarima ostalo malo motivacije za sličnu suradnju pod uvjetima neminovno "zakašnjelog", kvartalnog izlaženja *Ljetopisa* i njegova "ozbiljnjačkog" konteksta.

No, tijekom vremena stvari su se izmjenile. *Hoolywood*, koji je na načelima samofinanciranja uspio dosta dugo opstati, nažalost nije izdržao: oglašavanje, koje je trebalo biti najjači komercijalni motor toga časopisa, počelo je posve izostajati zajedno s progresivnim reduciraњem kina, slabljenjem posudbe u videotekama te gubitkom interesa distributera i poduzeća da oglašavaju u reviji ipak ograničene naklade i distribucije (iako je ta naklada, u usporedbi s npr. *Ljetopisom*, bila dojmljiva, a distribucija po kioscima i videotekama prilična). Pokušaj da taj časopis dobije potporu Ministarstva kulture nije uspio, pa je prestao izlaziti. Kako se odmicalo u novi milenij, prema kraju 2010-ih, tako je prije bujna novinska filmskokritičarska i filmskopublicistička aktivnost zamirala. Novine i revije u krizi počele su odricati se vanjskih suradnika (a mnogi su filmski kritičari bili u takvu statusu). Mediji su počeli reducirati priloge o kulturi općenito, pa i o filmu, te

su kritičari gubili teren za nastup. Internetske stranice donekle su postale opcijom za objavlјivanje – ali često skučenijom od novinske, pa je *Ljetopis* postao poželjno mjesto za plasiranje kritika. Tako je posljednjih nekoliko godina, na prijelazu iz prvoga u drugo desetljeće 2000-tih i ovaj kritičarski dio postao temeljiti, osobito nastojanjem pomlađenog uredništva.

To je, doduše, stvorilo pomalo "stješnjenu" situaciju: za ograničeni se prostor natječu i studijski i kritičarski prilozi, pa se, logično, javljala ideja da bi možda bilo dobro da se "znanstvena" i "revijalna" orientacija *Ljetopisa* razdvoje u zasebne časopise. No, mnoge upitne pragmatične okolnosti (uglavnom financiranja, ali i izdavačkoga "smještaja") čine ova razmišljanja trenutačno bez posljedica, odnosno bez konkretnih izgleda.

Iako listanje *Ljetopisa* može stvoriti gotovo idiličnu sliku o ustrajnom i bogatom životu ovoga časopisa, uvjeti pod kojima je izlazio bili su ispresjecani kušnjama.

Dvije su kušnje bile izvorom kroničnih napadaja migrena urednicima i izdavačima *Ljetopisa*: financiranje i distribucija.

Prve potpore Ministarstva kulture koje je *Ljetopis* dobio bile su dovoljne za redovito izlaženje u pristojnim uvjetima. Škrabalo je otprva odredio kao načelo da se autorski prilozi plaćaju, pa iako je standard plaćanja bio nizak, bio je uredan. Postupno, dijelom zbog povećanja broja stranica (od prvih 100-tinjak do kasnijeg standarda koji je uglavnom prelazio 200 stranica), time i broja stranica koje se plaćaju autorima, a dijelom i zbog rasta cijena usluga (tiska, opreme, poštarine), pribavljanje dovoljnih subvencija za *Ljetopis* postala je stvar izdavačke ekvilibristike.

Kako se u međuvremenu prvotni izdavač Filmoteka 16 integrirala sa Zagreb filmom, ujedno izgubivši svoj identitet,⁴ a izdavanje

HRVOJE
TURKOVIĆ:
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS –
EKVILIBRISTIČKI
OPSTANAK

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Iako je upravu Zagreb filma preuzela tadašnja uprava Filmoteke, potreba oživljavanja tradicionalnih

aktivnosti Zagreb filma, tada gotovo mrtvog, te rješavanje njegovih dugova i kadrovskih problema,

Ljetopisa je za Zagreb film postajalo organizacijsko i financijsko opterećenje, tako se uz dogovor dviju kuća, a na inicijativu tajnice Hrvatskoga filmskog saveza Vere Robić-Škarice, izdavanja *Ljetopisa* prihvatio Hrvatski filmski savez – udruga koja je u to doba sve više preuzimala zapuštene funkcije u kinematografskome području.⁵ To je bilo idealno rješenje za *Ljetopis*, jer je dobio trajnu, zainteresiranu potporu, a i osobu koja se trudila osigurati optimalne uvjete za izlaženje. No teret financijske ekvilibristike je time prešao na novog izdavača. Neredovitost priljeva odobrenoga subvenciskoga novca i njegovu nedovoljnost, izdavačica je kompenzirala prelijevanjem novca iz jedne aktivnosti u onu koja je u krizi, pronalaženjem novih izvora subvencija (primjerice Ureda za kulturu Grada Zagreba, koji je tijekom vremena postao važan sufinancijer, potom i HAVC-a) i stalnim lobiranjem oko iznosa subvencija i termina isplate.

Ti su ekvilibistički problemi posebno zaoštreni posljednjih godina – a u vezi su sa zakašnjelim, ali to produbljenijim, padanjem Hrvatske u globalno proširenu ekonomsku kri-

zu, koja je donijela rezanje državnih i gradskih proračuna, osobito onih kulturnih, obrazovnih i znanstvenih koji su za nas najrelevantniji, nestanak novca iz optjecaja (“nelikvidnost”) – pa je sve to (i rezanje već odobrenih subvencija, smanjivanje budućih, te njihov nesiguran i zakašnjeli priljev) ugrozilo i redovitost i opseg izlaženja *Ljetopisa*.⁶

Drugi, daleko nezgodniji problem bila je distribucija, odnosno prodaja časopisa.

Naime, distribucijska situacija za časopise (a i za knjige) tijekom 1990-ih postajala je sve katastrofalnija.

Privatizacija knjižara (kao i kina), uz drastičan pad prodaje knjiga, dovela je do progresivnog nestajanja knjižara iz gradova (pa i iz Zagreba). Ono malo knjižara koje su opstajale nije bilo spremno preuzimati časopise jer su opterećivali police a donosili malu maržu (zbog svoje relativno niske cijene), a i slabo su se prodavali. *Ljetopis* se tako jedva “ugurao” u nekoliko knjižara. No, ni tamo nije baš bio vidljiv, a onaj tko bi, kojim slučajem, i čuo o postojanju *Ljetopisa*, nije mogao pogoditi u kojoj knjižari da ga pronađe.⁷

posve su zaokupili upravu, pa su postupno nestajale mnogobrojne funkcije Filmoteke: ukinuto je izdavaštvo, ukinuti su obrazovni programi, izgubljena je veza sa školama i prosvjetnim vlastima, pa je i interes za izdavanje *Ljetopisa* sahnuo.

5 Uz svoje redovite funkcije kao saveza kinoklubova (organiziranje revija filmova, podupiranje stvaralaštva djece i školskih družina, arhiviranje filmova), Hrvatski filmski savez je postupno preuzeimao obrazovne projekte koje je prije imala Filmoteka 16: obnavljanje i organiziranje godišnje Škole medijske kulture (ranije Ljetne filmske škole), organizacija kinotečajeva i obrazovnih seminara za nastavnike, organiziranje programa hrvatskoga filma za predstavljanje u inozemstvu, izdavanje filmskih časopisa (svoj dotadašnji *Bilten* učinio je redovitim, iako internim, časopisom, uz pridruživanje Hrvatskoga filmskoga *Ljetopisa*), pokretanje izdavanja filmoloških knjiga,

a kasnije i pokretanje profesionalno temeljene produkcije eksperimentalnih filmova...

6 Primjerice posljednji broj 2010. izašao je tek u travnju 2011. Također, uredništvo je u tom razdoblju bilo prisiljeno obratiti se suradništvu molbom da oprosti kašnjenje isplate autorskih honorara, da prihvati stanovito smanjivanje honorara, a i uputilo je zamolbu da se – komu to ne pada teško, odnosno tko to može prihvati – honorara i odrekne.

7 Naravno, o prihodima od te prodaje nije se moglo ni pomišljati. Kad bi i došlo vrijeme obračuna, knjižare, koje su i same kuburile s prihodima i isplativošću, nisu jednostavno ništa isplaćivale od prodaje časopisa. S nekim je, recimo, bila dogovorena “naturalna razmjena” – HFS, izdavač, mogao je uzeti knjige iz knjižare u vrijednosti prodanih primjeraka *Ljetopisa*.

Kako bi *Ljetopis* ipak nekako bio javno dostupan, dogovoren je s ondašnjim glavnim distributerom novina da distribuira časopis po kioscima po Hrvatskoj. No to se pokazalo posve promašenim. Prodavači nisu izlagali *Ljetopis* da bi bio vidljiv kupcima, ostavljali bi ga negdje unutra, a ponekad bi nam se paketi *Ljetopisa* vraćali neotvoreni, onakvi kakve smo poslali distributeru. Pa je konačno sam distributer otkazao suradnju, jer ga je naš časopis samo opterećivao.

Nešto je bolja – ali ne mnogo bolja – od knjižarske distribucije bila novinska recepcija. Poneki broj *Ljetopisa* povremeno bi dobio svoj prikaz u novinama, recimo u *Večernjem* listu, gdje su se još u 1990.-ima znali naći pregledi novih izdanja knjiga i nekih časopisa, a kulturni dvotjednik *Vjenac te Hrvatsko slovo* gotovo su redovito prikazivali nove brojeve. To je tražičnija bila situacija knjižarske nedostupnosti *Ljetopisa*, jer oni koji su se, na temelju vijesti u novinama, zainteresirali za *Ljetopis*, nisu znali gdje ga nabaviti.

No, sada najvažnije, rješenje za dostupnost našeg časopisa postale su pretplate.⁸ Trudom izdavačice u HFS-u Vere Robić-Škarice isposlovano je da Ministarstvo obrazovanja (znanosti i športa) otkupljuje stanovit broj *Ljetopisa* za školske biblioteke, a Ministarstvo kulture je, prema svojoj široj praksi, otkupljivalo stanovit broj časopisa za javne knjižnice, pa tako i *Ljetopis* – a to je naš časopis učinilo doista široko dostupnim.

Drugi je kanal distribucije postala osobna (i ponekad institucijska: fakulteti, instituti i sl.) pretplata. Iako nije osobito velika, ona ipak svjedoči o postojanom krugu vjernih čitatelja.

Sve je ovo, dakako, bilo razlog za jaku skepsu: ako časopis – koji se tradicionalno obraća trenutnom čitatelju, onom koji reagira na pojavu novog broja, kupi ga, uzme u ruke i

čita – nema takvog čitatelja, koji je opći smisao postojanja i izlaženja časopisa.

Doduše, s takvom se skepsom u nas trajno suočava svatko tko radi izvan žurnalističke, medijske sfere: tko objavljuje knjige o filmu, piše opsežne rasprave, osobito ako su one “teškaške” – fundamentalno teorijske, povijesno-istraživačke i sl. Ako nema ustanovljivog konkretnog čitatelja (a uglavnom nema, ili ako bi načelno “trebao biti”, ne znaš čita li taj tip čitatelja doista to što se objavi) – kome se to piše, zašto objavljuje?

Pri koncipiranju *Ljetopisa* mi smo imali na umu takav (stalno prisutan) vid skepsa prema svemu temeljitijem i manje vidljivom u kulturi. Bili smo odmah svjesni da će efektivnu funkciju *Ljetopis* dobiti tek na dugi rok, a ne na kratki prodajni i trenutno-čitateljski rok. Tip časopisa koji smo uzeli njegovati podrazumijevao je da će imati priručničku funkciju. Priručnik kupiš, tipično ga ne pročitaš odmah cijelog (ako ga uopće odmah i uzmeš čitati) – ali ga imas “pri ruci”, u biblioteci, za onaj trenutak ili one trenutke kad će ti iz njega nešto zatretati. A tko god se sustavno bavi filmom zna da je, osobito ako si kritičar, nastavnik, student, filmofil, dobro imati sustavnu “biblioteku” da za njome posegneš u ovom ili onom trenutku, za ovu ili onu potrebu. A upravo su dokumentacijski, “ljetopisni” i studijski članci (s trudom da budu trajnije relevantni svojom prirodom) činili takvu trajno relevantnu lektiru.

Na zadovoljstvo uredništva (i izdavača), doista se pokazalo da ovo rezoniranje nije tek “apstraktna samoutjeha” redakcije, nego realna prognoza: tijekom godina izdavaču su postojano dolazili pojedinci tragajući za ovim ili onim “starim” brojem *Ljetopisa*, u kojem je bio ovaj ili onaj članak, obrađena neka njima potrebna ili zanimljiva tema, filmografija koja im je trebala, pa je sustavno nestajalo “remitende” (neproda-

8 K tome su samorazumljivo mjesto nabave *Ljetopisa* postali uredi Hrvatskoga filmskoga saveza,

kamo bi navraćali zainteresirani kupci iz Zagreba, ili oni koji bi se u Zagrebu zatekli.

nih primjeraka u skladištu). Zato danas kod izdavača nema više ni jednog primjerkra najvećeg dijela stare naklade *Ljetopisa*.

Ali, kako još uvijek dolaze zainteresirani ljudi po "prošle" brojeve, izdavačica je odlučila da stare brojeve postavi na svoje internetske stranice pod "Arhiva u PDF formatu" (osim

najranijih brojeva, koji nisu izdavani u HFS-u, i recentnih, koji su još u prodaji) i da ondje budu pristupačni svakomu:

http://www.hfs.hr/nakladnistvo_hflj_arhiva.aspx?pdf=1.

UDK: 778.53+791.623

Dragan Marković

Snimateljski rad na filmu *Živi i mrtvi*

SAŽETAK: Ovaj rad, napisan u prvoj licu, prikazuje cjelokupan tijek snimanja i postprodukcije igranoga filma s pozicije direktora fotografije. U njemu se osim tehničkih pojedinstava nalaze i objašnjenja odabira kreativnih tehnika korištenih da bi se na željeni način ispričala filmska priča. Opisom izabranih postupaka snimanja određenih scena – poput paljenja kolibe – objašnjena je tehnika snimanja, upotreba kamere i objektiva, rad na sinergiji snimateljskih ekipa, predočeno je kako određeni tehnički postupci (postavljanje svjetla, izbori žarišne duljine objektiva itd.) utječu na vizualnu poetiku cijelih sekvenci, odnosno čitavog filma. Opisom snimanja pri dnevnom difuznom svjetlu u idealnom, željenom vremenu za likovni izgled scene, kao i snimanja po neželjenim meteorološkim uvjetima, izravnog dnevnom sunčevu svjetlu, želio sam prikazati uvijek prisutne probleme s kojima se snimatelji susreću u takvim okolnostima, ali i uvijek nužnu potrebu promišljanja druge, rezervne koncepcije za takve situacije.

KLJUČNE RIJEČI: filmsko snimanje, direktor fotografije, *Živi i mrtvi*, Kristijan Milić, svjetlo, objektiv, plan, postprodukcija, scena, rasvjeta

1. Uvod

Temu ovoga rada čini opis kreativnih snimateljskih postupaka i operativno-tehničkih radnji temeljenih na vlastitu iskustvu direktora fotografije filma *Živi i mrtvi* (2007) redatelja Kristijana Milića. Radnja ove antiratne psihološke drame zbiva se u dvije paralelne priče, vremenski udaljene pola stoljeća. Prva se priča događa za Drugoga svjetskoga rata, 1943., i prati jednu domobransko-ustašku jedinicu koja na zadatku u bosanskim planinskim vrletima upada u neprijateljsko okruženje iz kojeg se na kraju živ izvuče samo domobran Martin. Druga priča događa se tijekom rata u Bosni i Hercegovini, 1993., i prati jedinicu HVO-a koje je pripadnik, vojnik Tomo, unuk preživjelog domobrana Martina iz prve priče, a gotovo istovjetni zaplet i radnja događaju se na istim mjestima, samo što ovoga puta nitko iz jedinice ne prezivi u neprijateljskom okruženju.

Obje se priče paralelno nadopunjavaju tijekom filma, te se nakon mnogobrojnih uz nemirujućih događaja isprepleću na kraju, gdje se u spolu ratnoga i fantastičnoga filma mrtvi u uniformama svih epoha kao duhovi nalaze zajedno. U noćnim satima prije svitanja, sila vatre okuplja mrtve na bezvremenskom grobnom polju, upozoravajući na prokletstvo i absurdne ratne užase koji se gotovo ciklički ponavljaju na tom tlu. Nekolicina glumaca utjelovljuje likove u objema epohama, a posebice je zapažen Filip Šovagović u likovima Martina i Tome.

Početak nastanka toga kasnije višestruko nagrađivanoga filmskoga djela iznimno je dramatičan, neizvjestan i prepun neočekivanih problematičnih situacija u pripremi filma. Kao vrhunac nedača u prosincu 2004., nakon samo deset radnih dana snimanja na planini Makljenu u Bosni i Hercegovini, poslije snježne mećave i meteorološke procjene da se snijeg neće otopiti sljedećih nekoliko mjeseci, producenti filma objavljiju prekid snimanja i odgađaju nastavak rada na neograničeno vrijeme. Dodatni zanimljiv motiv za izbor ove teme jest činjenica da je u tom prvoj, prekinutome dijelu snimanja kao direktor fotografije na filmu radio Mirko Pivčević. On je u travnju 2006., kada producenti ponovno kreću u snimanje filma, zauzet novim poslovnim obvezama,



1



2

pa ja prihvaćam ponudu redatelja da nastavim rad. Isprva sam odbio prijedlog suradnje jer sam otprije bio upoznat sa sekvencama iz prekinutoga dijela snimanja koje su montirane trajale oko dvanaest minuta.

Ideja nastavka snimanja gotovo petnaest mjeseci kasnije, u drugom godišnjem dobu, nadovezujući se na iznimani rad snimatelja koji ima nemalo različit snimateljski rukopis od mojeg, djelovala mi je suviše opasnom i nepotrebnom avanturom. Ne mirim se sa svojim izborom, molim da mi daju scenarij i vrlo brzo nakon prvoga čitanja i razgovora s redateljem dojam opasnosti i avanture mijenja se u profesionalni izazov te s producentima potpisujem ugovor o nastavku snimanja. Važan dio dogovora sadržavao je usklađivanje mišljenja o angažmanu suradnika iz područja snimateljske, električarske i scenske tehnike. Uspješno sam inzistirao na angažmanu što većeg broja filmskih djelatnika koji su radili na prvoj dijelu snimanja jer sam prepostavljaо da mi njihovo iskustvo može pomoći u boljem i lakšem uklapanju mojeg rada u onaj mogu prethodnika na započetoj priči iz 1943. Složili smo se i oko toga da mi koncepcija izgleda slike planirana za priču iz rata 1993. neće biti prezentirana, već će samostalno, u suradnji s redateljem, stvoriti vlastito viđenje i kombinaciju s prvom pričom.

Snažan dodatni element koji će mi omogućiti sigurnost i samopouzdanje za preuzimanje i stvaranje ovoga djela bilo je producentsko obećanje da će se postprodukcija¹ filma obavljati u za to vrijeme tehnološki relativno novom i nimalo jeftinom procesu digitalnog intermedijata. To je postupak u kojem se nakon završene montaže filma svi rezovi zabilježeni u dokumentu naziva *EDL*² šalju u filmski laboratorij, gdje se negativ po tim vrijednostima trajanja kadrova skenira³ te analogni fotogram negativa postaje digitalni fotogram na tvrdome disku računala.

U drugoj fazi procesa skenirani kadrovi prebacuju se (importiraju) u digitalni uređaj koji omogućava sveobuhvatnu likovnu korekciju i finalizaciju filmske fotografije, a prije prebacivanja filma s pomoću laserskoga uređaja se ponovno vraćaju na filmski negativ namijenjen umnožavanju pozitivskih kinokopija, koje se prikazuju u kinu. To je proces u kojem je direktoru fotografije omogućeno naknadno mijenjanje nekih bitnih odrednica izgleda slike postavljenih na snimanju, ali i ispravljanje mogućih pogrešaka koje se ne događaju zbog njegova nemara ili neznanja, već zbog nezadovoljavajućih uvjeta snimanja uzrokovanih raznim razlozima, poput loših vremenskih prilika, bolesti glumca, kvarova tehničkih uređaja i sl. Spoznaja da će film finalizirati u procesu digitalnog intermedijata olakšala mi je, odnosno odgodila konačnu odluku o likovnom usklađivanju izgleda priča različitih epoha.

Uz unaprijed planiran rad s dvjema kamerama, koji su odredili redatelj i producenti, jedini uvjeti koje sam, s obzirom na mali broj tjedana snimanja u odnosu na složenost akcijskih i piro-tehničkih scena te surovost bosanskih planinskih lokacija, postavio uoči prihvaćanja ove odgovornosti bili su angažman drugoga snimatelja (švenkera)⁴ i želja da snimanje objiju kamere kontroliram na monitorima istodobno s redateljem.

Pripadam skupini direktora fotografije koji prakticiraju rad sa snimateljem švenkerom jer mi takav način rada ostavlja puno više vremena za suradnju s majstorom rasvjete i cjelokupnu brigu oko izgradnje svjetla. Taj provjereni i iskusni suradnik svojim znanjem i odgovornošću, prema mojim unaprijed dogovorenim odlukama i željama, zajedno s ostatkom ekipe kamere i scene, tjesno surađuje s redateljem i glumcima u pripremi kadera. Uz njega direktoru fotografije ostaje i osjetno više vremena za komunikaciju s redateljem. U brzini snimanja i operativnome planu koji se sastoji od 30 i više snimljenih kadrova na dan, što je sve češća realnost u hrvatskome filmu, to dobiveno vrijeme i pojačana komunikacija s redateljem mogu biti presudno važni za likovnu, ali i cjelokupnu dramaturšku kvalitetu projekta. Mogućnost suradnje sa švenkerom nikada u potpunosti ne isključuje moj kontakt s kamerom, pa tako uvijek komorne ili intimne scene, emotivno posebno važne za glumce i film, sam kadriram i snimam kamerom.

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- 1 Postprodukcija – obrada filma nakon snimanja, koja završava izradom filmske kopije za prikazivanje (Midžić, 2006).
- 2 Akronim engleske sintagme *edit decision list*.
- 3 Skeniranje – elektroničko očitavanje/iscrtavanje slike crtua po crtua kojim se oblikuje elektronička

(video, TV) slika. Postupak se odvija i pri snimanju kamerom i pri reprodukciji na ekran (Midžić, 2006).
4 Švenker – njemački žargonizam koji označava snimatelja koji pod vodstvom glavnoga snimatelja (direktora fotografije) upravlja kamerom (snima) (Midžić, 2006).

2. Zatečeno stanje

Iako je prošlo više od godine dana (umjesto zime bilo je proljeće, neki glumci udebljali su se do sedam kilograma), redatelj, zbog iznimne kvalitete postojećeg materijala, i producenti, zbog materijalnih razloga, nisu mogli ni htjeli ponavljati snimljene sekvene te me zatekao cijeli niz tehničkih i estetskih aspekata zadanih prvobitnim snimanjem.

Tehnički aspekti izabrani u pripremama i realizaciji snimanja u prosincu 2004., s kojima sam morao nastaviti snimanje, bili su više nego zadovoljavajući i da sam kojim slučajem sam radio taj dio posla, velika je vjerojatnost da bih se odlučio za iste ili slične postavke:

1. filmska kamera, format super 35,⁵ format slike u omjeru stranica 2,35:¹⁶
2. negativ Fuji 250D za dnevne scene i negativ Kodak Vision 2 500T 5218 za noćne scene

Estetske odrednice u priči iz 1943. koje sam naslijedio, poglavito u odnosu na boju i svjetlo, moj prethodnik i redatelj razvili su na dokumentarnim ratnim fotografijama u boji i filmskim snimkama iz toga doba, a poglavito na faktografiji zapisa slike žurnala Hrvatskoga slikopisa. Za pokret kamere i mizanscenu, inspiracija im je bio američki crno-bijeli western. Odlučili su se za što veću upotrebu objektiva srednje žarišne dužine i portretnih teleobjektiva, kadrove sa stativa, laganе vožnje i panorame kamerom, podigranu upotrebu scenske tehnike, visoki kontrast i iznimno desaturiranu boju, u noćnim scenama gotovo na rubu crno-bijele fotografije.

Radeći s kamerom Arriflex 535 B iskoristili su mogućnost izmjenjiva sektora,⁷ koristeći se često otvorima od 45° i 22,5° kako bi dobili jasniju sliku, oštiriјi, ali i zbog skraćenja ekspozicije sa standardne 1/50 sekunde na 1/200 i 1/400 sekunde trzajući pokret, što u akcijskim ili općenito dramaturški napetim scenama povećava napetost i agresivnost. Istodobno s tim postupkom, kod nedjaloških su se kadrova često služili brzinom snimanja od 33,333 slike u sekundi (brzina snimanja, koju je proizvođač kamera precizno izračunao, kontrolirana preciznim elektroničkim sklopom u svrhu izbjegavanja problema nejednolikog rada HMI rasvjete),⁸ gdje pokreti i dalje izgledaju realistično, no to minimalno usporavanje daje kadru poseban "mekši štih" i omogućava gledatelju dodatno, intenzivnije doživljavanje glumačkog izražaja. Taj je postupak snimatelj Mirko Pivčević

5 Super 35 – širokoekransi postupak koji se snima standardnim sfernim objektivima na fotogram 24 x 18 mm, ali se komponira unutar njega za omjer 2,35:1. Zbog proširenja slike na prostor zvučnoga zapisa, optička se os objektiva, uz odgovarajući okvir u vratima kamere, pomiče na središnju crtlu po širini filma. Snimljena se slika pri kopiranju na optičkoj kopirki povećava, tako da po visini zauzima standardni prostor akademiskog okvira 1,33:1 i komprimira je u omjeru 2:1. Tako fotogram poprima oblik standardnog *cinemascope* formata.

6 Format – u ovome primjeru kao omjer slike (1,37:1, 1,66:1, 1,85:1, 2,35:1...). Izraz format koristi se u dva slučaja: kao format filmske vrpce (8 mm, 16 mm, 35 mm...) ili kao tehnički postupak kojim se postiže određeni omjer slike (standard 16, standard 35, super 16, super 35, *cinemascope*...).

7 Sektor – sklop koji određuje dužinu ekspozicije i onemogućava osvjetljenje vrpce tijekom njena pomicanja. Njegova vrijednost izražava se u stupnjevima, a neke suvremene kamere imaju mogućnost mijenjanja stupnja veličine otvora sektora. Najčešće je izведен poput polovice diska s osovinom koja je paralelna optičkoj osovini kamere.

8 HMI – kratica metal-halogene rasvjete sa svjetlosnim lukom u živinim parama koje su pomiješane s halogenidima i plemenitim plinovima. Temperatura boje iznosi 6000° K. Svjetiljke ne rade prema načelu žarne niti, a temperatura boje slična je zračenju crnoga tijela. Spektar svjetla multilinearan je i doima se kontinuirano. Svjetiljke se stavljuju u pogon putem visokonaponskoga startnog uređaja za paljenje.

već prije uspješno primijenio u filmu *Ta divna splitska noć* (2004) redatelja Arsenija Ostojića u produkciji Alka filma iz Zagreba.

3. Prvi dio snimanja – dovršavanje priče iz 1943.

Zbog glumačkih termina i raspoloživosti potrebne tehnike, producenti su odlučili da će se snimanje odvijati u tri dijela.

Prvo ćemo u travnju 2006. otici u Bosnu i u deset dana završiti priču iz 1943. Nakon povratak u Zagreb i nekoliko dana odmora, počele bi pripreme i traženje lokacija u okolici Zagreba za snimanje priče iz 1993., koje bi počelo sredinom svibnja. Nakon završetka drugoga dijela snimanja opet bi slijedilo nekoliko dana odmora za tehnički dio ekipe, dok bi kreativni dio oputovao u Bosnu i nastavio pripreme za treći i posljednji dio snimanja na lokacijama istovjetnim onima u prvoj priči, koje bi po planu trebalo završiti do 20. lipnja 2006.

Pripremajući intezivno nastavak snimanja priče iz 1943., koja je po scenariju i planu snimanja bila napolna zgotovljena, strahujući zbog činjenice da je od mog prvog čitanja scenarija do početka snimanja prošlo jedva petnaest dana, danonoćno sam gledao i analizirao montirane scene te se redovito nalazio s redateljem i bio u kontaktu sa šefom rasvjete te s njima analizirao viđeno, spremajući se na taj način da što uspješnije “preslikam” i dosegnem likovni rukopis svog prethodnika.

Bilo je planirano da obiđem lokacije tri dana prije početka snimanja. Bio sam potpuno svjestan da će se u tom kratkom vremenu s njima moći samo “tehnički” upoznati, da neću imati vremena za promišljanje kako stvari učiniti operativnijima ili, što je još važnije, prilagoditi plan snimanja nekim novim kreativnim idejama koje se javljaju nadahnute trenutkom i mjestom na kojem se nalazimo. Radi dobivanja potpunije virtualne orientacije lokacija, pregledavao sam privatne fotografije i videozapise ekipe. Na njima sam vrlo često mogao vidjeti dijelove i konfiguraciju krajolika drugačije od onih koje je zabilježila “službena” kamera u montiranim filmskim sekvencama. Naposljetu, dolaskom u Bosnu i nakon upoznavanja lokacija snimanja, uvjerio sam se da su to, na sreću, golema prostranstva iznimnog likovnog potencijala, u kojima nigdje nema zapreke koja bi spriječila postavljanje kamere u idealnu poziciju s idealno odabranim žarištem objektiva.

3. 1. Vatreno krštenje paljenjem koliba prvoga dana snimanja

Prvoga dana snimanja počeli smo rad na sceni koja je od ranije ostala nedovršenom, u kojoj je trebalo dosnimiti krupni plan ustaškoga satnika dok govori vojnicima u stroju i plan blizu njega i njegova pobočnika u istome kontekstu. Vremenski uvjeti bili su potpuno različiti, ali producenti i redatelj donijeli su odluku o snimanju tih kadrova. Dijelili su jasno stajalište da je od likovne vrijednosti tih kadrova važnije da oni budu snimljeni iz točno određenog kuta. Bez njih montažer nije mogao zadovoljavajuće deskriptivno i u željenom ritmu završiti scenu. Nakon završetka snimanja te scene koja je započeta 2004. po sunčanu vremenu, a zgotovljena 2006. po kišnom, u sljedeća dva sata ekipa se preselila na planinsku visoravan Podovi iznad Uskoplja. Jutarnja je kiša prestala i na planini nas je dočekao sunčan travanjski dan. Na toj je lokaciji prije gotovo dvije godine za potrebe filma scenograf Kemal Hrustanović izgradio dvije pastirske kolibe. Imali smo zadatak snimiti scenu ispred tih koliba, u kojoj se vojnici od njih udaljavaju, ostavljajući domobranu Martina da ih spali, i drugu scenu u kojoj on pali kolibe i odlazi za svojom jedinicom. Snimili smo scenu odlaska skupine vojnika i sad nam je ostala snimateljska “poslastica” za kraj prvoga dana snimanja. Paljenje dviju za film izgrađenih drvenih koliba, koje su izgledale toliko uvjerljivo da sam, ne znajući za njihovu namjensku gradnju, na pregledu lokacije pitao producenta: “Pa koliko

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ste platili vlasnicima da pristanu na spaljivanje?" Kolibe su neplanirano, ali uspješno prezimile dvije godine na nadmorskoj visini od oko 1400 m. Jedina potrebna scenografska intervencija na njima bila je sakupljanje nekoliko vreća smeća, jer su kolibe služile izletnicima kao okupljalište za "roštiljade".

Još u pripremi bilo je uočljivo da je to, tehnički gledano, najopasnija i najzahtjevnija scena toga dijela snimanja. Kolibe, zbog radnje u scenariju, moramo stvarno spaliti do temelja da bi scenograf nakon toga mogao na istoj lokaciji s djelomično različitim materijalom izgraditi kolibu drukčijeg oblika, potrebnu za priču iz 1993. To je bio razlog zašto se nismo mogli koristiti specijalnim efektima – primjerice da djelomično gore samo neke lažne oplate ili dijelovi krova, pa da kasnije vizualnim efektima u računalu sve to uobičimo u dojam gorenja kolibe u cijelosti.

Neminovno, radit ćemo s pravom vatrom, što od producenata zahtijeva najveći stupanj opreza i sigurnosti jer znaju da glumac nakon paljenja mora ostati u neposrednoj blizini i gledati kako kolibe gore. Redatelj je u razdoblju čekanja ponovnog pokretanja snimanja filma vlastoručno nacrtao detaljnu knjigu snimanja (*story board*),⁹ osim za tu scenu u kojoj ionako nema ponavljanja, pa je odlučio sve snimiti kontinuirano, gotovo dokumentarno i u montaži odlučiti o važnosti kadrova.

Producent Igor Nola u "rentalskoj" kući Panther iz Münchena iznajmio je cjelokupnu opremu kamere i scenske tehnike, ali uz dvije dogovorene kamere dobio je na besplatno korištenje treću, staru i vidljivo istrošenu Moviecam SuperAmerica kameru. Bila je ispravna, iako više nije bila u službenoj ponudi tvrtke za iznajmljivanje, a već su je nekoliko godina bezuspješno prodavali na svojoj internetskoj stranici. To je bio velik dar redatelju i meni jer smo tada, sa mnom kao trećim snimateljem, mogli pokriti veliku površinu lokacije na kojoj se kolibe nalaze, snimiti scenu paljenja iz tri kuta istodobno, ne gubeći prolaznost motiva snimanja premještanjem kamere.

S tom spoznajom prezentirao sam redatelju varijantu postavki kamera za koju sam mislio da je najbolja opcija u odnosu na smjerove kojima glumci napuštaju prostor oko koliba, iskorištenje konfiguracije tla i mogućnost da podijelim ekipu kamere i prateću opremu na tri svrsishodna dijela. Imali smo tri tijela kamera i tri snimatelja, ali samo jedan set objektiva i zoom (objektiv promjenjive žarišne duljine), dvojicu prvih asistenata¹⁰ i tog prvoga dana snimanja samo jednog drugoga asistenta.¹¹ Asistent Boris Pušić zbog bolesti nije došao na snimanje, a producenti u tako kratkom roku daleko od filmskih centara nisu uspjeli naći zamjenu. Boris nam se pridružio nakon tri dana i do kraja toga dijela snimanja, još sedam dana, uvelike pomogao dotad već izmorenoj ekipi asistenata. Plan prezentiranih postavki bio je prihvaćen. Sastojao se od sljedećih činjenica:

1. Za glumce i mizanscenu¹² rezerviran je cjelokupan prostor ispred strane kolibe na kojoj se nalaze ulazna vrata i cijeli prostor poljane koji se kroz ta vrata vidi iznutra. To znači da

9 Story board – vrsta knjige snimanja s crtežima kadra koji su popraćeni elementima dijaloga, mizanske scene, opisa kadra i slično (Midžić, 2006).

10 Prvi asistent kamere – član snimatelske ekipe u čije dužnosti spadaju ugađanje oštirine objektiva prema udaljenosti kamere od prizora (likova), mijenjanje objektiva i filtara, mijenjanje rola s filmom, kao i sveukupna briga oko svih tehničkih parametara kamere.

11 Drugi asistent kamere – član snimatelske ekipe čija je dužnost briga oko punjenja i pražnjenja kasete s filmom, briga oko praćenja stanja potrošnje filmske vrpce i izrada izvještaja o tom stanju. Izravno mu je nadređen prvi asistent kamere.

12 Mizanscena – raspoređivanje glumaca na sceni i određivanje njihova kretanja (Midžić, 2006).

je sa stražnje strane koliba pogled između njih praktično master¹³-situacija jer iz te pozicije vidimo obje kolibe. Martina, koji se nakon izlaska okreće pa, kad gleda u kolibe, vidimo ga sprijeda, a u daljini, ali ipak primjetno, na poljani vidimo kolonu vojnika koja je otišla još u prošloj sceni. Na tu poziciju redatelj je odlučio postaviti kran,¹⁴ koji sam kasnije na snimanju smjestio centralno u odnosu na dvije kolibe, s Moviecam Compact kamerom i Cooke Varotal MK III 18-100 mm kao jedinim objektivom. S obzirom na to da taj *zoom*-objektiv nije prilagođen snimanju u formatu Super35, moguće ga je sa sigurnošću koristiti tek od vrijednosti žarišta 35 mm. Kod podešenosti vrijednosti žarišne udaljenosti manje od 35 mm vidljivo je na rubovima kadra izraženo zasjenjenje.¹⁵ Prema toj vrijednosti, a da bi se vidjele obje kolibe, planirao sam odrediti udaljenost za poziciju krana. Ta je pozicija bila u dosegu napajanja električnom energijom iz našeg agregata, pa se redatelj odlučio da će na monitoru pratiti snimanje te kamere. Kako je to trebao biti moj prvi dan snimanja, razumno je bilo da ja radim kao snimatelj na toj poziciji, gdje će biti pokreta kamerom i mijenjanja žarišne udaljenosti objektiva. Za prvoga asistenta na toj poziciji isplanirao sam Juru Koštića.

2. Kolibe su se nalazile u maloj udolini između strmog bližeg brda zdesna i dalekog povišenja, brdašca s lijeve strane od master-pozicije. Te velike razlike u visinama tla omogućit će mi da kamere na drugu i treću poziciju postavim praktički u istoj liniji, jednu nasuprot drugoj, a da zbog različitih rakursa¹⁶ i izbora vidnih kutova objektiva ne smetaju jedna drugoj (ne vide se).

3. Na bližu poziciju gornjega rakursa planirao sam postaviti snimatelja Thomasa Krstulovića, prvoga asistenta Ranka Mitića i kamenu Moviecam SuperAmerica s cijelokupnim setom objektiva Zeiss Ultra Prime. Njihova bi zadaća bila da, kad bukne požar, po svom instinktu i nahođenju snimaju sve vrste kadrova, od detalja vatre do srednjeg plana kolibe, s preporukom da što češće mijenjaju objektive.

4. Na treću poziciju koja bi bila najudaljenija planirao sam postaviti snimatelja Borisa Poljaka, jednog od najuspješnijih hrvatskih snimatelja dokumentarnih filmova, iskoristiti činjenicu da radi s nama i dati mu zadatak da s kamerom Arriflex 435, samovoljno mijenjajući brzine snimanja, sa zadnjim preostalim objektivom koji sam imao na raspolaganju, Canon 400 mm, snima kadrove s usporenim kretanjem¹⁷ i sve to naravno bez prvoga asistenta – ali s njim je po planu trebao biti naš jedini drugi asistent Marin Maršić.

13 Master – temeljni kadar, kadar koji daje najviše podataka o sceni, obično snimljen u nekom širem planu. (*ibid.*)

14 Kran – postolje namijenjeno trodimenzionalnom kretanju kamere kroz prostor. Kran radi prema načelu poluge, odnosno vase nejednakih krakova. Na dužem kraku smještena je platforma za kameru, a na kraćem dijelu nosač utega. Ujednačavanje ravnoteže postiže se utezima i omogućava operateru krana da malim pomakom i potiskom na kraćem dijelu upravlja kranom u velikim elevacijskim pomacima (Midžić, 2006).

15 Zasjenjenje – u ovom slučaju posljedica je premalog promjera stražnjega sklopa leća koje

ulaze u kameru jer je to objektiv slabe svjetlosne jačine (T3.9) i konstruiran za rad na formatu manje dijagonale.

16 Rakurs – snimanje iz vizure koja je u većem otklonu od normalne vizure (gornji i donji rakurs), pri čemu dolazi do perspektivnog kraćenja (Midžić, 2006).

17 Snimanje usporenog kretanja – s pomoću povećane frekvencije snimanja kamerom, npr. dvostruko (48 sličica u sekundi), pri standardnoj brzini projiciranja (24 sličice u sekundi), projicirani pokret aktera i pokret kamere bit će vidljivi kao dvostruko sporiji od realnog pokreta.



Prvi kadar scene bio je interijer kolibe u kojoj gori ognjište, kroz ulazna vrata vidi se pusto-poljina koja se proteže u daljinu, Martin ulazi i pali baklju kojom počne iznutra paliti kolibu, te izlazi van. To je bio jedini planirani interijerni kadar scene, pa sam ga odlučio sam snimiti, a kolege snimatelje švenkere poslati da s ostatkom ekipe kamere i scene pripremaju unaprijed dogovorene pozicije za snimanje paljenja.

U interijeru smo postavili šine za vožnju kamere s lijeve na desnu stranu kojom pratimo glumca kad se vraća u eksterijer prije kraja kadra.

Jedini prirodnii izvori svjetla bili su vrata koja su u kadru (stražnje svjetlo) i vatrica ognjišta (prednje svjetlo), u koje su skriveni plinski plamenici koje će majstor specijalnih efekata Branko Repalust aktivirati tek za dočaravanje zapaljene kolibe. Istodobno je ta vatrica u svojim različitim intenzitetima jedino prednje svjetlo koje koristim. Kroz pukotine u krovu usmjeroio sam HMI reflektor od 6 kW koji u dimu vatre radi trake svjetla, na trenutke ne onoliko vidljive i snažne koliko sam želio, jer u odnosu na dužinu trajanja kadra, otvorena vrata i otvor na krovu ne uspijevamo "uskladištiti" dovoljnu količinu dima za željeni efekt.

Dok isprobavamo i uvježbavamo sve elemente mizanscene, pokreta kamere, stupnjeve jakosti plamena i količine dima u vrlo uskom vidnom kutu kamere kroz vrata, 50-ak metara od kolibe, u blatu je zaglibilo navalno vozilo vatrogasaca (veliki crveni kamion) koji su dolazili osi-



gurati objekt od mogućeg nekontroliranog širenja požara. U golemom prostoru pustopoljine od najmanje 5 km² zaglobili su baš u tom uskom kutu koji se vidi kroz vrata. U sljedećih, za snimanje izgubljenih, 30 minuta, dok su ga izvlačili snagom mišića velikog dijela ekipa i uz pomoć manjeg terenskog vozila, sunce su prekrili tamni oblaci i našao sam se u dilemi što učiniti sa svjetлом reflektora od 6 kW kojim sam "produživao" sunčevu svjetlost u interijer. Sada je, naime, ono bilo bez ikakva uporišta u prirodnosti svjetlosne situacije scene. Odlučio sam zadržati idilične, ali nerealne trakove sunčeva svjetla jer su pojačavali dojam bajkovitosti i psihološke ugode toga jednostavnog, priprostog prostora koji mora biti uništen.

Tim svjetlosnim atributima želio sam dodatno potencirati Martinovu psihološku dvojbu, tugu i sjetu što mora poslušati naredbu nadređenoga časnika i zbog absurdnosti rata spaliti nečiju imovinu, koja je njemu i njegovim kolegama još prošle noći pružala sigurno skrovište u surovoj divljini. Smanjenom količinom dima ublažio sam intenzitet trakova svjetlosti te su oni sada bili točno onakvi kakvima nisam bio zadovoljan prije pola sata, pri drugačijoj svjetlosnoj situaciji vidljivo kroz vrata kolibe.

Kadar smo snimili brzo, pohitali isprazniti prostoriju i premjestiti kameru na kran jer približavao se kraj radnoga vremena. Ostale dvije snimateljske ekipa već su spremno čekale na zadanim pozicijama, majstor specijalnih efekata je za vrijeme premještanja kamere dovršio postavljanje i

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

maskiranje smjesa koje pospješuju gorenje (kolibe još uvijek pune zimske vlage ne bi se mogle lako zapaliti, a da prizor bude vizualno atraktivan).

Kolibe su gorjele, sve tri kamere snimale su iz svojih kutova i kada je redatelj procijenio da je snimljeno sve što će mu trebati za montažu, prekinuo je snimanje. Bio je točno kraj radnoga vremena. Snimatelji s drugih pozicija došli su i razdragano prepričali što su snimili i po njihovim vedrim reakcijama i gestikulaciji shvatio sam da smo uspješno okončali prvi dan snimanja i da smo oformili ekipu koja će svojim potencijalom sigurno i uspješno završiti snimanje filma. Dok su posljednji članovi ekipe nakon spremanja opreme odlazili s lokacije u hotel, kolibe su još uvijek dogorijevale.

3. 2. Scena ubojstva partizana, drugi pokušaj

Drugi nesvakodnevni snimateljski izazov iskusio sam u sceni koja je ostala nedovršena, a po mnogim je čimbenicima, vremenu trajanja i surovosti prikaza egzekucije neprijateljskoga vojnika, središnja scena priče toga razdoblja. Scenu radnoga naslova "Ubojstvo partizana" kolege su, u prosincu 2004, od tri predviđena dana za snimanje snimali tijekom samo jednog, izrazito sunčana dana, koji je k tome bio i posljednji snimateljski dan toga dijela snimanja. Preostala dva dana snimanja iste scene morao sam obaviti na istoj lokaciji u travnju 2006.

Priželjkivao sam istovjetne vremenske uvjete, oštro izravno sunčevlo kojim sam želio postići ne samo isti izgled slike kao u snimkama svog prethodnika već i da mi ta vrsta svjetla svojim atributima, posebice visokim kontrastom i mogućnošću oblikovanja svjetla na licu jakom, izražajnom sjenom dodatno pomogne smanjiti razliku u izgledu glumaca koja je u međuvremenu nastala zbog njihove nejednakne tjelesne težine. Drugi, nešto manje važan razlog bio je da tom vrstom svjetla, na isti način kao i u glumaca, pokušam sjenom zamaskirati prirodnu razliku u izgledu vegetacije koja je bila uvjetovana drugim godišnjim dobom.

Prvi radni dan snimanja počeo je idealnim, priželjkivanim vremenskim uvjetima. Travanjsko sunce se sporo penjalo prema zenitu, nije bilo naoblake i snimali smo po planu kadrove vojnika koji su se spremali ubiti zarobljenika. Sunce se kretalo u odnosu na poziciju glumaca u kadru od bočne pozicije do pozicije od 45°. Tim pozicijama sunca kao glavnoga svjetla za vojниke, koji su svi bili postavljeni s jedne strane i gledali prema zarobljeniku na drugoj strani, želio sam dobiti točno eksponirana, jasno vidljiva lica različitih psihološki izraženih stanja koja likovi proživljavaju u toj dramatičnoj situaciji. Za dosvetljivanje sjenom pokrivenе strane koristio sam stiropor ili bijelo platno rastegnutog na okviru 2 m x 2 m, ovisno o planu u kojem smo snimali. Uz pomoć srebrnog platna rastegnutog na okvir 4 m x 4 m nastavio sam upotrebljavati stražnje svjetlo¹⁸ koje je u scenu uveo moj prethodnik, želeti svjetlom dodatno odvojiti likove od arkadijskih krajobraza koji ih okružuju i time naglasiti njihovo balansiranje prema izdvojenosti od etičkih načela humanosti.

Za mizanscenu u sigurnoj zoni dao sam postaviti toretu¹⁹ na koju su rasvjetljivači smjestili HMI reflektor od 12 kW. Nisam ga trebao paliti sve do podneva, kada su se oblaci počeli skupljati i prevlačiti preko sunca. Tada smo snimali krupne planove, a rasvjetnom jedinicom s torete, usmjerrenom na lica glumaca, oponašao sam ugođaj sunčeva svjetla. Sreća me služila jer su planine u pozadini i dalje bile osvijetljene izravnim sunčevim svjetлом pa je ugođaj sunčana dana u kadru bio potpun i svjetlosni kontinuitet scene sačuvan. U takvim uvjetima završili smo snimanje za taj dan.

18 Stražnje svjetlo – akcentirajuće svjetlo, služi za osobito isticanje volumena i odvajanje lika od pozadine, pogotovo ako je tamna (Tanhofner, 1981).

19 Toreta – montažna konstrukcija od metalnih cijevi i drvenih podnih ploča za postav kamere i rasvjete na određenu visinu (Midžić, 2006).



Navečer je redatelj u računalu montirao videosnimke koje smo toga dana zabilježili s pomoću uređaja *video assist*²⁰ s dijelovima kadrova scene snimljenima prije i svi smo bili iznimno zadovoljni novom cjelinom. Uvjerili smo se da se snimljeni materijali iz tih dvaju različitih razdoblja realizacije uspješno spajaju i nadopunjavaju u svim segmentima likovnosti. Umireni tom činjenicom, pretpostavljajući da više nemamo nikakvih nedoumica i strahova za sutrašnji, treći dan snimanja scene, otišli smo na počinak.

Ujutro oko šest sati, kada smo trebali krenuti na snimanje, ispred hotela nas je dočekalo 30 centimetara snijega. Drugi put, godinu i pol kasnije, sada potkraj travnja, snijeg je poremetio snimanje iste scene. Producija odgađa snimanje toga dana, žurno angažira mehanizaciju i organizira izvlačenje kamiona s cjelokupnom tehnikom koji su ostali na planinskoj livadi te su bili u opasnosti da zaglave u snijegu ili, još gore, kada se on počne topiti, propadnu u blato. Paralelno s tom akcijom, redatelj s pomoćnicima analizira plan snimanja još nesnimljenih scena i odlučuje da scenu Martinova dolaska na grobno polje i viđenje duhova može dramaturški opravdati i prebaciti na snijeg, te tako spasiti dan snimanja.

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

20 *Video assist* – koristi se kao naziv za električnu kontrolu slike kod filmskih kamera. Suvremene filmske kamere opremljene su videokamerom koja je priključena na optički trakt

i snima sliku prizora kroz objektiv filmske kamere. Slika se kontrolira na monitoru (ekranu) i namijenjena je redatelju i njegovu timu za nadzor kadra (*ibid.*).



9



10

3. 3. Neplanirana snježna scena u kojoj Martin dolazi na grobno polje i vidi duhove

Svjestan ograničenja produkcije koja nam zbog vremenske nepogode ne može omogućiti dodatni dan snimanja, suglasan sam s planom, istodobno svjestan da moram brzo promijeniti vlastiti plan postave rasvjetne tehnike za tu scenu. Planirao sam okružiti rub brdašca na kojem se danju ukazuju duhovi trima HMI rasvjetnim tijelima (12 kW, 2 x 4 kW), smještenima na podne stative u polubočnima i stražnjoj poziciji. Podnim stativima planirao sam rasvjetna tijela spustiti ispod linije horizonta brdašca, da mi ni u jednom trenutku ne zasmetaju u mogućim vidnim kutovima objektiva. Planirano je bilo snimiti puno kadrova, pa nisam želio gubiti dragocjeno vrijeme premještajući ih za svaki kadar. Njihova zadaća bila bi snažno, ekspresivno odvajanje duhova od naturalističkog prikaza okoliša u kojem se nalaze. Dva HMI rasvjetna tijela od 4 kW trebala su biti postavljena svako s jedne strane iza glumaca, tvoreći stražnju dvojnu osnovnu svjetlosnu poziciju. Svjetlosno snažnom HMI rasvjetnom tijelu od 12 kW je namjena bila da kroz okvir s difuzijskim filtrom²¹ gustoće 216 iz pozicije prednjega svjetla podigne ekspozicijski sloj na licima glumaca za jedan otvor blende.

Dva su me razloga primorala na promjenu ranije osmišljene koncepcije. Prvi razlog bila je činjenica da je vrijeme koje nam je toga dan preostalo do mraka bilo gotovo upola kraće nego vrijeme koje smo trebali imati po redovitom planu snimanja. Zbog toga sam morao uvelike smanjiti

²¹ Difuzijski filter – polupropusna materija za raspršivanje svjetla (plastična folija, bijela svila i sl.), stavlja se na određenu udaljenost od svjetlosnog

izvora te čini sekundarni izvor svjetla, veće površine od izvora.



11



12

planove okruživanja brdača s glumcima. Snijeg, kao drugi razlog, neposredno je još više skratio raspoloživo vrijeme za rad. Na pojedinim mjestima bilo ga je i do 50 cm pa se moglo očekivati kako će osvjetljivačima biti dosta usporeno kretanje pri razvlačenju velike količine energetskih kabela, nošenju rasvjetnih tijela i opreme.

Snijeg je polovinom jutra prestao padati. Kamioni su uspješno spašeni s planine i prebačeni na lokaciju grobnog polja, gdje smo poslije ručka počeli pripremati scenu za snimanje. Odlučio sam postaviti HMI od 12 kW na podni stativ u poziciji stražnjega svjetla, daleko u podnožju brdača, kako bi svjetlosni snop jednolikobasao oba glumca. Dodatno sam ga oslabio, a istodobno i raspršio difuzijskim filtrom gustoće 216. Na taj način zadržao sam prvotnu ideju o odvajanju likova od pozadine. Ideju nadekspozicije lica s prednje strane riješio sam postavljanjem HMI rasvjetnoga tijela od 6 kW s Chimerom²² na kojoj se nalazio difuzor gustoće *full grid*.²³ Tako smo, odričući se prvotnih ideja i želja, a pokušavajući spasiti dan snimanja, završili rad na sceni neposredno pred sumrak.

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

22 Chimera – američka tvrtka koja izrađuje softbox difuzorske nastavke koji se s pomoću aluminijskih adaptera pričvršćuju na rasvjetno tijelo, pa tako nije potreban drugi stativ za okvir difuzora.

23 *Full grid* – trgovачki naziv za vrstu (mrežasto ispletene) difuzijske folije i najveću gradaciju (puna, potpuna) propusnosti i raspršenosti svjetla kroz nju. Postoje još oznake $\frac{1}{2}$ i $\frac{1}{4}$ koje označavaju pola i četvrtinu propusnosti i raspršenosti.



3. 4. Scena ubojstva partizana, treći pokušaj

U Uskoplju i okolnim, nadmorskom visinom sličnim, lokacijama na kojima smo snimali, snijeg se otopio. Organizatori nam to nisu mogli potvrditi za lokaciju na kojoj snimamo scenu ubojstva partizana. Ona se nalazi puno više i, makar su na lokaciji ponovno osvanuli sunčani dani, preostalo je još nekoliko centimetara snijega. S obzirom na to da je bila riječ o posljednjoj sceni prije povratka u Zagreb, preostalo nam je jedino da se pouzdamo u sreću.

Organizacija i rekviziteri imali su pripremljene metle i, dok smo mi pripremali tehniku za snimanje, oni su meli snijeg na prostoru od oko 150 m^2 . Redatelj je morao izabrati ekstremne rakurse za snimanje dijela scene u kojoj partizan kopa svoj grob i kadrove scene Martinova i Seminova razgovora poslije ubojstva. Na taj, u tom trenutku jedini mogući, način izbjegnut je tanak, ali još uvijek prisutan sniježni pokrivač u pozadini. Digli smo dva nastavka torete i gore smjestili obje kamere za snimanje kadrova kopanja groba i početka zakapanja mrtvog partizana. Rubove kadrova određivala je površina koju smo uspjeli očistiti od snijega. Kontraplanove smo namjeravali snimiti iz niskih rakursa, užim objektivima, kako bismo za pozadinu imali nebo. Napokon nas je poslužila i sreća – tijekom probe razišli su se oblaci i zasjalo je sunce koje je dalo potreban svjetlosni kontinuitet sceni i, što je također važno, počelo topiti ostatke snijega.

Kadrove prema zarobljeniku planirao sam snimati sa suncem u njemu stražnjoj poziciji. Ta pozicija sunca, osim dominantne rubne osvjetljenosti lika, dopuštala mi je mogućnost stupnjevitog modeliranja svjetloće njegova lica, koje nikada nisam želio snimiti u točnoj ekspoziciji. Refleksijom sunca od bijelog platna, razapetog na okviru 4 m x 4 m, gradiraо sam stupanj tamnoće njegova lica, žeљeci na taj način dramaturški asociрати da se njegovo bivstvovanje na ovome svijetu neminovno privodi kraju. Na kraju, nakon uspješno snimljene scene, mislim da se ta vrsta povišeno estetiziranog izgleda slike dobro uklopila s glumačkom izvedbom lika partizana kojega tumači Dragan Šuvak. On u cijeloj sceni ne izgovara ni jednu jedinu riječ, u tišini radi što mu narede i mirno, gotovo stoički podnosi čekanje svoje smrti.

4. Drugi dio snimanja: početak snimanja priče iz 1993.

Koncepcija likovnog izgleda priče iz 1993. bila je u cijelosti bazirana na redateljevoj i mojoj suradnji, s obzirom na to da se taj dio nije snimao prije. Već u prvoj razgovoru došli smo do zaključka da nas scenarij Josipa Mlakića u mnogim elementima iznimno asocira na obojici nam drag film *Južnjačka utjeha* (*Southern Comfort*) redatelja Waltera Hilla iz 1981.

Radnja toga filma prati skupinu neprofesionalnih i nepripremljenih vojnih pričuvnika na obuci u moćvarama Louisiane, koji se nađu u okružaju s domicilnom i zatvorenom frankofonom etničkom skupinom Kajuna koji, pak, ne znajući da su pričuvnici iz šale i gluposti pucali prema njima manevarskim streljivom, počinju progon i ubijaju ih jednog po jednog. Cjelokupna se radnja *Južnjačke utjehe* i Živih i mrtvih zbiva u šumi, daleko od civilizacije i likovnih atributa koje nosi urbana sredina, s glavnim akterima koje je sudsudina, a ne razumna volja, postavila u tu izoliranu, nadasve opasnu situaciju u kojoj vrlo lako luke žive.

Vrlo rado sam ponovno analizirao snimateljski rad Andrewa Laszloa u *Južnjačkoj utjesi*, posebice jer sam dvadesetak godina prije taj isti film i snimateljski rad u njemu obrazlagao pred komisijom na prijamnome ispit u Akademiji dramske umjetnosti.

Kako smo se koristili istim omjerom stranica formata slike kao i *Južnjačka utjeha* te imali gotovo jednakobrojnu skupinu vojnika, analizirali smo ponajviše tretman skupine u šumovitom prostoru putem upotrebe objektiva i rakursa. Ponovno me očarao likovni izgled nekih jutarnjih scena s visokim drvećem koje okružuje plavičasta, u cijan obojena magla.

Ti su me primjeri sigurno potaknuli da razvijam i na kraju provedem u djelu koncepciju blagog toniranja cjelokupne slike. Nije trebalo biti odveć inteligentan kako bi se shvatilo da u bosanskim šumama gdje snimamo dominira zelena boja trave i lišća, da su kostimi vojnika koje snimamo također zeleni. Osim tih dviju konstanti, u cijelom filmu gotovo da i nemamo drugih boja. Cijelo vrijeme, danju i noću pratimo kroz zelene šume i livade istu skupinu ljudi odjevenih u zeleno. Želio sam u kolor korekciji stvoriti neki univerzalni zeleni štit koji bi izjednačio razne nijanse zelene boje i protezao se kroz sve scene te epohe, jednako danju i noću. S neke internetske stranice američkih veteranima skinuo sam nekoliko fotografija vojnika u uniformama i počeo ih sam obrađivati u Photoshopu.²⁴ Napravio sam nekoliko varijanti toniranja, a posebno mi se dopala varijanta u kojoj sam odabrao zelenu s blago vidljivim dijelom cijana u sebi. Lišće i uniforme izgledali su bliže tonom, sličnije, ali pravo otkriće bilo je kada sam uočio da primjenom na lice ono postaje plastičnije – gotovo da poprima izgled vremenom oksidiranog brončanog poprsja. Primjer sam

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

24 Adobe Photoshop – grafički računalni program, služi za sveobuhvatnu manipulaciju elemenata koji

čine fotografsku sliku u svrhu stvaranja dodatnih efekata ili uklanjanja postojećih nepravilnosti.



pokazao redatelju i producentima kojima se to svidjelo i tim je činom u ovoj fazi traženje izgleda filmske slike s aspekta boje bilo završeno.

Istodobno smo analizirali još nekoliko ratnih filmova vijetnamske tematike poput *Full Metal Jacket* (1987) redatelja Stanleya Kubricka i *Hamburger Hill* (1987) Johna Irvina. U tim smo filmovima primarno analizirali režijsko-snimateljski tretman prikaza oružanih borbi, oružja, a posebice pucanja i svjetla vatre koja izlazi iz cijevi. Redatelj je u nastavku snimanja želio u objema pričama zadržati izgled oštре slike, koji se dobiva promjenjivim stupnjem otvora kuta sektora kamere, ali je zbog skraćenja ekspozicije bio nezadovoljan pucnjavom u montiranim sekvencama prvoga dijela. Zbog skraćenja ekspozicije, ionako kratkotrajna vatrica eksplozije na izlazu iz cijevi oružja gotovo nikad nije bila snimljena.

Nakon konzultacija s kolegama snimateljima, majstorima specijalnih efekata te oružarima, od kojih nismo dobili zadovoljavajuće odgovore o toj problematici, odlučili smo se na vlastitu

probu. Snimili smo pucnjavu iz svih vatreñih cijevi koje su trebale "glumiti" u našem filmu, svaku cijev sa svim otvorima sektora koje smo planirali rabiti i, na kraju, nakon gledanja snimljenog materijala, shvatili da te dvije stvari ne idu zajedno.

Tako su producenti saznali da moraju naći sredstva za dodatni dan snimanja eksplozija i pucnjave u studiju na zelenoj pozadini, s normalnim otvorenim sektora 180° i brzinom snimanja od 150 sličica u sekundi, te da će se tako snimljene vatre u segmentu rada vizualnih efekata ukomponirati s pomoću računala na našu izvornu sliku s glumcima koji govore i pucaju.

S obzirom na pokretima kamere statičan, u koloru zatečen djelomice desaturiran izgled fotografije u priči iz 1943., žećeći zbog strukturalne isprepletenosti uvjetovane kasnijom paralelnom montažom (gdje ponekad radnja u jednoj epohi prestaje, a na istoj lokaciji u sljedećem kadru počinje, ali u drugoj epohi i novoj sceni) postići dovoljno snažan likovni kontrapunkt priče iz 1993., odlučio sam što je više moguće potencirati snimanje kamerom iz ruke. Ne na grubi i trzovit način, koji je u to doba još bio popularan zahvaljujući pokretu Dogma,²⁵ već laganim psihološkim kretanjima, gotovo kao da je kamera akter, član družine te se ponekad samo kroz njezinu vizuru osjeća kao da netko polagano diše. Kao nadopunu tom načinu snimanja, u zahtjevnijim i kompleksnijim scenama odlučili smo se za upotrebu *steady cam*.²⁶

Kostimografkinja Vedrana Rapić odlučila je, pri konačnom izboru kostima za našu skupinu vojnika HVO-a, da svaki član jedinice ima donekle sebi svojstvenu uniformu, sastavljenu od raznih vojnih, lovačkih i sličnih elemenata, uvezši u obzir kako i povijesno gledano takve jedinice nisu imale istovjetan vojnički izgled i opremu.

Plan mi je bio snimiti tu drugu priču u dnevnim scenama po što oblačnijim danima, s dubokim sjenama šuma, pri difuznom prirodnome svjetlu. Bez dodavanja umjetnoga svjetla s bilo koje pozicije, naturalističkim pristupom želio sam lica likova oblikovati jasno vidljivima u krupnim i bližim planovima. Bez intervencije osjenčavanja ili dosvjetljivanja u svrhu dodatnog, svjetlom režiranog stvaranja atmosfere, omogućavao bih glumcima da snagom svojeg glumačkog umijeća na cjelokupnoj površini svoga lica iskazuju psihološka stanja kroz koja prolaze njihovi likovi.

U srednjim planovima i totalima njihove bi se pretežno zelene uniforme stapale s prirodnim okolišem kroz koji prolaze, čineći jedinstvenu nedjeljivu cjelinu. Filmska slika, modelirana smanjenim kontrastom, reduciranim spektrom boja, suženim vidnim kutovima i nabijenim planovima teleobjektiva, nudila bi svojom cjelinom gledatelju istodobno dojam njihove dobre uklopjenosti, ali i ovisnosti o prirodi koja ih zaklanja i štiti od neprijatelja. Krajnji i najvažniji dojam te uklopjenosti upućivao bi na neizvjesnost i tjeskobu, žalosnu pretpostavku da svojevoljno neće moći prekinuti tu vezu, slobodno otici nekamo drugamo, već da su do kraja smrtno vezani za prostor.

Upoznat s finansijskim mogućnostima produkcije, nisam mogao zahtijevati izbjegavanje i preskakanje sunčanih dana, pa sam morao razraditi pričuvni izgled filmske slike. Za dnevne scene

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

25 Dogma 95 – filmski pokret i kolektiv nastao u Danskoj. Pokret, među ostalim, daje prednost tehnički reduciranu snimanju na nenamještenim lokacijama, pod prirodnim svjetлом i sa zatečenim zvukom. Tzv. zavjet čistoće iz manifesta tipično obilježava nemirno prateća kamera, skokoviti rezovi, psihološka analiza likova i situacija, uz katalizacijsku dramatičnost zbivanja. (Turković, 2003). Time se

nastoji potaknuti stvaranje filmova tradicionalnih vrijednosti koje proizlaze iz scenarija, glume i teme, a smanjiti utjecaj tehnoloških dometa i specijalnih trikova.

26 Steady cam – trgovачko ime sustava za stabilizaciju kamere i snimanje kamerom iz ruku koji je ovješen o tijelo snimatelja (Midžić, 2006).

tijekom sunčanih dana odlučio sam što je više moguće koristiti se suncem u stražnjoj poziciji jer ta pozicija svjetla omogućava i opravdava slobodu podeksponiranja²⁷ lica. Stupanj podeksponiranosti lica želio sam gradirati ovisno o dramaturškome sadržaju, u opasnim i tragičnim scenama više, u mirnijim i opuštenijim scenama manje. Tu vrstu snimanja već sam na sličan način isprobao u sceni ubojstva partizana.

U noćnim scenama planirao sam što jednostavniji pristup postave rasvjetnih tijela. Ekipa osvjetljivača zajedno s agregatistom²⁸ imala je samo četiri člana. Radnja filma se gotovo cijelo vrijeđe zbiva u eksterijeru, lokacije su bile velikih dimenzija, nepristupačne za dovoz tehnike i razvlačenje energetskih kabela. Pretpostavljam da već zbog toga neću imati dovoljno vremena za kvalitetnu korekciju svjetla nakon generalne probe. Kad bih uz to još postavio mnogobrojnu rasvjetu s gomilom stalaka za negere²⁹ i difuzorske filtere, sputao bih se i doveo u nezgodnu situaciju, bez potrebnog vremena za eventualne promjene, dotjerivanje u zadnji čas u skladu s viđenim na probi. Ti posljednji trenuci pred sam početak snimanja kadra su, po mom mišljenju, u kreativnom smislu jednak važni kao i kad u predprodukciji³⁰ čitamo scenarij i radimo u svojim mislima kreativnu i tehničku razradu likovnog izgleda filma. U tim posljednjim trenucima, navedenim procesom zapravo konačno spajamo dramsku imaginaciju kojom već dulje zaokupljamo svoje misli s inspiracijom realnosti izvedbe koju su nam u tom trenutku uprizorili glumci i redatelj.

Iskustvom postavljanja jednostavnih svjetlosnih rješenja stečenim na igram TV serijama, gdje se zbog prosječne količine od 20 i više zadatah scena u dvanaestosatnom radnom vremenu mora raditi jednostavno u interesu brzog ispunjenja zadatka, odlučio sam ne koristiti više od tri ili četiri svjetlosne jedinice za postizanje željenog rezultata. Naravno, to je bio plan za otvorene prostore poput šuma i livada i nikako se nije mogao primijeniti na noćnu scenu u selu, koju sam planirao osvijetliti prateći i poštujući urbanističke i arhitektonске elemente samog sela.

4. 1. Dolazak na pustopoljinu kada vojnici ugledaju dim

Kao primjer uspješno realizirane, od ideje i razrade do snimanja po željenom oblačnom danu i stabilnom difuznom prirodnome svjetlu, dnevne scene istaknuo bih scenu dolaska skupine vojnika HVO-a na poljanu gdje je u prvoj priči ubijen i pokopan partizan. Sve kadrove scene snimali smo s pomoću *steady cam* s teleobjektivom žarišne daljine 100 mm i pri otvoru blende 4–5,6. Dim koji su vojnici ugledali iza brda naknadno je interpoliran u sliku s pomoću računalne animacije.

Aleš Belak, slovenski snimatelj *steady camom*, bio je jedini član moje ekipe kojeg nisam osobno poznavao otprije i koji nam se kao zamjena za oboljelog kolegu iz Zagreba priključio u posljednji trenutak, nakon što smo već počeli snimati posljednji dio filma u Bosni. Svojom se

27 Podekspozicija – u tehničkome smislu odnosi se na nedovoljno ili potpuno neosvijetljen dio prizora u kadru, što može biti greška snimatelja, ali se istodobno, vještим odabirom intenziteta, može upotrebljavati u kreativne svrhe.

28 Agregatist – djelatnik u ekipi rasvjete, zadužen za cjelokupnu brigu i vožnju kamiona na kojem se nalazi dizelski agregat za proizvodnju električne energije.

29 Neger – crni krpeni zaslon na žičanom okviru kojim se nadzire snop i rasipanje svjetla reflektora ili štitni objektiv od bočnoga svjetla (Midžić, 2006).

30 Predprodukcija – proces koji obuhvaća sve postupke, tehničke i umjetničke, potrebne da bi se omogućio početak snimanja filma.



predanošću i znanjem dokazao kao vrstan suradnik. S izvjesnom nelagodom predložio sam da pokušamo snimiti sve kadrove scene na livadi uskokutnim objektivom, prateći glumce u njihovu dosta brzom hodu preko livade. I taj iznimno težak zadatak obavio je bespriječorno, na redateljevu i moju radost.

Na istoj lokaciji gdje smo već snimili strijeljanje partizana, po oštrom izravnom sunčevu svjetlu, staticnom kamerom ili povremenom laganom vožnjom, koristeći se cjelokupnom paletom objektiva od 18 mm do 135 mm, sada smo suprotnim izražajnim sredstvima željeli stvoriti još tjeskobniji dojam iznimne napetosti i jeze koju mjesto nosi.

Pod difuznim sunčevim svjetлом, brzim, ali ipak *steady camom* kontroliranim pokretom kamere, zgušnutom perspektivom, koristeći samo jedan uski kut vidnoga polja, na grobu čovjeka ubijenog u prošlom ratu, kao sa startnog mjesta u nekoj sportskoj disciplini, vojnici će brzo krenuti prema skorašnjim krajevima svojih života.

Nakon što smo snimili scenu na livadi, preselili smo se petstotinjak metara dalje na brdo. Svu tehniku i opremu nosili smo u rukama jer nije bilo nikakve staze ni puta. Do kraja dana uspješno smo pod istim svjetlosnim uvjetima snimili scenu koja je u scenoslijedu bila nastavak prve, te u kojoj odvojena izvidnička skupina ugleda neprijatelje u kolibi.

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Svjetlost sunca kroz oblake je cijeli dan zadržala stabilnu. Toga dana nisam upadio ni jednu rasvjetnu jedinicu, samo sam se nekoliko puta, u nekim krupnim planovima za dosvjetljivanje lica, poslužio matiranom srebrnom folijom zalijepljenom na stiropor veličine 1 m x 1 m. Očitane vrijednosti na mom svjetlomjeru kretale su se tijekom dana između blende 4- i blende 5,6+. Zapamtivši taj dan snimanja kao uspješan s aspekta postojanosti prirodnoga svjetla, prekontroliravši ga naknadno na telekiniranom radnome materijalu, odlučio sam u kolor korekciji na njemu najprije napraviti zadovoljavajući likovni izgled slike. Poslije, kada sam to zajedno s koloristom Willijem Willingerom učinio, scena je postala koloristički obrazac za sve ostale dnevne scene u priči iz 1993.

4. 2. Napad na kolib – primjer postave svjetla u interijeru

Sljedeću, izrazito akcijsku veznu scenu napada na neprijatelje u kolibi, snimali smo tek za nekoliko dana. Sreća me poslužila i ovaj put. Nakon nekoliko sunčanih dana gusti su oblaci ponovno zatvorili nebo i omogućili mi da održim željeni svjetlosni kontinuitet u vremenski bliskoj radnji filma. Osim mogućnosti da scena izgleda točno onako kao što sam je zamislio, niski oblaci i difuzno prirodno svjetlo koje je prolazilo kroz njih omogućili su da snimam bez upotrebe bilo kakvih rasvjetnih pomagala i na taj način pružim redatelju i glumcima mogućnost brzog snimanja.



nja. Uz tako postojano svjetlo i dvije iskusne snimatelske ekipe oko kamera, toga smo dana radili iznimno brzo i snimili više od 30 kadrova. U to ubrajam i nekoliko vožnji kamere *steady cam* i panoramski kadar bočnog trčanja dvojice glumaca sniman teleobjektivom 400 mm. Kadar je bio zamišljen kao pogled kroz okular snajperske puške i znali smo da će se izgled, maska snajpera naknadno postaviti animacijom. Strepio sam prije snimanja jer sam pretpostavljao da nećemo imati mogućnost snimanja puno repeticija. Glumci su trebali iznimno brzo pretrčati više od 100 m do kolibe i bilo je vjerojatno da će to moći napraviti dva do tri puta pri punoj snazi. Istodobno je to za snimatelja operatera kamere iznimno izazovan zadatak jer bez probe mora pri pravoj brzini trčanja, u brzoj panorami, objektivom horizontalnoga vidnoga kuta od 3° cijelo vrijeme držati glumca u sredini kadera. Bile su tri repeticije i ni jedna se nije ponavljala zbog snimatelja Thomasa Krstulovića, a kada smo na montažom izabranu repeticiju u postprodukciji postavili okruglu masku snajpera, glumac je cijelo vrijeme pokreta bio vidljiv u idealnoj poziciji. To je još jedan dokaz da je izbor pouzdanih i stručnih suradnika najvažniji za autore i projekt u cijelosti.

U cijelom su se filmu u interijeru snimale samo tri scene, od kojih je jedna sastavni dio napađa na kolibu. Martin dotrči do kolibe, uđe u nju i ubije neprijateljskoga vojnika koji leži na krevetu. Ta scena bila mi je posebno važna jer u njoj bezimenog ubijenog vojnika glumi Enes Vejzović, koji u priči iz 1943. igra domobrana Ferida, najboljega prijatelja Martinova djeda Tome. Tim izborom

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU

ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



glumaca redatelj je želio naglasiti svirepost i bizarnost ratovanja. Unuci najboljih prijatelja, koji su se u jednom ratu čuvali i štitili, sada se u drugom ratu, 50 godina kasnije, ubijaju.

Tu scenu snimali smo isti dan, nakon završetka snimanja eksterijernih kadrova napada. Želio sam da taj interijerni dio scene bude dosta mračan, ne samo zbog realnosti i potrebnog svjetlosnog kontinuiteta već i zato da, svojim velikim kontrastom, netransparentnošću zidova i prostora uopće, a s vidljivim ljudskim licima i psihološkim stanjima u kojima se nalaze, dodatno stvori osjećaje nelagode, straha i, što je najvažnije, razočaranja koji prožimaju Martina nakon ubojstva koje je morao počiniti.

Zbog skučenosti prostora snimali smo jednom kamerom. Kako je to istodobno bila scena jakog dramaturškog naboja, odlučio sam kamerom iz ruke švenkati sam. Za osvjetljenje glumaca u sceni odabrao sam samo dvije pozicije za dva rasvjjetna tijela. Kadrove s glumcem u krevetu osvjetlio sam izvana, kroz prozor, s HMI rasvjjetnim tijelom od 12 kW kojega se snop svjetla odbijao od stiropora veličine 1 m x 2 m i na taj način oponašao ulazak prirodnoga difuznog svjetla kakvo je bilo u eksterijeru scene. Na glumčevo je lice to jedino svjetlo dolazilo s bočne pozicije.

Martinov kontraplan, kadrove dok стоји на вратима и puca, želio sam snimiti tako da mu svjetlo dolazi iz istog prozora kao i vojniku u krevetu, što bi značilo iz pozicije prednjega svjetla. Unaprijed sam znao da svjetlo kroz prozor neće biti dovoljno jako za tu glumčevu poziciju pa



25



26

sam u kolibu ispred kreveta postavio HMI rasvjetno tijelo od 6 kW usmjereni u pod, kojega se snop odbijao od stiropora i m x i m. Na taj način dobio sam svjetlo iz smjera koji sam želio i prije, ali sada dodatno dramaturški pojačano smjerom dolaska na glumčeve lice. Izgledalo je kao da se snop svjetla kroz prozor odbio od poda, što za efekt ima začudne, zastrašujuće sjene na glumčevu licu.

U pozadini, iza Martina nalazila su se vrata i još jedan prozor. Namjerno nisam iz tih smjerova dodavao ili pojačavao svjetlo jer nisam želio da Martin u tom žalosnom trenutku ima bilo kakvo stražnje svijetlo koje bi ga moglo uljepšati ili čak glorificirati. U sobu smo prije snimanja svake repeticije pustili malo umjetnog dima kako bi ublažio kontrast svjetla, a i kako bi nakon eksplozije fulminata³¹ bilo vidljivo strujanje zraka. Kadrove s fulminatima snimali smo brzinom od 150 sličica u sekundi, kamerom Arriflex 435. Takvim dva i pol puta ubrzanim snimanjem željeli smo

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

31 Fulminat – pripravak iz područja specijalnih filmskih efekata. Sastoji se od slabog eksplozivnog naboja oko kojeg je omotana plastična vrećica ispunjena bojom (filmska krv). Nakon aktiviranja

naboja, eksplozija izbací, rasprsne boju iz vrećice, čime se postiže simulacija pogotka zrna ispaljenog iz vatrenog oružja.



27



28

u finalu, koji će se projicirati dva i pol puta sporije od normalne brzine, postići gledatelju vidljivo rasprskavanje dijelova odjeće i filmske krvi – simulaciju ulazne rane nastale od puščanih metaka.

Za vojnika u krevetu ekspoziciju sam odredio mijereći upadno svjetlo od njegova lica prema prozoru kroz koji sam dosvjetljivao pri blendi 4–5,6. U kadrovima brzine snimanja od 150 sličica u sekundi korigirao sam blendu i ona je iznosila T 2,1. Martinove kadrove prema vratima snimao sam opet blendom 4–5,6 samo što je u tom slučaju njegovo lice namjerno bilo dvije blende u podekspoziciji.

4. 3. Jutro nakon buđenja

Ovo je primjer scene u kojoj sam potpuno zadovoljan rezultatom rada koji je osmišljen kao druga, pričuvna varijanta za snimanje po sunčanom danu. Zrake proljetnog sunca, probijajući se iz pozicije stražnjega svjetla kroz svijetlozeleno, tek razvijeno lišće, pomogle su mi da sceni, koja u dramaturškome smislu odskače svojom ležernošću i humorom od većine ostalih, stvorim likovno netipičan izgled za ratni film. Tim bogatstvom nijansi boja i kontrasta, šarenilom koje zadire u područje kiča, sugerirao sam ukupno psihološko stanje scene i istodobno potencirao psihološko sta-



nje likova, njihov bijeg od stvarnosti koja ih okružuje. Finalna ideja za likovnu postavu scene zbilja se u onome prije opisanome, za mene važnom trenutku nakon redateljeve probe s glumcima, u sintezi stare impresije scenarija i novog adrenalinskog naboja koji su podarili glumci. Provjerivši još jednom vremensku prognozu za taj dan, odlučio sam, i redatelj se složio s tom idejom, da svjetlosna atmosfera bude prozračna i pojačanog kolora, da prilagodimo raspored snimanja kadrova tako da sunce bude glumcima uvijek u stražnjoj poziciji. To naravno nije realno svjetlo za scenu koja bi u zbilji trajala tek desetak minuta i stražnje svjetlo bi moglo biti samo na jednoj poziciji nekog glumca, dok bi istodobno njegovim sugovornicima bilo prednje ili bočno.

Kasnije, tijekom procesa kolor korekcije, nisam bio zadovoljan bojom u sceni. Što god da sam pokušao napraviti s kontrastom svjetla ili saturacijom boje, uvijek mi je izgled bio nedovoljno različit od ostatka filma. Smetala me dominantna zelena boja lišća i uniformi, doduše različitih nijansi, ali uvijek zelena. Naposljetku sam odabrao svijetlozelenu boju mladog lišća i u njegove svjetlike, suncem osvijetljene dijelove ugradio žutu. Na taj način, digitalnim dodavanjem boje koja nije postojala u orginalnoj slici, dodatno sam koloristički pojačao izgled scene koja sada izgleda kao da je snimljena u ranu jesen, a ne u rano proljeće. Tim nerealističnim pristupom izgradnji

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



31



32

svjetla i boje, koji je uobičajen pri snimanju reklamnih spotova, gdje zapravo uljepšavamo lica i prostor, unificiramo njihov izgled bez obzira na njihova psihološka stanja i potrebe, uspio smo likovno osvježiti i naglasiti scenu te je izdvojiti od ostalih.

4. 4. Robe i Martin vide vatre

Scena u kojoj sam jednostavno, uz pomoć triju rasvjetnih tijela postavio rasvjetu za noć, potpuno ispunitivši zadatak koji sam si postavio.

Lokacija scene je šumovita padina. Pri vrhu brda nalazi se put na koji postavljam jedan nastavak tornja i na njega HMI rasvjetno tijelo od 12 kW s okvirom na kojem je difuzijski filter gustoće 216. Pedesetak metara dalje, na još većoj uzvisini postavljam HMI rasvjetno tijelo od 6 kW na kojem je nastavak Chimera s $\frac{1}{2}$ grid difuzorom. Pozicija glumaca nalazi se pedesetak metara nizbrdo, između dviju pozicija rasvjetnih tijela, malo bliže poziciji HMI rasvjetnoga tijela od 6 kW.

Na taj način, ovisno o smjeru pogleda glumaca, postaju glavna svjetla,³² stražnje dvojne³³ ili osnovne stražnje pozicije,³⁴ kada glumci međusobno razgovaraju, ili dva stražnja svjetla kada

32 Glavno svjetlo – jedno od četiriju pozicija rasvjetnih tijela, nalazi se na prosječnoj udaljenosti

45° od kamere i svojim intenzitetom snopa određuje stupanj osvijetljena lica ili cijelog prizora. Cilj mu je da



glumci gledaju neprijateljsku vatru. Istodobno istim ekspozicijskim slojem³⁵ osvjetljuju veliku površinu šume iza glumaca, koju sam trebao pripremiti za dolazak trećega glumca iz dubine kadra, jer je redatelj taj dolazak i njihov razgovor želio snimiti u širokom planu, žečeći dodatno slikom naglasiti njihovu osamljenost u velikom tamnom prostoru koji ih okružuje, a samim time i napetost i strah s kojima su suočeni. Ispred glumaca u poziciji prednjega svjetla nalazilo se treće rasvjetno tijelo, HMI od 2,5 kW kojega se svjetlo odbijalo od stiropora dimenzija 2 m x 1 m. Za

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

stvoriti sjenu i na taj način opisuje volumen predmeta koji se snima.

33 Stražnja dvojna – simetrična postava dvaju rasvjetnih tijela koja istodobno na svakom od glumaca imaju dvostruku ulogu (reflektor A služi osobi A kao glavno svjetlo i osobi B kao stražnje svjetlo, dok reflektor B služi osobi B kao glavno svjetlo, a osobi A kao stražnje svjetlo).

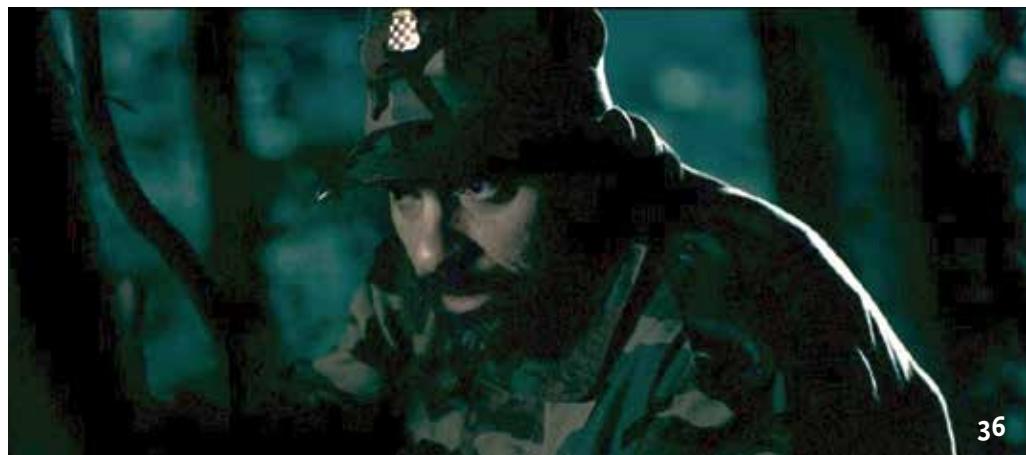
34 Osnovna svjetlosna pozicija (OSP) – jedan od razvijenih svjetlosnih sklopova (sastoji se od četiriju

rasvjetnih tijela – pozicija) kojima pospješujemo dojam treće dimenzije u fotografskome mediju i time pridonosimo prirodnosti izgleda prizora.

35 Ekspozicijski slojevi – skupina od pet (odnosno sedam) tonskih zona, simetrično raspoređenih oko nulte zone, koja predstavlja pojednostavljenu sliku potencijalnog tonskoga raspona svakog fotografskoga sadržaja (Tancofer, 1981).



35



36

ekspoziciju sam odabrao najveći otvor na zaslonima objektiva³⁶ koji sam imao (T2.1) jer sam želio maksimalno smanjiti dubinsku oštrinu³⁷ i zadržati samo glumačka lica u oštrini. Jakost svjetla, mjerena od glumaca prema jedinicama u stražnjoj poziciji, bila je 4+, dok je jakost prednjega svjetla bila 1.

5. Postprodukcija

Za potpunu laboratorijsku i digitalnu obradu još u prvoj dijelu snimanja izabrana je tvrtka Listo Videofilm iz Beča s kojom smo suradnju nastavili do kraja. Snimljeni negativski materijal se svaka dva do tri dana slao na razvijanje, a ja sam dobivao samo izvještaje o tehničkoj ispravnosti, dok su nam DVD-i s radnim telekiniranim materijalom bili isporučeni tek nekoliko tjedana nakon završetka snimanja. Nakon montaže snimljeni negativ skeniran je na uređaju Northlight u razlu-

84 / 2015

36 Otvor objektiva – kvantitativna vrijednost kojom se, sustavom zaslona (blende), regulira sposobnost sklopa leća da propuste svjetlo i njime formiraju pravilno eksponiranu sliku.

37 Dubinska oštrina – sustavom zaslona na objektivu regulirajuća vrijednost kojom se imenuje područje prihvatljive oštine, bliže i dalje od izoštrenе točke.

čivosti³⁸ 4K,³⁹ zatim je zbog finansijskih i operativnih razloga pri prebacivanju u Baselight, uređaj za digitalnu korekciju filmske slike, smanjen na razlučivost 2K⁴⁰ u kojoj smo radili cjelokupnu likovnu obradu filmske slike i iz nje uređajem Arrilaser vraćali zgotovljenu sliku na negativ.

Danas je proces digitalnog intermedijata gotovo redovit, dok je u to doba bio novina koja je direktorima fotografije mijenjala način pristupa snimanju na lokaciji, nudeći mogućnost donošenja kreativnih odluka u postprodukciji, a ne na samom snimanju, što se razlikovalo od cjelokupne dotadašnje filmske prakse. Njegovom se primjenom znatno skraćuje vrijeme potrebno za snimanje jer se neke radnje, poput zasjenjenja zidova ili – kao u ovдјe opisanome slučaju – zasjenjenja drveća u noći, mogu umjesto s dvama ili trima osvjetljivačima i puno specijalističkoga alata te u trajanju od deset ili više minuta, napraviti s operatorom koloristom na računalu za dvije ili tri minute.

S obzirom na vlastite kreativne i tehničke mogućnosti valjalo je steći određena znanja kako bi se uspješno dovršila obrada slike. Moje prijašnje iskustvo u digitalnome koloriranju slike bilo je vezano samo uz telekiniranje⁴¹ reklamnih filmova za televizijsko prikazivanje te uz digitalno koloriranje dvaju igranih TV filmova. Nikada prije nisam bio u prigodi vidjeti svoju sliku obrađenu tim postupkom i prikazanu na velikom platnu jer navedeni projekti za takvo što nisu ni bili predviđeni. Izvor moga učenja o tom procesu sveo se neminovno na istraživanje tuđih iskustava objavljenih na internetu, kao i na usmeno prenesena iskustva nekolicine kolega koji su prije mene završili film sličnim ili istim postupkom.

Većina vremena i rada pri tome postupku koristi se za uravnoteživanje kontinuiteta svjetla i ugađanja boja, tj. za sve ono što se prije radilo u klasičnom procesu čitanja svjetla (*color timing*),⁴² na primjer s pomoću uređaja Hazeltine⁴³ kakav se koristio u zagrebačkome Jadran filmu. Obimom možda manji, ali za snimatelja itekako važan dio posla jest ispravljanje i poboljšanje elemenata svjetlosnih situacija u kadru s pomoću raznih računalnih pomagala kojima možemo posvijetliti, zasjeniti, čak i u potpunosti zatamniti, odnosno ukloniti dijelove kadra koje nismo stigli ili nismo bili u mogućnosti izvesti na samom snimanju.

Primjer s dviju fotografija koje slijede ilustrira mogućnost promjene boja u procesu digitalnog intermedijata. Gornja slika, sa širim crnim rubom, primjer je telekiniranog radnoga materijala, stvarna slika koja je snimljena bez ikakve naknadne manipulacije. Slika ispod primjer je istog tog kadra nakon digitalne manipulacije boja i dio je finalne kopije filma.

Imao sam veliku sreću što su producenti imali sredstava da se postprodukcija slike odvija u samo jednom, iznimno postojanom i renomiranom europskom studiju-laboratoriju. Rad u Listo Videofilmu bio je iznimno ugodan i uspješan jer je to tvrtka koja ima vlastiti zaokruženi tehnološki sustav, od razvijanja negativa preko digitalnog intermedijata do proizvodnje kopija za kinoprop-

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- 38** Razlučivost – veličina kojom se definira mogućnost razaznavanja detalja kojima se opisuje kakvoća slike. Sastoji se od broja točkica (piksela) u jednoj liniji po vodoravnoj osi i broja točkica po jednoj okomitoj osi.
39 4K – ime koje je izvedeno iz vodoravne razlučivosti linija od 4000 piksela.
40 2K – ime koje je izvedeno iz vodoravne razlučivosti linija od 2000 piksela.

41 Telekiniranje – postupak pretvorbe filmske slike, analognog zapisa u elektronički analogni ili digitalni zapis (Midžić, 2007).

42 Čitanje svjetla – analogni proces završne likovne obrade slike u kojem se služi elektromehaničkim uređajem za manipulaciju parametara slike.

43 Hazeltine Color Film Analyser – elektroničko-mehanički uređaj na kojem se obavlja čitanje svjetla.



37



38

jekcije. Sustav koji koloristu uz njegov primarni posao daje ovlasti i mogućnosti nadziranja ostalih specijalista koji sudjeluju u tehnološkome procesu. Ni u jednom trenutku tranzicije projekta iz jednoga tehnološkog procesa u drugi nije se dogodilo odstupanje u kvaliteti prije postignutog rezultata. Izabrana faktografija slike na električkoj projekciji tijekom procesa digitalne manipulacije boja je za vrijeme kontrolne projekcije nakon tranzicije na filmsku vrpcu svaki put bila identična, lišena bilo kakvih neželjenih odstupanja.

Radio sam na projektima u kojima se postprodukcija odvijala u dvjema tvrtkama, pri čemu bi jedna posjedovala laboratorij, a druga digitalni intermedijat. Kolorist tada nije imao mogućnost nadziranja laboratorija. Odstupanja u kvaliteti izabrane faktografije slike bila su mnogo veća i umjesto da se termini koriste za postizanje kreativnih likovnih dosega filma, gubili smo dragocjeno vrijeme na usklađivanje tehnoloških parametara.



39

6. Zaključak

Radeći kao direktor fotografije na filmu *Živi i mrtvi*, susreo sam se s dvama profesionalnim izazovima. Tehnološkim – zbog primjene u domaćim uvjetima tada nove tehnologije i autorskim – koji je zahtijevao prilagođavanje i nadovezivanje na rad prethodnoga snimatelja i uobličenje novog, zajedničkog izgleda slike u cjelini filma.

S odmakom od pet godina pomno sam analizirao film na zaslonu računala, čitao već pomalo zaboravljene bilješke napisane tijekom rada na filmu i prisjećao se radosnih trenutaka provedenih s filmskom ekipom poslije uspješno završenog dana snimanja. Osjećaj radosti i ponosa ekipa je dijelila i u doba festivalske distribucije filma koji je na Pulskome filmskome festivalu 2007. osvojio osam Zlatnih arena, među kojima je bila i ona za snimateljski rad. Bio je na više od 30 međunarodnih filmskih festivala, gdje je osvojio još nekoliko nagrada. Svi ti uspjesi naknadno samo potvrđuju pozitivan osjećaj koji me prožimao cijelo vrijeme snimanja. Bio je to osjećaj da radim dobar film, kvalitetnu filmsku fotografiju koja vizualnim dosezima prati i posjepuje scenarij, da radim s iznimnim suradnicima i, što je još važnije, osjećaj samopouzdanja koje proizlazi iz dovoljno stručnog znanja i socijalnih vještina potrebnih za donošenje ispravnih odluka u nimalo jednostavnim uvjetima snimanja. Taj iznimno potreban osjećaj samopouzdanja, na koji se u nepredviđenim situacijama može osloniti, rezultat je stalne i kontinuirane edukacije svakog autora.

Kako god ih nazivali, snimatelji, direktori fotografije ili redatelji fotografije od samih početaka kinematografije do danas svesrdno se trude inspirativnu energiju koja proizlazi iz scenarija svojim znanjem, umijećem i trudom pretociti u likovne vrijednosti umjetnosti pokretnih slika. Za tu iznimnu sposobnost u rješavanju profesionalnih izazova potrebno je, uz bogomdani talent, redovito predano educiranje i sintetiziranje usvojenoga iz mnogih grana znanosti i umjetnosti s vlastitim iskustvima stećenima u praksi. U posljednjem desetljeću potreba redovitog educiranja snimatelja sve je veća, poglavito u tehnološkome smislu. U tom je vremenu filmska umjetnost i kompletna industrija koja ju prati definitivno prošla tranziciju iz razvojnog razdoblja primjenjivanja dostignuća digitalne znanosti u zrelo razdoblje njezine široke tržišne primjene.

Sada, na početku zrelog razdoblja, s novim dometima i mogućnostima visokokvalitetne digitalne opreme namijenjene profesionalnom snimanju i obradi filmova, njezinom cjenovnom dostupnošću i jednostavnosću uporabe, svjedoci smo gotovo bespoštedne tržišne borbe proizvođača koji nas gotovo mjesečno upoznaju s nekim novim uređajem, poglavito u segmentu digi-

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMУ
ŽIVI I MRTVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

talnih filmskih kamera i prateće opreme. Na vlastitu primjeru uočio sam kako imam sve manje vremena za kreativnu edukaciju te sve rjeđe proučavam monografije pojedinih slikara ili fotografa ili knjige o nekoj filmskoj ili likovnoj epohi. Na internetu pretražujem većinom stranice i forume tehničkoga sadržaja, a manje one kreativnoga. Umjesto žaljenja potrebno je, međutim, dalje učiti i snimati jer samo tako, okupirani vlastitim radom, u budućnosti možda ni ne primijetimo da su se odnosi promijenili. Naravno, na bolje.

Iskustva stečena snimanjem ovoga filma nisam nikada bio u prigodi primijeniti punim obimom na nekom drugom filmskome projektu. Sljedeći film snimao sam pet godina kasnije i bio je potreban drugi pristup, kako u dramaturškome tako i u tehnološkome pogledu. Nije bila riječ o drami, već o vetroj komediji, a snimanje na filmskoj vrpcu zamijenjeno je radom s digitalnom kamerom za snimanje kinofilmova Arri Alexa. Većina mojih kolega u Hrvatskoj dijeli sa mnom isti problem dugog čekanja od jednoga do drugoga filmskoga projekta, gubeći kontinuitet rada, a time i potrebnog profesionalnog napredovanja. To stanje nije dobro za pojedinca, ali ni za cijelu našu kinematografiju kojoj to, nažalost, nije jedini nedostatak. Ali to je već tema nekog drugog rada.

LITERATURA

Elkins, David E., 1993, *Camera Terms and Concepts*, Stoneham: Focal Press (Butterworth-Heinemann / Reed Publishing)

Midžić, Enes, 2006, *Govor oko kamere. Rječnik filmskog žargona, kolokvijalnih i stručnih izraza stranoga podrijetla*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Midžić, Enes, 2007, *Pokretne slike – filmska*

kinematografija, Zagreb: Areagrafika

Tanhofer, Nikola, 1981, *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16

Turković, Hrvoje, 2003, "Dogma 95", u: Kragić, Bruno, Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

POPIS TEHNIKE U TRAVNJU 2006.

KAMERE:

Moviecam compact
Moviecam SuperAmerica
Arriflex 435 ES
Arriflex 535B (2004.)

Cooke Varotal MK III 18-100 mm

Zeiss Standard primes (2004)

NEGATIV:

Fuji 250D
Kodak Vision2 500T 5218

OBJEKTIVI:

Zeiss Ultra prime: 18 mm, 20 mm, 24 mm, 32 mm, 40 mm, 50 mm, 85 mm, 100 mm, 135 mm
Vintage 60 mm macro
Canon 400 mm

SCENSKA TEHNIKA:

Panther Evolution dolly
Panther Foxy crane
Cinejib (2004)

POPIS TEHNIKE U SVIBNJU/LIPNUJU 2006.

KAMERE:

Arriflex 535B
Arriflex 435 ES
Moviecam SL
Moviecam SuperAmerica

OBJEKTIVI:

Zeiss Ultra primes: 16 mm, 20 mm, 24 mm, 32 mm, 40 mm, 50 mm, 85 mm, 100 mm, 135 mm, 180 mm
Nikon 60 mm macro
Canon 400 mm
Cooke Varotal MK III 18-100 mm

NEGATIV:

Fuji Eterna 250D 8553
Kodak Vision2 500T 5218

1,2 KW x 1

4x1,2 kW balon x 1

TUNGSTEN

2 KW (bez leće) x 4

800 W (bez leće) x 4

1 KW (fresnel) x 2

300/500 W (fresnel) x 4

1 KW PAR 64 x 3

KINO FLO

Wallolite x 1

Kino Flo gaffer kit x 1

2 bank (4 ft) x 1

4 bank (2 ft) x 1

12 V single kit x 1

SCENSKA TEHNIKA:

Panther III dolly
Cinejib

RASVJETA:

HMI
12 KW ARRI DAYLIGHT x 1
6 KW ARRI COMPACT x 1
4 KW ARRI COMPACT x 1
4 KW ARRI SUN x 1
2,5 KW x 2

KINO FLO

Wallolite x 1

Kino Flo gaffer kit x 1

2 bank (4 ft) x 1

4 bank (2 ft) x 1

12 V single kit x 1

EKİPA:

Snimatelj kamere A: Thomas Krstulović. Prvi asistent kamere A: Juraj Koštić. Drugi asistent kamere A: Marin Maršić. Snimatelj kamere B: Boris Poljak. Prvi asistent kamere B: Ranko Mitić. Drugi asistent kamere B: Marko Vrdoljak, Boris Pušić, Robert Remškar. Snimatelj steady cama: Aleš Belak. Fotografi: Thomas Krstulović (2004), Nikola Predović (2006), Iva Šolić (2006). Volonteri i videouređači: Nina Šperanda, Tomislav Mareković. Majstor rasvjete: Josip Milić. Pomoćnik majstora rasvjete: Zlatko Gregorević. Rasvjetljivači: Marko Maršić, Boris Fistrić, Tomislav Zainko. Operater rasvjetnogona balona: Harry Geltl. Majstor scene: Igor Stiković. Pomoćnik majstora scene: Petar Stiković. Scenski tehničari: Ivica Matijević, Kristijan Klasan, Goran Stakić. Kolorist: Willi Willinger. Skeniranje negativa: Wolfgang Fetter. Laserski otisak negativa: Herbert Fischer

Ferid i vojnik Armije BiH, Izudin Bajrović – Stojan, Ljubomir Jurković – Semin, Robert Roklicer – Dane Boro, Zvonko Zečević – Knez, Nino Sorić – Pejo, Nermin Omić – Masni i domobran, Dragan Šuvak – partizan

Producenti: Igor Aleksandar Nola, Domagoj Pavić, Marijo Vukadin, Miro Barnjak; koproducenti: Vesna Mort, HRT, Milenko Prstojević (FTV BIH). Urednici: Jasmina Božinovska (HRT), Adis Bakrač (FTV BIH). Tajnice režije: Ana Štulina, Helena Mahović (2006). Snimatelji zvuka: Damir Valinčić, Igor Fabris. Pomoćnici režije: Mladen Vragović (2006), Ivan Pavličić, Ivan Goran Vitez (2004)

Scenarist: Josip Mlakić. Dramaturg: Ivan Pavličić. Montažer: Goran Guberović. Skladatelj: Andrija Milić, Maskerke: Ana Bulajić Črček, Snježana Gorup, Kostimografkinja: Vedrana Rapić. Scenograf: Kemal Hrustanović. Vizualni efekti: Goran Rukavina. Specijalni efekti: Branko Repalust. Dizajner zvuka: Ivica Drnić

Redatelj: Kristijan Milić

DRAGAN
MARKOVIĆ:
SNIMATELJSKI
RAD NA FILMU
ŽIVI I MRTVI

Glumci: Filip Šovagović – Tomo i Martin, Velibor Topić – Vijali, Slaven Knezović – Čoro, Marinko Prga – Mali, Borko Perić – Robe, Miro Barnjak – Ivo, Božidar Orešković – zapovjednik, Enes Vejzović –

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051GODARD, J.:778.53-051COUTARD, R."196"

Dinka Radonić

Tri filma Godarda i Coutarda

SAŽETAK: Analizirajući pojedinačno i komparativno filmove Jean-Luca Godarda *Do posljednjeg daha* (À bout de souffle, 1960), *Žena je žena* (Une femme est une femme, 1961) i *Alphaville* (Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965) autorica se osvrće na stilističke, filmsko-slikovne, ali i pripovjedne, metafilmske, mizanscenske i druge implikacije korištenja postojećeg svjetla i inovativne rasvjete, inzistiranja na izvornim lokacijama, različitih oblika dinamiziranja kamere te dostupnosti i karakteristika filmskih materijala i formata razdoblja. Posebna se pozornost posvećuje novinama koje Godard, u suradnji sa snimateljem Raoulom Coutardom, uvodi u filmsko snimanje.

KLJUČNE RIJEČI: Jean-Luc Godard, Raoul Coutard, *Do posljednjeg daha*, filmsko snimanje, postojeće svjetlo, lokacija, *Alphaville*, rasvjeta, filmska slika, filmski materijal, *Žena je žena*, pokretna kamera, vožnje

1. Uvod

Filmovi *Do posljednjeg daha* (À bout de souffle, 1960), *Žena je žena* (Une femme est une femme, 1961) i *Alphaville* (Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965) odabrani su u ovom radu za analizu zbog stilske kompleksnosti Jean-Luca Godarda i snimatelja Raoula Coutarda. *Do posljednjeg daha* je prvijenac ovoga dvojca te je označio početak cijelog razdoblja novog načina snimanja filmova. Snimanje iz ruke i postojeća rasvjeta te dinamična kamera bez motivacije glumačkog pokreta karakteristike su koje su bile nove u filmskoj industriji, a postavile su nove standarde za daljnju produkciju u francuskoj i svjetskoj kinematografiji.

Žena je žena s druge je strane gotovo u cijelosti sniman u studijskim uvjetima, a bio je ujedno i jedini takav Godardov i Coutardov "izlet". Sniman je u koloru i u *cinemascope* formatu, što je bilo njihovo pravilo: "kada snimamo u crno-bijeloj tehnici, koristimo akademski format (1:1.33), a kada snimamo u boji koristimo *cinemascope*" – kaže Coutard (Darke, 2005: 14).

Alphaville je, napisljeku, često nazivan i filmom o svjetlu, pa je bilo logično odlučiti se za njega kao treći film, uvezši u obzir kako se svjetlom bavi na nekoliko razina. Ova tri potpuno različita filma trebala bi biti pokazatelj njihova zajednička rukopisa. Cilj mi je istaknuti osobine koje su im zajedničke te dokazati kako je moguć rukopis dvoje ljudi u tandemu, a da je zasluga vizualnoga dijela filma također zajednička – koliko redateljeva, toliko direktora fotografije, čija je uloga često nepravedno zanemarena.

2. Do posljednjeg daha

Ovaj je film definitivno unio novine u filmsku povijest – potpuno nov način snimanja, montažnih postupaka, pa sukladno tomu i nov način naracije. Bitan element koji je pridonio kulturnom statusu ovoga filma jest činjenica da su na njemu radila trojica istaknutih kritičara iz kruge časopisa *Cahiers du Cinéma*: Godard, Truffaut i Chabrol. François Truffaut napisao je scenarij, koji međutim nije bio vrlo čvrst. Sadržavao je petnaestak stranica, ali je Godard navodno dnevno pisao dijaloge i scene po papirićima te se na snimanju podosta improviziralo. Godard je replike dovikivao glumcima koje bi oni ponavljali za njime, glumci su se kretali prostorom kako su htjeli, a Coutard je imao zahtjevan posao hvatati ih kamerom. Sve je to rezultat, naravno, Godardove težnje spajajući dokumentarnoga i igranoga pristupa u koncepciji filma.

Do posljednjeg daha teško je žanrovski definirati. Ima mnogo karakteristika različitih žanrova, od kojih se nekoliko možda jače ili slabije ističe. Može se reći da se radi o ljubavnoj drami – film nose dva glavna lika koji su u romantičnom odnosu. Može se reći i da je akcijski film. Po osnovnom zbijanju ima fabularno jasan tijek: početak – Michel ubija policajca; sredinu – on bježi, i kraj – Patricija ga izdaje te biva ubijen. Detaljnijom analizom ovoga filma te usporedbom s drugim filmskim žanrovima vjerljivo bi mu se moglo pripisati i druge kategorije.

Međutim, ovaj film predstavlja bunt protiv normi komercijalnog snimanja filmova i zato ga se ne može lako definirati. On predstavlja svojevrsnu kritiku ustaljenog načina stvaranja filmova, ljudskog odnosa, umjetnosti, slojeva društva te na kraju i odnosa spram smrti.

2. 1. Filmski materijal

Od *Do posljednjeg daha* pa nadalje Godard je inzistirao na snimanju s prirodnim svjetлом i na izvornim lokacijama, a oštro se protivio umjetnoj rasvjeti i studiju. Zato je htio snimati cijeli film bez rasvjete, uključujući noćne scene. Coutard se prisjeća Godardovih riječi dok su pripremali snimanje: "Nema više konfekcije. Snimat ćemo pod pravim svjetлом." (Darke, 2005: 40)

Potkraj 1950-ih najosjetljiviji materijal na tržištu bio je fotografski film Ilford HPS od 400 ASA, koji je dolazio na rolama od 17,5 metara. Korištenje toga materijala predstavljalo je najbolju opciju za snimanje u slabo osvijetljenim situacijama, a da zrno ne bude preveliko. Naravno, bilo je tu i nekoliko problema s obzirom na to da taj materijal nije bio predviđen za filmsko snimanje, već za fotografsko.

U vezi načina snimanja *Do posljednjeg daha* stvorila se legenda koja je ispravljena tek mnogo godina kasnije. Naime, dugo je kružila priča da je ekipa filma morala spajati role od 17,5 metara kako bi se dobila potrebna dužina filmske role (usp. Darke, 2005: 40). Unatoč tome, Coutard pojašnjava kako je to u potpunosti netočno:

Vidjelo bi se ljepilo na slici! Ne, korisili smo dužine koje smo imali. Ako smo imali 10 metara filma, snimali smo kadar od 20 sekundi, na primjer. Imali smo dvije ili tri dužine od 60 metara, što znači 2 minute filma, i nekoliko od 40 metara, što čini 80 sekundi filma, te nekoliko duljina od 10 i 20 metara. Kupili smo sve što je Ilford imao u Parizu od tog dotičnog materijala. Kada smo trebali snimiti krupni kadar, koristili smo dužinu od 10 metara, 20 sekundi, i imali smo krupni kadar. Prednost Eclair Cameflex kamere bila je ta, da se vrlo brzo mogao mijenjati (loadati) film u kameri, pa smo punili kasetu s različitim dužinama filma.

(Darke, 2005: 40)

Bio je tu još jedan problem – razmak između perforacija koji je na ovom materijalu bio dulji nego na filmskome negativu. Coutard je tada morao napraviti određene promjene, pa je na Cameflexu prilagodio hvataljku ovoj vrsti materijala. Camelflex je bila glasna kamera te je sinkronizacija bila neophodna, ali je bila idealna za snimanje iz ruke.

Nakon svega toga, film je puširan¹ na 800 ASA tako da je provučen kroz fenidonsku kupku, što je inače skupa metoda, ali je producirala finije, manje zrno i mekši kontrast nego što bi bio doiven drugim metodama (Nykvist et al., 2003: 258).

Pet godina kasnije Coutard i Godard će se ovim materijalom koristiti i u filmu *Alphaville*.

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Puširati – eksponirati film kao da je više osjetljivosti od nominalne, deklarirane (primjerice film od 400 ASA eksponirati kao da ima 800 ili

1600 ASA), pri čemu se produljuje i vrijeme njegova razvijanja kako bi se kompenzirala nedostatna količina svjetla puštenog na filmsku emulziju. (op. ur.)

2. 2. Rasvjeta

“Da sam znao što je sve uključeno u snimanje iz ruke bez osvjetljenja (rasvjete), ne bih pribacio na to,” rekao je Coutard za svoje iskustvo snimanja ovoga filma (Nykvist et al., 2003: 119). Do posljednjeg daha gotovo je u potpunosti sniman pod postojećom rasvjetom. Ugodaju filmu ta karakteristika povećava vrijednost. Prevladavaju prirodne i spontane scene, a u filmu postignuta spontanost ne bi bilo moguće realizirati korištenjem dodatne rasvjete, markacija i sl. U nekim je scenama ipak bilo potrebno dodati malo svjetla, a Coutard je za to imao savršeno rješenje.

Osmislio je inovativan sistem u radu s rasvjetom kojim je zadužio generacije snimatelja. Riječ je o konstrukciji žarulja postavljenih u nizu te podignutih iznad visine vrata i usmjerenih u strop. Na ovaj način Coutard je dobio difuzno, mekano svjetlo kojim su svi akteri osvijetljeni, a snimatelju ostaje prostor za manevriranje oko njih. Na taj je način snimatelj bio potpuno mobilan i slobodan s kamerom, bez bojazni da će mu neko rasvetno tijelo ući u kadar. Ujedno su i glumci ovim putem oslobođeni ukočenosti i ograničenosti kretanja – markacije im nisu bile potrebne.

Trebao sam smisliti rasvetno rješenje koje bi bilo brzo, fleksibilno te vremenski i financijski efikasno. Rezultat je odbijeno svjetlo u 360 stupnjeva, koje je bilo dovoljno jako za osjetljivost filma, a istovremeno je pružalo sveobuhvatno mekano svjetlo koje se moglo postaviti tako da daje dojam izvora – od prozora, na primjer. Dalo je veliku slobodu redatelju za pokrete kamere i također je dozvoljavalo glumcima da budu spontaniji.

(Ettedgui, 1998: 71)

Tako Coutard opisuje svoju inovaciju.

Najduža scena u filmu ona je u Patricijinu stanu. Svjetlost koja dolazi s prozora meka je te je u cijeloj sekvenci ostvareno nekoliko atmosfera, ovisno o tome u kojem se dijelu sobe nalaze glumci. Kada su pored prozora u jakom su kontrasvjetlu, pa je slika kontrastna s dubokim sjenama te im jedva vidimo izraze lica. S druge strane, dok su glumci na krevetu, svjetlo je meko i kontrast nizak te se stvara potpuno druga svjetlosna situacija. Godard izmjenjuje te dvije svjetlosne situacije te zaboravlja da smo u istome prostoru. Iako se radnja odvija u jednom, i to doista malenom prostoru (u trajanju pune 23 minute), gledatelj ju ne doživjava monotonom jer postoji vizualni i dramaturški ritam (usp. slike 1 i 2).

Postojeća rasvjeta jedna je od glavnih vizualnih karakteristika novoga vala, stilskoga pokreta u francuskoj kinematografiji započetog potkraj 1950-ih. U sceni gdje se Patricija nalazi s urednikom, Coutard pokazuje koliko dobro može izgledati slika bez dodatne rasvjete. Njih dvoje sjede za stolom pored prozora tako da ih svjetlost izvana obasjava pod kutom od gotovo 45 stupnjeva, pa se u pojedinim trenucima na njihovim licima može vidjeti tročetvrtinsko svjetlo.² Svjetlo na Patricijnu licu je tročetvrtinsko i mekano, s мало jačim kontrasvjetlom koje joj lijepo ocrtava kosu. Urednik je osvijetljen malo kontrastnije, budući da svjetlost dolazi iz toga smjera. Još uvijek se očituje tročetvrtinsko svjetlo, ali bez jače kontre (slike 3 i 4).

2 Označava osvjetljavanje tri četvrtine lica, pri čemu jedna četvrtina ostaje u sjeni. Takvo svjetlo, koje dobro definira volumen, nekada se u hollywoodskom filmu smatralo primjerenijim muškarcima radi

snažnijeg isticanja facijalnih karakteristika, nasuprot mekom, prednjem svjetlu namijenjenom ženama čije eventualne nepravilnosti, često uz dodatak odgovarajućih filtara, pomaže ublažiti. (op. ur.)



Sljedeća duža scena odvija se u stanu Michelove prijateljice kod koje ovaj dolazi po novac. Sve se odigrava u vrlo maloj sobi, s malo prostora za snimateljski ili glumački manevar. U prostoriji se nalaze tri izvora svjetla: žarulja iza ormara, svjetiljka na stolu za uređivanje i krovni prozor prevučen zavjesom koja stvara meko svjetlo. S obzirom na veličinu prostorije to je dovoljno da se svjetlosno pokrije radnja, a sva tri izvora pružaju i različite ugodaje na određenim mjestima unutar stana. Kada su glumci okrenuti prema prozoru, na njih pada nježno, meko svjetlo, no kada Michel sjedne pored svjetiljke na stolu, postiže se kontrastan ugodaj koji bi više priličio noćnoj atmosferi, ali zato ima jaču kontru od prozora zbog čega zaključujemo da je dan (slike 5, 6 i 7). Zanimljiv je i kadar u kojem se Michel gleda u malom ručnom ogledalu, koje potom odmiče i ogleda se u velikom, radeći grimase koje podsjećaju na Humphreya Bogarta. Događa se niz odbljesaka Michelova lica, iz jednog ogledala u drugo, što je vrlo promišljen snimateljski potez (slika 8).

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



2. 3. Okretanje leđa kameri

Prvi Michelov i Patricijin susret zbiva se na ulici. Njihov je razgovor uz šetnju snimljen u jednom kontinuiranom kadru, u kojem ih kamera prati vožnjom. Poznato je da je Godard, zbog nedostatka odgovarajuće, skupe opreme gurao Coutarda u invalidskim kolicima za potrebe vožnje tijekom snimanja ovoga filma (vidi sliku). Ovo je jedan od tih kadrova. Kamera prvo prati Patriciju, a Michel je pita: "Ideš li sa mnom u Rim?" Ona se tada okreće prema Michelu, odnosno prema kameri, no nakon što joj se on pridruži, oboje kameri okreću leđa. Ovakav način snimanja (glumaca s leđa) karakterističan je i prisutan u većini Godardovih filmova. Gledatelj gleda u leđa glumcima i čuje o čemu razgovaraju, ali im ne vidi ekspresije na licima. S jedne strane, ovaj postupak naglašava da gledamo film. Gledatelj nije aktivan, odnosno sveprisutan u filmskoj radnji, distancira se od subjekata u filmovima kako bi bio svjesniji činjenice da nije "ondje" s njima, već "tu", u kino dvorani. S druge strane, time također naglašava dokumentarističnost koju isprepleće s fikcijom. Time što ih gledamo s krive strane pokazuje nam se da oni ne izvode predstavu za nas (kao u kazalištu), već da vode vlastite razgovore i živote, kao što bi to činio stvarni čovjek, ne obazirući se na kameru i njezin položaj. Mi smo tada u poziciji slučajnog prolaznika koji, recimo, hoda iza likova pa slučajno čuje o čemu pričaju (slika 9).





Codard gura
Coutarda u
invalidskim
kolicima

2. 4. Pokretna kamera i vožnje

“Nitko do tada nije ni pomislio na snimanje cijelog igranog filma iz ruke”, prisjeća se Coutard (Nykvist et al., 2003: 258), a prema članku koji je François Truffaut našao u nekom časopisu, ovo je bio i prvi film u povijesti koji je u cijelosti sniman iz ruke (Ettedgui, 1998: 66). Vožnje su redom odrađene iz invalidskih kolica, a istaknula bih dvije koje su snimateljski iznimno zahtjevne.

U prvoj Michel dolazi potražiti svog prijatelja u predvorju zgrade. Vožnja je snimljena u kontinuitetu i traje dvije i pol minute. Kamera prati Michela kako ulazi u prostor, na šalteru pita za prijatelja, odlazi do njega, te se s njim kreće gotovo cijelim prostorom. Na kraju Michel izlazi iz zgrade, a detektivi koji ga traže praktički se s njime mimoilaze na ulazu. Ovo je i režijski i snimateljski interesantno rješenje, jer se detektivi kreću istim putem kojim je prolazio i Michel, pa vožnja zatvara krug od 360 stupnjeva. Glumci ulaze i izlaze u otoke prirodnoga, postojećega svje-

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



10



11



tla. U nekim trenucima ulaze u gotovo potpunu sjenu, međutim, u pozadini je svjetlo, pa oblikuju siluete. Zbog toga nedostatak svjetla na glumačkim licima gotovo da nam ni ne smeta, jer čak i kada su u mraku, odnosno kada ih vidimo kao siluete, slika izgleda zanimljivo (slike 10 i 11).

Slična se vožnja odvija kasnije u filmu. Patricija ulazi u ured *Herald Tribunea*. Kamera iz unutrašnjosti prati Patriciju kako ulazi u zgradu, nakon ulaska zastaje kod tajnice te se sastaje s urednikom. Kamera se vraća u istu poziciju s početka te prati detektiva s iste pozicije, kako ulazi u zgradu, zastaje na istom mjestu, kod tajnice, pa se opet kreće njenim stopama te vožnja završava na istom mjestu gdje je i počela. Praktički, kamera napravi dva puta isti krug s različitim glumcima, i to u kontinuitetu. Kamera ponovno zatvara puni krug, samo što ovaj put to čini čak dvaput (slike 12, 13, 14).

Zanimljivo je kako Coutard u oba kruga ponavlja jednake, kad je riječ o planu, kutu i rakursu, golom oku identične kadrove. S obzirom na to da se kamera cijelo vrijeme kreće, treba se u hodu svaki put zaustaviti na gotovo istom mjestu kako bi se dobili ovakvi precizni rezultati (slike 15, 16 i 17).

2. 5. Kadriranje, montaža

Godard često spaja suprotnosti koje su na prvi pogled nespojive, bilo da se radi o temi, kamери, montaži ili režiji. Tako često izmjenjuje iznimno dugačke kadrove i kontinuirane vožnje s vrlo kratkima te brzo izmjenjivim kadrovima u krupnometru planu. Ovaj film počinje krupnim planom novina iza kojih se krije Michel, nakon toga slijedi niz kratkih kadrova, sve do njegove vožnje autom do Pariza. Ti su kadrovi dugački i subjektivni. Michel se vozi i pjeva, pa priča sam sa sobom, što jednim dijelom možemo shvatiti kao upoznavanje s likom. Tu odmah možemo pročitati njegov temperament te neka razmišljanja, naglašena time što ga ne promatramo u interakciji s drugim likovima, već gledamo njegovim očima i doživljavamo ga kad je potpuno sam.

Slijedi sekvenca pucnjave, koja je pak kratka i montirana brzim tempom, nakon čega slijedi vožnja Parizom te razgovor s Patricijom – redom dugački kadrovi snimljeni u kontinuitetu. Izmjenjivanjem dugačkih vožnji i kratkih izmjeničnih kadrova, Godard stvara specifičan filmski ritam.

Sekvenca u kojoj Michel ubija policajca raskadrirana je krajnje brzo i nejasno, čime se naglašava panika koja ide uz takvu radnju.

Kako je Godardova filmska filozofija određena spajanjem dokumentarnoga i igranoga, ova je sekvenca prava ilustracija navedenoga. Godard ovdje filmskim jezikom dočarava kako bi subjektivno izgledalo kada bi netko stvarno ubio čovjeka. Michel to nije napravio planirano, on se samo, gotovo slučajno, našao u toj situaciji, što znači da nije hladnokrvan ubojica u klasičnome smislu riječi, već da je to za njega vrlo potresan i nenadan događaj koji mu je proletio pred očima baš kao i gledateljima. Kratkim krupnim kadrovima i brzom montažom postignut je upravo takav efekt. Sugerirani su potresenost, zbumjenost i gubitak kontrole nad vlastitim postupcima. Također, time se naglašava i postupak stvaranja filma. Kamera je intenzivna i nametljiva.

2. 5. 1. Okvir u okviru

Nekoliko je zanimljivo komponiranih i vješto kadriranih situacija u ovome filmu. U najdužoj sceni filma, onoj gdje Patricija i Michel pričaju u njezinu stanu, u jednom trenutku Patricija mota poster te pogleda Michela kroz smotuljak. Prikazuje se njen subjektivni kadar, u kojem se Michel smješta kao da se namješta za fotografiranje. Kadar počinje planom blizu te nakon zuma završava u krupnometru planu. Ovim putem gledamo kroz Patricijine oči te doživljavamo njihov odnos. Bitno je naglasiti da je ovaj kadar snimljen iz blago gornjega rakursa, što također može svjedočiti o njenom odnosu prema njemu – “pogledu odozgo”. Patricija očito ima određene osjećaje prema njemu, a on nju, kao i uvjek, pokušava zadiviti. Taj se odnos posebno naglašava dodatnim okvirom koji nastaje zbog postera te nam pozornost usmjerava na njegov karakter. Zumom mu se približavamo (optičko primicanje), kao da ulazimo u njegove misli. Imamo osjećaj da je Patricija u tom trenutku uhvatila nekakvu mentalnu fotografiju Michela za pamćenje. Sljedeći je kadar u kojem se ljube jako krupan, a zatim slijedi zumiranje prema natrag (optičko odmicanje), pa imamo osjećaj kao da smo ušli u Michelove misli, vidjeli o čemu razmišlja, pa izašli iz njih, jer se radnja nastavlja kao da se ništa nije dogodilo (slike 18 i 19).

Još je jedan takav primjer njihov razgovor u kupaonici. Michela gledamo samo s jedne strane, a Patriciju iz dva kuta – vidljiv je i njezin odraz u ogledalu. Kao da vidimo dva izraza lica pri njenom pogledu na njega (slika 20).

Zanimljiv je način na koji je, u jednom kadru, snimljena situacija u kojoj Michel traži čovjeka koji mu duguje novac. On izlazi iz automobila, a kamera ostaje u automobilu s Patricijom. Kada se Michel vrati u automobil, kamera je u poziciji pored Patricije – gotovo da je riječ o subjektivnom kadru pa kroz okvir automobilskoga prozora gledamo njega kako odlazi i vraća se (slika 21). Ovakvo poigravanje s kadriranjem vizualno je zanimljivo, a dodaje i bogatiji sadržaj slici i fabuli.

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



18



19



20

Također je zanimljiv *homage* starim filmovima koji se odaje postupkom zvanim *iris-in*, odnosno *iris-out*.³ Tim se filmskim postupkom Godard koristi u završetku sekvence s Bogartom te kao početkom nove radnje u kojem Patricia (dok je još crnina na ekranu) Michela pita hoće li je odvesti na večeru. Tada se pojavljuje najprije samo nekoliko novčića u njegovoј ruci, da bi se potom slika raširila u cijelosti, čime se naglašava činjenica kako Michel ima vrlo malo novca. I ponovno se stvara okvir unutar kadera, samo ovaj put potpuno drugačijeg karaktera.

Ponekad se kaže da je cijeli Godardov opus jedan dugačak film narezan na 90-minutne fragmente, što se podjednako odnosi na sliku i na priču. Coutardov doprinos vizualnom identitetu Godardova opusa neizmjeran je. Pokretna kamera i dokumentaristički pristup snimanju definirali su sve njegove filmove koje je snimao Coutard. *Do posljednjeg daha* je samo početak velikog eksperimenta filmske povijesti koji je trajao mnoge godine. Godard i Coutard su zajedno otkrivali boju, novu filmsku opremu i materijale, a pritom su ostali vjerni svome stilu. Coutard je za film *Do posljednjeg daha* izjavio: "Najveća kvaliteta ovog filma jest osjećaj življenja u trenutku." (Nykvist et al., 2003: 258) Kaže i kako je bilo "očito od trenutka kada se snimatelj odlučio vratiti jednostavnosti i prestao pokušavati biti interesantan, da će se generalni stil filmske slike promijeniti" (*ibid.*).



21

3. Žena je žena⁴

Opisan po Godardu kao "neorealistički mjuzikl, što je kontradiktorno u sebi" (Roud, 1970: 7), ovaj film doista je plod kontradiktornih ideja. Filmom dominiraju jake, primarne boje, a cje- lokupan karakter i atmosfera podsjećaju na klasične američke mjuzikle, dok se istodobno putem raznih neobičnih postupaka preispituju filmske konvencije. Iako film ima naraciju i strukturu mjuzikla, on uopće nije mjuzikl u konvencionalnom obliku, već je više Godardova inačica, poma- knuta interpretacija hollywoodskoga mjuzikla ili, kako sam kaže, "ideja mjuzikla" (ibid.).

Godard se u ovome filmu igra s glazbom tako da gledatelja konstantno šokira raznim nere- gularnim upotrebama zvuka i glazbe, ne bi li pokazao sposobnost filmskoga medija u manipulaciji

4 "Ja, Jean-Luc Godard, stižem na set, baš kao Renoir, kojeg ovdje ponizno citiram (...) Pišem dijalog s glumcima Brialy, Anna Karina, Belmondo (...) ako su slobodni. Oni moraju na šminkanje, obući kostime (...) pa obično pišem sam. Ja djelomično razradim scenu (...) Još nije postavljena kamera. To treba biti odlučeno kada su glumci izvježbali. Tek tada imam cjelokupnu ideju za scenu koja postaje nit vodilja koju slijedim (...) koju rigorozno slijedim ne bih li dao glumcima potpunu slobodu. Drugim riječima (...) improviziranje na setu je drugačije od točnog

praćenja scenarija (...) toliko koliko je indijska glazba različita od vestern glazbe (...) indijska glazba koristi glavnu temu koja je četiri tisuće godina stara. Trebaš imati smisla za to. Onda, postoji generalna nota koju svira jednožičani instrument. Prije početka, pristaješ na jednu stvar. Ta se nota ponavlja da harmonizira taj ton među svim ostalim instrumentima. Oko te teme i tona, možeš se slobodno kretati. To je predivan sistem. Kao Renoir, kojeg ovdje ponizno citiram, to je ono što ja pokušavam napraviti u filmu." Citirano prema najavi filma *Žena je žena*.



publikom. Ne začuđuje stoga činjenica da se priča vrti oko mlade plesačice koja sanja da glumi u glazbenoj komediji. Ona je, dakle, jedini lik koji doista pjeva u cijelom filmu, jer je sva ostala glazba većinom sporedna, koja uglavnom dopire iz radija, džuboksa ili gramofona.

3. 1. Boja i svjetlost

Žena je žena prvi je Godardov film snimljen u boji. Ta se činjenica doista osjeća i u količini pozornosti koja je posvećena boji; od scenografije do kostima sve je pomno odabранo ne bi li se dobio ovaj sjajan rezultat. Još uvijek, dakako, u Godardovu stilu, ali ponovno potpuno različito. "Žena je žena je meni bio prvi; s tako divnom igračkom kao što je boja, trebaš se igrati što više možeš (...) Dekorater i ja smo skupa slagali boje", kaže Godard (Roud, 1970: 73).

Od samog početka filma možemo primijetiti velika slova preko cijelog ekrana u uvodnoj špici (koja će kasnije postati Godardov lajtmotiv) pojavljuju se u tri boje: bijeloj, crvenoj i plavoj. U prvome kadru filma glavna protagonistica odjevena je u crveni pulover, na očima ima plavo sjenilo, a kaput joj je bijele boje. To su boje s kojima ćemo se susretati tijekom sve 84 minute filma. Ona dolazi na posao, gdje radi kao striptizeta, odora joj je mornarska, u crvenim, bijelim i plavim bojama. Dok pleše na ulici imitirajući mjužikl u kojem bi htjela sudjelovati, na sebi ima plavi kostim s bijelim krznom i crvenim kišobranom (slike 22 i 23).



Mislim da nije slučajnost što su tri glavne boje kojima se Godard bavi u ovome filmu upravo boje francuske zastave, odnosno simboli Francuske revolucije. S obzirom na tako jak naglasak i inzistiranje na tim trima bojama u baš svakoj situaciji i baš svakom ambijentu te gotovo potpuno izostavljanje bilo koje druge boje na odjevnim predmetima ili dijelovima scenografije, mislim da se slobodno može konstatirati da ih Godard koristi kao simbole francuske kulture i revolucije.

Igra bojama nastavlja se svjetlosnom igrom (u jednakim bojama). U sklopu Angelina nastupa u baru, mijenjaju se boje svjetala koja padaju na nju te se dobivaju zanimljivi efekti. Neregularna boja na licu čini svojevrsnu stilizaciju situacije u kojoj se nalazimo. Angela izgleda sretno, u situaciji u kojoj to baš i ne bi trebala biti, što se još jače naglašava subjektivnim kadrovima iz Angeline pozicije. Gledamo u izgubljene muškarce u odijelima koji je promatraju dok se skida (dapače, gledaju je u povećanju – dalekozorom) u ambijentu koji nimalo nije svojstven onomu koji bismo očekivali u striptiz-baru. Iz takvih odnosa između lijepo Angele osvijetljene plavim ili crvenim svjetlima i ostalih likova iz bara, proizlazi jaki kontrast, pa tako i određena nota nadrealnosti.

Također, treba spomenuti kako se atmosfera i raspoloženje likova i njihovih okolina mijenja s obzirom na način na koji su osvijetljeni. Crveni i plavi tonovi koji padaju na Angelino lice bitno mijenjaju njegov izraz. Kada je osvijetljena hladnom, plavom bojom možemo primjetiti njezin

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



26



27

hladniji, distancirani pogled. S druge strane, kada je osvijetljena toplim, crvenim svjetlom, licem joj prelazi osmijeh te se vraća u početno raspoloženje plesa, poleta i lakoće (slike 24 i 25).

U Angelinu i Emilovu stanu također prevladavaju tri spomenute boje. Stan je oličen bijelo s detaljima poput velike crvene lampe, plavog ogrtača i sl. Što se neobične rasvjete tiče, ispred njihova prozora nalazi se svjetleći neonski znak koji mijenja boje. Tako da unutar stana, gdje je rasvjeta potpuno lišena ikakve kreativnosti ili maštovitosti, Godard i Coutard ipak nalaze način da je ožive. U nekoliko scena ta ulična rasvjeta daje slike karakteristične za ovaj film. Jedna od njih je razgovor između Angele i Alfreda u kupaonici. Svjetla se pale i gase te su likovi malo na svjetlu, malo u tami. Ponovno dobivamo atmosferu nalik onoj iz striptiz-bara, što odgovara situaciji s obzirom na njenzinu svrhu – da Angela Emila učini ljubomornim (slike 26 i 27).

Ovo je prvi i jedan od rijetkih Godardovih filmova snimljen u studiju. Zanimljiva je činjenica da je Godard u studiju dao sagraditi strop, iako mu nije trebao za prikaz ambijenta, već kako bi osvjetljivače spriječio da scenu osvijetle odozgo. Svi su, naravno, bili u nevjericu, ali on je htio da sve izgleda "prirodno", odnosno kao da je snimano na lokaciji, gdje nema mogućnosti micanja stropa. Godard je rekao:

Sretan sam da smo radili u studiju (...) unatoč činjenici da smo trebali prestati snimati kada su radnici postavljali susjedni set jer je bilo bolje za upotrebu boje. Ali radili smo onako kako bi radili i na lokaciji, imali smo strop na setu, ne iz razloga da se vidi u filmu, već da spriječim gafere



da osvjetljavaju odozgo. Gaferi su bili prilično zbunjeni što moraju raditi na ovakav način, ali je rezultat bio prirodniji.

(Roud, 1970: 73)

Ima i primjera u interijeru stana gdje vanjsko svjetlo samo "proviri", padne na likove, zbog čega se stječe dojam da nije riječ o studiju, već o stvarnoj lokaciji – održan je svjetlosni kontinuitet, a efekt je i po sebi vrlo atraktivnan (slike 28 i 29).

Scenografija je minimalistička. U stanu, izuzevši nekoliko crvenih, plavih i žutih detalja, dominira bijela boja. Čak su štipaljke za rublje crvene i plave, a ručnici u kupaonici žuti i plavi. Angela i Emil stalno su u istim bojama; Angela je crvenom bojom predstavljena kao vesela i strastvena, a Emil joj je plavom kontrastiran kao osoba mirnije, staloženije prirode.

Njih dvoje, u takvu kontrastu nasuprot gotovo potpuno bijeloj pozadini, tvore stiliziranu sliku, vizualno atraktivnu, a bogatu potencijalnim simboličnim tumačenjem likova i situacija.

Nadalje, u ovom se filmu nalazi mnogo kolorističkih akcenata i trozvuka primarnih boja. U sceni u kojoj Angela i Emil sjede za stolom između njih se nalazi buket ruža. Sve su ruže žute, što se također može protumačiti simbolom ljubomore koju Angela, silom i bezuspješno, želi izazvati u Emilu. U buketu se nalazi i jedna crvena ruža koja čini jak koloristički akcent, opet noseći simbolički značaj ljubavi i strasti (slika 30).

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



3. 2. Pokreti kamere

Ovoga puta film je sniman s mnogo suvremenijim tehničkim pomagalima i nije u cijelosti snimljen iz ruke. Točnije, sve što je snimljeno u studiju snimano je s kranova i farova, dok su eksterijeri i lokacije snimani iz ruke. Ovaj način snimanja poznat nam je iz *Do posljednjeg daha* te ocrtava rukopis filmskoga dvojca. U scenama u kojima se rabe kran ili farovi, na primjer scena na Angelinu radnometu, snima se na drukčiji, nemirniji način. Angela se prostorom kreće dosta brzo i kamera je prati putem farova, ali Coutard pokretima kamere i dalje uspijeva stvoriti dojam snimanja iz ruke. Kada se kamera zaustavi, prisutan je zadnji pokret; a prilikom praćenja Angele nikada se ne prati samo nju, već se simulira tudi pogled koji bi gledao malo nju, malo nekoga tko prolazi i sl. Dakle, koliko god opreme imali na raspolaganju, Godard i Coutard uvijek teže "prirodnosti", odnosno nesavršenosti. Čak i kada se nalaze u potpuno kontroliranim studijskim uvjetima, oni će sami sebi odmoći, ne bi li postigli dokumentarniji rezultat.

Čak i kadrovi snimani s krovova, totali koji su mogli biti mirni, snimani su iz ruke. Ponovno se koristi vožnja unazad, koju možemo prepoznati iz *Do posljednjeg daha* i koja je također snimana iz invalidskih kolica i donjega rakursa, ali ovoga puta, u širokom formatu i boji, izgleda potpuno drukčije (slika 31).





32



33

Kada Angela kaže Alfredu: "Kladim se da ne možeš napraviti sve što mogu ja", te ju ovaj izazove, slijedi nekoliko doista zanimljivih kadrova u kojima oboje stoje u zahtjevnim plesačkim pozama, u kojima ne mogu mirovati. Kad oni drhću, kamera ih imitira, također dršćući (slike 32 i 33).

3. 3. Centralna kompozicija

Zanimljivo je primjetiti kako filmom prevladavaju centralno komponirani kadrovi. U ovom filmu Godard očito glorificira suprugu, glumicu Annu Karinu, pa je njezina središnja pozicija u kadru donekle i razumljiva. Naravno, cijela se radnja vrti oko nje, ona je glavna protagonistica filma, ali takvo njeno postavljanje i u centar kompozicije kadra dodatno pojačava takav dojam. Radilo se o krupnom ili širokom kadriranju, Karina je uvijek prelijepa, odjevena u jarke primarne boje i smještena u sredini. Godard je tim putem uzvisuje, glorificira; čini iz nje vrhunski objekt ljepote – ona je glavi akter za kameru, film, pa i za njega samoga.

Međutim, i ostali glumci smješteni su u okvir na isti način, čak i kada ih se u kadru nalazi dvoje. S obzirom na minimalističku scenografiju i boje koje glumci imaju na sebi, centralna kompozicija u ovom je slučaju vrlo zanimljiva i jaka. Gledatelj je koncentriran isključivo na likove, pozornost mu je usmjerena točno na ono na što Godard želi (slike 34 i 35).



34



35

3. 4. Dokumentaristički pristup

Iako je riječ o igranom filmu, štoviše – stiliziranom mjuziklu, Godard kroz svaku njegovu poru ubacuje realizam. Osim što snima na stvarnim lokacijama, čini to i na ulicama, u kafićima, čak i uz pomoć skrivenih kamera, ne bi li uhvatio prave reakcije prolaznika. Kada Angela na ulici razgovara s prijateljicom, kamera odlazi od njih i snima prolaznike. Oni gledaju izravno u kameru, a gledatelj čuje što njih dvije pričaju. Bio bi to subjektivni kadar, no ti su kadrovi na potpuno drugačijim lokacijama te se radi o nemanještenim ljudima i njihovim prirodnim reakcijama na kamjeru. Na koncu gledatelj prestane slušati njihov razgovor i koncentriira se potpuno na situaciju s ljudima s ulice, a točno u trenutku u kojem se to dogodi Godard nas vraća natrag k razgovoru (slike 36 i 37). Također, Coutard u interesu realizma dopušta prividne pogreške kakve bi se nekada bile smatralе amaterizmom. Jedan od takvih primjera je propuštanje svjetlosti iz rasvjetnih tijela kroz objektiv. To se ponavlja nekoliko puta, naročito u scenama interijera. Kako znamo da je u studiju namjerno sagrađen strop, "pogreška" je dakako namjerna. Da su scene osvijetljene odozgo, to se ne bi događalo. Sličan je postupak namjerne pogreške i u sceni koja se odvija na Angelinu radnome mjestu. Ondje pak u kadar stalno "ulijeću" rasvjetna tijela. Ona su postavljena tako da ih gledatelj vidi, ponovno ne bi li se podcrtala realističnost atmosfere.



U jednom trenutku gledatelj čak vidi promjenu filtera na reflektoru koji obasjava Angelin nastup. Rasvjetna tijela kostantno su vidljiva, a ako slučajno i nisu, onda je u kadru obavezno barem stativ ili pokoji kabel (slike 38 i 39).

Gledatelj je tijekom cijelog filma posve svjestan da gleda režirani film, što je Godardova specijalnost. Napisao je: "Ljepota i istina imaju dva pola: dokumentarni i fiktivni. Možeš početi s bilo kojim od njih. Moj početni je dokumentarni, kojem pridodajem istinu fikcije." (Roud, 1970: 8)

3. 5. Obraćanje kamери

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Godard je poznat po tome što u njegovim filmovima glumci govore u kameru, obraćaju se gledateljima kao da su u kazalištu. Izravno obraćanje kameri do tada nije bilo uobičajeno. To je samo jedna od normi dotadašnje filmske prakse koju Godard prestaje poštovati, a koja je gledateljima najблиža. Ova karakteristika prisutna je u cijelom njegovu opusu, ali je u ovome filmu ponešto izmijenjena.

Obično se glumci obraćaju kameri ne bi li gledateljima pojasnili ono što im se upravo događa. Međutim, u ovom filmu koji je, već smo spomenuli, "nalik mjuziklu" glumci se okreću gledateljima ne bi li im se naklonili, za njih nešto otplesali, ili nakon neke šale, čime se stvara dojam



38



39



40

84 / 2015



41



42

kazališne točke. Angela i Emil u jednom se trenutku počinju svađati, počinje plesna glazba i Angela kaže: "Prije nego što odglumimo ovu našu malu lakrdiju, poklonimo se publici", što potom doista i učine (slika 40).

U toj sceni prisutna je i izravna naracija, tekstualni natpis "ANGELA JE UPALA U ZAMKU... JER GA VOLI", koji nam dodatno objašnjava što se događa. Zbivanja nam ne tumači samo snimljena radnja filma (gluma), već i dopunsko obrazloženje. U tim trenucima glumci se zagledaju u prazno, kamera uz glazbenu pratnju izvodi panoramu s njih na obje strane te se potom vraća na njih i radnja se nastavlja ondje gdje je stala kao da se ništa nije dogodilo (slike 41 i 42).

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3. 6. Filmski materijal i format

Žena je žena snimljen je na Eastman 35 mm kolor materijalu te je ujedno i prvi Godardov film u boji. Također, ovo je prvi Godardov film snimljen u širokom, 2,35:1 *cinemascope* formatu.

3. 7. Uloga glazbe u filmu

Ovaj se mjuzikl među ostalim bavi temom djelovanja glazbe na osjećaje i percepciju gledatelja tijekom gledanja filma. Godard konstantno ubacuje glazbu ondje gdje je po konvencionalnim



43



44

очекivanjima ne bi trebalo biti, a izostavlja je ondje gdje bismo joj se nadali. U nekoliko navrata tijekom filma glazba se pojačava pa očekujemo da će likovi zapjevati, no umjesto toga naglo nastaje muk. Godard nam ne dopušta unošenje u film putem emotivnog pobuđivanja glazbom, već inzistira na objektivnom doživljavanju filma kao režiranoga djela. Gledatelj se ne bi trebao poistovjećivati s likovima njegovih filmova, niti bi trebao pomisliti da je i sam, po hollywoodskoj konvenciji, dio njihove priče, već bi u svakom trenutku morao biti svjestan da je riječ o umjetničkome djelu.

Glazba filmu neprestano priskrbljuje neki svoj ritam. Likovi nikada ne pjevaju kao što bi se to od njih očekivalo, a kada jedan od njih i zapjeva (Angela tijekom svog nastupa), glazba naglo prestaje te ona pjeva bez glazbene podloge. Također, glazbeni akcenti dočaravaju određene scene (pogotovo svađe) te im daju veselu, zafrkantsku notu. U sceni gdje se Alfred svađa s čovjekom na ulici, kratki i glasni glazbeni akcenti prate uvrede, služe kao svojevrsna interpunkcija. Na isti je način riješena i scena u stanu u kojem se Angela i Emil svađaju. Takvi slučaju prepušteni izljevi glazbe upotrebljavaju se ponekad kao reakcija na dijalog, a ponekad za stvaranje općeg tona scene. Također je bitno naglasiti da je ovo prvi Godardov film snimljen s izravnim zvukom. Sklon realizmu, Godard koristi maksimum iskoristivoga na samom snimanju, pa čak uključuje i zvukove koji su slučajno "uletjeli". Jedino je glazba dodana naknadno. U sceni u kojoj Alfred i Angela sjede u kafiću i razgovaraju u pozadini, svira glazba iz džuboksa, snimljena na samom setu i ostavljena u filmu.



Skripterica filma kaže: "Godard uvijek želi zadržati što je više moguće sa samog snimanja – ako ima nekih neočekivanih zvukova, oni se ne brišu. Brišu se jedino ako ti zvukovi dolaze od opreme, a ne od života." (Roud, 1970: 74)

3. 8. Rasvjeta

Osim scena ranije spomenutih u poglavlju o svjetlosti, većina je filma s obzirom na važnost boje snimljena pod difuznom rasvjetom. Rasvjeta je često postavljena tako da se odbija od stropova, s dodatkom tek pokojeg izvora svjetla u kadru, što je tehnika koju je Coutard uveo upravo zbog zatvorenog stropa u studiju i koristio u velikom broju Godardovih filmova.

Posebno je zanimljiv način na koji je izvor svjetla unutar kadra iskorišten u noćnim scenama interijera (stana). Angela i Emil prestaju razgovarati, ali se dalje nastavljaju svađati pokazujući jedno drugomu knjige koje u naslovima nose poruku. Oboje šeću stanom, od kreveta do ormara, s glomaznom svjetiljkom u ruci. Osim što je ovo rješenje domišljato i duhovito (način na koji se kreću s tom golemom svjetiljkom), također je i lukav snimateljski potez. Svjetiljka osvjetljuje glumce, ali i prostor oko njih, a kako se oni kreću, tako i osvjetljuju dio prostora u kojem se trenutačno nalaze (slike 43 i 44).

Pri samom kraju filma, ponovno se između Angele i Emila odvija "svađa knjigama", pa se Coutard igra izvorima svjetla unutar kadra i bojama svjetlosti. Situacija koja je isprva hladna i

plava, zbog svađe i svjetlosti neonskoga natpisa koja dopire kroz prozor, promeće se u crveniju i topliju kako se likovi bliže pomirenju, a plava svjetlost miješa se s bijelom svjetlošću svjetiljke koju nose. Ponovno se koristi boja u svrhu prikaza promjene raspoloženja likova i atmosfere, ali je ovoga puta riječ o boji svjetla (slike 45 i 46).

4. *Alphaville*⁵

Godina 1960-tih Godard je eksperimentirao sa žanrovima pa je rado spajao osnovne karakteristike dvaju potpuno različitih žanrova u nove, hibridne tvorevine. Kao što je to učinio sa Žena je žena (opisujući ga vlastitim riječima kao neorealistički muzikal), tako je *Alphaville* zamislio kao hibrid znanstvene fantastike i film noir-a. Dugačak baloner i šešir, mrko lice i velik pištolj osnovni su detalji izgleda glavnog junaka, a duboke sjene i mračni likovi iz podzemlja predstavljaju njegovu okolinu. Dodamo li tome i glazbenu pozadinu pretežito mol-akorda, dobivamo karakteristike tipičnog film noir-a. Istodobno gledamo staklene nebodere snimane iz donjih rakursa, umjetno svjetlo neonskih natpisa, izvanzemaljski glas naratora i računalo koje je preuzealo kontrolu nad čovječanstvom, čime smo smješteni u područje znanstvene fantastike.

Zanimljivo je to da je Godard, kako zbog nedostatka novca tako i zbog vlastite opsesije idejom "stvarnoga filma", izostavio jednu od čestih karakteristika znanstvenofantastičnoga žanra – specijalne efekte i scenografiju – ali je svejedno, krajnje jednostavnim trikovima, neobičnom radnjom, glasovima, kutovima i načinima snimanja, uspio ostvariti ugodaj znanstvene fantastike, odnosno uvjerljivu i zastrašujuću budućnost.

Prvotni naslov filma bio je *Tarzan vs. IBM*, što je bio i izravni opis najvažnijih elemenata filma. Tarzan kao Lemmy Caution, koji izravno napada IBM, odnosno Alphu 60. Lemmy predstavlja sve što je ljudsko – um i dušu koristi kao najjače oružje protiv svijeta računalne logike i nečovječnog diktatora. U tom prvotnom naslovu već se može naslutiti znanstvena fantastika, jer se u naslovima ZF-filmova tog vremena često spominju glavni junak i glavni negativac. Ta karakteristika svojstvena je i stripovima, kojima je *Alphaville* u mnogočemu nalik, pa i time što se njegov glavni lik također može zamisliti kao stripovski junak.

Nadalje, film sadrži veći broj fizičkih i oružanih obračuna te potjera, što je pak svojstveno žanru akcijskoga filma. Moglo bi se u njemu prepoznati još nekoliko žanrova, primjerice ljubavni film (sretni završetak *Alphavillea* neobičan je unutar Godardova opusa), ali ipak kombinacija ZF-filma i film noir-a nekako najbolje utjelovljuje atmosferu filma. Sam autor kaže: "Alphaville je bajka na bazi realizma." (Roud, 1970: 43)

4. 1. Snimanje u mraku

Za Godarda, *Alphaville* je među ostalim bio i eksperiment u kojem ga je zanimalo koliko daleko može ići s crno-bijelim filmom snimljenim s minimalno ili nimalo dodatnog svjetla uz postojeće umjetno. Bio je toliko opsjednut time da film bude "stvaran" da su dijelovi snimljeni u gotovo potpunom mraku. Skripterica kaže:

⁵ "Izvanredan crno-bijeli hibrid film noir-a i znanstvene fantastike, *Alphaville* (1965) je danas jedan od najdugotrajnije popularnih filmova Jean-Luca Godarda iz 60-tih godina. Snimajući bez setova,

specijalnih efekata, čak i scenarija, Godard je stvorio distopisku viziju tehnološkog grada budućnosti, koji odjekuje među filmašima i danas." (Darke, 2005)

Film je snimljen, moglo bi se reći, bez imalo dodatog svjetla; u biti, u mraku. Za jednu scenu Coutard je rekao: "Ovdje bih mogao dodati malo svjetla, i ako zatvorim blendu, doći će na isto – nitko neće primijetiti razliku." Ali Godard je odbijao: moralo je biti "stvarno". Pa je tako snimao bez dodatnog svjetla; koristio se vrlo osjetljiv film, ali svejedno – to je postao vič na setu. "Premračno je da se vidi išta... Nema veze, snimamo svejedno." Rezultat je bio takav da je nekoliko tisuća metara filma bilo neupotrebljivo. Ali Godard nije dosnimio sve. Nešto je baceno, ali ostatak je išao baš kakav je bio, u film. Najzanimljivije je to što su baš iz tog materijala izašle neke od najboljih scena u filmu.

(Roud, 1970: 71)

4. 2. Filmski materijal

Do 1965., kada je snimljen *Alphaville*, Ilford je počeo proizvoditi svoj HPS 400 materijal i za filmsko snimanje. Taj materijal, koji su prvo koristili za snimanje *Do posljednjeg daha*, sada je postao dostupan u duljinama koje su bile potrebne za snimanje te je bio najpogodniji za sljedeći Godardov i Coutardov pothvat (Darke, 2005: 41). Rezultat je visokokontrastna crno-bijela slika *Alphavillea*. Naravno, ponovno su izronili problemi, ali ovaj put potpuno druge prirode. Coutard se prisjeća:

Kod razvijanja filma (noćnih scena) Do posljednjeg daha, laboratorij u Francuskoj nam je ponudio samo mali stroj koji se koristio za testove. Za snimanje filma *Alphaville*, trebali smo mnogo veći stroj budući da smo trebali razviti cijelu duljinu filma. Francuski laboratorij nam nije htio dati stroj za potrebe našeg filma, pa smo ga dali razvijati u Londonu, kod Humphries Laboratory. Ali imali smo veliki problem s filmskim materijalom. Kada smo ga slali u London, materijal je bio izložen mnogim vibracijama i trešnji jer je bio transportiran automobilom i avionom te smo imali problema sa statičkim elektricitetom. Trake filma su se trljale jedna o drugu u transportu i kada bi se odmotavale otpuštale bi iskre koje bi osvijetlile negativ te bi taj materijal bio neupotrebljiv. Imali smo nevjerojatnih komplikacija zbog toga pa smo morali snimati određene scene po četiri puta, da bismo imali četiri dobre repeticije i bili sigurni da se problemi neće ponoviti. Uzimajući u obzir da smo trebali čekati dva dana na povratnu informaciju da li je u transportu bilo problema ili ne, radi sigurnosti smo snimali uvijek i četiri dobre repeticije.

(Darke, 2005: 41)

Među ostalim i zbog ovakvih se detalja *Alphaville* naziva "filmom o svjetlu",⁶ ali tehničke inovacije pri njegovu snimanju nisu jedini razlog toga naziva.

4. 3. Film o svjetlu

Svetlost je u ovom filmu i tematski obrađena na način mnogo širi i dublji od aspekta slike. *Alphaville* je zemlja tame i sjene, u kojoj je sunce odavno zamijenjeno neonskim natpisima i umjetnom rasvjetom kao jedinim izvorima svjetlosti. To je mjesto u kojem se metaforički, ali i doslovno, živi u mraku. Mračan je jer u njemu vlada totalitarni sistem izgrađen računalno iskalku-

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁶ Npr. na 229. str. knjige Richarda Brodyja iz 2008 (Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc

Godard, New York: Metropolitan Books, Henry Holt and company; op. ur.)



47



48

liranom logikom. Slobodno razmišljanje i emocije zabranjeni su, čime se aludira na represiju i diktaturu. Pojmovi poput slobode ili sreće ne samo da su izbačeni iz rječnika već ni ne postoje. Stanovnici *Alphavillea* vode monoton život, razum i osjećaji su im gotovo odumrli, a svako jutro gutaju sedative i čitaju *Bibliju*, tj. *Rječnik dozvoljenih riječi*.

Svetlost, dakle, u *Alphavilleu* dobiva metaforičko značenje – ona je simbol znanja i slobode. Onaj koji u takvom svijetu nosi svjetlost, nosi i znanje: "Lemmy Caution je lik koji donosi svjetlost onima koji više ne znaju što ona jest", kaže Godard o ulozi Eddieja Constantinea (Darke, 2005: 41).

Zanimljiva je scena u kojoj Lemmy nalazi Natachu u potpuno mračnoj sobi, u kojoj jedno od računala Alphe 60 drži predavanje o prirodi vremena i značenju riječi. Lemmy ulazeći u sobu ima baterijsku svjetiljku koju pali kako bi u mraku našao Natachu te joj osvjetljuje lice. U trenutku kad sjedne pored nje, svjetla u sobi se upale te se upravo ovdje svjetlost naznačuje kao vizualno predstavljanje znanja. Natacha je prekrivena mrakom neznanja dok je Lemmy ne osvijetli s moći spoznaje.

Sam način na koji osvjetljuje sebe i nju stiliziran je i znakovit. Lemmy dolazi do Natache, svjetlost svjetiljke usmjerava najprije na sebe, kako bi ga ona prepoznala. Potom svjetlost usmjerava na nju, kao da je tim činom prosvjetljuje. Potom osvjetljuje sebe, pa opet nju i tek onda sjedne. Ovo prebacivanje svjetlosti ponovljeno je dvaput ne bi li se naglasilo i prepoznalo značenje koje leži u pozadini te geste (slike 47 i 48).

Nadalje, dok Lemmy Natachu uči zabranjene riječi, vani upravo sviće zora. S novim danom dolazi i prirodna svjetlost pa time, u prenesenom smislu koji simbolika svjetlosti ima u filmu, i nova znanja. To je jedna od rijetkih scena osvijetljena dnevnim svjetлом (slika 49). Korištenje svjetlosti u filmu povezano je i s načinom na koji se prikazuje znanje Alphe 60 i njegovih računala. Dok računalo priča, okruglo se svjetlo (lajtmotiv s početka filma) pali i gasi. Umjetno svjetlo, kao suprotnost dnevnomu, predstavlja umjetno stечeno znanje, za razliku od ljudskoga, intuitivnog znanja.

Slične se situacije ponavljaju tijekom cijelog filma. Kad god Lemmy nešto otkriva (ili samo govori), nekakva se svjetla u prostoriji pale i gase, bila to žarulja kao u sceni gdje priča u hodniku s



49



50



51

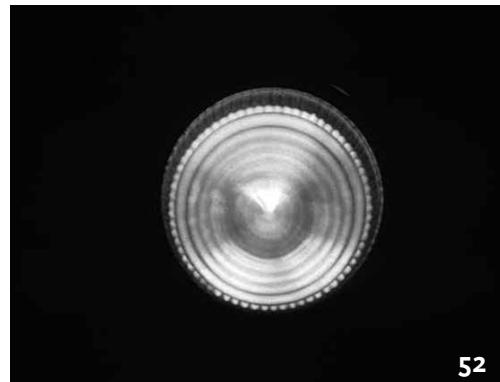
Dicksonom ili barem sobna svjetiljka (slike 50 i 51). Junak koji u sebi nosi znanje i ljudskost popraćen je vizualnim znakovima (izvorima svjetla) koje autor postavlja kao simbole istoga.

4. 4. Početak filma

Sam početak filma značajan je i metaforičan te nam odmah daje naznake o čemu će film govoriti. Početne su scene s detaljem jednog svjetla koje se pali i gasi u određenom ritmu, uz pratnju jake, dramatične glazbe. Potom nastupa rez na oslikani zid. Slika prikazuje gomilu ljudi koji guraju tenk preko litice, a ispod njih, pogнутne glave i pogleda uprtog u pod, prolazi mali čovjek obučen u crno. Slijedi panorama na gornji dio zida, gdje je slika dvije ruke koje puštaju golubicu da poleti. Potom slijedi rez natrag na svjetlo koje se pali i gasi. Tada počinju kadrovi visokih zgrada s mnogo malih, jednakih prozora, prolazi neki automobil, pa još zgrada s prozorima (neki "upaljeni", neki "ugašeni"). Napokon rez natrag na svjetlo koje se pali i gasi (slike 52 i 53).

U kinu, obično mračnom i velikom prostoru, s ekrana blješti velik izvor svjetla koji zasljepljuje, kao da gledatelja pokušava hipnotizirati, uvesti u drugo stanje svijesti, prije uvoda u samu priču. Uz svjetlo, prikazuju se slike jakog prenesenog značenja: ljudi koji tenk bacaju niz liticu – oslobođanje od represije, golubica – sloboda, mir.

Godard kao da već u prvima kadrovima želi svoju publiku baciti u svojevrsni trans, prije no što i zapravo počne gledati film, kao da je potrebno da njegova poruka uđe u neku dublju svijest. Vizualno i zvukom, gledatelj je već na početku filma ubačen u jednu drugačiju sferu, na neki način omamljen i prikovan na praćenje onoga što slijedi. A slijede smirenijim ritmom nizane noćne slike grada te monotono i sintetičkim tonom izgovorene riječi Alphe 60: "Nekad je realnost previše



52



53



54



55

kompleksna za oralnu komunikaciju... Ali je legenda utjelovljuje u formu koja joj omogućuje da se raširi po cijelome svijetu..."

Riječi u prvi mah teško razumljive poruke koju Alpha 60 propovijeda gledatelja, početnim šokom koncentriranog na praćenje onoga što je na ekranu, prebacuju u paralelan svijet zvan Alphaville.

4. 5. Karakteristična vožnja

Jedna od najimpresivnijih vožnji kamere u ovome filmu odvija se na njegovu početku. Lemmy ulazi u hotel, prijavljuje se kao Ivan Johnson te kreće s portirom u dizalo, ne bi li došao do svoje sobe. Kadar počinje njegovim ulaskom u hotel, a završava njegovim ulaskom u sobu. Snimatelju je praćenje u dizalu moralo biti iznimno zahtjevno. Naime, dizala izrađena od pleksičlaza bila su prozirna. Kada Lemmy ulazi u dizalo, Coutard paralelno s njim ulazi u susjedno te istodobno s njim kreće prema gore. Kamera prati glumca paralelnom vožnjom dizala te se nastavlja Coutardovim korakom unatrag niz dugačak hodnik do sobe. Ova je vožnja toliko znalački spretno snimljena da se skoro i ne vide trzaji kamere kada dizalo kreće i kada se zaustavlja (slike 54 i 55).

Drugi dio ove vožnje, onaj u hotelskim hodnicima, neobično je zahtjevan zbog toga što je putanja puna zavoja. Slična se vožnja u filmu javlja kasnije, kada Lemmy s Natachom izlazi iz sobe, ponovno ide u dizalo, pa natrag na recepciju. Ponavljanje iste vožnje, slično ovome, gledali smo već u *Do posljednjeg daha*, ali i u kasnijim Godardovim filmovima, pa to na neki način postaje Coutardov i Godardov zaštitni znak (slika 56).

4. 6. Svjetlosne situacije

Kao što i nadimak "film o svjetlu" govori, najveći je naglasak u *Alphavilleu* na svjetlosnim situacijama. Različite i nagle promjene svjetla snimateljski (vizualno) definiraju ovaj film kojeg je većina snimljena u niskome ključu. Visoki kontrasti i duboke sjene daju mu potpuno mračan izgled, toliko taman da se u njemu ne prepoznaje ni Pariz koji je samim načinom snimanja, s manjkom svjetla, transformiran u grad bez identiteta, u Alphaville.

Interijeri se dijele na nekoliko lokacija: hotelska soba i hodnici, telefonska centrala, Red Star hotel u kojem živi Mr. Dickson, Institut za opću semaziologiju i Ministarstvo odvraćanja (policija). Eksterijere uglavnom čine noćne snimke pariških ulica koje uključuju samo zgrade i automobile jer se likovi uglavnom kreću interijerima. Scene u hotelskim hodnicima zanimljive su osim zbog zahtjevnosti dugačkih vožnji snimljenih iz ruke i zbog svjetlosnih karakteristika jer glumci pri ta-



56



57



58

kvim vožnjama neprestano ulaze i izlaze iz svjetlosnih otoka. Zbog visoke osjetljivosti korištenoga filmskoga materijala, takva je postojeća svjetlost ipak dovoljna za ekspoziciju.

Hotel Red Star sniman je samo noću. Riječ je o neudobnom, prljavom i odbojnom mjestu koje osvjetljuje tek tu i tamo koja gola žarulja. Jedna se zanimljiva situacija snimljena u Red Staru može izdvojiti. Lemmy razgovara s Mr. Dicksonom ispod jedne žarulje. Lemmy tada u razgovoru gurne žarulju koja se nastavlja njihati do kraja kadra pa tako proizvodi zanimljiv efekt izmjene svjetlosti i sjene (slike 57 i 58).

Mjesto koje se u filmu naziva telefonskom centralom osvijetljeno je neonskim svjetiljkama koje daju jednolično, mekano svjetlo. To svjetlo stvara dojam gotovo sterilne atmosfere bolničke

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



59



60



61



62

rasvjete, jer je sve unutra bijelo i blješti zbog takva osvjetljenja. Telefonske su govornice crne pa se tako ipak postiže dovoljan kontrast u odnosu na tretman svjetla u ostalom dijelu filma. Eksterijeri su sami po sebi zanimljivi jer je riječ o mračnim ulicama i uličnoj rasvjeti koja pri takо osjetljivom filmu daje vrlo tamnu, visokokontrastnu sliku.

Nekoliko je sekvenci snimano u interijerima automobila, uglavnom razgovori između Lemmyja i Natache na stražnjem sjedalu. Ovdje je, čini se, ipak dodan neki izvor svjetla kako bi osvijetlio lica, a u pozadini se nalazi noćni Pariz. Dakle, u Institutu i Ministarstvu odvijaju se najzanimljivije svjetlosne situacije.

Mogli bismo reći da se tema svjetlosti u filmu razvija i gradi postupno. Na početku filma dana je jednostavnije – kao vidljivi objekt (početni kadrovi s okruglom svjetiljkom koja se pali i gasi i scena Lemmyjeva razgovora s Dicksonom), dok se kasnije, kako film ide prema vrhuncu i raspletu, uloga svjetlosti sve više razvija i stilizira te dobiva dodatnu ulogu aktera u filmu. Jedna od najtamnijih situacija odvija se u predavačkoj sobi. U njoj su ljudi koji, učeći od računala, koncentrirani sjede u potpunom mraku, osvijetljeni samo u trenucima kada je upaljen dijaprojektor. Kako projektor mijenja slike, tako svjetlost pada na njihova lica. Cijela je scena snimljena u vrlo niskome ključu, a svjetlost je puštena samo u sekundama u kojima vidimo izraze lica (slike 59 i 60).

Za vrijeme ovih svjetlosnih promjena, Alpha 60 drži vrlo monotono i dugotrajno predavanje. S pomoću izmjene svjetlosti i tame te naizmjeničnih kadrova Lemmyja, Natache i ostalih lica u postoriji, postiže se ritam koji nadopunjava monotoni govor Alphe 60, ali i kontrastira mu. Na taj način gledatelju je olakšan napor slušanja, a istodobno mu je pozornost usmjerena na praznogu istoga. Slijedi sekvenca u kojoj Lemmy prisustvuje masovnoj egzekuciji ljudi koji se ponašaju “nelogično” jer razmišljaju svojim umom. Mjesto radnje je velika dvorana s bazenom u kojem na-



63



64



65



66

kon pucnjave žrtve umiru, uz sudjelovanje sinkroniziranih plivačica koje izvode figure i dobivaju pljesak publike.

U ovoj situaciji dodana je rasvjeta prema zahtjevima predstave u velikim dvoranama, ali je vidljiva u kadru, na način kao što bi reflektori osvjetljivali bilo koji događaj u dvorani za gledateljske mase. Reflektori su postavljeni u kutove dvorane, što je Coutard sigurno prihvatio s velikim zadovoljstvom (s obzirom na rijetkost situacija u kojima se izborio za koje dodatno rasvjetno tijelo), pa su u krupnim kadrovima vidljive jače kontre motivirane tim rasvjetnim tijelima (slike 61 i 62).

Najzanimljivi trenuci su oni u kojima Alpha 60 ispituje Lemmyja i oni u kojima Natacha i Lemmy jedno drugomu iskazuju ljubav. Lemmyjevo ispitivanje odigrava se u sobi u kojoj sa stropa visi nekoliko pokretnih mikrofona, a on je okrenut prema računalu. Kako Alpha 60 govori, tako se svjetlo pali i gasi, a glumac je snimljen iz profila pa svjetlosne promjene promatramo na njegovu licu (slike 63 i 64).

U sceni u kojoj Lemmy uči Natachu nove riječi i daje joj na čitanje *Priestolnicu bola* Paula Éluarda, njih dvoje provedu u sobi vrijeme koje s aspekta osvjetljenja izgleda kao cijeli dan. Na početku je svjetlo mekano i sivo, a kako vrijeme prolazi, sunce pada vrlo nisko kroz prozor te je tada rasvjeta izravna, pa nastaje jači kontrast. Kasnije, kad padne noć, oni ostaju siluetirani pored prozora.

U toj sceni u hotelskoj sobi Natacha šetajući napravi krug oko stolića sa svjetiljkom koju pali u jednom, a gasi u drugom krugu. Osim simbolike koju svjetlost nosi u ovome filmu, na ovaj je način zgodno riješen problem pomanjkanja svjetla u kadru. Naime, u sobi je potpuni mrak i jedino svjetlo koje vidimo dopire kroz prozor, a likove uopće ne razaznajemo. Kako bi se pokazalo

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



tko je to i gdje se nalazimo, Natacha na trenutak upali to svjetlo, što nam daje toliko vremena da primimo vizualnu informaciju. Kada ugasi svjetiljku, likovi ostaju u mraku, a gledatelj sluša njihov razgovor fokusirajući se u potpunosti na dijalog (slike 65 i 66).

Kadrovi u kojima Natacha uči značenja riječi koje ne bi smjela znati snimljeni su krupno, lišeni svake scenografije. Običan zid u pozadini predstavlja neutralno okruženje u kojem se gledateljeva pozornost može fokusirati isključivo na Natachu.

Snimanjem u tako minimalno scenografinom, neutralnom prostoru te stilizacijom svjetla, naglašava se promjena koja se događa unutar Natache. Prvi kadar ove sekvence detalj je njezina oka koji naznačuje ulazak u misli. Tada kreće njezin monolog i izmjenjivanje njezinih i Lemmyjevih slika. Ponavlja se mračna slika u niskome ključu, ali uz jake kontre koje ocrtavaju te izdvajaju likove od pozadine. Prvo se prikazuje samo Natacha kako u mraku okreće glavu (slike 67 i 68). Nakon toga se i Lemmy pojavljuje u kadru te kreće svojevrsna koreografija – koliko glumačka toliko i svjetlosna. U jednom trenutku stoje jedno pored drugoga, a svjetlo (koje je isto kao i u sceni s Alphom 60) se pali i gasi naizmjenično na njezinu pa na njegovu licu. Inače se gledateljeva pozornost s jednoga lika na drugi prebacuje oštrinom, a u ovome je slučaju to učinjeno s pomoću rasvjete. U nekoj bi drugoj situaciji ovakav način osvjetljivanja možda izgledao previše režirano, ali ovdje izgleda vrlo efektno jer izvrsno funkcioniра u toj neobičnoj, gotovo kazališnoj atmosferi.

Tada kreće njihov ples, pojavljuju se i nestaju jer se svjetlo cijelo vrijeme pali i gasi. Ona nastavlja monolog koji je u off-u, a budući da većinu vremena oboje gledaju izravno u kameru, dobiva se dojam da oni sami izgovaraju tekst ne mičući usne, putem misli (slike 69 i 70).



4. 7. Vizualni stil

Alphaville definira nekoliko vizualnih karakteristika koje se ponavljaju tijekom filma, dočaravajući žanr znanstvene fantastike, ali i tvoreći vizualni stil cijelog filma.

(a) Tzv. *negativ-efekt* se većinom pojavljuje potkraj filma, u najnapetijim situacijama. Slika prelazi iz negativa u pozitiv pa natrag. Posebne motivacije za ovaj potez baš i nema, ali se postiže jezovit dojam koji odgovara tematiki filma. Računala koja vladaju ljudskim razumom daju negativnu sliku čovječanstva, pa je možda i ovo jedna vrsta metafore onoga što se događa u *Alphavilleu*, odnosno onoga što vide njegovi stanovnici naspram onoga kako Lemmy gleda na isto (slike 71 i 72).

(b) Neonski natpisi koji se svako malo pojavljuju služe kao prijelaz iz jedne sekvence u drugu. Ovo je vrlo domišljat i originalan montažni prijelaz, koji je najčešće u formi svojevrsnog komentara na ono što smo upravo gledali ili matematičke formule. Formula $E = mc^2$ ponavlja se nekoliko puta tijekom filma. Prvo je vidimo napisanu na plakatu iznad kojeg stoji Lemmy dok fotografira Dicksona, a nakon toga je ispisana u neonskim cijevima te je upotrijebljena kao montažni prijelaz. Veliki natpis "ALPHAVILLE – Tišina. Logika. Sigurnost. Razboritost." prikazan je na samome početku filma, kada Lemmy ulazi u grad.

Naglašeni su i natpisi s imenima institucija koje Lemmy posjećuje. Ploča Instituta za opću semantiku istaknuta je u prvoj planu dok Lemmy ulazi u zgradu, a kadar s pločom Ministarstvo odvraćanja POLICIJA dugačak je i prikazuje samo tu ploču. Natpisi su uglavnom riječi, brojevi ili formule, ali ima i znakova poput strelice. Ako se radi o nekoj riječi, obično se izvodi švenk preko slova, i to polako kako bi se stiglo pročitati (slike 73, 74 i 75).

Alphaville je vrlo promišljeno snimljen pa sadrži mnoštvo vizualno zanimljivih kadrova. Ponavljaju se kadrovi okvira u okviru kakve Coutard provlači i kroz druge Godardove filmove. Ovo je karakteristika koja ne definira samo *Alphaville* već i cijeli njihov zajednički opus.

DINKA
RADONIĆ:
TRI FILMA
GODARDA I
COUTARDA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

- Cameron, Ian (ur.),** 1967, *The Films of Jean-Luc Godard*, London: Studio Vista (Movie Magazine Limited)
- Darke, Chris,** 2005, *Alphaville*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, I. B. Tauris
- Ettedgui, Peter,** 1998, *Cinematography (Screencraft Series)*, Woburn: Focal Press
- Godard, Jean-Luc,** 2008, *Kako snimiti dobar film*, preveo Igor Grbić, Labin: Mathias Flacius
- Kragić, Bruno, Gilić, Nikica (ur.),** 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Monaco, James,** 1976, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York: Oxford University Press
- Nykqvist, Sven, Bertolucci, Bernardo, Mastroianni, Marcello,** 2003, *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Peterlić, Ante (ur.),** 1990, *Filmska enciklopedija*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Roud, Richard,** 1970, *Jean-Luc Godard*, London: Thames and Hudson

UDK: 778.53-051NYKVIST, S.:791.633-051BERGMAN, I.

Maja Midžor

Ingmar Bergman i Sven Nykvist

SAŽETAK: Slika je jedan od načina otjelovljenja ideja, nastalih kao rezultat kreativnog procesa koji se odvija u okviru umjetnikova svijeta. Unutar igrano-filmske stvaralačke djelatnosti, primarno zanimanje snimatelja je filmska slika. Filmska slika posreduje između filmskog pripovjedača i gledatelja; ukupnošću svojih elemenata, ona čini komunikacijski most koji ih povezuje. Umjetnost filma karakterizira suradnja raznorodnih struka. Redatelj i snimatelj, koji podjednaku važnost pridaju filmskoj slici kao bitnoj sastavničici ukupnog dojma filmskog djela, udružuju kondicije pojedinačnih stvaralačkih područja, te tvore osnovne karike filmskog izvedbenog lanca. Upravo takav slučaj nalazimo u radu filmskog pripovjedačkog tandem-a koji čine Sven Nykvist i Ingmar Bergman. Te kreativne individue povezuje važnost koju oni pridaju problematiki svjetla kao filmskog izražajnog sredstva. Zajedničkim snagama oni ostvaruju filmove istaknutog ozračja, koji ocrtavaju osobine i mogućnosti, kako crno-bjele, tako i slike u boji. Istaknuta uporaba vizualnih izražajnih sredstava u njihovim filmovima ocrtava načine putem kojih filmska slika može doprinijeti atmosferi filmskog djela.

KLJUČNE RIJEČI: filmska fotografija, svjetlo, sjena, boja, Nykvist, Bergman

1. Uvod

Do prve suradnje snimatelja Svena Nykvista s redateljem Ingmarom Bergmanom dolazi na snimanju filma *Večer komedijaša* (*Gycklarnas afton*, 1953). Nykvista na set dovodi njegov bivši učitelj Hilding Bladh, kao zamjenu za Görana Strindberga. Nekoliko interijernih snimki koje odrađuje Nykvist odmah zaokuplja Bergmanovu pozornost. Nykvist, s druge strane, prepoznaće prednosti Bergmanova načina rada (intimna i prijateljska atmosfera na komornom setu od tek osam do deset ljudi, uz skromne produkcijske uvjete). Ponavljanja suradnja s istim glumcima otvara mladom snimatelju mogućnost da potpuno upozna određeno lice i načine na koje ono reagira na svjetlo.

Filmsko svjetlo je bilo čvrsta poveznica ta dva filmska čovjeka. Obojicu ih je podjednako zaokupljala problematika njegova doprinosa filmu. U Bergmanovoj autobiografiji (Bergman, 1990: 241) nalazimo niz slikovitih opisa svjetla, kojima se ocrtavaju mogući načini primjene na filmskoj platni:

(...) blago, opasno, sanjivo, živahno, mrvicačko, jasno, zamaglieno, vruće, žestoko, hladno, iznenadno, mračno, proljetno, upadajuće, održano, direktno, koso, puteno, ograničeno, otrovno, umirujuće, svjetlo (...)

Kao što je čest slučaj u filmskome svijetu, suradnja redatelja i snimatelja ponavlja se na više filmskih projekata. U to je doba Bergmanov stalni snimatelj bio Gunnar Fischer. Niz zajedničkih filmova manirističkog je vizualnog izraza, koji karakterizira izrazito bogatstvo sadržaja. Ekspresionizam glume i scenografije uobičen je dramatičnom filmskom fotografijom visoka kontrasta.

Godina 1960. predstavlja prekretnicu u okviru Bergmanovih interesnih područja. Iste godine Fischer odlazi na sjever Švedske raditi za Disney. Time se otvara mjesto Bergmanova stalnog

snimatelja, u koje se Nykvist idealno uklapa. On je tada mlad snimatelj, bez filmskoga iskustva, neopterećen vladajućim kanonima filmskoga izraza. Iznimna senzibilnost za filmsku fotografiju u kontekstu Večeri komedijaša čini ga Bergmanovim idealnim suradnikom.

Sljedeći zajednički film je *Djevičanski izvor* (*Jungfrukällan*, 1960), no tek je Bergmanova tzv. prva trilogija prvi istinski oblik pune suradnje autorskoga dvojca. Tematski, trilogija je Bergmanovo konačno razrješenje s religioznim preokupacijama. Svaki od filmova ocrtava drugačiji stupanj njegova odnosa s Bogom; od sigurne ideje o postojanju, preko dubioza, do negativne impresije. Paralela se može povući s umjetnošću 20. stoljeća općenito, u kojoj se očituje moderna kriza, dezintegracija vrijednosti te opći negativni naboј.

Trilogija je prekretnica i u stilskome smislu. Bergman napušta eklektičnost, visoki kontrast i vizualno bogatstvo ranijih filmova i okreće se reduciranoj vizualnosti koja poštuje logiku realnih svjetlosnih uvjeta. Tom preokretu uvelike pridonose snimatelske sposobnosti Svena Nykvista.

Bergman i Nykvist uvode praksu od obavezna dva mjeseca proba uoči snimanja svakog filma, tijekom kojih proučavaju svjetlo i diskutiraju o načinima njegove primjene. Grafitni tonalitet filma *Kroz tamno ogledalo* (*Såsom i en spegel*, 1961) nastao je eksterijernim snimanjem u točno određene sate. Snimanju *Pričesnika* (*Nattvardsgästerna*, 1963) prethodilo je jutro provedeno u crkvi te periodično fotografiranje objekta u razmacima od pet minuta. Realna svjetlosna situacija oblačnog zimskoga dana je vjerno prenesena unutar studijskih uvjeta snimanja. Od svjetlosnoga principa filma odstupa se na tek 30 sekundi, tijekom kojih se pojavljuje dramaturški opravdana zraka sunca. *Tišina* (*Tystnaden*, 1963) dovodi do vrhunca značajke prethodnih dvaju filmova. Kontrastiranje dvaju suprotnih tipova junakinja (intelektualne i osjećajne) prikazano je dualnim karakterom svjetla u filmu. Suptilni tonski prijelazi izmjenjuju se s dubokim tamama i jarkim svjetlinama, ujedinjujući se u kompaktno filmsko djelo. Radnja je smještena unutar klaustrofobičnih prostora kojima nas vode kamera šturih pokreta i glumci suzdržanih gesta, u polaganom ritmu krupnih i planova blizu, koji prerastaju u Nykvistov i Bergmanov centralni filmski izraz.

Nakon trilogije zajedno su radili na više od 20 filmova. Svaki od njih karakterizira staložena, samozatajna filmska slika, koja savršeno ispunjava zadatku bitnog elementa strukture filmskoga djela. Oni ocrtavaju kako djeluje udružena kreativnost dvojice autora te koliko snage nosi u sebi uspješan dijalog redateljsko-snimatelskoga dvojca.

Nykvist surađuje i s nizom drugih švedskih redatelja, kao i s onima ostalih nacija. U 1950-ima snima s Arneom Mattssonom i Gunnarom Hellströmom; u 1960-ima s Vilgotom Sjömanom, Mai Zetterling i Jörnom Donnerom. Godina 1970-ih i 1980-ih nastaju prvi filmovi s Romanom Polanskim, Louisom Malleom i Andrejem Tarkovskim, dok je od sredine 1980-ih njegova snimatelska djelatnost vezana većinom za hollywoodsku produkciju u sklopu koje se ističe suradnja s nizom slavnih imena iz svijeta američke kinematografije: Alanom Pakulom, Woodyjem Allenom, Lasseom Hallströmom, Philipom Kaufmanom, Norom Ephron i drugima.

Prilagodbe raznorodnim redateljima širile su raspon Nykvistova kreativnog izričaja, no njegov je osobni autorski rukopis uvijek ostajao prepoznatljiv. Određena zamišljenost ili sjeta raspoređenja su kojima se ocrtava utjecaj švedskih, psihološki potentnih krajolika, dok je neizostavnu izražajnost Nykvistove filmske slike dobro dijelom potaknula sklonost tradiciji nijemoga filma.

2. Svjetlo i sjena

2. 1. Persona

Česta tema Bergmanovih filmova, uloga umjetnika u društvu unutar kojeg živi i djeluje, u *Personi* (1966) je upotpunjena pitanjima komunikacije i identiteta. Poigravanje s granicama na relaciji zbilja – san, smisao – besmislenost, realizam – stilizacija ujedinjuje modernistički pristup kompoziciji djela. U skladu s tada vladajućim konceptom dekonstrukcije, pregled filmskih izražajnih sredstava svjedoči o namjeri da se razotkriju temelji umjetnoga unutar medija filma, i to eksplicitnim prikazom mehaničke strane nastanka filma. Dezorientacija u naraciji, šokantni montažni prijelazi te prebacivanja s praktičnoga na maštu postavljaju gledatelja unutar procesa nastanka filma te ga tjeraju na osvjećivanje stanja gledanja. Iluzija filmskoga djela se konstantno nastoji prekinuti. Kakvu ulogu u tome ima filmska slika?

Prema definiciji dobrog filma, svaki kadar *Persone* jednako je vrijedan čimbenik filmske cjeline. Mnogobrojne se osjetilne razine filma gledatelju predočavaju putem slika istaknute vizualnosti. Nykvistova slika iscrtava čitavu plejadu mogućnosti baratanja svjetлом i sjenom, koje tvore osnovni izraz filma. Reduciranjem stvarnih kolorističkih vrijednosti na jednodimenzionalnu paletu sivih tonova dobivaju se izražajne i dekorativne slike, pri čemu izrazitost crno-bijelih vrijednosti ističe svojstva njihovih oblika (Peterlić, 2000: 100). Glavna karakteristika svjetla je uzročnost, koja stoji unutar priče, te posljedičnost; vizualni aspekti filma kreiraju atmosferu filmske priče. Filmska slika vjerni je pratilac sadržaja; svaki kadar osvijetljen je prema situaciji koja se snima. Početak filma smješten je u bolničke prostorije. Razgovor Alme i doktorice predstavljen je kadrovima u srednjem ključu. Simetrični raspored tonskih zona stvara harmoničnu atmosferu koja postupno uvodi gledatelja u svijet filma. Usmjereni tročetvrtinsko svjetlo¹ na licima protagonistkinja suprotstavljeno je pozadinskim površinama srednje sive, čime se postiže tonalitetna ravnoteža kadrova.

U kadru Elisabet u bolničkoj sobi (slika 1), svjetlo televizijskoga ekrana dobiva ulogu skretanja pozornosti. S jedne strane, ono ocrtava jačinu dojma koji snimke samospaljivanja svećenika u Vijetnamu ostavljaju na Elisabet, dok istodobno potiče pitanje značaja medija u svakodnevnom svijetu.

Zahuktavanje emotivnih stanja likova kroz napredovanje filmske priče popraćeno je diferencijalnim pristupom karakteristikama slike. Prvotna srednja tonska ljestvica postupno ustupa mjesto kvantitetnoj dominaciji tonova niskoga ključa. Njima se u prvoj redu gradi atmosfera, no uvjek im se može naći i opravdanje unutar meteoroloških ili vremenskih aspekata lokacija događaja. Prevlasti određenog tipa svjetla i dubine prikazanih sjena budno prate dramaturški okvir koji oslikavaju.

U kontekstu poigravanja s granicom realističnoga i stiliziranoga, jedna od najdojmljivijih scena filma jest ona Almina i Elisabetina noćnog susreta u spavaćoj sobi, kao na slici 2. U tom kadru nema ni crne ni bijele boje – gradi ga bogata paleta sivih tonova koje rasplinutost pridonoši snovitosti prizora. Nježna gradacija svjetline čini Elisabet nestvarnom, kvaliteta tonova stvara

MAJA MIDŽOR:

INGMAR

BERGMAN I

SVEN NYKVIST

1 Svjetlo visokog kontrasta koje pada na objekt pod kutom od 45° sa strane i isto toliko odozgo, te osvjetjava tri četvrtine objekta, a jednu četvrtinu ostavlja u mraku; koristi se kao glavno

svjetlo pri osvjetljavanju lica i/ili predmeta, jer najvjernije prikazuje volumen snimanog objekta na dvodimenzionalnom prostoru snimke (Tarnhofer, 1981: 230).

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



posve drugačiju dimenziju upotrebe tonske ljestvice kao vizualnog izražajnog sredstva. Taj niz filmskih slika daje odgovor na pitanje kako objektivnim medijem prikazati neobjektivno.

Podjednaka zastupljenost čitave tonske ljestvice po potrebi ustupa mjesto rubnim tonalitetnim vrijednostima. Izrazit kontrast kadra koji profilno prikazuje donje dijelove lica protagonistki-ja ipak zadržava minimum razabirljivosti detalja, kao na slici 3.

Potpuna plošnost suprotstavljena je mnogobrojnim dubinskim kadrovima u filmu čija je karakteristika prostorno-vremenskoga jedinstva oplemenjena razgraničenošću polja događaja uz pomoć drugačijeg tipa osvjetljenja. Mizanscenska organizacija likova unutar prostora kadra svojim udjelom također pridonosi pri povjednom toku filma. Statičnost glumaca djeluje na kontemplativni karakter filma, dok se burnost emotivnih situacija postiže njihovom razigranošću.

Izraziti je suodnos mizanscene i svjetla. U sceni sutona nakon svađe s Almom, Elisabetino kretanje po prostoru kadra određeno je danim svjetlosnim situacijama koje određuju njene radnje. Mračni prvi plan se siluetno ocrta na krajoliku u sutonu, do kojeg pogled dopire kroz vertikale prozorskih okvira, kao na slikama 4.1 i 4.2.



4.1.



4.2.



4.3.



4.4.

Prolaskom vremena odustaje se od eksterijerne dubine kadra te se pozornost usredotočuje na Elisabet u prostoru interijera, kao na slici 4.3.

Paleći svjetiljku na noćnom ormariću, otvara nam novu svjetlosnu i sadržajnu situaciju, kao na slici 4.4.

Modernistički minimalizam Nykvistove slike očituje se u izbjegavanju slikovite upotrebe simbola. Kad glumica ugasi svjetiljku, on ju ostavi u mrklom mraku, doslovno ocrtavajući upute ugašenog svjetla.

Kompozicija u filmu besprijeckorna je. Unutar okvira filmske slike vlada absolutna ravnoteža pravilno raspoređenih elemenata. Česte su centralne kompozicije i razmještaj elemenata prema pravilu zlatnoga reza.

Međusobni odnosi elemenata prate dramaturški naboј; piramidalne ili dijagonalne kompozicije kadra unose dramatičnu uravnoteženost sila.

Nisu rijetki slučajevi u kojima lik probija granice okvira tvoreći tzv. *otvorenu kompozicijsku formu* koja pridonosi dojmu slobodnog protezanja i oslobođanja "stege" okvira, a ujedno i lišava prikazana ljudska bića njihove materijalne pojavnosti dajući prostora metafizičkom značaju prikazane zbilje (Ivančević, 1997: 86).

Atmosferi filma pridonosi duljina kadrova: radilo se o krupnim kadrovima ili o totalima, praksa filma je da se trajanje kadrova nastavlja i nakon što je njihov sadržaj percipiran. Time se efektno djeluje na gledateljevu recepciju esencije prizora, teških emotivnih stanja ili unutarnjih razloga za određeno prikazano djelovanje. Nasuprot tomu, slijed vrlo kratkih kadrova, kao u uvodnoj sekvenci filma, jedva da dopušta percepciju sadržaja, no ne ostavlja mogućnost za emocionalnu, intelektualnu ili moralnu reakciju. Obrazloženje njihova značaja moguće je dostići tek ponovljenim gledanjem i analizom, dok, uz uvodnu ulogu, pridonose dojmu usporavanja ritma filma.



5



6.1.



6.2.

Inzistiranje na jednom kadru povećava napetost okvirne razgraničenosti vidljivoga i nevidljivoga filmskoga svijeta. Interes za viđeno potiče posebnost prikazanoga svijeta, čemu pridonosi diskretnost promatranja. Neuočen, gledatelj je u nelegalnoj, vojerističkoj intimnosti sa sadržajem kadra (Persson, 2002: 63–69), kao npr. u kadru preko Almina zatiljka, dok ona čeka hoće li Elisabet upasti u postavljenu stupicu, kao na slici 5.

U kontekstu filmskih planova trajanje se postiže dvojako. S jedne strane, tu su totali krajolika,² kojega se karakteristike koriste za ocrtavanje stanja protagonista ili pak djeluju kao prostorni doprinos radnji. Total dvorišta ljetne kuće fiksiran je (slika 6.1).

2 *Persona* je prvi film snimljen na otoku Farö, na kojem se Bergman nastanjuje te snima nekoliko sljedećih filmova.



7

Alma izlazi, razbija čašu, kupi staklo, odlazi u kuću, vraća se s metlom, čisti, ponovno odlazi, na povratku sjeda unatoč tome što primjećuje komad stakla na podu (slika 6.2). Maleni dio kadra koji ona zauzima te njeni odlasci i vraćanja u kadar čine ga praznim, ostavljaju prostora rastu negativnih emocija koje upotpunjaju fabularni razvoj događaja: kadar lišen motorike preusmjerava percepciju s akcije te je dovodi u kontakt s idejama/mislima (Deleuze, 2005). Međutim, u totalu Alme u šumi, vodena površina reflektira njenu figuru (slika 7). Okvirni kontekst kadra nagovještava karakterne promjene njene osobe: ona više nije draga, naivna i iskrena, već postaje mračna i postavlja stupice.

S druge strane, intimni dojam "pogleda kroz ključanicu" (Cocteau u: Talbot, 1975) kojem je gledatelj izložen uvelike je postignut s pomoću krupnoga plana, alata koji s *Personom* zadobiva značaj neizostavnog pratioca Bergmanova izražajnog prosedea. Značenje koje krupni plan ostavlja na filmskoga gledatelja potiče iz iskustava ponašanja u stvarnome svijetu. Zaštitna funkcija prosemičke³ sposobnosti unutar filmskoga djela je uvelike narušena krupnim planom. Uz to, samo lice proizvodi učinak intimnosti; uz osjećaj fizičke bliskosti, gledatelj stvara hipotezu o mislima i osjećajima protagonista.

Za razliku od riječi, slika ima univerzalno značenje. Ona omogućava tzv. *predjezičnu komunikaciju gestom* (Balázs u: Talbot, 1975). Pokreti lica, hiperdimenzionalno prikazanih krupnim planom, glavno su glumačko izražajno sredstvo. Vrlo krupni planovi, kao i detalji, nadalje intenziviraju značaj krupnoga plana. Kamera je uglavnom postavljena u "normalnu" vizuru s obzirom na prizor, uz male pomake ka gornjem ili donjem rakursu.

MAJA MIDŽOR:
INGMAR
BERGMAN I
SVEN NYKVIST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Prilagođavanje udaljenosti između dva čovjeka, s obzirom na tip komunikacije koji se odvija.



8



9



10



11

Podređenost slike filmskoj radnji uočava se i u stanjima kamere, koja je nenametljivi suputnik glumaca. Na samu naznaku kretanja ili promjenu točke interesa, kadar se spremno i suptilno korigira, pa prema tome i statični kadrovi zadržavaju određenu fleksibilnost. U kadrovima u pokretu prevladavaju prateće usporedne vožnje koje širim planovima ostvaruju dijalog glumaca i krajolika. Brišuće panorame omogućavaju svraćanje gledateljeve pozornosti na određene sadržaje prizora unutar istoga kadra. Težnja jednostavnosti prevladava i kod odabira objektiva. Uz koji kadar snimljen nešto širim kutom, slika najčešće balansira među nekoliko osnovnih, blago uskokutnih objektiva. Poigravanje s dubinskom oštrinom također je suzdržano. Kod kadrova s više planova, neoštar dio ostaje u granicama razaznatljivoga, dopuštajući percepciju, te tako čini i likovni i sadržajni doprinos oštrom definiranom planu kadra.

Fizička sličnost Bibi Andersson i Liv Ullmann potakla je Bergmana da snimi *Personu*. Njihova međuvisnost naglašena je različitim sredstvima; one vrše istu radnju, njihova tijela su u sličnim položajima, u gotovo istim kostimima (slike 8 i 9). Dva najpoznatija kadra filma njihova su lica u krupnom planu (slike 10 i 11). U kadru u kojem se njihova lica preklapaju dolazi do kulminacije tematike filma (slika 11).

Ekonomičnost se nameće u svakom smjeru razmatranja filma. Svjetlo, kadriranje i fabula ujedinjuju svoje snage u međuigri koja teži k dotičnom idejnog cilju. Realistično se isprepleće sa stilističkim, u pokušaju ocrtavanja osnovnih egzistencijalnih problema. Je li film u tome uspio? Reference na *Personu* možemo naći u 39 filmova snimljenih između 1961. i 2007. godine napravljen je *remake*, a projekcije *Persone* i danas pune birane kinodvorane sineastima, starim obožavateljima ili znatiželjnicima. Čini se da jest.

3. Boja

3. 1. Krici i šaputanja

Filmovi analizirani u ovome poglavlju primjer su autonomnih pristupa boji kao izražajno-m sredstvu filmske slike. U prvom od njih, boja se ne javlja kao obojenost niti je njena svrha potenciranje sličnosti filmske slike s izvanjskim svijetom. Svojstva boje korištena su za prikaz intimnih misli i ideja, a način uporabe tog alata umjetnosti ističe autorski kreativni izraz u okviru komercijalnog medija filma.

Temeljite pripreme koje su prethodile filmu *Krici i šaputanja* (*Viskningar och rop*, 1972) rezultirale su svjetlosno-scenografskim rješenjima kojima se zaobilazi gledateljev ratio te se djeluje izravno na njegovu osjetljivost. Različite nijanse crvenih zidova nisu u filmu kako bi kao takve bile prepoznate, već imaju zadatak da, u suradnji s odgovarajućim tipom osvjetljenja, stvaranju određeno raspoloženje promatrača i uvlače ga u iluzorni svijet filma. Struktura filma zapostavlja klasične narativne principe i okreće se višezačnom, kompleksnom sustavu unutar kojeg se ravnomjerno izmjenjuju prizori iz sadašnjosti s četirima sekvencama tijekom kojih se izmjenjuju motrišta protagonistkinja. Boja i svjetlo ne ocrtavaju doslovno vremenske skokove vlastitim mijenjama – njihova zadaća je ilustriranje dotičnog emotivnog trenutka i njegova konteksta unutar cjeline djela.

Broj četiri geometrijska je jednakost obliku kvadrata, kojega značaj obilježava materiju, težinu, omeđenost, napetost pokreta, materiju u mirovanju. Konvencionalno značenje kroz aspekt svijeta oblika udruženo je sa značenjem boje kao takve prema psihološkoj reakciji čovjeka. Crvena boja ima značenja jednaka značenju kvadrata (Itten, 1973: 88). Iskustva iz svakodnevnog života opterećuju crvenu boju negativnim nabojem – povezujemo je s crvenim nebom koje nagovještava oluju ili pak s crvenim licem koje je takvo ili zbog ljutnje ili zbog grozničava stanja. Rat je crvene boje. Demon je u prikazu uvijek crven. Međutim, crvena je boja izrazito velikog raspona modulacije – njena ju prilagodljivost istodobno usmjerava označavanju zemlje koja daje život. Ta značenja s prirodnim korijenima tvore kompaktan čvor ujedinjen još jednim, možda značajem prvog reda, a to je unutarnja toplina. Crvena kao boja krvi idealna je boja za ocrtavanje ljudske duše, *spiritus movens*. U filmu se na najbolji način iskoristavaju neposredne materijalne kvalitete crvene boje. Konotacije oblika i značaja vode do njena bivanja čimbenikom strukture djela i autorskoga komentara prikazivanja; ona postaje znak. Film stvara novo značenje, crvena postaje simbolom.

Boja jest primarni element filma, ali ni svjetlo nije lišeno vlastita doprinosa općem filmskom izražaju. Koloristička ekspresivnost kadrova dopunjena je difuznim svjetlom koje nježno modelira lica i prostore. Ono je uvijek opravdano; smjer, karakter i boja svjetlosti su precizno nijansirani te svjedoče o vremenskim uvjetima ili dobu dana. Svjetlo samozatajno odigrava svoju ulogu, povremeno si “dajući oduška” kao u sceni Marijina i doktorova ljubavnog susreta. Trak svjetla proteže se tada preko Marije, potencirajući njenu ljepotu i privlačnost, dok kvantitetna dominacija guste crnine u kadru svjedoči o nedopuštenom karakteru njihove strasti, što je princip koji se proteže cijelom sekvencom. No, u točki kulminacije filma snaga silovitih kontrasta obrušava se na krupne kadrove sestara, ocrtavajući time brutalnost ogoljenja njihovih duša u susretu sa smrću.

U noćnim prizorima izvori svjetla sele se unutar kadra. Rijetke petrolejske lampe daju dubinsku razigranost širim kadrovima, a hitre crne sjenke koje promiču zidovima u pratnji likova se snažno oslanjaju na karakteristično djelovanje filmskih sjena u boji. One nastupaju kao neboja, kao strano tijelo i tako na gledatelja ostavljaju efekt nelagode, prijetećega (Peterlić, 2000: 99-100). Balansiranost crvene i ostalih površina u kadru detaljno je promišljana. Glavni je povod praćenje

MAJA MIDŽOR:

INGMAR

BERGMAN I

SVEN NYKVIST

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



same naracije, ali značaj je višestruk: scenografsko crveno nadopunjuje se zatamnjenjima u crveno, koja međusobno odjeluju dijelove priča prema tipu fokalizacije (krupni plan osobe čija priča slijedi dan je između crvenih faza zatamnjenog ekrana). Izostanak crvene u pojedinim scenama također ima svoje značenje, a poigravanje zastupljenim količinama određene boje određuje vjeran prikaz emocionalnog naboja prizora.

Način komponiranja kadrova prati logiku ustaljenosti i tvrdokornosti; kompozicije odaju savršen sklad između prikazanih elemenata kадra, radilo se o širim planovima s više likova ili pak krupno prikazanoga grčevita lica, koje odaje agoniju boli. Uravnoteženost sastavnica kадra višestruku se postiže centralnom ili stabilnom piramidalnom kompozicijom (kao u slici 12), kojima se stvara kontekst prikaza usklađen s idejom filma.

U kontekstu kompozicije filmskoga djela, protutežu crvenoj boji dominantnoj u interijerima (slika 13) čine eksterijerne scene u kojima su svi koloristički čimbenici potekli iz različitih valera zelene boje (slika 14). Bijele ženske haljine ishodišna su točka materijalnosti plejade tonova u rasponu od najsvjetlijе žutozelene do suprotnoga mračnozelenog pola. Smirujuće osobine zelenih nijansi udjelom nade i zadovoljenja potenciraju nostalgičan karakter tih prizora. Idealizirana sjećanja lišena su ružnih elemenata. Nijansama zelene ocrtani idilični prizori iz prošlih vremena stvaraju savršenu ravnotežu nasuprot žedne, moćne, žestoke crvene u okviru koloristički discipliniranog sustava filma.

Barokni prostori i kostimi revno daju svoj doprinos općem dojmu težine. Korištene boje ni tu ne napuštaju osnovnu trijadu crvene, crne i bijele, uz nešto sive. Zajedno s rezbarenim namještajem od punog drva, draperijama, mnogobrojnim svjetiljkama, visoki ovratnici i duge noćne ha-



13



14

ljine stvaraju bogatu raskoš materijalnoga svijeta, unutar kakvog ne preostaje mjesto za duhovne vrijednosti. Protagonisti su dobrovoljni zarobljenici takva svijeta. Međutim, i bogatstvo kadrova varira prema prikazanome sadržaju. U posljednjim Agnezinim kricima vidimo njeno zajapureno lice pritisnuto plohamama tame i svjetla, dok njenu smrt prati eliminacija mnogobrojnih scenografskih detalja: njen krevet postao je mrtvački odar, čist ležaj ispred ravnog zida, s tek dvjema svjećama "za dušu."

Dužina većine kadrova i u ovom filmu učvršćuje dojam jedinstva prizornih elemenata, koji na taj način snažnije uvlače u pripovijedanje i olakšavaju intimnije proživljavanje predstavljene boli. Dominacija krupnih i vrlo krupnih planova također je sastavni dio filma. Uz pokoji total, ostali planovi svojom rijetkom pojavnosću djeluju tek kao poveznice, mostovi između dramaturški značajnih krupnih planova u kojima se proživljavaju emocije, osnovne okosnice filma. Njihova izražajnost potaknuta je eliminacijom pozadinskih detalja koji se svode na površine boje, svjetla i sjene, dok šire planove karakterizira dubinska oština.

Zapaža se dominacija statičnih kadrova, od kojih se odustaje u slučajevima pozornog praćenja glumačkoga kretanja kroz prizor. Često se takva vožnja nastavi zumiranjem sve do vrlo krupnoga plana lica, čija dinamičnost ujedno uzrokuje i naglo unošenje u emocije protagonista. U dramaturški iskričavim trenucima ne izostavlja se ni poneka panorama, naglost koje to više trgne gledatelja, što je duže prethodno bio prepusten promatranju dugotrajne statične situacije. Polagane panorame u različitim smjerovima unutar kadra javljaju se u uvodnoj sekvenci filma i njihova je uloga opisna. Nasuprot tome, kratke, brze, horizontalne panorame opisujućih pokreta sudjeluju u uzbuđenju sestara u jedinoj sceni bliskosti, no uspostavljena veza je kratkotrajna – kamera ubrzo "odustaje od njih" i okreće se beznadnoj crvenoj pozadini. Snažna Bachova kompozicija u tom kadru nadvladava njihove riječi te sugerira nemogućnost uspostavljanja komunikacije.

Uz neizostavne rezove koji uvijek šokiraju svojom naglošću, u filmu su česta i pretapanja. Ona označavaju prolazak vremena, dok zatamnjena/odtamnjena međusobno odjeljuju filmske cjeline. Prema principu ovoga filmskoga djela, tonalitetne zatamnjenoosti kadrova zamijenjene su kolorističkom varijantom.

MAJA MIDŽOR:

INGMAR

BERGMAN I

SVEN NYKVIST

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

3. 2. *Fanny i Alexander*

Posljednji film Ingmar Bergmana napravljen za kinematografsko prikazivanje, *Fanny i Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982) grandiozan je produkt tjesne kreativne suradnje na relaciji redatelj – snimatelj – scenograf – kostimograf. Uobičajeni princip komornih filmskih uvjeta i malog broja glumaca ovaj put izostaje: bogatstvo i raskoš pojmovi su koji se nameću pri promatranju svakog od aspekata filmskog izraza. Sva kompleksnost filma utemeljena je u priči koje su



15

nositelji dvoje djece. Nevinost, jednostavnost i razigrana mašta otvaraju mogućnosti za sintetsko ocrtavanje bogatog unutarnjeg života naspram surovih činjenica stvarnosti.

Život umjetnika i ovaj put čini nezaobilazni strukturalni agens. Glumačka profesija je životni odabir više protagonista filma, pa kroz njihove riječi izvire podrobna analiza života, smisla i utjeha koje čovjek može dobiti na "daskama koje život znače". Isto tako, ponašanja likova, pa stoga i razvoj događaja, uvjetovani su glumačkim egzistencijalnim problemima, a teatar se višestruko pojavljuje u filmu, bilo da je dan isječak predstave koji ima simboličko značenje važno za razvoj priče, bilo da se koriste strukturalni elementi kazališta, primjerice dizanje zastora ili podjela djela na činove. Vojajeristička karakteristika medija filma omogućava uvođenje gledatelja u svijet inače skriven iza kazališnih kulisa.

Filmska slika vizualni je pandan bogatstvu ideja koje film ilustrira. Raznovrsnost tematskih elemenata diše kroz filmsko platno posredovanjem skladne cjeline vođene čvrstom snimateljskom rukom. Kao što u filmu primjećujemo autobiografske elemente iz Bergmanova života, tako u okviru filmske slike zapažamo tipove filmskih izražajnih sredstava koje smo do sad već bili u prirodi vidjeti u prethodnim Bergmanovim i Nykvistovim zajedničkim ostvarenjima. Oni mijenjaju svoje kvalitete u skladu s uvjetima koje pred njih postavlja narativni okvir.

Kompleksnost uporabe boje svjedoči o drugom autonomnom pristupu tom izražajnome sredstvu. Bogat pri povjedni stil filma stvoren je s pomoću promjenjiva raspona kolorističkog spektra filmske slike koji se prilagođava filmskoj fabuli te uvelike pridonosi općem filmskom ugođaju.

Film je strukturiran u sedam cjelina: uvodni prolog, pet činova te epilog. Granične međe čine polagani skloovi zatamnjivanja/odtamnjivanja, kojih je formalna uporaba upotpunjena simboličkim značenjem u slučajevima kad se, umjesto u crnu, kadar zatamni u plavu boju. Introvertiranost i fluidnost nadopunjuje se kadrom vode, uzburkane, mirne, ili pak zaleđene. Takav sklop ima dvojaku simboličku vrijednost: djeluje na opuštajuće raspoloženje gledatelja, dok istodobno ocrtava hladan atmosferski naboj prikazivanih događaja.



16

Nakon prologa koji uvodi gledatelja u maštoviti svijet mladog junaka filma, slijedi prvi čin. Iza opisnog naslova "Obitelj Ekdahl slavi Božić" stoji bogata freska toplog obiteljskog blagdana i značaja koji on ima za senzibilnog dječaka. Široki planovi neograničene oštchine obuhvaćaju scenografsku raskoš prostranih povezanih prostorija, ispunjenih nebrojenim rekvizitima: stilski namještaj, bogati okviri slika, draperije, tepisi, kristali, stolnjaci, mnogobrojni oblici prelijevaju se u oker, maslinastozelenim i crvenkastosmeđim tonovima tvoreći stabilno suzvučje tercijara, koje se upotpunjuje kvalitetom svjetla niske temperature boje (Tancofer, 2000: 82) (slika 15). Ženski kostimi redom su toplih crvenih, narančastih i oker boja, dok crno-bijele haljine sluškinja zajedno sa svečanim odijelima muškaraca pridaju dodatnu otmjenost i težinu slici. Kadrovi su ispunjeni sadržajem, ali njihovi su elementi savršeno uskladeni; harmonija slike svjedoči o obiteljskoj harmoniji. Plava je jedina boja koja u potpunosti izostaje – tek se u sjenovitim dijelovima zelenog povrća trpeze otkriva tendencija k plavim tonovima (Da Vinci, 1990: 89-90, 286).

Monotonija dominacije širokih planova onemogućena je povremenim skokom na bliži ili krupni plan. Ni u takvim kadrovima ne napušta se nit poveznica raskošne sadržajnosti filmske slike. Nju omogućuje dubinska slojevitost, kao npr. u slučaju krupnoga plana Alexandra u kojem par treperavih svijeća prvoga plana, uz pomoć mnoštva pozadinskih svijeća, razigrava filmski prostor te svojim karakterom usmjerava pozornost na suprotstavljenu glatku put dječakova lica.

Kamera je živa poput atmosfere prizora te svojim pokretima pridonosi uvučenosti gledatelja u sliku, kao npr. pri polaganoj vožnji unatrag tijekom čitanja *Biblije*, kada okvir kadra postupno obuhvaća nova rumena lica. Njihova usredotočenost na priču usmjerava pozornost gledatelja te ga obuhvaća – on se osjeća dijelom prizora, dijelom te božićne bajke.

Svetlo u prvome činu podjednako je raskošno kao paleta boja, scenografski okvir radnje ili količina likova, hrane i popijenoga pića. Topla je to svjetlost koja dočarava toplinu doma i božićnog ugođaja. Čak i eksterijernim kadrovima vlada isti princip, pa se hladnoća snijega vizualno otapa svijećama ili narančastim prozorskim oknima. Zajapureni sudionici veselja uokvireni su svjetлом

MAJA MIDŽOR:

INGMAR

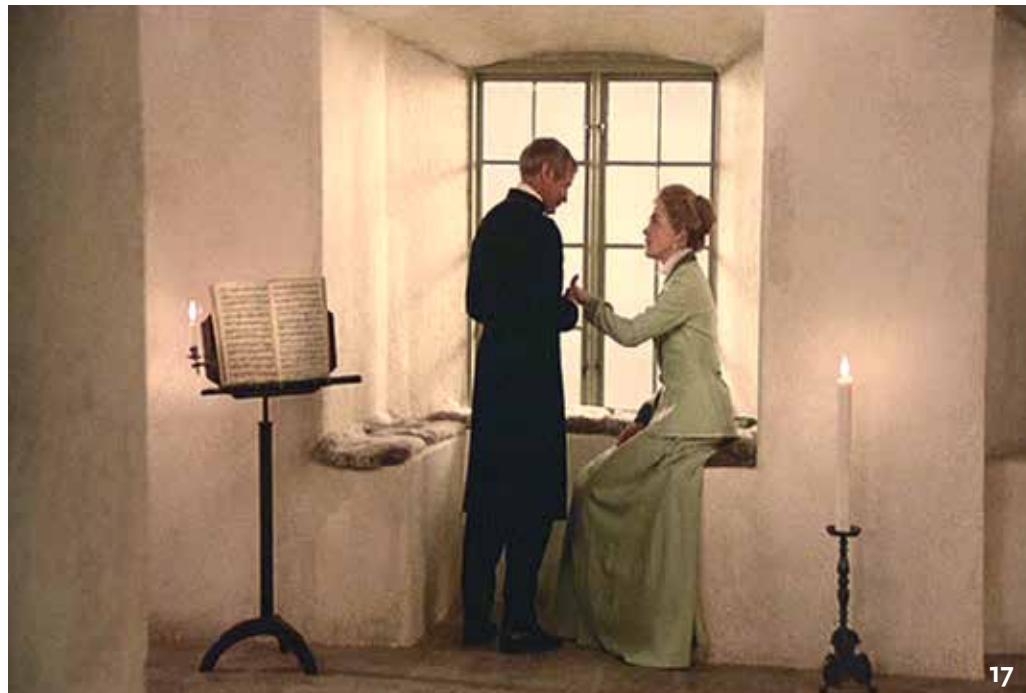
BERGMAN I

SVEN NYKVIST

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



sa svih strana, uz poneku oblikotvornu, ali nemetljivu sjenu. Protutežu tom principu čini sekvenci Alexandra u sobi nakon večere, gdje je minimalna količina svjetla više temperature boje precizno dozirana na strateškim mjestima. Kratka vršna svjetla iscrtavaju oblik lika te ga ističu na mračnoj pozadini sobe. Razigranost se očituje u svakom elementu prvoga čina, a doslovno je upri-zorena mizanscenskim kretnjama likova i njihovim ludim plesom po prostorima kadra. Situaciju upotpunjuju mnogobrojni prizorni zvukovi smijeha, čavrjanja i vesele pjesme uz pratnju klavira.

Drugi čin ("Duh") tematska je i sadržajna poveznica dviju suprotnih cjelina filma. Njome se koloristički povezuju prethodne kvalitete boja s onima koje će slijediti u sljedećem činu. Tople boje još postoje, ali u daleko slabijoj kvantitativnoj zastupljenosti (slika 16).

Snjeg u eksterijeru pred kazalištem sada ima svu svoju hladnoću, a prostori obiteljske kuće gotovo su neprepoznatljivi u ovom izdanju. U potpunosti lišeni toplih boja, njima sad vladaju sivoplava, bijela i crna koje tvore vizualnu okrutnost narativne situacije. Očeva smrt nije ublažena ni riješkom pojmom suzdržanih nijansi okera, tragova sivosmeđe uz poneki detalj crvene ili zelenе boje. Princip hladnoće kulminira u potresnoj sceni sprovoda, koja je pak potpuno akromatična



– ničeg u njoj nema osim tamne crne i svijetle bijele. Noćne scene su teške, duboka tama tek je le-timično narušena ocrtavajućim plavo-bijelim višnjim svjetlom. Najočitija vizualna diferencijacija ovog čina od prethodnoga očituje se u komparaciji krupnih planova Alexandra – iako su kompozicijski identični, tim kadrovima vlada posve suprotan ugođaj koji uvjetuje boja. Svijeće u prvome planu i u pozadini sada su ledeno bijele, njihova svjetlost je mrtvački blijeda, a takvo je i lice koje osvjetljaju. Dojmu hladnoće pridonose crni tonovi odjeće i tupa siva pozadina.

Treći čin (“Slom”) također započinje kazališnom predstavom. Tugaljiva pjesma sjetnog klapuna nagovještava vladajući negativni emocionalni naboј koji se proteže ovom cjelinom filma. Osnovno mjesto radnje sada postaje biskupov dvor; svakoj sceni na dvoru prethodi dugotrajniji kadar vrtloga vode. Ponavljanjem toga simbola kroz film sugerira se okrutnost, hladnoća odrastanja, usamljenost i agonija. Boje su iznimno značajne za prikaz atmosfere koja vlada na dvoru: tonalitetne vrijednosti svedene su na opću hladnu kvalitetu slike. U takvu kontekstu čak i smeđa dobiva razmjerno hladan aspekt (slika 17). Princip se ne narušta ni u rijetkim eksterijernim kadrovima, gdje sjeverno sunce čini hladnim čak i povrće na tržnici. Scenografska ispraznjenost

MAJA MIDŽOR:

INGMAR

BERGMAN I

SVEN NYKVIST

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

prostorija dvora pridonosi općem dojmu hladnoće, baš kao i jednoobrazni crni kostimi biskupa, njegove majke i sestre. Nelagoda takvih slika dodatno je pojačana dijagonalnim kompozicijama koje razmještaju statične figure po prostoru kadra tako da se ističe napetost među njima, to uočljivija što je pozadina praznija i čišća.

Različitost četvrtoga čina (“Ljetni događaji”) nagoviještena je već prvim kadrom. Kadar mutne, mirne vode pretapa se na šareni balon u dvorištu žute ljetne kuće. Nježna glazba komentira prikazani sadržaj; kiša lije ispirući nakupljenu negativnost. Jaka grmljavina pojavljuje se u dramatičnim situacijama. Dramaturška kulminacija kojoj slijedi razrješenje ocrtna je novim načinom uporabe boje. Optimistički valeri svijetlih boja eksterijera (slika 18), upotpunjeni paletom nježnih zelenkastih i oker tonova u prozračnim interijernim situacijama kojima paradiraju likovi u snježnobijelim kostimima (slika 19), optimistička su protuteža neugodnoj monokromiji biskupova doma. Svjetlo se ponaša kao i boja: u bakinu ljetnikovcu raspršeno je i nježno ocrta oblike, dok slike iz dvora definira težak kontrast dubokih mračnih sjena. Naočitija razlika među oblicima zapisa ovoga čina stoji u upotrijebljenim planovima: širokih je daleko manje nego dosad, vodstvo preuzimaju krupni i vrlo krupni planovi koji gledatelju prostorno približavaju lica protagonisti, unoseći ih u izravnost emocija sada kada su “sve maske skinute.”

Petim činom (“Demoni”) se u film uvode neobični prostori pretrpani stvarima kojima se kreće stari trgovac Jacobi. Likovi se provlače kroz uske labirinte hodnika gdje polumrak biva nadomešten vrućim crvenim svjetlom sobe koja djecu štiti ponovno stečenim okriljem ljubavi (slika 20). Slikovitost prostora idealan je okvir za niz oniričkih doživljaja koji se odvijaju u ovome, finalnome činu filma. Hipnotizirajuća vožnja prema naprijed uvlači Alexandra u tijek prepričavane pripovijetke. S njom se izmjenjuje njegova osobna vizualizacija, susreti s očevim duhom (slika 21) i s neobičnim nećakom, stvarajući niz slika posebnog ugođaja koje se poigravaju s granicom mogućeg/nemogućeg. Epilog filma zaokružuje pripovijest povratkom na topli obiteljski susret (slika 22). Film završava citatom Augusta Strindberga:

*Sve se može dogoditi i sve je moguće i vjerojatno
Vrijeme i prostor ne postoje
Na nejasnoj pozadini stvarnosti
Mašta prede i tka nove uzorke.*

LITERATURA

- Anić, Vladimir; Goldstein, Ivo (ur.),** 2004, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Novi liber
- Bergman, Ingmar,** 1990, *Moj život Laterna magica*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Da Vinci, Leonardo,** 1990, *Traktat o slikarstvu*, Beograd: Bata
- Deleuze, Gilles,** 2005, *Cinema 2: The Time-Image*, London: Continuum
- Ettedgui, Peter,** 1998, *Cinematography*, Boston / Oxford / Auckland / Johannesburg / Melbourne / New Delhi: Focal Press
- Itten, Johannes,** 1973, *Umetnost boje*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu
- Ivančević, Radovan,** 1997, *Likovni govor – uvod u svijet likovnih umjetnosti*, Zagreb: Profil
- Koskinen, Maaret,** 2007, *Ingmar Bergman*, Stockholm: Swedish Institute
- Kragić, Bruno; Gilić, Nikica (ur.),** 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Persson, Per,** 2002, "Prema psihološkoj teoriji krupnog plana", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 30, god. 2002.
- Peterlić, Ante (ur.),** 1990, *Filmska enciklopedija*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Peterlić, Ante,** 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Plantiga, Carl,** 2002, "Scene empatije i ljudsko lice na filmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 30, god. 2002.
- Shargel, Raphael (ur.),** 2007, *Ingmar Bergman: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi
- Talbot, Daniel (ur.),** 1975, *Film, an Anthology*, (Balázs, Béla, "Theory of Film"; Cocteau, Jean, "Cocteau on Film"), University of California Press
- Tanhofer, Nikola,** 1981, *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16
- Tanhofer, Nikola,** 2000, *O boji*, Zagreb: Novi Liber
- Turković, Hrvoje,** 2006, "Tipovi filmskih vrsta", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 47, god. 2006, str. 3–29.

MAJA MIDŽOR:
INGMAR
BERGMAN I
SVEN NYKVIST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 628.9:791-21

Krešimir Mikić

UČITELJSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Postojeće svjetlo u igranome filmu

SAŽETAK: Uz pomoć svjetla moguće je recipijenta emocionalno aktivirati, a ne samo učiniti prizor vidljivim. Namjera je ovoga rada skrenuti pozornost na primjenu postojećega svjetla (*available light*), ponajprije u igranome filmu. Poglavito se obrađuje pitanje zašto se pri stvaranju filma uopće osvjetljuje te kako su se razvijale tehničke i metode osvjetljivanja. Koje mogućnosti pruža postojeće svjetlo, a gdje su njegove granice? Istražuju se estetska, tehnička i povijesna obilježja, teorijski i praktični aspekti tih pitanja.

KLJUČNE RIJEČI: svjetlo, filmsko svjetlo, postojeće svjetlo, osnovna svjetlosna pozicija, hollywoodsko svjetlo, realizam, stilovi i metode osvjetljivanja u filmu

1. Uvod

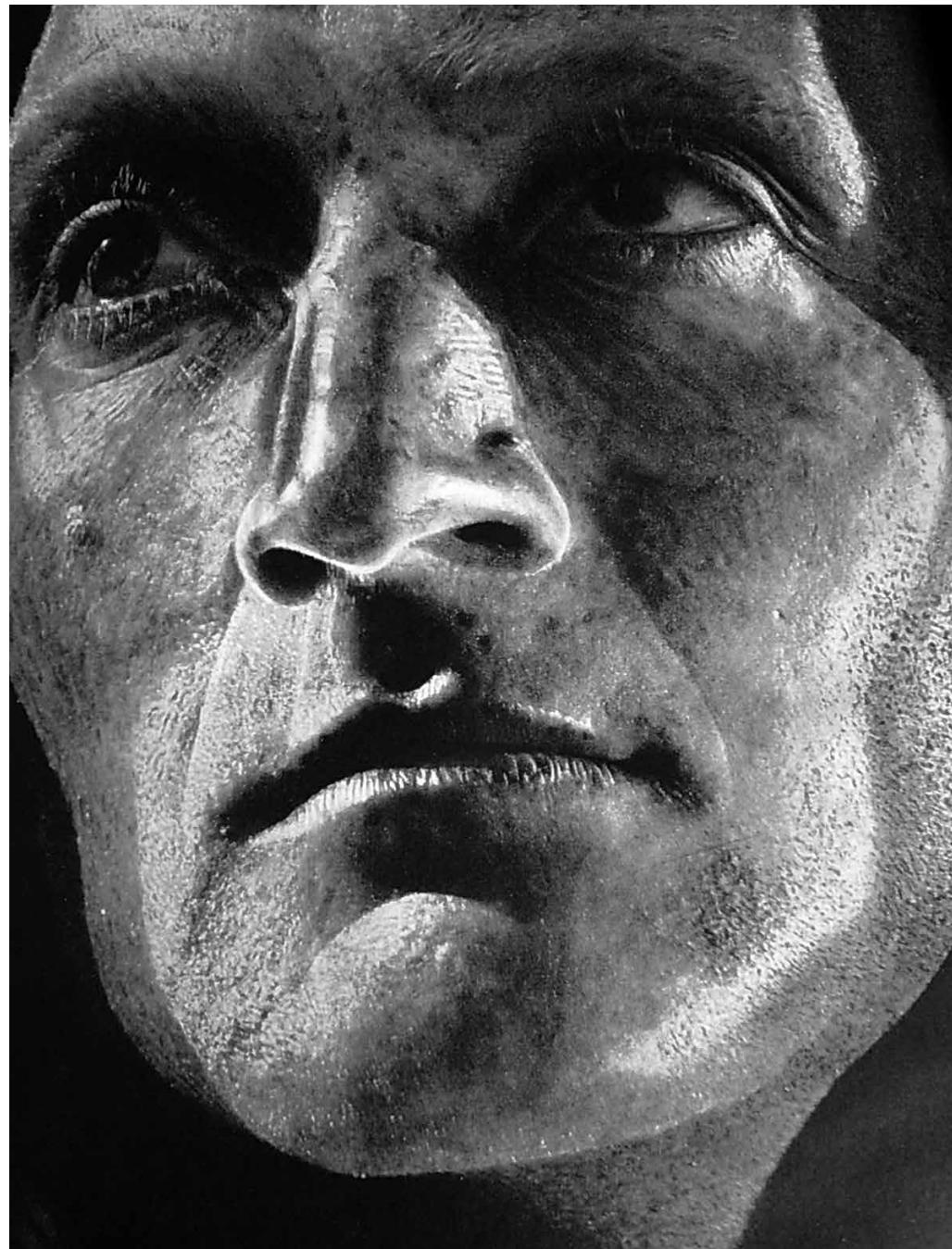
Tekst koji slijedi pripada području teorije filma, točnije – govori o svjetlu kao izražajnom čimbeniku.* Postojeće svjetlo, na engleskome *available light*, odnosno nađeno, ambijentalno, zatečeno svjetlo, termin je koji se trenutačno dosta rabi u filmskoj praksi, a u posljednje vrijeme pronalazimo ga i u filmskoj kritici te filmologiji. Kada je riječ o građenome svjetlu, o osnovnoj svjetlosnoj poziciji (OSP) koja se sastoji od četiri svjetla (prednjega, glavnoga, stražnjega i pozadinskoga), što predstavlja dominantno hollywoodsko svjetlo, ili o svjetlu niskog tonaliteta (*low-key*), odnosno visokog (*high-key*), o tim je temama ispisano puno stranica, dok je postojeće svjetlo ipak obrađeno znatno manje.

Film je bez svjetla nezamisliv. Vrlo je važno uvijek imati na umu da je riječ o filmskome svjetlu koje ima svoje zakonitosti, pri čemu može, ali i ne mora, oponašati zbiljske situacije.

Razlikujemo *prirodno svjetlo*, koje dolazi od sunca ili mjeseca (dnevno i noćno) i *umjetno*, koje je rezultat raznih rasvjettih tijela (od šibice do reflektora). Nadalje razlikujemo *građeno svjetlo* (kada se uz pomoć reflektora stvaraju određeni svjetlosni sklopovi ili situacije) i već spomenuto *nađeno, zatečeno, postojeće, ambijentalno, raspoloživo* (ono koje se zatječe na mjestu snimanja, bilo prirodnoga ili umjetnoga karaktera). U Francuskoj se još za ovu snimateljsku tehniku rabi naziv *lumière d'ambiance*, a u engleskome jeziku *existing light*, odnosno *available light*. Osnovne su uloge svjetla u filmu: postići vidljivost objekata i subjekata pred objektivom kamere, isticanje volumena i dubine, stvaranje ugoda u slici, oblikovanje svjetla i sjene...

Jasno je da je svaka uporaba svjetla u filmu usko povezana s ostalim čimbenicima filmskoga izraza, s kompozicijom kadra, kostimografijom i scenografijom. Osmišljeno osvjetljenje može potpuno izmijeniti karakter objekta. U tom smislu često se u literaturi navodi čudesni pokus fotografa Helmara Lerskija, koji je 1930-ih snimio mladog čovjeka na stotinjak fotografija, mijenjajući pritom isključivo karakter svjetla. Rezultat koji je dobio bilo je lice koje se u nizu detalja razliko-

* Tekst je, u djelomično izmijenjenom izdanju,
prethodno objavljen na autorovom blogu Filmska
pismenost, <<http://kresimirmikic.com/>>. (op. ur.)



KREŠIMIR MIKIĆ:

POSTOJEĆE

SVJETLO U

IGRANOM

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Fotografija
iz ciklusa
*Verwandlungen
durch Licht*
Helmara
Lerskija

valo od svake prethodne snimke i tako je svaki put poprimilo neko drugo značenje. Zahvaljujući svjetlu (i sjeni kao njegovu nužnom "pratiocu") gledatelj u filmu saznaće niz bitnih informacija, od onih o dobu dana, o izgledu ljudi, predmeta, ambijenata i radnji, do toga da se svjetlom pokazuje emocionalno raspoloženje likova i da se u kadru postiže dramatičnost. Možemo reći da svjetlo itekako usmjerava gledateljsku pozornost.

Građeno svjetlo, ako je usmjereno (tvrdo), još se naziva i hollywoodsko (pretežito za snimanje u studijima), gradi se po stanovitim rasvjetnim shemama, no bez obzira na tu shematičnost, a često i nerealističnost, postižu se izrazite likovne vrijednosti (primjerice chiaroscuro – svjetlotamno – postupak snažnog kontrastiranja svjetla i tame). Kada je pak to svjetlo mekano (difuzno), ono se čini znatno životnijim (realističnijim).

Kod građenog svjetla pri snimanju filma svjetlo je podređeno prizoru, ono se gradi prema potrebama scene, a glumci moraju paziti da se nalaze u određenom prostoru koji je osvijetljen, da se ne pomicu u područje sjene i mraka. To je posebice velik problem za one koji baš nisu vični glumi jer uz radnje koje moraju izvesti, emocije koje moraju izraziti i tekst koji moraju izgovoriti, prisutnost filmske tehnike i mnogobrojne ekipe stvara im dodatne poteškoće.

Kod postojećeg svjetla svjetlosni izvori su često u kadru (prozor, svjetiljka i drugo), pa je time prizor osvijetljen iznutra. Takva situacija djeluje vrlo prirodno, realistično, svjetlosno logično, što ostavlja dojam nađenosti, odnosno oslobođenja od nekih svjetlosnih šablonu. Usavršavanje filmske tehnike i tehnologije (objektivi velike svjetlosne jakosti koji omogućuju snimanje pri niskim svjetlosnim razinama, filmovi visoke osjetljivosti i tomu primjerena laboratorijska obrada) omogućuje snimanje u takvim uvjetima. Sada, naime, imamo obrnutu situaciju. Svjetlo sve diktira, njemu je sve podređeno. Istini za volju, kadrovi snimljeni pri ambijentalnome svjetlu u općem su dojmu tamniji, jer nema onoliko svjetla koliko ga ima kad se snima pri hollywoodskome, ali upravo stoga građeno je svjetlo u stanovitom smislu i lažno svjetlo. Na takav smo se način osvjetljivanja kadra tijekom vremena priviknuli, pa ga smatramo "filmskim svjetlom", nekom vrstom konvencije. Nikola Tanhofer u *Filmskoj enciklopediji* u članku o postojećem svjetlu piše:

Općenito, ako klasičnu filmsku fotografiju obilježava prilagođavanje zbilje uvjetima filmskog snimanja, onda tehnika postojećeg svjetla jest pokušaj prilagođavanja filmskog snimanja uvjetima zbilje.

(Peterlić, 1990: 355)

Ponekad se postojeće svjetlo nadomješta, popunjava i dodatnom umjetnom rasvjjetom, ali tako da se minimalno naruši prirodnost, čime dojam nađenoga svjetla ostaje sačuvan. Kako bi se smanjio ponekad dominirajući veliki kontrast u slici, katkada se dodaje opće difuzno svjetlo. Govoreći o ekspoziciji, treba reći da ovo nije situacija kada se svjetlo prilagođava uvjetima ekspozicije, već je obrnuto. Ekspozicija se u pravilu prilagođava postojećem svjetlu. Ako se vratimo glumu neprofesionalcu, koji je sada snimljen pri postojećem svjetlu, njegova će gluma djelovati manje usiljeno, opuštenije, jer nije opterećen tehničkim problemima svjetla. Ili primjerice kazališna premijera: nakon predstave publika izlazi iz gledališta. Tu se nalazi i televizijska ekipa. Novinar moli odabrane gledatelje da dođu u obližnji improvizirani televizijski studio (dvije fotelje, stolić, zid) kako bi odgovorili na nekoliko pitanja o dojmovima s predstave. Gledatelji koji dolaze u studio većinom se osjećaju nelagodno, a tomu znatno pridonose i rasvetna tijela koja ih okružuju. Svjesni, više nego inače, da ih se snima, počinju "glumiti", a to se vidi u načinu na koji odgovaraju, ponekad neiskreno jer svatko želi biti što pametniji, pa i ljepši – sve u svemu – lažan, umjetan. Da se isti razgovor vodio negdje sa strane, bez prisutnosti reflektora, odnosno bez očita "terora filmske



Kabinet
doktora
Caligarija (Das
Cabinet des Dr.
Caligari, Robert
Wiene, 1920)

tehnike”, u uvjetima snimanja pri postojećem svjetlu, rezultat bi zasigurno bio bolji – prirodniji i iskreniji. Takav je način snimanja svjetlosno manje blistav, a više naturalističan – istinitiji.

Uporaba svjetla u dramske svrhe počinje okvirno nakon Prvoga svjetskoga rata, kada su usavršene kamere (svjetlosno jači objektivi) i filmski je materijal postao nešto osjetljiviji. Pritom se počinje govoriti o rembrandtskome svjetlu, o chiaroscuro-osvjetljenju ili o ekspresionističkome svjetlu u filmu.

Poznat je primjer sa snimanja slavnog filma *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) u kojem su zbog umjetničkoga dojma, a i zbog nedostatka rasvjetcnih tijela, na scenografiji crtali sjene. Sjene su bile potrebne kako bi se dočarao irealan svijet koji egzistira samo u svijesti poludjela čovjeka. Ekspresionistički elementi u tom su filmu manje vidljivi u radnji, koja se oslanja na motive iz fantastičnih priča E. T. A. Hoffmanna ili Edgara Allana Poea, a više u scenografiji i osvjetljenju. Neki su, poput poznate teoretičarke i kritičarke Lotte H. Eisner (1980: 75), povezivali filmove njemačkoga ekspresionizma prema dojmu vizualne sličnosti s likovnim radovima da Vincičija ili Caravaggia. Ona i za filmove strave i užasa te epope (*Nosferatu – Nosferatu – eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), socijalne filmove (*Ulica bez radosti – Die freudlose Gasse*, Georg Wilhelm Pabst, 1925), legende (*Nibelunzi – Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924) i znanstvenofantastične filmove (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) te adaptacije književnih djela (*Pandorina kutija – Die Büchse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1929) kaže da je prijetnja koja iz njih struji fantastično stvorena, poglavito funkcionalnom uporabom i izgradnjom svjetla.

U slavnom *Građaninu Kaneu* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) snimatelj Gregg Toland, u prizoru koji se odvija u arhivu medijskoga koncerna kada se traga za djetinjstvom Charlesa Fostera Kanea, samo parcijalnim osvjetljenjem prostora (svjetlo dolazi kroz prozor na krovu zgrade) uspijeva tehnikom niskoga svjetlosnog ključa (dominira tama) prikazati veličinu prostora, ali istodobno i izreći istinu kako se povijest glavnoga junaka nalazi skrivena u mraku (tajni).



Misery (Rob Reiner, 1990)

Primjer iz Hitchcockova filma *Opsjednut* (*Spellbound*, 1945) pokazuje kako se svjetlom u filmu može naglasiti nešto bitno, važno za radnju filma. Muškarac donosi ženi čašu mlijeka u spavaću sobu. Kako ona sumnja (kao i gledatelji) da je želi otrovati, snimateljski je scena trebala biti pripremljena. Već tijekom muškarčeva uspinjanja stubištem naglašene su sjene, a rabljeno je i specijalno osvjetljenje za dno čaše, što sve pojačava sumnju u mogući pokušaj uboštva, jer gledatelj sada gleda samo čašu.

Svetlo modulira, naglašava strukturu, određuje objekte i osobe. Ovisno o sjenama, stvara različite ugođaje. Sjene su u filmu potpuno ravnopravne svjetlu. Primjerice snimljen je stolac: kad je osvijetljen jednolikim difuznim svjetлом, to je običan dio pokućstva, ali u trenutku kada se isti predmet pokazuje u izrazito kontrastnom svjetlu, sa sjenama, to za gledatelja postaje opasan predmet, stanovita prijetnja, možda čak i vrsta oružja. Sjene imaju, kao i svjetlo, svoju narativnu snagu koja podupire priču i sadržaj filma u dramskome smislu.

Svetlom se postiže i karakterizacija likova. Glumice su često tijekom povijesti filma bile osvijetljene difuznom rasvjetom, pri čemu su prijelazi između svjetla i sjene maksimalno smanjeni, dok su muški glumci osvjetljivani tvrdim, kontrastnim i usmjerenim svjetlom, koje ističe njihovu muškost i stanovitu grubost.

Pogledamo li film *Misery* (Rob Reiner, 1990), uočit ćemo kako je medicinska sestra ponekad osvijetljena tako da je polovica njezina lica u sjeni, što s obzirom na temu filma izvanredno upućuje na osobnost lika.

U filmskoj umjetnosti govori se o trima osnovnim stilovima osvjetljivanja, ovisno o tome koliko su u prizoru, s obzirom na motive, a još više na način izgradnje svjetla, prisutne razne tonske zone (od potpuno bijelih, preko sivih do crnih). Kada se govori o kadru snimljenom u srednjoj tonskoj ljestvici, misli se na gotovo podjednaku zastupljenost svih tonskih zona (od crnoga do bijelog) te takav kadar djeluje vrlo prirodno, realistično, dokumentarno. Takva je ljestvica česta.

Ako, međutim, kadrom prevladavaju tamni dijelovi, sjene, govorimo o niskoj tonskoj ljestvici, niskom tonskome ključu (*low-key*), dominaciji mraka, a time i takvu načinu osvjetljivanja, primjerenom ugođaju. Takvo je svjetlo primjereno za "teže" teme, poput uboštva, nesreće, depresije, napetosti...



2001: Odiseja
u svemiru
(2001: A Space
Odyssey,
Stanley
Kubrick, 1968)

U filmu *Nosferatu*, u završnoj sceni, kad vampir odlazi svojoj posljednjoj žrtvi, ono što vidi-mo samo je sjena, a nakon toga sjena koja na zidu postupno raste. Kao da je riječ o nekoj sjeni koja govori, što je za ono doba filmski bilo vrlo sugestivno.

Kasnije, konkretno 1992, Coppola u filmu *Drakula (Bram Stoker's Dracula)*, u prizoru kada grof u svom dvorcu potpisuje ugovor o kupnji imanja u Londonu, prikazuje na karti Londona u pozadini njegovu baćenu sjenu, koja jasno naglašava opasnost.

Što tek reći o ekspresivnosti svjetla u potjeri bečkom kanalizacijom u filmu Carola Reeda *Treći čovjek (The Third Man, 1949)*? Mnogi američki filmovi 1940-ih i 1950-ih rabe unutar povijesno-stilske struje "crnoga filma" (film noir) izražajnost i dramatičnost svjetla, naglašeni kontrast crnoga i bijelog, kako bi sugestivno slikom prikazali svijet izdaje, korupcije i uglavnom pesimističnih priča. Redatelji njemačkoga nijemoga filma, poput Siodmaka, Langa, Wildera, Dieterlea, prenijeli su u Hollywood svoje europsko, "njemačko" poimanje filmskoga svjetla.

Potpuno suprotno, u onim situacijama kad kadrom prevladava svjetlo, svijetle tonske partije, a sivo, crno i drugo samo je u malim naznakama, govori se o visokoj tonskoj ljestvici, o visokome ključu ili high-key stilu osvjetljivanja. S obzirom na najčešće optimističan ton (suggerira sreću, uspjeh, nadu) koji se ostvaruje takvom izgradnjom svjetla, visoka tonska ljestvica se često primjenjivala u zvučnim komedijama američke kinematografije 1930-ih i 1940-ih, u screwball komedijama.

Spomenimo tako prizore iz filma *Philadelphijska priča (The Philadelphia Story, George Cukor, 1940)* kada se rabi visoka tonska ljestvica, od izgradnje svjetla do scenografije i kostima, što sve pridonosi lakšoj i optimistički obojenoj ugođajnosti.

Kadrove koji više teže visokomu svjetlosnomu ključu danas možemo pronaći u mnogim televizijskim sapunicama, čemu je osnovni razlog ekonomičnost u snimanju, jer je znatno lakše snimati pri jednoliko osvijetljenom setu, nego dulje i temeljitiye izgrađivati složene svjetlosne sklopove.

Tehnika visokoga ključa, koja u filmu uspješno sugerira stilizirane svjetlove, pa i snove, na uspješnu je primjenu naišla u slavnu Kubrickovu filmu *2001: Odiseja u svemiru (2001: A Space Odyssey, 1968)*, ali i u njegovojoj *Paklenoj naranci (A Clockwork Orange, 1971)*, čime je redatelj prikazao hermetički zatvoren, bezosjećajan i antiseptički svijet.

KREŠIMIR MIKIĆ:
POSTOJEĆE
SVJETLO U
IGRANOM
FILMU
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
*Philadelphijska
priča (The
Philadelphia
Story, George
Cukor, 1940)*

Upravo primjeri iz Kubrickovih filmova jasno pokazuju da nikada o nekom filmskom izražajnom sredstvu ne smijemo govoriti kao o jednoznačnom. Zar primjerice visoki ključ u ovim filmovima ne izražava upravo nešto što je udaljeno od optimističnoga tona? Svaki postupak ovisi o svakom pojedinom filmu i njegovu autoru. Unaprijed pisani recepti ne postoje. Pritom se nikad ne smije zaboraviti na to da svjetlo u filmu funkcioniра povezano s ostalim izražajnim sredstvima, i to uvijek treba naglašavati pri raščlambi svakoga pojedinog filma.

U knjizi *Lighting for TV and Film* Gerald Millerson (1999), pišući o čimbenicima koji su odlučujući za izgradnju svjetla u filmu, ističe sljedeće elemente:

- intenzitet svjetla – kako bi se snimili kvalitetni kadrovi, važno je osigurati dostatnu količinu svjetla, ovisno o uporabljenim objektivima i osjetljivosti nosača slike
- kontrast – uvijek ga treba kontrolirati, da tamni dijelovi slike ne bi potonuli u mrak, odnosno svijetli bili bezizražajni, „pregorjeli”; upravo s pomoću svjetla moguće je riješiti neke od tih problema
- svjetlosni kontinuitet – mijenjanjem položaja kamere u identičnoj svjetlosnoj situaciji može se narušiti kontinuitet osvjetljivanja, što djeluje zbunjujuće, pa je stoga potrebno prije snimanja razraditi detaljan plan pozicije svjetla i položaja kamere
- kontinuitet svjetla u dinamičnome kadru – nužno je razraditi odnos osvjetljenja i kamere u pokretu, kako se tijekom snimanja kadra ne bi pojavile zbunjujuće sjene i slično
- stvaranje plošnosti i prostornosti svjetлом – direktor fotografije uvijek treba biti svjestan da se građenjem svjetla postiže plošnost ili dubina, da se nešto stapa s pozadinom ili se od nje odvaja

- stilizacija ili realnost – svjetlo u filmu je odlučujući čimbenik koji će pridonijeti doživljavanju nekog prizora zbiljskim ili umjetnim, uvjerljivim ili nestvarnim
- svjetlo i ugođaj – svjetlom se stvara ugođaj u filmu koji je usko povezan s radnjom
- svjetlo i izgled – svjetlo obilježava predmete, osobe; isti objekt snimanja može, ovisno o načinu osvjetljivanja, izgledati lijepo ili ružno, tajnovito, optimistično ili tmurno
- odvlačenje pozornosti – bez pomne kontrole svjetla, neželjene sjene, odsjaji nadeksponirane bijele plohe i sl. mogu odvući pozornost gledatelja ili je usmjeriti u krivom smjeru

Millerson, nadalje, pišući o svjetlu, ističe kako ono naglašava oblike, strukturu i detalje. Stoga je važno odabrati adekvatan tip osvjetljivanja i pravi smjer svjetla, kako bi se istaknulo upravo ono što redatelj želi.

Napominje da se svjetlom neke karakteristike mogu učiniti manje vidljivima, te da se mogu naznačiti neke stvari koje u stvarnoj situaciji ne postoje, kao lišće na drveću, prozori, kiša i sl.

- Svjetlo može promijeniti veličinu predmeta, udaljenost, posebice u kombinaciji s bojom.
- Svjetlo može stvoriti i dinamičnost, pokret u kadru.
- Svjetlom se može naglasiti neki bitan detalj ili izolirati objekte.
- Svjetlo stvara raspoloženje, dramatičnost, napetost, znatiželju...
- Svjetlo upravlja osjećajima gledatelja, poput glazbe i boje.

Poveznica svjetla i boje vrlo je značajna, no to nije tema ovoga teksta, iako ne smijemo zaboraviti da ni boje ne bi bilo da nema svjetla.

Kad se govori o svjetlu u filmskoj umjetnosti, mogu se čuti rasprave ili razmišljanja o uvjerenjivosti svjetla, svjetlosnoj logici i slično. Pritom se često zaboravlja da je riječ o filmskome svjetlu ili svjetlu u filmu, kao kad se govori o kazališnom svjetlu, od kojeg se ipak zahtijeva znatno manja realističnost. Naravno da postoje filmski sadržaji u kojima je važna sveukupna autentičnost, pa tako i svjetlosna, ali postoji i autorsko viđenje funkcije svjetla. Možemo reći da je tu sloboda iznimno velika, iako se može primijetiti da ako se već svjetlo gradi za neki filmski prizor, tada nije suvišno paziti na neku svjetlosnu logiku (s obzirom na izvor svjetla, naročito kad je svjetlosni simbol vidljiv u slici) i to stoga što su današnji gledatelji nešto kritičniji nego u ranijim fazama razvoja filma. Bitno je spomenuti da je, barem u snimateljskim krugovima, fotografski realizam često i ranije bio važna tema. Svjetlo se gradilo po nekim logičkim i naturalističkim principima. Ako je primjerice u kadru prozor bio na desnoj strani, glavno svjetlo trebalo je dolaziti upravo iz tog smjera i mogla je postojati samo jedna sjena. Kod ekspresivnog osvjetljenja svjetlom se stvara ugođajnost i dramatičnost, pri čemu logičnost više nije primarna, ali je ipak dobrodošla.

2. Svjetlo svijeće kroz povijest filma ili uvod u tehniku postojećega svjetla

Svjetlo svijeće za snimatelja oduvijek predstavlja izazov jer je riječ o situaciji visoka kontrasta, ali uz malu količinu svjetla u prizoru. Odabrao sam tri primjera:

Tartuff (*Herr Tartüff*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1925/26) koji je snimio Karl Freund. Radnja je smještena u 1720-e. Ovdje postoji nekolicina prizora koji su osvijetljeni samo svjetlom svijeće (stubište). Naravno da je to za ono doba bilo nemoguće, pa je rabljena posebno napravljena svijeća (plinska) kako bi se postigao dostatan intenzitet, no to je nevažno jer bitan je ugođaj koji je u potpunosti ostvaren.

Plodovi gnjeva (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940). Gregg Toland snima priču u kojoj se radnja odvija 1930-ih, u doba depresije. Junak filma Tom pronalazi u prostoriji svijeću koja je jedini izvor svjetlosti, a funkcija joj je da uz ostalo i simbolički naglasi siromaštvo obitelji. Upravo svjetlo u tom prizoru najbolje prikazuje i Tomovo unutarnje stanje.



Plodovi gnjeva
(*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940)

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975) – snimatelj: John Alcott, vrijeme radnje: druga polovina 18. stoljeća. Poznato je kako je ovaj film stvorio stanovitu euforiju time što je cijeli snimljen pri postojećem svjetlu. U interijerima se rabi samo svjetlo svijeće. Možemo pronaći paralelu sa slikama Adolpha von Menzela. Postiže se realističnost, ali uz to ponekad i nestvarna romantičnost. Kako bi Kubrick ostvario svoj naum, morao je tu i tamo rabiti više svijeća, što primjerice u stvarnom životu siromašnjeg puka zasigurno nije bilo moguće. No, riječ je o kompromisima koji se nužno podrazumijevaju i u umjetničkome stvaralaštvu, zbog ovisnosti filma o tehničkim i tehnološkim mogućnostima određenog trenutka.

Kod postojećeg svjetla su svjetlosni izvori često u kadru (prozor, svjetiljka i drugo). Takva situacija djeluje prirodno, realistično, svjetlosno logično, te ostavlja dojam nađenosti. Usavršavanje filmske tehnike i tehnologije (objektivi velike svjetlosne moći koji omogućuju snimanje pri niskim svjetlosnim razinama, filmovi ili digitalni senzori visoke osjetljivosti i tomu primjerena laboratorijska ili elektronička obrada) danas omogućuju snimanje u takvim uvjetima.

Filmovi snimljeni pri postojećem svjetlu u općem su dojmu nekako tamniji jer često nema onoliko svjetla koliko ga može biti u uvjetima građenoga svjetla.

Možemo stoga ponoviti: ako klasičnu filmsku fotografiju u studijskim uvjetima često obilježava prilagođavanje zbilje uvjetima snimanja, onda je tehnika postojećega svjetla pokušaj prilagođavanja filmskoga snimanja uvjetima zbilje.

3. Postojeće svjetlo u filmu (u kontekstu povijesnoga razvoja filmske tehnike i metoda osvjetljivanja)

Veliki snimatelj Vittorio Storaro jednom je u razgovoru rekao sljedeće (navodim okvirno po sjećanju):

Kao sadašnja generacija snimatelja mi predstavljamo i sve snimatelje prije nas. Bez njih ne bismo mogli biti gdje jesmo. O tome nema dvojbe. Ali čak i prije njih postoji čitava povijest slikarstva. Od prvih grafita na zidovima špilja, preko prvih egipatskih crteža do Piera della Francesce, postojali su načini za izražavanje emotivnih priča i slika u različitim stilovima. Nema sumnje da kada dizajniraš, fotografiraš ili snimaš film, odražavaš 2000 godina povijesti, bio pritom toga svjestan ili ne. Moje je mišljenje da trebamo biti svjesni svega što je bilo prije. Mislim da bi bilo pogrešno tražiti od slikara da slika kao netko prije njega. Isto tako bi bilo pogrešno tražiti od snimatelja da snimi film kao netko prije njega. To ne može uspeti. Razlog tome je što isti elementi i ista povijest ne postoje u istom obliku kao nekada. Ali možemo imati reference na dosadašnji rad zato da bismo bili jasniji u tome kamo želimo ići i što želimo postići.

Ove su Storarove riječi dobar uvod u poglavlje o postojećem svjetlu.

Pojam postojećega svjetla ponekad je lako objasniti, a ponekad teško. Naime, kad se snima neki kadar, uvijek je prisutno neko svjetlo. Poslužimo se objašnjenjem iz Kodakova priručnika *Eastman Professional Motion Picture Films* (1992), kojim donekle možemo približiti sam pojam.

(...) spominjući taj naziv [raspoloživo svjetlo] misli se na prirodno svjetlo, od sunca do mjeseca. U fotografiji se raspoloživim svjetlom smatra svako ono svjetlo koje je u prostoru ili objektu, što uključuje i fluorescentnu rasvjetu, svijeće, vatru, kućnu žarulju, svjetlo danje ili noćno, mjesecinu što prodire kroz prozor u sobu...

Ovom objašnjenuju, kao što možemo uočiti, nedostaje umjetnička, estetska motivacija.

Treba naglasiti da se, držeći se temeljne zamisli, ne rabi neko dodatno svjetlo. Kod uporabe postojećega svjetla ponekad se radi o nužnosti (samo tako je moguće snimati), a ponekad bi dodatno osvjetljenje djelovalo loše, remetilo autentičnost. Takvo viđenje najbolje je objašnjeno u manifestu pokreta Dogma 95.

Osobno mi se čini da je najbolje objasniti ovaj fenomen kao ono svjetlo koje smo zatekli u nekom prostoru i koje time stvara ugodaj, a ujedno služi i kao temelj za ekspoziciju.

Pri eksterijernom snimanju kao izvori svjetla spominju se sunce, ulične svjetiljke, svjetla grada u širem smislu, baterije, svijeće, vatra i tako dalje, a kod interijera to su najčešće razna rasvetna tijela koja nalazimo u tim prostorima. Upravo miješanjem svjetla, kada se postojećem svjetlu dodaje neki svjetlosni izvor, nastaju miješani svjetlosni oblici i oni stvaraju stanovitu zbrku i nesnalaženje pri preciznom objašnjenuju pojma.

Svaka usporedba s klasičnim stilom osvjetljivanja, pri čemu se najčešće misli na hollywoodsku produkciju, donekle može pomoći pri definiranju. Klasično građeno svjetlo u studijima, neovisno o trudu njegovih stvaralaca, nerealistično je, zaista "filmsko", pri čemu želimo reći da je poglavito stvoreno za potrebe filma. Čak je jedno ne samo tehničko nego i umjetničko područje – izgradnja svjetla – tijekom vremena postalo standardizirano, normirano. Postojale su sheme kako svjetlom nešto izraziti. Razmišljajući o tome, moramo biti svjesni da to što će se svjetlom izraziti, neovisno o željama autora, u to doba jednostavno nije bilo ostvarivo. To nisu dopuštale tehnološke moguć-

nosti, primjerice osjetljivost filmskoga materijala ili svjetlosna moć objektiva. Tijekom vremena se film sve više približavao mogućnostima objektivne (koliko to film uopće može biti) zabilježbe zbilje.

Veliki teoretičar Rudolf Arnheim je 1932. u knjizi *Film kao umjetnost* upravo nedostatak boje te tadašnju uporabu svjetla smatrao bitnim čimbenicima bivanja filma umjetnošću.

Prvi filmovi snimani su isključivo pri Sunčevoj svjetlosti, zatim se grade studijski prostori kod kojih danje svjetlo dolazi kroz otvoreni ili stakleni krov. Kako bi se barem donekle reguliralo svjetlo, rabe se tkanine razapete preko krova (za difuzno svjetlo), odnosno ogledala.

Početkom 1900. javljaju se prvi reflektori koji su se prvotno rabilili iz kuta koji je imitirao sunce. S obzirom na to da su materijali bili ortokromatski,¹ način šminkanja lica bio je vrlo važan, kako bi ten izgledao uvjerljivije. Iako su filmovi bili niske osjetljivosti, osiguravali su veliku dubinsku oštrinu, zahtijevali su dulje vrijeme ekspozicije, a otvorili objektiva od 5,6 pri snimanju na suncu osiguravali su dubinu u slici. Potraj 1920-ih javlja se pankromatska emulzija koja je podjednako osjetljiva na cijelokupni spektar. Javljuju se i ugljeni reflektori koji se mogu fokusirati, što je bila velika prednost.

Američki film je u razdoblju od 1915. do 1930. bio odlučujući za "umjetnost osvjetljivanja". Nastojalo se u filmu pronaći takav umjetnički izraz koji podržava osjećaj realnosti, ali i koji se dovoljno udaljava od kazališnoga pristupa svjetlu. U isto doba ruska (tada sovjetska) kinematografija upravo bježi od standardizirane studijske rasvjete hollywoodskoga tipa, želeći prije svega slikom podržavati objektivni prikaz autentičnog života.

Pojavljiju se i manje, lagane, vrlo pokretne ručne kamere (poput Eyemo, proizvođača Bella & Howella iz 1925), što je predstavljalo mogućnost drugačijeg pristupa filmskoj slici. Kad se desetak godina kasnije pojavila prva 35-milimetarska refleksna reportažna kamera Arriflex 35 s mogućnošću izmjene tri objektiva koji su se nalazili na tzv. revolver rotacijskom disku, zbog težine i praktičnog rukovanja mogućnosti su još više proširene. Godine 1938. uvedene su dvije nove emulzije Eastman Kodak, Plus X i Super XX, osjetljivosti 80/125 ASA (umjetno/dnevno svjetlo), odnosno 160/250 ASA.

Neprestano treba upozoravati na osjetljivost filma kao bitan čimbenik. Mnogi zaboravljaju da je primjerice 1960-ih crno-bijeli film bio osjetljiv 400 ASA, a film u boji tek 40, dakle deset puta manje. To je bitno spomenuti ne samo stoga što se osjetljivost filma stalno povećavala (primjerice Fuji je 1980-ih uveo film osjetljivosti 250 ASA, odnosno Eastman film 5293 kojeg je osjetljivost bila 200 ASA), već zato što se u današnje digitalno doba, kad su nosači slike kontrastniji i osjetljiviji od osjetljivosti filma (navedimo samo primjer 6400 ASA kod Canona EOS 5D Mark II), u tom smislu mogu očekivati još bolji rezultati. Sve što se o tome napiše već je sutra zastarjelo. Stoga danas, kad je o osjetljivosti riječ, zaista više nema onih problema (i granica?) koji su tijekom povijesti filma predstavljali ne samo tehničke već i estetske prepreke, posebice u radu sa svjetлом.

¹ Materijal s emulzijom neosjetljivom na neke boje iz crvenog dijela spektra, tj. osjetljivom samo na plavo i zeleno svjetlo.

4. Dvostruki kako

Od najranijih dana filmske povijesti postoje različita stajališta o realnosti u filmu. Znamo da su braća Lumière nastojala na filmskoj vrpcu zabilježiti stvaran život, dok je Méliès, upravo suprotno, želio stvarati iluzije, udaljiti se od zbilje.

Ta su dva temeljna smjera prisutna u filmu do današnjih dana. Kad isti problem promatramo sa stajališta teoretičara i praktičara filma, uočit ćemo da primjerice Pudovkin i Arnheim poštuju manipulaciju u ekspresionističkim filmovima, dok drugi, poput Kracauera i Bazina, prednost daju realističnom pristupu.

Neka novija istraživanja utvrđuju odnos filma i promatrača, tj. kako filmska izražajna sredstva, odnosno filmski načini izražavanja, djeluju na publiku. Stoga postaje važnije kako film djeluje od toga kako je oblikovan. U tom ćemo kontekstu u nastavku razmatrati i postojeće svjetlo.

Kod priprema, a i tijekom snimanja filma, nikada nema dovoljno vremena kako bi se istražilo što sve nudi postojeće svjetlo i koje su njegove mogućnosti.

Sven Nykvist, prvotno poznat kao Bergmanov snimatelj, žalio se što, prema njegovu mišljenju, mogućnosti postojećega svjetla nisu gotovo nikada u potpunosti iskorištene. U prvoj desetljeću 21. stoljeća među mnogobrojnim filmovima koji su snimljeni u Hollywoodu, u rado-vima poznatih producenata gotovo je nemoguće pronaći filmove koji bi bili snimljeni isključivo u takvim svjetlosnim uvjetima. Spomenut ćemo ipak dva remek-djela, *Novi svijet* (*The New World*, Terrence Malick, 2005) koji je snimio Emmanuel Lubezki i *Potpuni doživljaj* (*The Girlfriend Experience*, Steven Soderbergh, 2009) kojeg je snimatelj redatelj, ali pod imenom Peter Andrews.

Filmovi u kojima se, s odličnim rezultatima, dobrim dijelom rabi ambijentalno svjetlo su primjerice *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, Sofia Coppola, 2003), snimatelj je Lance Acord, zatim *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) koji je snimio Rodrigo Prieto, *Milijunaš s ulice* (*Slumdog Millionaire*, Danny Boyle, 2008) sa snimateljem Anthonyjem Dodom Mantleom, *Hrvać* (*The Wrestler*, Darren Aronofsky, 2008), snimateljica je Maryse Alberti, *Okrug 9* (*District 9*, Neill Blomkamp, 2009) sa snimateljem Trentom Opalochom i drugi.

Posebice je zanimljiv film *Božji grad* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002) kojega je snimatelj César Charlone. Redatelj toga filma je rad s postojećim svjetлом objasnio na sljedeći način:

Svi govore da je film "stiliziran", no ja ne mislim tako. Ne vidim tomu razloga. Gotovo cijeli film snimili smo kamerom iz ruke. Koristili smo samo prirodno svjetlo. U interijerima smo jedino postavili zidne svjetiljke – možete ih vidjeti u nekim kadrovima – i to je sve. Nije bilo "osvjetljenja" ni ekipi električara. Bilo je tako prirodno.

Dva filma koja su predstavljala pravu revoluciju, ne samo tehnološku već i estetsku, su *Barry Lyndon* snimatelja Johna Alcotta i Više (*More*, Barbet Schroeder, 1969) koji je snimio Néstor Almendros. Ti filmovi, s obzirom na godine nastanka, potvrđuju kako je nastojanje postizanja autentičnosti svjetлом, makar i u otežanim uvjetima, uvijek postojalo. Konkretno, u Kubrickovu filmu snimanje pri svijećama za potpuni barokni ugođaj ili u Schroederovu filmu noćni prizori bez upotrebe dodatnog svjetla. Za ovaj film, koji je inače predstavljao i prvi komercijalni uspjeh snimatelja Almendrosa i koji bi po stilu mogli nazvati *night for night*, rabljeni su Nikkorovi fotografski objektivi adaptirani za Cameflex kameru. Kako je najveći otvor iznosio 1,4 snimatelj je mogao snimati noću bez dodatne rasvjete. Tomu je pridonosio i tada novi film na tržištu, za ono doba "visoke osjetljivosti" od 100 ASA. Svjetlo u kadru dolazilo je isključivo od pariške ulične rasvjete.



Barry Lyndon
(Stanley
Kubrick, 1975)

Koliko god rezultat djelovao realistično, za puni učinak bilo je potrebno nositi se s mnogo-brojnim problemima, poglavito tehničke prirode. Zašto se onda i nadalje nije snimalo u studijskim uvjetima? Smatra se da je snimanje u eksterijernim uvjetima bilo prije svega jeftinije, pa je tako odlučeno da stvarna ulica zamijeni onu izgrađenu u studiju. To je još jedan primjer u kojem se umjetnički dojam našao na drugome mjestu, iza primarnog čimbenika – novca. Ipak su otkrivenе čari postojećega svjetla i takav se stil nastavio uvoditi postupno. Iako to gledatelji vjerojatno u početku ni ne zapažaju, filmovi su u dojmu i doživljaju realističniji, bliži životu i životnim situacijama, onakvima kakvima ih čovjek vidi. Klasična izgradnja svjetla, koliko god stvara i podiže dramatičnost i ugođajnost, ističe prostornost, stvara napetost itd., uvijek je manji ili veći otklon od realnoga.

Pri određivanju vizualnoga stila filma važna je odluka hoće li se rabiti usmjerenog ili difuznog svjetla. Ili, u slučaju kombiniranja, koji će od tih dvaju tipova svojim karakterom više odgovarati određenoj sceni. Svaka od tih odluka u velikoj će mjeri utjecati na izgled filma.

Iako je kinematografija počela s difuznim svjetлом, u sljedećih 50 godina prevladavalo je usmjereni svjetlo. Difuzno svjetlo je nižeg intenziteta svjetla od usmjerenoga iste snage i više "pada" udaljavanjem od izvora. Slabo osjetljive emulzije zahtijevale su "tvrdi" svjetlo. Takav stil karakterizirale su oštре sjene i jasno definirana područja svjetla. To je rezultiralo dramatičnim, stiliziranim kvalitetama. Od 1960-ih trend realističnijega tretmana priče vodio je prema uporabi difuznoga svjetla. Javljuju se visokoosjetljivi filmovi i svjetlosno jaki objektivi koji omogućuju manje intenzitete svjetla. To je napokon otvorilo mogućnost šire primjene difuznoga i reflektirajućega svjetla. Istodobno se može koristiti i postojeće svjetlo.

Ranija je funkcija difuznog svjetla bila ograničena isključivo na prednje svjetlo. Sada se takvo svjetlo rabi kao glavno modelirajuće. Neki od vodećih snimatelja razvijaju stil koji naglašava difuzno svjetlo kao glavno u većini scena. Drugi pak ostaju vjerni usmjerenom svjetlu i njegovim karakteristikama. Negdje između nalaze se oni koji snimaju uglavnom pri difuznom svjetlu, dok

im usmjereno služi samo za naglašavanje. Ta iskustva iz filmske prakse i snimateljska razmišljanja dovela su i do tehnike postojećega svjetla.

5. Stvaralačke prednosti i problemi kod snimanja pri postojećem svjetlu

Millerson (1999: 102) u svojoj knjizi spominje sljedeći problem: ako je u filmu neki važan objekt dovoljno vidljiv, ne postoji ni problem oko reprodukcije kontrasta pri postojećem svjetlu. Naglašava i to da upravo pojačani kontrast ponekad može biti i izražajniji. Ili primjerice pri snimanju u sumrak, kad i manji objekti bacaju velike sjene, vidljiva je struktura. U protusvjetlu nastaju dramatični efekti. Samo ovih nekoliko činjenica o postojećem svjetlu, i to u eksterijeru, upućuje na to koje se mogućnosti kriju u njemu. Moramo, međutim, biti svjesni da postoje i stanovita ograničenja, primjerice svjetlosne mijene, ovisno o dobu dana ili godišnjem dobu, a što stvara dodatne probleme oko održavanja svjetlosnoga kontinuiteta. Nije riječ samo o intenzitetu i smjeru svjetla – mijenja se i boja, točnije temperatura boje prirodnog svjetla.

Razmak od izlaska do zalaska sunca, od žuto-crvene svjetlosne kolorističke dominantne do plavičastih sjena, uzrokuje određene probleme oko održavanja vizualnoga kontinuiteta. Ponekad je ono što se događa u zbilji i što je izvan naše kontrole dobrodošlo, ali snimatelj je svakako izložen i nizu nepredvidivih situacija. Kao uspješno rješenje tih problema u filmu ističu se *Božanstveni dani/Dani raja* (Days of Heaven, Terrence Malick, 1978). Snimatelj Almendros govori o *magic houru* – to je ono kratko vrijeme prije zalaska i nakon izlaska sunca, kada je svjetlo samo kratko dovoljno za snimanje. Riječ magično u ovome kontekstu odnosi se na ljubičasto-crveno-narančaste tonove koji postoje nakratko samo u to vrijeme. Svjetlo sa zapadne strane inače je narančasto, a sjene su plave, dok u ovim "magičnim" trenucima postoji i obilje međutonova (boja).

Ako govorimo o snimanju pri svjetlu svijeća, jedan od najvažnijih problema predstavlja reprodukcija prostora oko svijeća. To danas uz mogućnost korištenja objektiva velike svjetlosne moći može dovesti do toga da je plamen svijeće izrazito svijetao, snimateljskom bismo terminologijom rekli "pregoren" (nadeksponiran). A koliko to odgovara stvarnoj situaciji, svakako je upitno, no riječ je o stanovitu kompromisu kako bi se i takva situacija ipak mogla snimiti. Naime, da se ne zavaravamo, i u ovoj situaciji postoje ustupci kako bi se ostvario željeni cilj.

Postojeći izvori svjetla u nekim situacijama mogu prostor učiniti manje čitljivim, pa čak i neuvjerljivim. Tada bi se snimatelji trebali držati jednog jednostavnog pravila. U gledateljima poznatom prostoru, primjerice kuhinji, kinodvorani, bolničkoj sobi... nije preporučljivo eksperimentirati sa svjetлом. Ti su nam prostori poznati i svjetlosne stilizacije smiju biti minimalne. Drugačija je situacija ako se radnja odvija noću u nekom skladištu, koje nam je manje poznato, pa je u skladu s tim dopuštena i sloboda u izgradnji svjetla. Nije nevažno ni koliko ti kadrovi traju. Ako je to samo usputna informacija ili ilustracija kratkog trajanja, gledatelj puno toga neće ni zamijetiti. Pri tome, naravno, nikako ne podupiremo "šlampavost" (kao "neće se vidjeti").

6. Dva primjera iz prakse redatelja Malicka

KREŠIMIR MIKIĆ:
POSTOJEĆE
SVJETLO U
IGRANOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6. 1. Božanstveni dani

Kad se snimatelj Almendros surađujući s Malickom odlučio u ovom filmu snimati isključivo pri postojećem svjetlu, uzore je tražio u radovima poznatih fotografa, a još se više inspirirao slikarima poput Vermeera, Wyetha i Hoppera, od dnevnih interijera do eksterijera noću ili u sumrak. S obzirom na filmsku tehniku koja se rabila, to su bili objektivi s otvorom 1,1. jer je s njima bilo moguće snimati pri svjetlu vatre, odnosno pri nošenim svjetiljkama. Petrolejke su davale slabo

svjetlo te su zamijenjene kvarcnim svjetiljkama s lagano narančasto obojenim staklom, kako bi se imitirao topli ton plamena petrolejki. Sačuvan je, dakle, princip da svjetlo u kadru dolazi iz vidljiva izvora, samo što je zamijenjen izvor u konstrukciji rasvjetnoga tijela, a to bi odgovaralo situaciji kad u nekom hodniku snimamo pri kućnoj žarulji od 150 W, iako je u zbilji inače to žarulja od 45 W. Sačuvan je karakter svjetla, a to je najvažnije.

U nizu kadrova snimalo se neposredno po zalasku sunca, mijenjale su se žarišne duljine objektiva, uklanjali su se korekcijski filtri, mijenjala se i učestalost snimanja (na osam ili dvanaest sličica u sekundi), kako bi se mogao povećati otvor objektiva. U noćnim se kućnim prizorima sve snimalo pri običnim kućnim žaruljama, a kad se radnja odvija po danu to je isključivo svjetlo što dolazi kroz prozore.

Almendros je u ovome filmu u potpunosti ispunio postavljeni zadatok: biti što realističniji. Jedan drugi snimatelj, Storaro, rekao je za ovaj film da predstavlja "san svih snimatelja", misleći pritom da je riječ o upravo idealnom slučaju u kojem se zamisli redatelja, kreacija snimatelja i tema filma poklapaju.

6. 2. Novi svijet

Malick, koji je poznat po specifičnom redateljskome stilu, u ovom je filmu o ljubavi zajedno sa snimateljem Lubezkom primijenio neka pravila pokreta Dogma 95, a mogli bismo reći i talijanskog neorealizma. Prvo je pravilo bilo snimanje pri postojećem svjetlu, a drugo svođenje pokreta kamere (vožnji kamere i kranskih pokreta) na minimum.

Nastojalo se postići subjektivan pogled, motrište glavnih likova. Zanimljiv je tretman svjetla koje je često tijekom snimanja bilo drugačije, a što se u filmu ni ne uočava. Naime, na istim se mjestima tijekom snimanja filma snimalo u različita doba godine, kako bi se održao svjetlosni kontinuitet. Snimalo se i rano popodne u šumi, da bi se u sumrak prešlo na snimanja u polju. Dakle, isti prizor na dva različita mjesta, sve u cilju održavanja kontinuiteta. I otvor objektiva koji se rabio iznosio je 11 ili 16 zbog održavanja dubinske oštchine koja je trebala djelovati realno. Žarišna duljina objektiva bila je od 35 do 50 mm, također s namjerom da se održi dojam realnosti. Malick je nastojao u film uključiti i slučajeve, nešto što ne djeluje pripremljeno, također s istom svrhom.

Time želimo naglasiti kako za postizanje određenog cilja u filmu nije dovoljno primjerice samo postojeće svjetlo, već i u mnogim drugim komponentama stvaranja filma treba uvijek imati na umu cilj koji želimo postići. To se u ovom slučaju, osim na postojeće svjetlo, jednako odnosi i na odabir ambijenata, na kostime, na vezu između emocija i slike, ugođaj, prisutnost boja i drugo.

7. Umjesto zaključka

Owen Roizman, snimatelj 30-ak filmova, među kojima i *Francuske veze* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971), *Egzorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *Tri Kondorova dana* (*Three Days of the Condor*, Sydney Pollack, 1975), *Havane* (Sydney Pollack, 1990), *Obitelji Adams* (*The Addams Family*, Barry Sonnenfeld, 1991), *Wyatta Earpa* (Lawrence Kasdan, 1994), još je 1970-ih, među prvima u Hollywoodu, redovito rabio stvarne lokacije i realno (postojeće) svjetlo. Njegov stil snimanja pri niskim svjetlosnim razinama utjecao je kasnije na mnoge snimatelje. Umjesto zaključka navodim njegovo razmišljanje tijekom vođenja jedne radionice na sveučilištu UCLA 2008, kojoj sam imao čast nazočiti:

Ako mogu samo promijeniti žarulje u sobi i ništa više, učinit ću to. Tijekom snimanja Francuske veze nismo raspolagali svjetlosno jakim objektivima pa nisam mogao tek tako snimati

pri postojecem svjetlu; morao sam podicí razinu svjetla do intenziteta pri kojem smo mogli snimati. Ponekad, kao sto sam rekao, to možete posticí samo jednostavnom zamjenom žarulja. Ako scena pri postojecem svjetlu već u startu izgleda dobro, ostavit ću je upravo takvom. Ali ako ne izgleda, tada ću je promijeniti tako da bude bolja. Ili barem do trenutka kada će se meni takvom činiti. To je moj pristup.

LITERATURA

- Almendros, Néstor**, 1984, *A Man with a Camera*, New York: Faber and Faber
Eisner, Lotte H., 1980, *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main: Fischer
Eastman Professional Motion Picture Films, 1992, New York: Eastman Kodak Company
Millerson, Gerald, 1999, *Lighting for Television and Film*, London: Focal Press

- Monaco, James**, 2008, *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag
Nykvist, Sven, 1972, "A Passion for Light", *American Cinematographer (Hollywood)*, travanj, str. 380–382.
Peterlić, Ante (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

KREŠIMIR MIKIĆ:

POSTOJEĆE

SVJETLO U

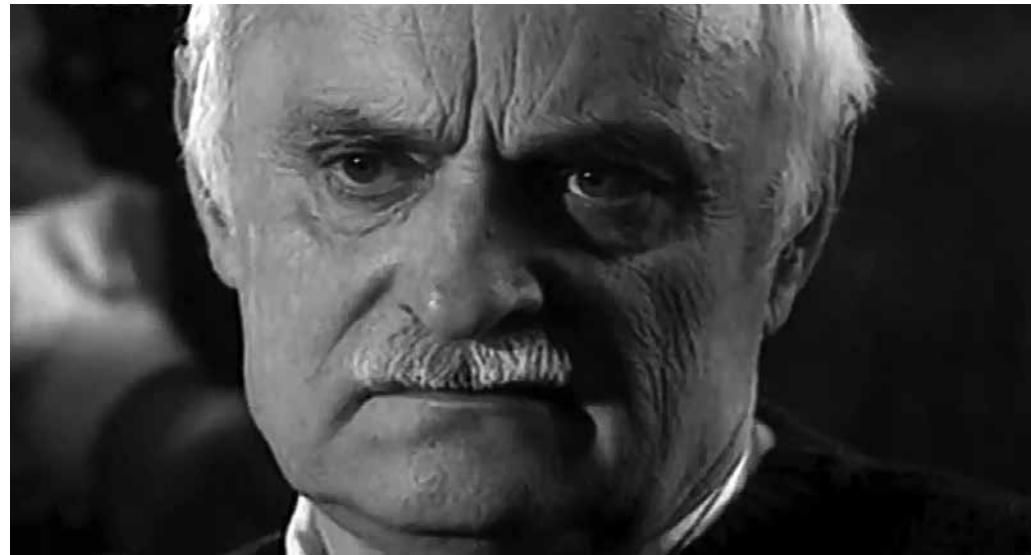
IGRANOM

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Fabijan
Šovagović u
spotu pjesme
*Ne dirajte
mi ravnici*
Miroslava Škore

UDK: 791.6: 321.1

Stjepan Lacković, Arsen Oremović

VELEUČILIŠTE BALTAZAR, ZAPREŠIĆ

Uloga audiovizualnih djela u legitimiranju političkih režima bivše Jugoslavije i Hrvatske

SAŽETAK: Rad o ulozi audiovizualnih djela u legitimiranju političkih režima bivše Jugoslavije i Hrvatske polazi od teze da je svakom političkom poretku potreban utemeljiteljski mit (npr. mit o zajedničkom podrijetlu), gdje pod mitom shvaćamo obuhvatnu priču sačinjenu od niza specifičnih narativa. Glavna je prepostavka toga pristupa da se ponašanje čovjeka u dobroj mjeri temelji na njegovim emocijama, vjerovanjima i, ne nužno racionalnim, vrijednosnim orientacijama, a to je politika iskoristila da bi riješila jedan od svojih ključnih problema – pitanje stjecanja političke legitimnosti i kreiranja nacionalnoga identiteta putem plasiranja mitskih narativa. Audiovizualna djela su posebno prikladna za uprizorenje mitskih narativa jer zbog približavanja dojmu stvarnosti i narativne strukture posjeduju snažnu persuazivnu moć. Istiće se osnovna razlika da je u bivšoj Jugoslaviji glavnu ulogu u legitimiranju sistema imao medij filma, a u novoj državi, shodno promijenjenim ukupnim okolnostima – televizija. Posebno se ističe uloga glazbenih spotova koji tijekom prvih dana Domovinskoga rata imaju veoma značajnu funkciju u homogenizaciji jednog naroda. Posredno ovaj rad upućuje i na odnos dvaju promatranih društava prema kulturi u cjelini, pri čemu je onaj u bivšoj državi postavio bolje temelje za njezin razvoj.

KLJUČNE RIJEČI: Hrvatska, Jugoslavija, televizija, mit,

propaganda, AV, audiovizualno djelo, legitimnost, kultura

1. Uvod

U fokusu ovoga rada je uloga i funkcija audiovizualnih djela¹ u legitimiranju novih društvenih poredaka, konkretno značaj koji su ona imala u uspostavi i opravdavanju režima bivše Jugoslavije i današnje Hrvatske. Rad polazi iz pozicija kulturnoga pristupa politici i teorije medija, kojima je zajedničko isticanje eksplanatorne ulogu kulture u odnosu na politiku i medije. Kultura u ovome tekstu pokriva dvije skupine značenja: kultura u širem smislu riječi – kao historijski prenesen sustav značenja ugrađenih u simbole (kao sustav vrijednosti i vjerovanja), i kultura u užem smislu – kao prostor umjetničke i kulturne proizvodnje zavisne od kulture u širem smislu.

U radu polazimo od teze da je svakom političkom poretku potreban utemeljiteljski mit (npr. mit o zajedničkom podrijetlu), gdje pod mitom shvaćamo jednu obuhvatnu priču koja se sastoji od niza specifičnih narativa. U sadržajnom kontekstu, riječ je o narativima o

¹ U 2000-ima osnovna podjela na film i televiziju postala je nedostatna. Razvojem interneta, mobitela, videa, kabelskih televizija, multimedije i ostalih platformi za eksploataciju sadržaja koji sadrže sliku i zvuk počeli su se primjenjivati obuhvatniji pojmovi – audiovizualni projekti, audiovizualna produkcija, audiovizualna industrija (skraćeno AV). Pojam

“audiovizualno” potječe još iz razdoblja 1935–40. (usp. wwwdefinitions.ne). Leksikon radija i televizije definira audiovizualno djelo kao “svako djelo izraženo slikama koje u slijedu daju dojam pokreta, sa zvukom ili bez zvuka, bez obzira na vrstu podloge na kojoj je fiksirano” (Novak, 2006: 30).

naciji/narodu kojima se definira tko je *demos* ili subjekt političkoga sustava. Svrha ovih narativa jest osiguravanje legitimnosti nekog političkog sustava, gdje legitimnost shvaćamo kao "vezivno tkivo, načelo koje osigurava zajedništvo i kontinuitet svakog političkog sustava, time što jednima daje vlast, a drugima nalaže da je prihvate" (Girardet, 2000: 100). Prema tome, legitimacijski narativi konstruirani su epistemološki okviri kojima je svrha davanje smisla i legitimnosti određenim političkim akcijama, strategijama i događajima. Ti isti okviri imaju oblikovnu snagu u tvorbi našeg sjećanja, usmjeravanja našeg djelovanja i naše imaginacije. Konačno, ti su narativi povjesno konstruirani, i to u polju kulture, tj. riječ je o identitetskoj matrici koja je u stalnom nastajanju. U tome smislu vrijedi i Geertzova definicija kulture kao "ukupnosti narativa koje pripovijedamo sebi o sebi" (Inglis, 1997: 172).

Na temelju navedenih teza razumljivo je da su oba spomenuta režima pokušala podjarmiti kulturu (u užem značenju) i učiniti od nje instrument državne ideologije, tj. prilagoditi je zahtjevima novih režima i njihovim ideologijama. To se manifestiralo u svim sferama kulturne proizvodnje, od književnosti, kazališta, glazbe, a posebno u filmu kao mediju najpristupačnijem širim masama. Štoviše, upravo se film, još od vremena Sergeja Ejzenštejna pa preko Leni Riefenstahl, pokazao kao medij s golemim propagandnim potencijalom, i to uz zadržavanje svoje estetske i umjetničke vrijednosti. U ovome radu pokazat ćemo da su oba režima (pa i tri, uzmemu li u obzir kratko razdoblje NDH) pokušala iskoristiti audiovizualna djela kao sredstvo legitimiranja političkoga režima, i to s različitim učincima. Naime, pokazat ćemo – kada govorimo o mediju filma – da je u toj namjeri puno uspješniji bio jugoslavenski film, koji je, za razliku od hrvatskoga, u određenim slučajevima uspio pomiriti umjetničko-estetske i političke zahtjeve. Nadalje, pokazat ćemo da je hrvatskoj vlasti televizija bila ono što je jugoslavenskoj vlasti bio film,

tj. hrvatska je vlast sve svoje indoktrinirajuće ciljeve posvetila televizijskomu mediju. Takvu distinkcijsku opredijeljenost jednog sistema za jednu vrstu medejske propagande (Jugoslavija za film, Hrvatska za TV) također treba promatrati u kontekstu promjene snage ovih dvaju medija u suvremenom društvu.

2. Teorijske osnove

Političko-kulturološki pristup politici polazi od antropološke pretpostavke da čovjek nije isključivo interesno i racionalno orijentirano biće. Drugim riječima, glavni cilj ovoga pristupa jest osporiti tezu da političko djelovanje možemo svesti samo na racionalni izbor i da su njegovi glavni pokretači osobni interes i dobit. Glavna je pretpostavka ovoga pristupa da se ponašanje čovjeka u dobroj mjeri temelji na njegovim emocijama, vjerovanjima i, ne nužno racionalnim, vrijednosnim orientacijama. Konačno, osnovna je teza kulturološkoga pristupa politici "da političko djelovanje proizlazi iz društva, a ono je pak određeno kulturom" (Cipek, 2007: 272) i da se "bez konteksta kulture ne može razumjeti kontekst političkog" (ibid., 275). Prema Cliffordu Geertzu, kultura je historijski prenesen sustav značenja ugrađenih u simbole (kao sustav vrijednosti i vjerovanja) koji daju smisao politikama, događajima i interakcijama (Geertz, 1973: 17). Iz toga slijedi da nam kultura pruža simbolički okvir posredovanjem kojeg uređujemo i tumačimo stvarnost, tj. kultura predstavlja niz normativnih obrazaca i sustava smisla koji determiniraju ili oblikuju naše političko djelovanje. Možemo konstatirati da se ovaj pristup ponajprije bavi proučavanjem imaginarnoga u politici, tj. sredstvima i načinom na koji se stvara kolektivna fantazija i percepcija države i društva, te odnosa moći u njima. Drugim riječima, s obzirom na to da su politička moć i sama država u biti nevidljive, da bi se percipirale, podržavale ili voljele, one se moraju na neki način personificirati ili simbolizirati. Dakle, zbog simboličke konstrukcije naših političkih percepcija, ovaj

pristup se u prvom redu fokusira na ulogu simbola, rituala i mitova u konstruiranju naše stvarnosti.

Kao što tvrdi Ramet (2005: 421) "legitimitet je ključni problem svake politike, a stjecanje legitimiteata je najvažnija zadaća svakog sustava". Dok su u monarhijama koncept kraljeve suverenosti i njegova legitimnost počivali na božanskome autoritetu, u demokratskim režimima legitimnost sustava temelji se na narodnome suverenitetu. Prema Habermasu (1999: 113), "jedino nacionalna svijest, kristalizirana oko fenomena zajedničkog porijekla, jezika, povijesti, jedino svijest pripadanja 'jednom narodu', pretvara subjekte u građane jedinstvene političke zajednice – u članove koji osjećaju odgovornost jedni za druge". Iz ove tvrdnje proizlazi da je za nacionalnu svijest esencijalno važno upravo uspostavljanje kontinuiteta s prošlošću. S druge strane, takve "tradicije koje izgledaju ili za koje se tvrdi da su stare, često su sasvim skorašnje po porijeklu i, ponekad, izmišljene" (Hobsbawm, 2011: 5). U ovom konkretnom slučaju, dva režima ili politička sistema kojima se bavimo posegnula su najdublje koliko su mogla u prošlost: Jugoslavija ne tako duboko, do partizanske borbe u Drugome svjetskome ratu, iz kojeg je ta država i potekla, a suvremena Hrvatska zaorat će estradnim leksikom do "stoljeća sedmog".

Zbog svoje persuazivnosti i afektivne učinkovitosti, historijski narativi i mitovi stavljeni su u službu opravdanja određenih društvenopolitičkih odnosa, tj. "kad kažemo da su historijski narativi nužni za održavanje određenih kolektivnih identiteta, podrazumijeva se da ti isti narativi čine i osnovu za provođenje društveno-političke moći" (Abizadeh, 2004: 294). U ovome kontekstu govorimo o legitimacijskim narativima ili utemeljiteljskim mitovima kao konstruiranim obrascima ili epistemološkim okvirima kojih je svrha davanje smisla i legitimnosti određenim političkim akcijama, strategijama i događajima. Ako je cilj politike legitimirati interes (definiran od strane pojedi-

nih grupa), onda su upravo legitimacijski narativi i mitovi sredstvo koje uvjerava ljudi da je postojeći poretki prirodnji i najbolji. Prema tome, onaj tko posjeduje moć kreiranja narativa u posjedu je tzv. epistemološkog autoriteta kao osnovnog preduvjeta za nametanje vlastite verzije stvarnosti koja će biti prihvatljiva ostalim članovima grupe. Konačno, ključan preduvjet za nametanje vlastite verzije stvarnosti jest kontrola cjelokupne javne sfere.

Prema Hannah Arendt, termin "javno" ima dva blisko povezana značenja. U prvoj značenju odnosi se na pojavnost pred drugim ljudima. Arendt tvrdi da "sve što se pojavljuje u javnosti mogu vidjeti i mogu čuti svi, i to ima najveći mogući publicitet" (Arendt, 1998: 50). Prema tome, pojavnost pred drugim ljudima konstituira stvarnost za ljudska bića. Drugo značenje termina "javno" odnosi se na "svijet po sebi, sve dok je zajednički svima i dok se razlikuje od naših privatnih prostora" (Arendt, 1998: 52). Svijet je u ovome kontekstu predstavljen ljudskim predmetima, postojanim stvarima koje nas okupljaju, koje služe kao posrednici društvenih odnosa. Upravo ova tvrdnja pojašnjava zašto je političkim režimima važna simbolička reprezentacija povijesti u javnom prostoru (materijalne reprezentacije u obliku spomenika, imena ulica, trgova i važnih kulturnih i obrazovnih institucija). Zaključno, ova dva značenja mogu se integrirati na način da se javna sfera vidi kao mjesto koje omogućuje prisutnost, tj. predstavlja sferu stvarnosti. Radikalizirajući ovu logiku, možemo zaključiti da je stvarno samo ono što je prisutno u javnoj sferi. I dok je Arendt idealizirala javnu komunikaciju licem u lice, činjenica jest da je tehnološki napredak u 20. stoljeću unio nepovratne promjene u međuljudsku komunikaciju, i da se danas većina javne komunikacije odvija putem sredstava masovne komunikacije.

Kao što kaže Charles Taylor (1995: 268), "kad god želimo djelovati u javnosti, srećemo se s određenim prepostavljenim strukturama kao što su novine, televizijske mreže, izdavač-

STJEPAN
LACKOVIĆ,
ARSEN
OREMOVIĆ:
ULOGA AUDIO-
VIZUALNIH
DJELA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ke kuće, itd. Mi možemo djelovati samo unutar kanala koje te strukture osiguravaju". Prema tome, dalje izvodeći argument Arendt, možemo konstatirati da u suvremenom kontekstu stvarnost u velikoj mjeri kreiraju oni sadržaji koji se pojavljuju u suvremenim medijima masovnog komuniciranja. Iz tog se razloga postavlja pitanje uvjeta i mogućnosti korištenja medija masovnog komuniciranja od strane političkih režima u legitimiranju zadanih društvenopolitičkih odnosa. Štoviše, u kontekstu ovoga rada, posebno je važna mogućnost konkretizacije nacionalne povijesti i konstrukcije kolektivnog pamćenja kroz suvremene medije masovnog komuniciranja. Zbog mogućnosti integriranja dimenzija vremena i prostora, te predočavanja realne slike stvarnosti, kao najprikladniji i naajsugestivniji mediji korišteni u ove svrhe pokazala su se audiovizualna djela, konkretnije film i televizija.

2.1. Film i propaganda

Za Darka Tadića (2009: 12) "vizualna priroda filma predstavlja jednu vrstu univerzalnog koda za tumačenje poruke" te za "razumijevanje njegovih poruka nisu potrebne neke određene vještine pismenosti, određeni nivo obrazovanja". Kako zbog svoje razumljivosti tako i zbog toga što se pokretnim slikama najviše od svih umjetnosti približio karakteru života, medij filma rano je prepoznat kao jako propagandno ili manipulativno sredstvo. Već je 1919. Vladimir Iljič Lenjin izgovorio: "Od svih umjetnosti, film je za nas najvažnija." (Cowie, 1971: 137) Ova rečenica spominje se često kada

se govori o propagandnoj moći filma, i to primarno u negativnom kontekstu jer implicira da Lenjin zanemaruje umjetničku i estetsku stranu filma u svrhu isticanja jedino njegove snage kao političkoga sredstva.² Prema Pavlu Leviju (2009: 8) "filmski medij funkcioniра ne samo kao ogledalo ili kao kroničar stvarnosti, već i kao moćan epistemološki aparat a, sarmim tim, i kao instrument ideološke borbe, sredstvo političkog određivanja i pozicioniranja". U propagandnu moć filma vjerovao je i Joseph Goebbels koji je u dokumentaru *Trijumf volje* (*Triumph des Willens*, 1935) Leni Riefenstahl vidio "nacističku Oklopnaču Potemkin" (Броненосец "Потёмкин"), mitski ruski film Sergeja M. Ejzenštejna iz 1925, a kao šef nacističke propagande služio se filmom kao propagandnim sredstvom na najekstremnije načine.³

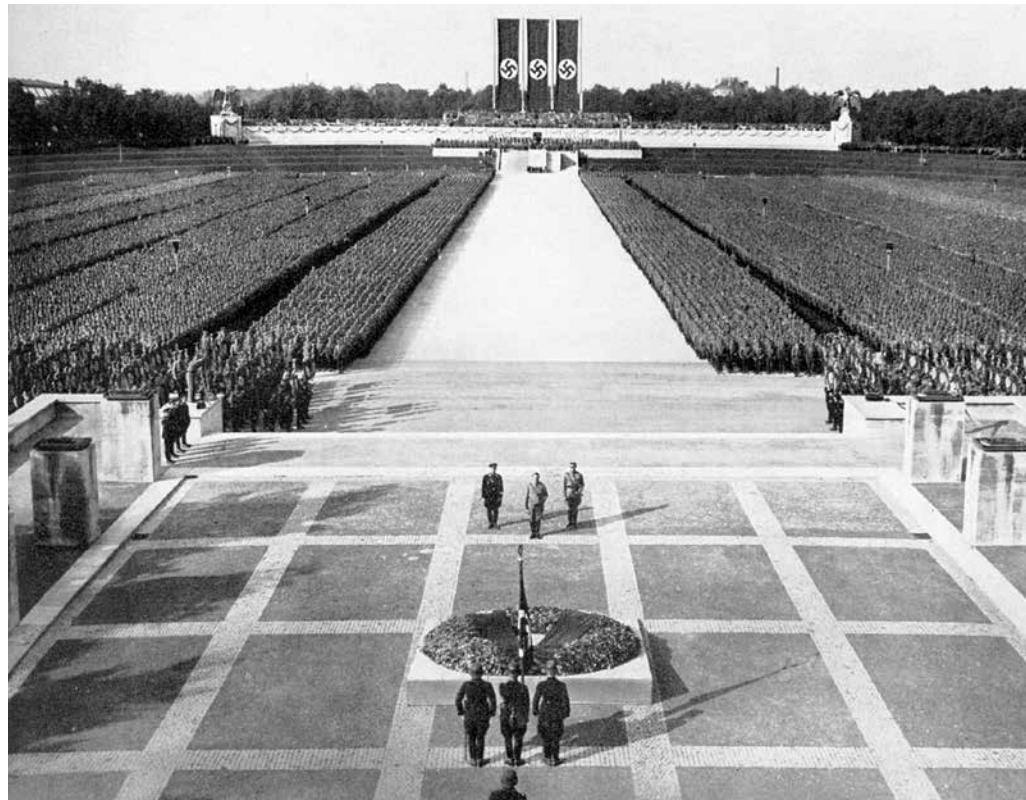
I Oklopnača Potemkin i Trijumf volje primjer su filmova koji izravno ili otvoreno prikazuju propagandistički sadržaj, tj. namijenjeni su širenju određenih ideja, uvjerenja ili sadržaja. S druge strane, svoju propagandističku ili manipulativnu funkciju film može iskazivati i posredno, tj. širiti ideje ili bilo koje vrste poruka koje stoje u drugom planu. Dakle, njihovo izražavanje nije primarna funkcija filmske grude, ali učestalom korištenjem i prikazivanjem one postaju osjetne, a dugotrajnom uporabom mogu se uspostaviti i kao stereotipi. Drugim riječima,

(...) pri određivanju nekog filma kao propagandnoga, važno je razlikovati pro-

2 Ovo jednostrano tumačenje Lenjinove izjave može dobiti novi smisao kada se razmotri njegovo objašnjenje izrečene misli: "Neki misle da se kruhom i igrom mogu prevladati sadašnje poteškoće i opasnost. Bez sumnje, kruh i igre su neophodni. No, ako kruh služi kao hrana tijelu, kazališna i filmska umjetnost trebaju postati hrana duši. Zato narod ima pravo na umjetnost koja nalazi svoj smisao jedino u

neprestanom traganju za istinom i ljepotom." (Bronč-Brujević u: Težak, 1990: 35)

3 Doduše, bilo je i onih koji su vjerovali da će film imati sposobnost propagirati posve suprotne ideje. D. W. Griffith naivno je proricao da će u 21. stoljeću zahvaljujući mirotvornim i zblizavajućim silnicama filma nestati ratovi. (Težak, 1990: 35)



Trijumf volje
(*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935)

pagandnu namjeru od propagandnog efekta. Film rađen s propagandnom namjerom ne mora imati očekivanoga propagandnog efekta, a propagandni efekt mogu imati i filmovi koji nisu rađeni s propagandnom namjerom (...) Film bez razabirljive propagandne namjere ne drži se propagandnim, a ako ipak ima određeni propagandni efekt, govori se o "filmu s propagandnim efektom".

(Peterlić, 1990: 377)

STJEPAN
LACKOVIĆ,
ARSEN
OREMOVIĆ:
ULOGA AUDIO-
VIZUALNIH
DJELA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

U ovoj drugoj skupini, kao svojevrsnu podvrstu, možemo spomenuti kategoriju filmova koji, poput filmova Jean-Luc Godarda *Kineskinja* (*La Chinoise*, 1967) i *Jedan plus jedan* (*One Plus One*, 1968), "sadrže politička osjećanja, ali nisu nužno politički aktivistični; njih ne gledaju 'mase' koje bi trebalo pokrenuti, već grupe osoba koje su već ionako uvjerenе da se događa neki oblik revolucije" (Sharits u: Stojanović, 1987: 265). U ovu kategoriju, ali

s puno većim stupnjem aktivizma, možemo uvrstiti dokumentarce Michaela Moorea.

Međutim, kada se u filmovima tematiziraju utemeljitelski mitovi nekog političkoga poretka, možemo zaključiti da je riječ o filmovima s neupitnom propagandnom namjerom. Kao što smo već spomenuli, upravo su nacionalni mitovi neophodan uvjet opstanka nacionalnih identiteta i temelj legitimacije postojećih odnosa moći u društvu. Ako samo površno usporedimo postsocijalističku Hrvatsku s Jugoslavijom, upada u oči da su oba režima za utemeljitelske mitove imali ratove za oslobođenje. Naime, utemeljitelski mit Jugoslavije bila je Narodnooslobodilačka borba, dok Domovinski rat predstavlja utemeljitelski mit neovisne Hrvatske. Sama ova činjenica pokazuje da su uspostavili obaju režima prethodile velike turbulencije, pa je za pretpostaviti da su oba režima uložila velike napore i u simboličko legitimiranje novih poredaka. Da je tako, po-

kazuje i konstatacija Dunje Rihtman-Auguštin o promjenama u oba režima koje se odnose na brisanje starih povijesti i tradicija i uspostavljanje novih:

Socijalizam nam je nudio ili nas prisiljavao što da pamtimo i što da zaboravljamo. Etnološkim uvidom u proizvodnju socijalističke povijesti, njezinu konkretizaciju u prostoru i vremenu i odgovarajuće rituale i simbole pokušala sam na to upozoriti barem djelomično. Analizom, pak, mijene simbola u postsocijalističkom vremenu nastojala sam pokazati da je riječ o nastavku istih trendova u procesu konstrukcije povijesti i odabira tradicije.

(Rihtman-Auguštin, 2000: 31)

Međutim, postavlja se pitanje može li se ovakva analogija između dvaju režima povući i u kontekstu filmske proizvodnje kao sredstva legitimiranja režima i kreiranja nacionalnog identiteta.

3. Audiovizualni mediji kao propagandna sredstva

3.1. Slučaj Jugoslavije

Film u Hrvatskoj (i regiji) duguje svoj razvoj možda i ponajviše svojoj propagandnoj moći, i to svakako u formativnim godinama filmske industrije. Industrija se počinje uspostavljivati zahvaljujući tome što su dva represivna poretka (NDH i Jugoslavija) na isti način doživljavala Lenjinovu misao o filmu kao najvažnijoj umjetnosti. Nakon prvih filmskih zanesenjaka na području Hrvatske i njihovih sporadičnih aktivnosti, preuzevši propagandistički modalitet svojih njemačkih i talijanskih pokrovitelja, ustaški je režim već na početku rata (23. travnja 1941) osnovao Ravnateljstvo za film kod Državnoga tajništva za narodno prosjećivanje (Škrabalo, 1998: 117). Ono je imalo zadaću staviti pod nadzor sve dotadašnje, rascjepkane kinematografske aktivnosti i

potaknuti filmsku proizvodnju. Tako je nastao niz propagandnih filmova o veličanju ustaškoga režima, koji su se prikazivali na besplatnim projekcijama po trgovima diljem Nezavisne Države Hrvatske. Posebno se u tom dijelu istaknuo propagandistički žurnal *Hrvatska u rieči i slici*, kojega se novo izdanje pojavljivalo svakih četrnaest dana, a koji je nakon 100. broja promijenio ime u *Hrvatski slikopisni tjednik*. Istodobno je vladala tendencija da se kinematografija pokuša odvojiti od države, odnosno da počne uzdržavati samu sebe, pa je 1942. osnovano poduzeće Hrvatski slikopis (Croatia film) koje je proširilo svoju djelatnost s propagandnih filmova na filmove od šireg kulturnog značaja, pa su stvoreni uvjeti i za snimanje prvoga hrvatskoga dugometražnogigranoga filma – *Lisinskoga* (1944) Oktavijana Milićića.

Nakon svršetka rata u svibnju 1945., stvaranjem nove jugoslavenske države se proces razvoja kinematografije progresivno nastavio na ruševinama NDH. Novom je režimu također trebalo jako propagandno sredstvo i on je činio sve što je potrebno da bi namirio tu potrebu, ali je pritom, pokazat će se kasnije, činio i veliku korist za filmsku zajednicu, kulturu i društvo u cijelini. U prvim poslijeratnim godinama osnivala su se filmska poduzeća s poticajnom klimom za razvoj prvih pravih filmskih profesionalaca: redatelja, scenarista, kostimografa, scenografa. Kao što kaže Goulding (2004: x), "smatralo se da filmovi služe heurističkim i propagandnim svrhama, te odražavaju estetička načela narodnog realizma". Moglo bi se zaključiti da predodžbu o tome što medijem filma želi postići nova država savršeno opisuje kritika filma *Zastava* Branka Marjanovića iz 1949. Ovakve bi kritike svaki ideolog mogao samo poželjeti:

Gledajući taj film gledalac ga ostavlja pod dubokim utiskom, osjeća blagodat dje-lovanja prave, aktivističke i mobilizatorske umjetnosti koja nadahnjuje za nove podvi-



Prizor iz
filma *Zastava*
(Branko
Marjanović,
1949)

ge, na ostvarenje djela koje će novim herojsvom opravdati razlog i potvrditi smisao herojsvta u prošlosti. Gledajući film *Zastava* gledaocu se grudi nadimlju od svijesti i ponosa na djelo našeg naroda.

(Vatroslav Mimica u: Škrabalo,
1998: 168)

Nakon Zastave gotovo sedam godina (sve do Opsade 1956.) u Hrvatskoj neće biti snimljen niti jedan film s temom iz NOB-a, a i kasnije je hrvatski film brojčano najmanje pridonosio novom valu ratnih filmova u kojima smo sami sebi morali dokazivati da smo u ratu i revoluciji doista pobijedili.

(Škrabalo, 1998: 168)

Ipak, ne treba iz toga izvlačiti pretjerane zaključke o osobitom opiranju hrvatskih filmaša toj tematice; Hrvatsku u tome razdoblju treba promatrati kao dio centralizirane države koja je iz svoje "središnjice" u Beogradu slala sasvim dovoljno filmskih sadržaja (iz drugih

republičkih poduzeća i saveznoga) koji su ispunjavali tu funkciju. Uostalom,

(...) to stanovito odricanje od ratne teme nije, međutim, značilo i odricanje od socijalističkog realizma, nego je prije predstavljalо pokušaj istraživanja u širinu, da se propisana načela primijene u različitim žanrovima.

(Škrabalo, 1998: 168)

Međutim, činjenica je da je u prvih pet godina porača u Jugoslaviji proizvedeno samo trinaest igralih filmova, ali i više od 500 dokumentarnih i kratkih filmova. Gotovo svi su se bavili veličanjem NOB-a i njegovih heroja, na čelu s vrhovnim zapovjednikom Josipom Brozom Titom, i socijalističkom obnovom i izgradnjom (Goulding, 2004: 3).

Važno je naglasiti da su ovi pionirski autori svoje filmove stvarali u potpuno novoj stvarnosti i da su sadržaje za svoje radove mogli extrapolirati jedino iz takve stvarnosti. Naime, i oni su bili dio procesa gradnje pot-

STJEPAN
LACKOVIĆ,
ARSEN
OREMOVIĆ:
ULOGA AUDIO-
VIZUALNIH
DJELA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Bitka na
Neretvi (Veljko
Bulajić, 1969)

puno novog društva (ili novog svijeta) na novim ideoškim (antropološkim) osnovama. Štoviše, njihov je zadatak bio utoliko zahtjevниji jer su upravo oni udarali temelje novoj umjetnosti na ovim prostorima. Kao što kaže Škrabalo,

(...) budući da je film bio "nova umjetnost", dakle područje djelovanja u kojemu se autori nisu mogli osloniti na tradiciju svojih prethodnika u istoj kulturnoj sferi, to je u neizbjježnim početničkim sudarima s materijom medija, kojemu pravila medija (ako postoje) nisu savladana i usvojena, dobro došla kao bilo kakva uporišna točka od koje se moglo polaziti ili kojoj se moglo težiti. (...) Ideološki je okvir gotovo bio nenadoknadivo potreban autorima početnicima onako kako je djetetu potrebna mrežasta ograda, ili ruka starijega, da bi moglo prohodati prvim vlastitim nesigurnim koracima.

(Škrabalo, 1998: 169)

84 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Međutim, nakon početnog razdoblja parolaških filmova koji su svoju estetiku podčinjavali općim idejama Partije i "naroda", početkom 1950-ih počeli su popuštati nadzor i ambi-

cija države da se dekretom stvara nova umjetnost i određuju njezini kriteriji. Posljedica toga je doba zrelijih filmova koje će u drugoj polovini 1960-ih dovesti do punoga zrenja tzv. autor-skoga filma koji estetiku nadređuje cilju propaganda i indokritinacije, a interes pojedinaca interesima kolektiva. Ne odnosi se to samo na filmove suvremene društvene tematike nego i na filmove s temama iz NOB-a; primjerice ratni filmovi "crnog vala" s kraja 1960-ih i početka 1970-ih, poput *Zasede* (1969) i *Crvenog klasja* (Rdeće klasje, 1970) Živojina Pavlovića, unijeli su u dotad poznate motive posve drukčiji rakurs – tonalitet sudara s idealima i razočaranjima tekovinama revolucije.

Bez obzira na nove trendove, filmska će umjetnost sve to vrijeme pomagati sistemu u izgradnji njegova identiteta i legitimnosti. U klimi koja je nesumnjivo pogodovala razvoju filmskih talenata stasali su i oni koji su kanone partizanske kinematografije počeli sve uspješnije utiskivati u kanone sličnih svjetskih (hollywoodskih) spektakla; najviše se nadahnula crpilo, dakako, iz ratnih filmova, a katkad su se narativni obrasci gotovo u potpunosti preuzimali iz vesterna, s time da je klasična podjela dobrih karata kaubojima/bijelcima, a

loših Indijancima ovdje bila zamijenjena partizanima i Nijemcima (s domaćim izdajnicima i svima ostalima koji su im pomagali).

Vecina filmova te vrste bila je beznačajna ili isključivo lokalnog eksploracijskog i indoktrinirajućeg karaktera, ali pojedini naslovi, među kojima se osobito ističe *Bitka na Neretvi* (1969), postigli su danas nezamisliv (međunarodni) uspjeh, a pritom im se ne može puno toga zamjeriti ni u estetskom pogledu. *Bitka na Neretvi* osvojila je nominaciju za Akademijinu nagradu i, prema riječima njezina redatelja Veljka Bulajića,

(...) Neretva je prikazana u gotovo svim zemljama svijeta, s oko 550 milijuna gledatelja! To je jedan od najgledanijih europskih filmova u zadnjih 30-40 godina. Od prihoda Neretve nabavljeni su novi tonski uređaji u Jadran filmu, obnovljen je laboratorij, atelje, to je od čiste zarade.

(Oremović, 2011: 50)

Ne postoje egzaktni podaci o gledanosti Bulajićeva filma, i vrlo je vjerojatno da u njegovim rječima ima pretjerivanja. Međutim, čak i da su brojke upola manje, još uvijek su fantastične i kasnijim hrvatskim filmašima nedostizne. Iako se u to doba kinematografija već itekako emancipirala (već se rasplamsao crni val, umjetnički antipod revolucionarnoj propagandi), ovakvi su uspjesi davali partizanskomu filmu novi poticaj. O tome Bulajić kaže: "Kada je nakon Neretve zavladalo ludilo partizanskih filmova po Jugoslaviji, snimljena je *Užička republika* [Živorad Mitrović, 1974] koja je bila skuplja od Neretve, Sutjeska [Stipe Delić, 1973] također." (ibid., 51) No, nijedan od tih filmova nije ni približno ponovio uspjeh *Bitke na Neretvi*.

Zajednički nazivnik ovih filmova jest mitologiziranje narativa o velikim bitkama, s naglaskom na zajedništvu kolektiva i golemoj patnji i žrtvovanju za taj kolektiv, te učvršćivanje bratstva i jedinstva među nacionalno ili et-

nički podijeljenim narodima bivše Jugoslavije. Kao što kaže Ernest Renan (1990: 199), "čovjek voli proporcionalno žrtvovanju na koje je pristao, i proporcionalno nedaćama koje je propatio". Prema tome, "zajedničke patnje snažnije ujedinjuju nego zajedničke radosti. U pitanju nacionalnih sjećanja, žalost je vrednija od trijumfa jer ona nalaže obaveze i zahtjeva zajednički napor" (Renan, 1990: 19). Premda im je cilj bio podsjećanje na zajedničke patnje i žrtvovanja iz prošlosti, to su zapravo bili i antiratni filmovi, jer su NOB predstavljali ne samo kao borbu protiv okupatora već i kao borbu za novi i bolji svijet. Kao što tvrdi Madžar (2013: 30), ovi su filmovi "razvijali svijest o socijalističkoj Jugoslaviji kao nadnacionalnoj, politički emancipiranoj državnoj zajednici" gdje "partizani nisu bili samo antifašisti, već nositelji revolucionarne ideologije, prakse i sveopće emancipacije čovjeka".

Dakle, iako smanjenim intenzitetom, socijalistički je sistem nastavio crpiti podršku od kinematografije i zauzvrat joj davati što je bilo potrebno, sve do svoje dezintegracije 1990. Ipak, zaključiti da je sistem izgradio cijeli kinematografski sustav i uspio razviti filmsku zajednicu do te mjere da su naši filmaši u svojoj ukupnosti mogli postizati međunarodne uspjehe ili servisirati najzahtjevnije strane koprodukcije, samo i isključivo zato da bi mogao propagirati samoga sebe i indoktrinirati mase, bilo bi nepravedno i netočno. Bivši je sistem skrbio o kulturi i želio je približiti narodu, a to što se usput (ili nekad primarno) kulturu i umjetnost moglo stavljati u službu promocije vlastitih ideja i legitimiranja određenog skupa društvenopolitičkih odnosa, ne treba uвijek gledati kao zlo. Nekada je politika približavanja kulture (osobito kada se radilo o visokoj kulturi) najširim masama davala groteske situacije, kao što se može vidjeti iz filma *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (Krsto Papić, 1973). Ali, teško je poreći da je takva predanost "kulturnifikaciji" više pogodovala ukupnoj klimi, filmu svakako, nego što je bila teret.

STJEPAN
LACKOVIĆ,
ARSEN
OREMOVIĆ:
ULOGA AUDIO-
VIZUALNIH
DJELA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Kuda idu divlje svinje (Ivan Hetrich, 1971)

Još za trajanja jugoslavenskoga režima, svugdje u svijetu, pa i u nas, film je osjetio udar konkurenциje novog medija – televizije. No, trebat će više od petnaest godina do pojavljivanja televizije u ovim krajevima (prvi je signal prikazan iz studija Radio-televizije Zagreb 1956) da se počnu stvarati – ranih 1970-ih – prve televizijske serije koje će teme NOB-a pronositi malim ekranima. I to dosta zrelo: *Kuda idu divlje svinje* (Ivan Hetrich, 1971) imale su čak snažan autorski pečat, *Kapelski kresovi* (Ivan Hetrich, 1974) bili su više nego solidna lekcija iz televizijskoga zanata, a serija *Otpisani* (Aleksandar Đorđević, 1974) bila je i do danas ostala divljenja vrijedan žanrovske eksploracijski proizvod koji izvrsno varira obrasci krimića. U to doba televizija postaje dominantan medij, ali treba naglasiti da se filmska infrastruktura dotad uspjela tako dobro razviti i ustoličiti da je rast popularnosti televizije nije dramatično potresao i unizio, a čak je klizanjem u drugi plan dobila dodatni prostor za slobodu izražavanja.

đivanje nacionalnog identiteta. Kao što smo već pokazali, konstruiranje nacionalne svijesti i nacionalnog identiteta podrazumijeva stvaranje predodžbe o naciji kao biću ili zajednici koja svoje izvore ima u davnoj prošlosti. S jedne strane, taj kontinuitet fabricirao se preko izmišljenih tradicija, rituala i simbola, i to tako da je došlo do radikalne transformacije reprezentacije simbola u prostoru i vremenu, kako je to pokazala Dunja Rihtman-Auguštin. S druge strane, ovaj se kontinuitet konkretizirao i u polju kulturne proizvodnje. Kao što pokazuje Andrea Zlatar (2001: 62), “na najvišoj razini deklarativnosti, kakvu predstavljaju ustavni dokumenti (Ustav 1990. i amandmani 1992), kultura se definira kao državni prioritet”. U skladu s time je i izjava prvoga predsjednika Sabora Republike Hrvatske Žarka Domljana iz 1990. kojom se obratio hrvatskim privrednicima, gdje je isticao da glavni cilj hrvatskoga razvoja neće biti privredni rast, nego kulturni razvoj koji uključuje ne samo umjetnost i kulturnu baštinu nego i znanost i obrazovanje (Cvjetičanin i Katunarić, 1998: 25).

Referirajući se na popis prioriteta Ministarstva kulture iz 1996, Zlatar upućuje na “ideološku podlogu tih prioriteta, jer oni izravno upućuju na polje nacionalne tradicijski orijentirane kulture u ozračju novog konzervativizma” (Zlatar, 2001: 63). Paralelno s legitimizacijom

84 / 2015

3.2. Slučaj Hrvatske

Proglašenjem neovisnosti, Hrvatska se našla u situaciji da brže-bolje legitimira svoju novonastalu državu, i pred svojim građanima i pred međunarodnom zajednicom. Ovaj proces značio je ponajprije konstruiranje i utvr-

ranjem novoga režima preko nacionalne kulture utemeljene u tradiciji, radilo se i na delegitimiranju mitova iz prošloga režima. Funkcija sintagmi poput "Jugoslavija kao tamnica naroda" bila je istodobno prokazati bivši režim kao neprirodan i nelegitiman, te predstaviti novi kao supstancialan i neminovan. Prema tome, ako je prošli režim kulturnim sredstvima radio na učvršćivanju bratstva i jedinstva u multinacionalnoj zajednici, tada je ovaj novi morao kreirati novu stvarnost u kojoj se to bratstvo predstavljalo kao neprirodno, a čistoća nacionalne zajednice kao prirodna. Iz tog razloga je i konstrukcija nacionalnog identiteta građena na binarnim opozicijama, tj. da bismo utvrdili tko smo, potreban nam je tzv. značajni drugi u odnosu na kojeg se naša kulturna različitost pojavljuje kao odlučujući čimbenik u oblikovanju identiteta zajednice.

Iako se u to doba ne može govoriti o cenzuri unutar kulturne proizvodnje, isto je tako činjenica da nije bilo puno slučajeva u kojima je Ministarstvo kulture (ili neko drugo) financiralo knjige, predstave ili filmove kojih bi sadržaj odstupao od glavne ideoološke orijentacije (Zlatar, 2001: 64). Kad je riječ o filmu, na njegovu sudbinu u neovisnoj Hrvatskoj utjecali su prije svega, pogotovo u finansijskome smislu, traumatična tranzicija i rat. S obzirom na to da je film prilično skup medij, u diseminaciji novih vrijednosti i ideja prednost je dobila učinkovitija, brža i jeftinija televizija. Odnos nove hrvatske vlasti prema televiziji i filmu mogao bi se opisati na sljedeći način: televiziji sve, filmu mrvice. U 1990.-ima hrvatski je film preživljavao, borio se za pronalazak nekog novog oblika postojanja u vremenu novih prioriteta. Prosječna produkcija dugometražnihigranih filmova iznosila je tri do pet naslova godišnje; to, doduše, nije bilo manje nego nekih godina dok je hrvatska kinematografija bila u sastavu bivše države, no tada

su ukupni broj "domaćih" naslova popunjavale druge regionalne kinematografije. Dakle, dok su u novoj Hrvatskoj obrana zemlje, međustranačke i unutarstranačke borbe za vlast, privatizacijske špekulacije i prijenos društvenoga vlasništva u privatno bili dominantne aktivnosti, film je ostao na margini. Kao po inerciji iz staroga sustava, Ministarstvo kulture iz svojih je istanjenih proračuna nalazilo novac za snimanje filmova na temu Domovinskoga rata jer, što je bila jedna od omiljenih fraza domaćih filmaša u nastajanju da se domognu sredstava, "filmovi najbolje prikazuju istinu o Hrvatskoj". Ali, većina tih naslova bila je slaba ili nikakva propagandnoga dometa, bez estetskih postignuća, a ni publika nije pokazivala osobito zanimanje za njih.

Kritika je otvoreno otpisivala promašene umjetničke pokušaje, zaglibljene u plošnost, pa i karikaturalnu diferencijaciju agresora i žrtve, da se filmom kaže nešto suvislo o situaciji u kojoj se Hrvatska nakon srpske agresije našla ili o okolnostima koje su do toga dovele: *Priču iz Hrvatske* (Krsto Papić, 1991), *Vrijeme za...* (Oja Kodar, 1993), *Cijenu života* (Bogdan Žižić, 1994), *Božić u Beču* (Branko Schmidt, 1997)... Suočeni s nemogućnošću artikuliranja tema na prave načine, filmaši su željeli da povjerujemo u tezu, koju su redovito iskazivali u svojim intervjuima, da je za umjetnički vrednija djela na tu temu neophodna vremenska distanca. Prilično je to promašena tvrdnja s obzirom na niz hvajljenih i cijenjenih filmova koji su o ratnim temama ili njihovim protagonistima (pro)govorili u realnom vremenu: *Veliki diktator* (The Great Dictator, Charlie Chaplin, 1940), *Narednik York* (Sergeant York, Howard Hawks, 1941), M. A. S. H. (Robert Altman, 1970),⁴ *Junaci zrakoplovstva* (Air Force, Howard Hawks, 1943) i drugi. Taj obrambeni gard hrvatskih filmaša suprotan je i stajalištu da je

STJEPAN
LACKOVIĆ,
ARSEN
OREMOVIĆ:
ULOGA AUDIO-
VIZUALNIH
DJELA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Ovaj film govori o američkome ratu u Koreji, a zapravo je ogledalo stanja rata u Vijetnamu koji je bio u jeku.



*Priča iz
Hrvatske (Krsto
Papić, 1991)*

(...) kulturna produkcija u vrijeme rata imala obrambenu zadaću i u početku je imala nekoliko nadahnutih i zamatski dobro napravljenih postignuća (od domoljubnih i propagandnih televizijskih spotova, od kojih su neki obišli svijet, preko zanimljivih rockerskih glazbenih produkcija, koji su odražavali subkulturni stil mlađih ljudi uključenih u ratne postrojbe, do teatarskih predstava održavanih u blizini bojišta u Hrvatskoj).

(Cvjetičanin i Katunarić, 1998: 25)

Primjer glazbenih spotova posebno je zanimljiv. Ne samo zato što se pred početak Domovinskoga rata i u prvim ratnim danima glazbeni spotovi prvi put na prostoru Hrvatske (nove države i one nekadašnje u sklopu bivše Jugoslavije) počinju koristiti kao sredstvo propagande, odnosno dizanja morala građana Hrvatske i homogeniziranja nacionalnoga bića, nego i zato što je taj segment audiovizualne proizvodnje u jednom razdoblju bio i osnovno

sredstvo postizanja tih ciljeva. S obzirom na nesretne okolnosti koje su dovele do njegova rađanja, val rodoljubnih ili "ratnih" glazbenih spotova priličan je kuriozitet u AV-proizvodnji zapadnoga dijela svijeta.

Snaga glazbenoga spota prepoznata je na primjeru dviju pjesama: *Stop The War In Croatia* skladatelja i izvođača Tomislava Ivčića te *Moje domovine* koju su skladali Zrinko Tutić i Rajko Dujmić, a u stilu Band Aida izveo niz najpoznatijih hrvatskih izvođača toga doba: Oliver Dragojević, Dino Dvornik, Arsen Dedić, Aki Rahimovski (Parni valjak), Sanja Doležal, Tajči, Gabi Novak, Mladen Bodalec (Prljavo kazalište), Jura Stublić, Davor Gobac (Psihomodo Pop), Drago Mlinarec, Doris Dragović, Mišo Kovač, Ivo Robić i drugi.

Spot pjesme *Stop The War In Croatia*, u kojoj Tomislav Ivčić preklinje Europu da "zauštavi rat u Hrvatskoj" jer "želimo demokraciju i mir / neka Hrvatska bude jedna od europskih zvjezdica", putem Eurovizije poslan je u svijet i

iz sućuti prikazan na CNN-u, Sky Newsu i drugim svjetskim news TV postajama. Spot *Stop The War In Croatia* prikazan je i na kraju središnjega Dnevnika, glavne informativne emisije Hrvatske radiotelevizije⁵ i nakon toga neko je vrijeme trajala praksa da Dnevničici završavaju domoljubnim spotovima svih glazbenih žanrova, koji su nakon *Stop The War* i *Moje domovine* stizali kao s trake. Tijekom 1991. i 1992. nastali su *Molitva za mir* ET-ja, Bože, čuvaj Hrvatsku Daniju Maršana (kasnija himna Hrvatske demokratske zajednice), *Hrvatska mora pobijediti* Psihomodo Popa, *Od stoljeća sedmog* Dražena Žanka, Čavoglave Marka Perkovića Thompsonsa, *Sloboda i mir* Josipe Lisac i Guida Minea, *Gospodine generale* Vladimira Kočića Zeca, *Bili cvitak* Jure Stubića, *Hrvatine Duke Čaića...* U nizu kvalitativno šarolikih spotova, koji su u vizualnome smislu kombinirali snimke izvođača s prizorima hrvatskih vojnika na bojištu, stradanjima ljudi i ratnim razaranjima, posebno je emocionalan dojam na mase ostavio spot pjesme *Ne dirajte mi ravnici*, skladatelja Miroslava Škore, u izvedbi Zlatnih dukata. Unjemu dominira tužno lice glumačkoga velikana Fabijana Šovagovića, devastiranog stanjem koje je zadesilo njegovu rodnu Slavoniju i zemlju u cijelini.

U skladu s nekritičkim, neselektivnim i pomalo nonšalantnim običajem da se u najelitnije informativne emisije i termine puštaju svi glazbeni spotovi koji su nosili predznak "domoljubnoga", događali su se i određeni estetski ekscesi. Najpoznatiji je primjer uvršta-

vanje na kraj Dnevnika spota za pjesmu *Danke Deutschland* pjevačice Sanje Trumbić. Taj spot, prema vlastitu priznanju, tadašnji glavni urednik HTV-a Miroslav Lilić nije prethodno ni pogledao, a kada je pogledao bilo je već kasno. Pokajnički opisuje:

Dadem ja našim dečkima da emitiraju nakon Dnevnika, zapalim cigaretu i gledam... Bog ti jadan! Ona k'o nevina u ludnici! Pjevuši Danke Deutschland u nekoj žutoj haljinici, iza nje smreškane zavjese, plava kosa, skovrčana...

(Lilić, 2011: 236)⁶

Od kontroverznijih slučajeva treba napomenuti da se spot za Thompsonovu pjesmu *Čavoglave* vrtio u programu, zajedno s bojnim pokličem "za dom spremni" na početku, unatoč tome što je predsjednik Franjo Tuđman bio oistar, barem deklarativno, prema trendovima koji su podilazili ustaštvu i u to doba jakoj ultronacionalističkoj organizaciji HOS-u.

O društvenoj snazi, pa i (dnevno)političkoj semantičkoj težini glazbenih spotova govori činjenica da je vijest o tragičnom padu Vukovara u studenome 1991. službeno priopćena kroz pjesmu Zlatnih dukata *Vukovar, Vukovar*,⁷ a još više svjedoči primjer koji Miroslav Lilić anegdotalno opisuje u svojoj autobiografiji *Bez reprise*:

Tijekom ratnih godina znali smo se i opustiti. Jedne smo večeri završili ratni pro-

6 Slučaj je još jednom pokazao snagu medija. Unatoč sramotno niskoj razini kvalitete pjesme i spota, odnosno upravo zahvaljujući njima, *Danke Deutschland* je istog trena ušla u svakodnevnicu kao pojam najsumnjičijih estetskih kriterija. Do danas se izraz "danke Deutschland" zadržao u kolokvijalnom jeziku kada se želi na duhovit način zahvaliti za nešto.

7 Pjesma je puštena u programu "Za slobodu". Tek nakon toga je voditelj rekao: "Vukovar je pao." (Lilić, 2011: 256)

STJEPAN
LACKOVIĆ,
ARSEN
OREMOVIĆ:
ULOGA AUDIO-
VIZUALNIH
DJELA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 U to je doba javna televizijska postaja bila jedina s nacionalnom koncesijom, a zbog turbulentnih vremena gledanost informativnih sadržaja bila je izrazito visoka. Nijedan medija nije mogao parirati gledanosti i važnosti središnje informativne emisije Dnevnika HTV-a koja se desetljećima svakodnevno emitirala u 19:30. Bio je to po mnogočemu ključni izvor informiranja, tako da je puštanje spota imalo iznimjan odjek.

gram oko tri sata i nastavili emitirati dokumentarni. Oko četiri i pol sata Marčinku⁸ i meni padne napamet da pogledamo sve glazbene spotove i damo im naslove. Probudili smo Egona Šoštarića,⁹ koji je spavao za stolom u režiji pet. Rekao sam "pali" i pustili smo ih u program. Odlučili smo ih ne samo interno pregledati nego odmah i emitirati. I krenu borbene pjesme. Ja puštam spot koji želim, a Marčinko mora smisliti naslov. Ide spot Bonace, a Marčinko kaže: "Hrabrim borcima Šibenika". Idu Dukati, Ravnica... Naslov: "Ne daj se, Slavonijo". Hrvatine... Naslov: "Hrabrim ratnicima na bojištu". Nakon sat vremena panično zove Vrdoljak.¹⁰

– Što vi to radite? Što se događa?

– Ništa.

– Pa kako ništa, majku mu, zašto se emitira program, ovo su ratni spotovi... Gdje se vode bitke?

– Nema borbi.

I na neprijateljskoj strani ostali su zburnjeni. Vjerljivo su dobro analizirali što se to sad događa. Je li neki strateški preokret? Zašto HTV emitira ratne spotove? Zašto to puštamo u pola pet ujutro? Što se zbiva? A netko je dojavio i Tuđmanu.

– Pa jeste vi normalni? Tuđman pita što se događa? Što sad da mu kažem – višak je Tonći.

Uglavnom, svi su bili zburnjeni – osim nas. Priznali smo mu da malo pijemo i treniramo mozak.

(Lilić, 2011: 229)

Iako su neke svjetske TV postaje emitirale spot *Stop The War In Croatia* iz emocionalnih

razloga, to nije bio jedini razlog zbog kojeg su se domaći glazbeni spotovi i antiratne poruke mogli probiti do svijeta. Spot *Croatia In Flame* Montažtroj Theatrea i H. C. Boxera, u režiji Ivana Roce, modernim je glazbenim jezikom lajbahovskog tipa i visokoestetiziranom vizualizacijom plesnih dijelova u mračnom tunelu zaslužio uvrštanje u redoviti program MTV-ja.

Iz doba rata, osobito iz prve faze, ostali su neki od nezaboravnih i potresnih kadrova koji su postali simbolima nacionalnoga stradanja i ponosa: kadrovi razorenog Vukovara u koji ulaze četnici i svom predsjedniku Slobodanu Miloševiću pjesmom poručuju "sa-lji salate, klat' ćemo Hrvate", iseljavanje Hrvata iz Aljmaša, osobito kadar u kojem gardisti prenose staricu, uplakano lice djevojčice u egzodusu Hrvata iz Vukovara... Na žalost, prema Cvjetičanin i Katunarić (1998: 24), "daljnja masovna produkcija s ratnim i drugim domoljubnim motivima bila je manje kvalitetna. Prema takvim domoljubnim prioritetima izvan i unutar kulture usmjereni su, napokon, i finansijski tokovi". Jedan od primjera nacionalnoga kiča bila je nerealno izdašno financirana TV serija *Olujne tišine* (Danijel Marušić, 1997) koja je trebala biti monumentalni serijal o hrvatskoj borbi za neovisnost u razdoblju od 1895. do 1995. Ali, nakon uvodnih epizoda iznimno niske kvalitete, projekt je neslavno propao i ostao zapamćen kao najveći fijasko Dramskoga programa HRT-a.

Televizijski medij bio je kao stvoren za propagandističke i komunikacijske metode nove hrvatske vlasti koja je podgrijavala klimu masovne produkcije estetski sumnjivih, kičastih, manje kvalitetnih i zahtjevnih sadržaja za homogeniziranje nacije i podgrijavanje domoljubnih strasti. A ponajviše za učvršćivanje vladavine HDZ-a i provođenje osobnih interesa

8 Tomislav Marčinko, odgovorni urednik informativnoga programa HTV-a 1991–94.

9 Redatelj i realizator HTV-a.

10 Antun Vrdoljak, generalni direktor HRT-a 1991–95.



Prizor sa snimanja spota za pjesmu *Moja domovina*

njegovih članova. Sve što je vlasti bilo potrebno u takvoj situaciji, promoviranje novog sustava vrijednosti, stvaranje novih mitova ili preuređivanje starih, sve se to – bilo kroz sadržaje, bilo kroz kadroviranje – ponajprije odvijalo u televizijskome mediju, najjačem od svih. Film u toj situaciji više nije imao puno toga za dati, pa ni tražiti. Indikativno je da iz toga doba datira glasovita teza Antuna Vrdoljaka o Hrvatskoj radioteleviziji koje je ravnatelj bio od 1991. do 1995, kao – “katedrali hrvatskoga duha”.

Vrdoljak otvoreno iznosi viđenje o ulozi HRT-a u stvaranju hrvatske države i ratu:¹¹

Kada je lord Carrington odlazio iz bivše Jugoslavije Milošević mu je u Beogradu priredio veliki oproštaj. Zahvaljivao mu se, a on ga je prekinuo i rekao da mu ne zahvaljuje jer mu ionako prigovaraju da je u sukobu između Hrvatske i Srbije držao stranu Srbiji. Na to se Milošević nasmijao: "Eto vi ste nam pomagali, a mi izgubili rat." Tada mu je Carrington odgovorio: "Ovaj rat ni-

ste mogli dobiti jer ste izgubili medijski rat s Hrvatskom radio televizijom, tako da vam bude jasno." Ništa u mom životu, ni velika srebrna medalja u Moskvi,¹² ni Zlatne arene, ni odličja koja sam dobio kao kulturni radnik, ni čin brigadira Hrvatske vojske koji sam dobio, ništa mi nije toliko drago kao ta Carringtonova rečenica. U svjetlu te rečenice vidim sav svoj smisao rada na HRT-u. Učinili smo sve da se taj rat dobije. (...) Nije trebalo ništa raditi, ali jesmo koristili televiziju kao propagandni stroj. Shvatili smo da imamo posla s razbojničkom armijom, da imamo posla s okupatorima, prema tome da je za nas najvažnije govoriti istinu. Ta istina bila je dovoljno strašna. Srbi su okupirali i spalili slavonsko selo Ćelije, poubijali sve živo, snimili su to i objavili na beogradskoj televiziji kao da smo to mi napravili. To su bile strašne slike mrtvih ljudi, životinja, zgrada. Tada sam rekao da svaku večer snimaju dijelove Dnevnika beogradske televizije i da ćemo to puštati s našim komentarima.

STJEPAN
LACKOVIĆ,
ARSEN
OREMOVIĆ:
ULOGA AUDIO-
VIZUALNIH
DJELA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

11 Interpolirano prema razgovoru Arsenija Oremovića s Antunom Vrdoljakom.

12 Vrdoljak misli na srebrnu nagradu s festivala u Moskvi 1969, koju je osvojio filmom *Kad čuješ zvona*

(1969). Nagrada je podijeljena s filmom *Vrijeme igre* (Playtime, Jacques Tati, 1967).



Prizor iz spota
Croatia in
Flame

Tako je nastala emisija koja će se kasnije zvati Slikom na sliku, na njihovu sliku odgovorit ćemo našom. Nije bilo potrebe ništa izmišljati, čak nismo tajili ni broj poginulih zato što je to bila također propaganda. Podizali smo moral narodu s mrtvima.

Kako bi se zaštitili "viši interesi", nije se bježalo ni od otvorenog laganja. Najočitiji je primjer bilo emitiranje famoznog dokumentarca, odnosno specijalne emisije *Šta je istina o naoružavanju terorističkih formacija HDZ-a u Hrvatskoj* (tzv. Špegeljevih snimki) u proizvodnji Zastava filma o hrvatskome ministru obrane Martinu Špegelju, koji je Televizija Beograd, u osviti prvih ratnih akcija, prikazala 25. siječnja 1991. kao "krunski dokaz" zločinačkih namjera nove hrvatske vlade i neophodnosti vojne intervencije. Bički general-pukovnik JNA, zapovjednik zagrebačke Pete vojne oblasti, Špegelj je bio jedan od najvažnijih časnika koji su se stavili na raspolaganje novoj vlasti.

Kontraobavještajna služba tajno ga je snimila u razgovoru s kapetanom JNA Vladimirom Jagarom, Špegeljovim rođakom koji mu je postavio klopku, dok su razgovarali o tajnom uvozu oružja za hrvatsku vojsku. U tom se filmu spominju i odredi za likvidaciju koji bi ubijali srpske časnike, bez ikakve poštede njihovih žena i djece. Koliko je sadržaj filma bio šokantan, toliko je bio i istinit. Ipak, pala je odluka da HRT prikaže dokumentarac i predstavi ga kao mučku zloporabu nahnksinkronizacije. Film su komentirali razni "stručnjaci" koji su argumentirali dijelove po kojima se "nedvojbeno" vidi da to nije stvarni razgovor dvojice protagonisti, a u obranu je, da cijeli slučaj bude neumjesan do kraja, čak uključen i humor. Od članova komičarske skupine Zločesta dječa Željka Pervana i Vinka Grubišića naručeno je da snimke Špegeljevih razgovora s rođakom nahnksinkroniziraju dijalogom o prodaji polovne Škode. Išlo se do karikaturalnih granica da bi se pokazalo koliko se suodnosom slike i zvuka

može manipulirati. I doista može. Ali, ovoga puta manipulacije nije bilo. Antun Vrdoljak potvrđuje:¹³

To nije falsifikat. Kada se pojavio taj film o Špegelju, video sam ga na beogradskoj televiziji. Bilo je evidentno da je to sve istina. Naime, o čemu se radilo. Kumče je navuklo Špegelja u neku klet gdje su ga tajno snimali, to je činjenica. Špegelj mu je vjerovao, on je u tom svom kumčetu, inače zastavniku Jugoslavenske armije, htio naći vezu s vojskom, ali nasjeo mu je. Špegelja znam kao mirnog, sabranog čovjeka, ali u kleti se lako gubi kontrola i on je izrekao sve što je izrekao. Ima jedna strašna rečenica: "Ići ćemo hapsiti oficire, zvonit ćemo na vrata, otvara žena s trbuhom do grla, nema trbuha – pucaš u trbuh..." To je surova rečenica i oni su je upotrijebili kao dokaz surovosti, bešutnosti, koljačke namjere koje se spremaju protiv oficira JA i njihovih obitelji u Hrvatskoj. To je bila surova stvarnost, ali nismo mogli dopustiti i tada su naši "eksperti" počeli kao dokazivati da to nije njegov glas, a to je sve bilo čisto kao suza. Na našu sreću, to je bilo dosta loše snimljeno, pa nam je otvorilo mogućnost manipulacije tim materijalom. Govorili smo kako Martin Špegelj ne bi takve stvari govorio, a zaboravljali smo da je on na strani pobjednika u Drugom svjetskom ratu. A kako se dobija rat? Sigurno ne s križem i svetom vodicom. (...) Razgovarao sam s Tuđmanom o tom filmu i predložio mu da ga i dalje vrtimo, da pokažemo narodu što oni nama kao podvaljuju, ali da ga vrtimo jer će tako svakom oficiru koji ovdje živi ući u uho da nema veze što žena s trbuhom otvara vrata. Pustili smo ga možda dvadesetak puta da bi došlo do svakog oficira koji ima obitelj u Hrvatskoj, da zna da

su mu žena i dijete taoci. Tako je pao varždinski garnizon. General Trifunović bio je u garnizonu s dvije stotine tenkova, ali izvan garnizona bili su njegova žena, sin i mali unuk. Zločinac možda mrzi vaše dijete, možda će ga i ubiti, ali će štiti svoje. To smo znali i iskoristili. Ratovalo se, za Boga dragoga. To bi svatko iskoristio u ratu.

Iz ovoga se može zaključiti da televizijski medij posjeduje manipulativna svojstva i da je svaka televizijska istina ipak još uvjek jednostrana ili tek istina urednika koji uređuje program. Dakle, kada govorimo o propagandnom potencijalu medija danas, u Domovinskoj se ratu upravo televizija pokazala kao medij s najvećim potencijalom te vrste. Ako je film sugestivan i manipulativan, kako kaže Drago Tadić, upravo zato jer "posjeduje jednu dimenziju realnosti, faktografsku uvjerljivost, i naizgledne objektivnosti" (Tadić, 2009: 10), tada je televizija sa svojim nebrojenim mogućnostima za inscenaciju dnevnih zbivanja ipak za kopanje sredstvo od filma u konstrukciji socijalne stvarnosti.

Nakon 2000. hrvatski se film počeo polako oporavljati i do danas se, zahvaljujući Hrvatskom audiovizualnom centru, uzorno strukturirao, unatoč golemim problemima u provedbi ideje na kojoj je zasnovan, ali kao sredstvo "borbe" bio je i ostao u novoj hrvatskoj državi izvan interesnih sfera svih dosadašnjih vlasti. Televizijski medij ostaje omiljeno oruđe propagande i popularizacije domaćih političara i zasad još ne pokazuje znakove da bi mogao posustati pred internetom, društvenim mrežama ili nekim drugim od modernih sredstava komunikacije koje u zapadnome svijetu preuzimaju dominantnu ulogu.

STJEPAN
LACKOVIĆ,
ARSEN
OREMOVIĆ:
ULOGA AUDIO-
VIZUALNIH
DJELA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 Interpolirano prema razgovoru Arsenija Oremovića s Antunom Vrdoljakom.

4. Zaključak

U ovome radu pošli smo od kulturološkog pristupa politici, kojega je glavna pretpostavka da u razmatranju politike čovjeka ne možemo tretirati kao isključivo racionalno biće koje priznaje jedino racionalne argumente i koje se rukovodi jedino svojim racionalnim interesima. Štoviše, glavna je pretpostavka ovog pristupa da se ponašanje čovjeka u dobroj mjeri temelji na njegovim emocijama, vjerovanjima i, ne nužno racionalnim, vrijednosnim orijentacijama. Ova zadnja teza dolazi do izražaja upravo u razmatranju nekih ključnih problema politike, kao što su stjecanje političke legitimnosti i kreiranje nacionalnog identiteta. Naime, pokazuje se da u priznavanju legitimnosti i proizvodnji pristanka da se bude subjekt nekog političkog režima odlučujuću ulogu ne igra racionalna javna deliberacija, već da su u tome puno uspješnija sredstva kao što su mitski narativi i simboli. Jedno od sredstava koje je posebno prikladno za uprizorenje mitskih narativa jest film koji, zbog svoje realističnosti i isto tako narativne strukture, posjeduje snažnu persuazivnu moć. O filmu kao propagandi napisana su mnoga teorijska djela i ta njegova karakteri-

stika postala je tzv. opće mjesto u raspravama o filmu.

Na komparativnoj analizi uloge filma kao propagandnoga sredstva u legitimaciji političkih režima bivše Jugoslavije i današnje Hrvatske pokazali smo da je u potonjem slučaju primat u propagandnim aktivnostima preuzeo drugi audiovizualni medij, a to je televizija. S jedne strane, na slučaju Jugoslavije pokazali smo da su, ako je film inicijalno i bio zamišljen kao propagandno sredstvo, sredstva koja je država u njega ulagala tijekom vremena omogućila nastanak umjetničkih ostvarenja neovisnih o diktatu politike. Paradoksalno, ali upravo je percepcija filma od strane političkih elita kao najvažnijeg medija u upravljanju masama posredno omogućila da se film u Jugoslaviji u nekom trenutku ipak emancipira i razvije u svojoj punoj snazi. S druge strane, orijentacija nove hrvatske države na televizijski medij kao glavno sredstvo indoktrinacije ostavila je film bez potrebnih sredstava i naštetila njegovu razvoju na dugi rok. Konačno, tek treba vidjeti kako će se razviti odnosi moći unutar audiovizualnih medija u budućnosti s obzirom na sve veću popularnost i prisutnost interneta.

LITERATURA

- Abizadeh, Arash**, 2004, "Historical truth, National Myth and Liberal Democracy: On the Coherence of Liberal Nationalism", *The Journal of Political Philosophy*, br. 3, sv. 12, str. 291–313.
- Arendt, Hannah**, 1998, *The Human Condition*, Chicago / London: The University of Chicago Press
- Cipek, Tihomir**, 2007, "Kulturološki obrat i politologija. Povratak kulturno-povijesnom kontekstu", u: Kasapović, Mirjana (ur.), *Izlazak iz množine? Stanje hrvatske političke znanosti*, Zagreb: Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu, str. 271–295.
- Cowie, Peter**, 1971, *A Concise History of the Cinema: Volume 1: Before 1940*, London / New York: A. Zwemmer / A. S. Barnes & Co.
- Cvjetičanin, Biserka, Katunarić, Vjeran**, 1998, *Kulturna politika Republike Hrvatske – Nacionalni izvještaj*, Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
- Geertz, Clifford**, 1973, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books
- Girardet, Raoul**, 2000, *Politički mitovi i mitologije*, Beograd: XX Vek
- Goulding, Daniel J.**, 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001.: oslobođeni film*, Zagreb: V. B. Z.
- Habermas, Jürgen**, 1999, *The Inclusion of the Other: Studies in Political Theory*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- Hobsbawm, Eric**, 2011, "Uvod: Kako se tradicije izmišljaju", u: Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence (ur.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd: XX Vek

- Inglis, Fred**, 1997, *Teorija medija*, Zagreb: Barbat
- Levi, Pavle**, 2009, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: XX Vek
- Lilić, Miroslav**, 2011, *Bez reprize – Autobiografija*, Zagreb: Profil
- Madžar, Vedrana**, 2013, "Zapamćena i iznova odigrana. Narodnooslobodilačka borba u filmovima baziranim na istinitim događajima", *jugoLink. Pregled postjugoslovenskih istraživanja*, br. 1 (proljeće), god. 3, str. 9–32.
- Novak, Božidar (ur.)**, 2006, *Leksikon radija i televizije*, Zagreb: Masmedia/HRT
- Oremović, Arsen**, 2011, "Tito se nije miješao u Neretu, a Sanader je stopirao Vukovar, intervju s Veljkom Bulajićem", *Večernji list*, 8 siječnja, str. 50–51.
- Peterlić, Ante (ur.)**, 1990, *Filmska enciklopedija L–Ž*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Kralježa
- Ramet, Sabrina P.**, 2005, *Balkanski Babilon. Raspad Jugoslavije od Titove smrti do Miloševićeva pada*, Zagreb: Alinea
- Renan, Ernest**, 1990, "What is a Nation?", u: Bhabha, Homi K. (ur.), *Nation and narration*, New York: Routledge, str. 8–22.
- Rihtman-Auguštin, Dunja**, 2000, *Ulice moga grada: antropologija domaćeg terena*, Beograd: XX Vek
- Stojanović, Dušan (ur.)**, 1987, *Eksperiment i avangarda*, Beograd: Institut za film
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Tadić, Darko**, 2009, *Propagandni film*, Beograd: Spektrum Books
- Taylor, Charles**, 1995, *Philosophical Arguments*, Cambridge: Harvard University Press
- Težak, Stjepko**, 1990, *Metodika nastave filma*, Zagreb: Školska knjiga
- Zlatar, Andrea**, 2001, "Kultura u tranzicijskom periodu u Hrvatskoj", *Reč*, br. 61/7, ožujak, str. 59–74.

STJEPAN
LACKOVIĆ,
ARSEN
OREMOVIĆ:
ULOGA AUDIO-
VIZUALNIH
DJELA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Crtež
Diogenesa
Taborde za
film *El Apóstol*
Quirina
Cristianija iz
1917. Hipólito
Yrigoyen
prikazan je s
insignijama
moći,
papučama
malograđanina
i bijelom
beretkom,
amblemom
radikala.

UDK: 791.288(82)(091)

Giannalberto Bendazzi

Dvaput prvi – Quirino Cristiani i dugometražni animirani film

SAŽETAK: U izboru odgovornog urednika *Ljetopisa Hrvoja Turkovića* i uz suglasnost autora, donosimo ulomke iz knjige najuglednijeg svjetskog povjesničara animacije o pionиру latinskoameričkog i svjetskog dugometražnog, nijemog i zvučnog, animiranog filma koji je stvarao u nizu žanrova poput sportskog i političko-satiričkog filma, no čiji opus donedavno nije bio primjereno valoriziran dijelom i zbog izgubljenosti najvećeg broja njegovih djela. Autor teksta piše o najpoznatijim, izgubljenim Cristianijevim filmovima *Peludópolis* i *El Apóstol*, o sačuvanom *Majmunu uraru*, kao i o drugim aspektima Cristianijeve karijere i dalekosežnih utjecaja, uključujući i one na Zagrebačku školu crtanog filma posredstvom Bogoslava Petanjeka.

KLJUČNE RIJEČI: Quirino Cristiani, animirani film, Argentina, latinskoamerički film, politika, satira, dugometražni film, *Peludópolis*, *El Apóstol*, *Majmun urar*

1. Uvod

Ta tko je Quirino Cristiani?* Njegovo se ime ne spominje u poznatijim knjigama o povijesti filmske industrije i ne zauzima mnogo prostora u cijenjenoj *Povijesti argentinske kinematografije* Dominga di Nibile (*Historia del cine argentino*, prvo izdanje 1960). O njemu se čak ni ne govori u povijesnim pregledima animirane filmske industrije.

Unatoč tome riječ je o pionиру dugometražnog animiranoga filma.

Režirao je prvi dugometražni animirani film u povijesti filmske industrije *El Apóstol*

(1917) u razdoblju u kojem su dugometražni filmovi još bili eksperimentalni, u zemlji u kojoj je filmska industrija još bila u povojima i u doba kada je animacija bila rijetka i egzotična. Cristiani je autor prvih latinskoameričkih filmova snimljenih u obrazovne ili znanstvene svrhe, baš kao i prvih animiranih promidžbenih filmova na tome kontinentu. On je jedina osoba koja je ondje redovito snimala kratkometražne filmove tijekom 1920-ih i 1930-ih. Nositelj je još jednog prestižnog rekorda: snimio je prvi zvučni dugometražni animirani film koji je svijet vidio (*Peludópolis*, 1931). Naposljeku, valja mu odati priznanje i zbog toga što je u svome studiju obučavao druge animatore koji su poslije dali vrijedan doprinos dalnjem razvoju ove grane filmske industrije.

Sasvim je logično postaviti pitanje zašto se tako važnu osobu ignorira.

Vjerojatno postoji više razloga.

Prvi je zasigurno povezan s osobnošću Quirina Cristianija. Bio je sklon izražavati se na zaigran i ironičan način, bio je kadar percipirati se u ironičnom svjetlu. Takav se čovjek nikada ne bi trebao baviti vlastitom promidžbom.

Drugi je razlog povezan s prirodom animiranih filmova. Tek su posljednjih godina filmolozi posvetili pozornost tomu žanru, što se čini lako razumljivim i jedinstvenim iz nekoliko razloga. Animirani filmovi dugo nisu bili u središtu zanimanja (uz iznimku Disneyevih



Skica
Diogenesa
Taborde za
film *El Apóstol*.
Hipólito
Yrigoyen hoda
uz omiljenog
senatora i
guvernera
provincije
Buenos Aires
Joséa Camila
Crotta koji je
zbog svoga
argentinsko-
talijanskog
podrijetla
pričekan
dijelom kao
gaučo, a
dijelom kao
imigrant
iz ruralnih
područja Italije.

filmova, dakako) i spominjalo ih se samo u izvanrednim slučajevima. Odabравši ovu granu filmske industrije, Cristiani se izolirao u tom mračnom i zanemarenom sektoru.

Treći razlog možemo pripisati načinu na koji povjesničari stvaraju zapise o filmskoj industriji. Tu su disciplinu razvili europski znanstvenici koji nisu bili Španjolci te Amerikanci koji nisu razumjeli španjolski. Stoga su španjolski i latinskoamerički filmaši bili zanemareni kao kategorija, a da bi stvar bila još gora, i distribucija je bila loša i bili su previše udaljeni u geografskome smislu. Argentinska kinematografija spada u ovu kategoriju.

Naposljetku, ne smijemo zaboraviti da argentinski novinari i kritičari, koji su povremeno pisali o Cristianiju, nisu shvaćali koliko je njegov rad važan i nikada ga nisu odlučili proučiti podrobnije.

Iz estetske perspektive, nitko neće nikada moći odrediti vrijednost filmografije Quirina Cristianija. Nažalost, većina filmova nepovratno je izgubljena. Filmolozi i filmofili moći će djelomično zadovoljiti svoju radoznalost samo ako netko u budućnosti slučajno naiđe na zaboravljene snimke. Godine 1926. u požaru je izgorjelo skladište producenta Federica Vallea u kojem su se nalazile sve kopije filma *El Apóstol*. Godine 1957. i 1961. dva požara zahvatila su skladište Quirina Cristianija pa se sva njegova produkcija od 1920-ih do toga trenutka pretvorila u pepeo. Dugometražni film *Bez traga* (*Sin dejar rastro*), dovršen 1918., zaplijenjen je iz političkih razloga nakon samo jednog dana prikazivanja u kinima. I više nikada nije prikazan.

Kritički osrt na njegova djela može se temeljiti na njegovu jedinom preostalom filmu: kratkom zvučnom filmu *Majmun urar* (*El*

mono relojero) iz 1938 (sačuvan je jer je bio u vlasništvu urednika i producenta Constancija C. Vigila koji je naručio taj film od Cristianija). Film je primjer prosječnih tehničkih i umjetničkih sposobnosti i u njemu se vidi znatan utjecaj američkih animiranih filmova. Riječ je o prosječnom filmu, kao što je slučaj s mnogim drugim filmovima iz toga doba.

Međutim, *Majmun urar* je vjerojatno najmanje prikladno djelo da bismo stekli ideju o stilu i kvaliteti Cristijanijevih filmova, budući da je vrlo lako primijetiti sukob između redateljeve zaigranosti i ozbiljnijih sklonosti scenarista Constancija C. Vigila. Nadalje, film je snimljen drukčjom tehnikom od one koju je Cristiani izumio i usavršavao tijekom više od dvadeset godina (upotreba izrezanih likova). Nапослјетку, ovaj kratki film namijenjen je djeci i temelji se na zamišljenim elementima, a Cristiani je radije snimao filmove za odraslu publiku utemeljene na aktualnim novostima i politici.

U tom bi specifičnom razdoblju argentinske kinematografije Quirino Cristiani trebalo percipirati kao intelektualnog redatelja (!), iako on sâm zasigurno nikad nije imao nikakvih intelektualnih ambicija. Većina filmova iz toga doba bila je melodramatična i sentimentalna, poput romantičnih romana, sa srcerapajućim zapletima i scenama tanga. Za razliku od toga, Cristianijevi filmovi bili su namijenjeni obrazovanoj publici koja prati politiku, referirali su se na aktualne novosti te kritizirali vladu. Kad je riječ o kvaliteti, bili su iznadprosječni.

2. Rana animacija i dugometražni film

Potkraj 1917. Quirino Cristiani režirao je prvi dugometražni animirani film u povijesti kinematografije, a godinu poslije Argentina se mogla pohvaliti i kvantitetom: tri dugometražna animirana filma, dva Cristianijeva i jedan Andréa Ducauda (zapravo četiri ako brojimo Ducaudov drugi film *Kreolska Carmen ili gala*

večer u kazalištu Colón / *La Carmen criolla o Una noche de gala en el Colón*, 1918 / snimljen animiranjem lutaka).

Treba shvatiti da snimanje dugometražnog animiranoga filma nije (i nikada nije bilo) samo pitanje većega napora i većih investicija od onih koje bi zahtijevao kratkometražni animirani film. To pravilo vrijedi za igrani film. Jezik je u animiranome filmu po prirodi obično sažet pa tako dugometražni film postaje složeniji u umjetničkome smislu i u smislu ritma. Nadalje, animirane su filmove u početku snimali umjetnici i zanatlije, bilo sami ili u manjim skupinama u skromnim studijima. Stoga produkcija nije zahtijevala velike količine materijala, financiranje nekoliko tjedana snimanja ili plaćanje glumaca tijekom više mjeseci. Tu je bila riječ o crtaju tisuća araka papira, o snimanju tisuća fotograma jedan po jedan te o manualnoj produkciji cijelog filma.

Slijedom ovoga nije neobično da je prije pojave računala snimljen vrlo mali broj dugometražnih animiranih filmova: neznatan broj u usporedbi s brojem dugometražnih igranih filmova i neznatan postotak u usporedbi s brojem kratkometražnih animiranih filmova. Tih nekoliko argentinskih dugometražnih animiranih filmova iz 1917–18. bili su jedini takvi primjeri do oko 1940, uz iznimku filmova *Pustolovine princa Ahmeda* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, Lotte Reiniger, 1926, Njemačka); *Peludópolis*; *Novi Gulliver* (*Новый Гулливер*, Aleksandr Ptuško, 1935, SSSR); *Snjeguljica i sedam patuljaka* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand i dr, 1937, SAD, producent Walt Disney); *Zlatni ključ* (*Золотой ключик*, Aleksandr Ptuško, 1939, SSSR); *Gulliverova putovanja* (*Gulliver's Travels*, Dave Fleischer, 1939, SAD).

U Latinskoj Americi Cristiani i njegovi kolege bili su jedini autori dugometražnih animiranih filmova, ali i jedine osobe koje su se bavile animacijom. Prema raspoloživim podacima još samo jedan južnoamerički animator, Seth iz Brazila, dijelio je neka zajednička obilježja s

GIANNALBERTO
BENDAZZI:
DVAPUT PRVI
— QUIRINO
CRISTIANI
I DUGO-
METRAŽNI
ANIMIRANI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Cristianijem. Seth (stvarno ime Álvaro Marins) bio je poznati karikaturist iz Rio de Janeira koji je objavljivao svoje crteže u novinama *A Noite* i koji je odlučio snimiti politički propagandni film. Nazvao ga je *Car* (*O Kaiser*, 1917) i njime se narugao njemačkomu caru Vilimu II. (u to je doba Brazil bio u ratu s Njemačkom i Austro-Ugarskom, na strani Antante).

Baš kao i *El Apóstol*, *Car* je snimljen 1917, no prikazivan je samo od 22. do 24. siječnja. U tom kratkom filmu prikazuje se car i Zemljina kugla koja ne želi da car njome dominira. Svojeglava kugla raste sve dok ne proguta cara. Nakon ovoga filma Seth je snimio nekoliko animiranih filmova u promidžbene svrhe.¹

Sve do 1920-ih animirani film bio je u povojima. Nastavši paralelno u Francuskoj i u SAD-u 1908/1909, postupno se razvijao u tim dvjema zemljama tijekom sljedećega desetljeća (u Americi su animirani filmovi konkurirali komičnim nastupima uživo te su na veliko platno donijeli neke od poznatih stripovskih junaka iz nacionalnih novina). U Njemačkoj, Ujedinjenome Kraljevstvu, Španjolskoj i Rusiji bilo je nekoliko izoliranih umjetnika ili manjih studija koji su se uglavnom bavili promidžbenim filmovima ili specijalnim efektima. Ova panorama animacije tijekom tih godina pokazuje koliko su posebni bili ti prvi filmovi. Argentinski animatori bili su hrabri i daleko ispred svoga doba, a isto možemo reći i za producente kao što su Valle i Franchini te drugi financijeri koji su vjerovali u tu novu vrstu izričaja.

Iz kritičke perspektive, budući da je nemoguće vrednovati filmove kojih danas više nema, važno je shvatiti koncept animiranoga filma koji je Quirino Cristiani razvio na samo-

me početku i koji je dalje razvijao tijekom svoje karijere (jedina iznimka jest *Majmun urar*). Cristianijevi radovi bili su moderni i puni života. Nije on bio Ezop 19. stoljeća koji je pričao ilustrirane basne za djecu. Bio je satirički komentator, crtač koji je s pomoću pokretnih slika komunicirao s javnošću, konkurirajući dnevnim novinama. Zahvaljujući brzini u radu, uvijek je znao prepoznati dnevne novosti i naglasiti ono komično, veselo ili smiješno. Takva vrsta filma nije imala "umjetničke" ambicije: bio je to film kolumnista s olovkom, kao što je Jules Feiffer. Prema redatelju i nekoliko svjedoka iz doba kada je napisana prva verzija ove knjige, ovaj film bio je komunikativan, jednostavan i pametan – i zasigurno namijenjen odraslima. Dječje bajke, koje su postale sinonim za animaciju zahvaljujući Disneyu, privući će argentinskoga filmaša tek 1938.

No u to doba "politička" animacija nije bila zastupljena samo u Argentini. Osim u Brazilu, animirani ratni propagandni filmovi prikazivali su se i u Velikoj Britaniji i SAD-u. Moramo se sjetiti *Potonuća Luzitanije* (*The Sinking of the Lusitania*, 1918) Amerikanca Winsora McCaya koji je osmislio i strip *Mali Nemo* i bio pionir animiranih filmova. Dirnut tragičnim potonućem prekoatlantskoga putničkoga broda nakon što ga je torpedirala njemačka podmornica (7. svibnja 1915., 1198 putnika utopilo se, od čega 124 Amerikanca), realizirao je ovaj srednjometražni film, biser kreativnog grafičkog oblikovanja i filmskoga snimanja. Film je javnosti predstavljen 20. srpnja 1918. "Film je privukao pozornost zbog svoje dužine, a ne zato što je bila riječ o ratnom propagandom filmu", napisao je filmski fotograf, kustos, kolezionar i pisac Earl Theisen 1933.² Uz temu koja je slična

¹ U Brazilu je bilo nekoliko izoliranih pionira iz različitih povijesnih razdoblja sve do 1950-ih, kada je Anélio Latini Filho odlučio započeti projekt realizacije dugometražnoga filma *Amazonska simfonija* (*Sinfonia Amazônica*, 1953).

² Canemaker, John, 1982, "Winsor McCay", *Katalog retrospektiva 5. međunarodnog festivala animiranog filma*, Zagreb.

onoj iz *Bez traga* (također je riječ o potonulo-me brodu), *Potonuće Luzitanije* spominje se u ovoj knjizi zato što ga se godinama smatralo "dugim" filmom, na temelju sjećanja gledatelja (pa je tako pogrešno identificiran kao dugometražni film), i zato što ga se pogrešno smatralo prvim dugometražnim animiranim filmom.³

3. Sport, satira i znanost u kratkim filmovima iz 1920-ih

Istražujući za svoj izvrsni dokumentarac o Quirinu Cristianiju *Quirino Cristiani: tajna prvih animiranih filmova* (Quirino Cristiani: The Mystery of the First Animated Movies, 2008), talijansko-britanski redatelj Gabriele Zucchelli uspio je pronaći dvominutni satirični film naslovjen *Liga naroda* (*Los que ligan*) snimljen 1919. u produkciji studija Cinematografia Valle. Cristiani potpisuje animaciju. Riječ je o humorističnom komentaru na stajalište koje su zauzele Engleska, Njemačka, Francuska i Argentina nakon što je Liga naroda nametnula poslijeratne sankcije. Film je važan jer nam omogućuje da steknemo ideju o vrsti satire koju je Cristiani rabio snimajući kratke filmove i komentare trenutačnih događanja koje je producirao Federico Valle. Važan je i zato što dokazuje da su dva pionira nastavila surađivati i nakon filma *El Apóstol*.

Godine 1920-e bile su vrlo burne za crtača/filmaša. Obnovio je suradnju s nekoliko novina i realizirao kratke filmove. Nažalost, nemamo točan popis njegovih rada s datumima proizvodnje. Ti su nam podaci poznati samo u slučajevima kada je njegov rad bio povezan s konkretnim novostima ili važnim događajima. Tada imamo točnu godinu.

Ovisno o slučaju, filmovi su obično bili na jednoj ili dvjema rolama bez unaprijed

određenog trajanja. Za razliku od američkih filmova, koji su imali precizno određeno trajanje (mnogi su se komičari morali prilagoditi prelasku s burlesknog stila jedne role na više strukturiran narativni stil dviju rola popularan u Hollywoodu između 1910-ih i 1920-ih), argentinski su filmovi nudili više slobode. "Ovi su se filmovi nekada prikazivali nakon dokumentaraca", objasnio je Cristiani. "Ponekad bi oni kraći bili prikazani kao uvod u dugometražni film. Ponekad su ih prikazivali tijekom stanke."

Prvo bismo trebali spomenuti dva filma o Luisu Ángelu Firpu. Ovaj boksač, visok 195 cm i težak 100 kg, ubrzo je postao lokalni miljenik i miljenik američkih medija koji su očajnički tražili rivala neosporenom svjetskomu prvaku Jacku Dempseyu. U svojevrsnom polufinalnom meču svjetskoga prvenstva, "divlji bik iz pampe" borio se protiv strašnog američkoga boksača Billa "KO" Brennan-a u New Yorku 12. ožujka 1923. Argentinac je šaketao protivnika da bi ga napokon bacio na tlo u dvanaestoj rundi. Ponesen svojim zanosom i zanosom ostalih obožavatelja, Cristiani je realizirao *Fir-pobrenan* (1923). Naslov je kombinacija prezimena dvojice boksača i riječi *pobre*, što znači "jadan", "sirot". "Siroti Brennan, siroti Brennan!" uzviknuo je Quirino 60 godina poslije.

Meč protiv Dempseya za titulu svjetskoga prvaka odvijao se 14. rujna 1923. u večernjim satima na stadionu Polo Grounds u New Yorku. Došlo je oko 80 000 gledatelja i ostvarena je zarada od više od milijun dolara (prema tečaju iz 1923). "Gladijatori su se borili samo tri minute i pedeset sedam sekunda, no tijekom toga kratkoga vremena vodila se naj-brutalnija borba za naslov u povijesti", napisao je novinar Paul Sann. "Obojica su završila meč

GIANNALBERTO
BENDAZZI:
DVAPUT PRVI
— QUIRINO
CRISTIANI
I DUGO-
METRAŽNI
ANIMIRANI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Zanimljiv podatak: prema povijesnim knjigama prvi dugometražniigrani film u povijesti bio je australski film *Priča o Kellyjevoj bandi* (*The Story of the Kelly Gang*) u režiji Charlesa Taita, 1906, dužine

1219 metara, trajanja 60–70 minuta. Stoga južna polutka nosi rekord vezan uz prvi dugometražni film u objema kategorijama –igrani i animirani film.

oblivena krvlju i slavom.” U prvoj rundi Firpo je silovitim udarcem desnom šakom izbacio Dempseyja iz ringa. Američki novinari pohitali su ugurati slomljena prvaka natrag u ring prije nego što sudac proglaši nokaut. U drugoj rundi Dempsey je zadao pobjednički udarac nokautirajući svog protivnika. Sann je tvrdio da je potez novinara bio “nepošten, nesportski i ne-zakonit”, no trebalo je prihvati konica pre-sudu. Argentinci su o tome govorili tjednima, a Quirino Cristiani snimio je jedan od svojih najpopularnijih kratkih filmova naslova *Firpo-Dempsey* (1923). Uporno je govorio: “Firpo je već bio pobjedio!” Među je označio prvi veliki uspjeh još jednog široko dostupnog medija, rada. Novine *La Nación* bile su sponzor inicijativa da se među prenosu uživo na novootvorenoj radijskoj postaji Radio Cultura.

Godine 1924. talijanski prijestolonasljednik Umberto II. od Savoje posjetio je Argentinu.⁴ Umberto je imao tek dvadeset godina, bio je visok i naočit. Šuškalo se o njegovim romantičnim avanturama s izvjesnim mladim damama. Spominjala se i kći argentinskoga veleposlanika u Rimu Beatriz Gagliardo. Tijekom bala u talijanskoj prijestolnici princ je djevojci skinuo prsten s ruke, a kada ga je ona zatražila natrag, rekao je da će joj ga vratiti, ali samo u njezinoj rodnoj zemlji. Prema napisima popularnih novina to je bio stvarni razlog njegova posjeta Rio de la Plati. Međutim, bez obzira na Umbertove osjećaje prema gospodici Gagliardo, taj posjet nije bio strogo formalan, s obzirom na to da je Cristiani nazvao film koji je tom prigodom snimio *Malí Umberto se zabavlja* (*Humberto de garufa*, 1924). Ovako je sažeо radnju filma:

*Umberto je putovao u Južnu Ameriku,
a kako su mu rekli da je Buenos Aires lijep.*

da su ljudi ugodni i da se ondje može dobro zabaviti, odlučuje posjetiti grad. Bio je visok, no njegov otac Vittorio Emanuele III. bio je veoma nizak. Kada je došlo vrijeme da se oprosti od sina, kralj se morao uspeti na ljestve da ga zagrli i poljubi. A onda je "mali Umberto" pošao u Buenos Aires. Gledao je predstave, plesao tango, zaljubio se u kćer gauča... Ukratko, izmislio sam dosta toga da bih portretirao princa kao dinamičnog mlađića koji se zabavlja. Na kraju filma susreće se s Beatriz Gagliardo i vraća joj prsten. Traje četiri ili pet minuta, oko 80 metara filma.

Princu Umbertu navodno se film veoma svidio. Štoviše, putem čestitke pita redatelja je li moguće kupiti kopiju. Šezdeset godina poslije Cristiani je rekao da je taj razgovor tekao otprilike ovako:

Rekao sam: "Ne, Umberto, dat ću Vam kopiju." Uzvratio je: "Dobro onda, hvala, no kako ću vam se odužiti?" Rekao sam: "Nema potrebe. Čast mi je što ćete je imati. To smo stram dostignućem." A on je rekao: "Kada dođete u Italiju, bit ćete moj gost, u mojoj domu." Molim? U Vašemu domu... "Da", rekao je, "znate da živim u Kvirinalskoj palači, a budući da se zovete Quirino, znači da ste sin Kvirinala. To znači da je Kvirinalska palača i Vaš dom..." Tako je to išlo.

Urugvajci zauvijek (Uruguayos for ever, 1924) bio je kratki film temeljen na dostignućima urugvajskih nogometara koji su osvojili zlatnu medalju na Olimpijskim igrama u Parizu 1924. Cristiani je komentirao:

Još jedan zabavan film, patriotski za Urugvajce. Ostvario je velik uspjeh u

vladar manje od jednoga mjeseca. Iste godine, 2. lipnja talijanski narod održao je referendum za osnivanje republike. Umberto II. proveo je posljednjih dva desetljeća života u Portugalu.

4 Umberto je rođen u Racconigi 15. rujna 1904, a preminuo je u Ženevi 18. ožujka 1983. Bio je poznat kao "Svibanjski kralj" jer je njegov otac Vittorio Emanuele III. abdicirao 9. svibnja 1946. No bio je

Montevideu. Ondje je film prikazan u kazalištu Solis, gdje se prikazivala i jedna kazališna produkcija na istu temu. Autoru i redatelju komedije svidio se moj film pa je odlučio prikazati ga poslije, tijekom stanki. Laskav uspjeh. Dobio sam i 10 % zarade. Film se prikazivao tijekom cijele ljetne sezone, sve dok je igrala i kazališna predstava.⁵

Ne možemo znati je li Cristiani snimao i druge zabavne filmove tijekom ovoga razdoblja. Neki izvori spominju najmanje jedan naslov, *Argentinos en Sevilla*, no nemamo pojedinosti, a nema smisla prepostavljati. Morat ćemo pričekati da se pojavi nešto konkretno tijekom budućih istraživanja.

Njegov važniji projekt jest projekt suradnje s Joséom Arceom i Oscarom Ivanisevichem, dvojicom slavnih kirurga. Htjeli su da Cristiani snimi filmove u kojima bi bila prikazana njihova tehnika rada. Kada je čuo da žele da bude prisutan na operacijama kako bi točno shvatio što treba nacrtati i animirati, u strahu je odgovorio da pristaje ako mu osiguraju neko žestoko piće.

Nakon početne treme Cristiani je pronašao mjesto s kojeg ima dobar pogled na operacijski stol i odakle može gledati kirurgove ruke te zabilježiti kretanje s pomoću olovke i papira. Snimio je dva filma: *Gastrostomija* (*Gastrotomia*, 1925) i *Rinoplastika* (*Rinoplastia*, 1925). Oba filma hvaljena su zbog preciznosti i realizma. Doktor Arce predstavlja ih liječničkomu kongresu u Sevilli 1925. gdje ostvaruju uspjeh. Potom ih odnosi u Pariz gdje ih kupuje Sorbonne u obrazovne svrhe. *Le Journal* je objavio sljedeći komentar: "Gledali smo film koji je novost na području kinematografije, vrijedno

GIANNALBERTO
BENDAZZI:
DVAPUT PRVI
— QUIRINO
CRISTIANI
I DUGO-
METRAŽNI
ANIMIRANI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Prema Cristianijevoj prvoj rekonstrukciji, film prikazuje pobedu Urugvaja na Olimpijskim igrama u Amsterdamu. Međutim, te su se igre održale 1928., kada se on bavio nečim drugim. Kad sam mu ovo napomenuo, poslao mi je pismo u kojem kaže da

tehničko djelo mladog argentinskog umjetnika."

Valja spomenuti i još jedan informativni film. Naručila ga je građevinska tvrtka koja je radila na obnovi dokova Puerto Madero u Buenos Airesu, pobijedivši na natječaju koji je objavilo Ministarstvo javnih radova.

Sveukupni radovi bili su vidljivi od samoga početka: kako su uzimali zemlju iz rijeke, zatim izgradnja, sve. Naposljetku se vidi i cjelokupna izgradnja luke, uključujući rekreacijske centre na plaži. Nisam poslije ništa čuo o tome, radio sam po narudžbi. Platili su mi i to je bilo to.

4. Najzahtjevniji projekt Studija Cristiani

Godine 1927. Quirino Cristiani imenovan je umjetničkim direktorom promidžbenog ureda Metro-Goldwyn-Mayera u Argentini. Njegov je zadatak bio osmislitи plakate koji će se postaviti na ulice kako bi se najavilo prikazivanje novog filma najveće hollywoodske produkcijske kuće. U poodmakloj dobi Cristiani se rado prisjećao svojih plakata za filmove Grete Garbo i *Ljubavnu paradu* (*The Love Parade*, 1929) Ernsta Lubitscha s Mauriceom Chevalierom i Jeanette MacDonald.

Novi posao nije mu ostavljao vremena za novinarstvo (*El Magazine*, *Última Hora*, *Caricatura Universal*, *Humorismo Porteño*, *Media Noche*), međutim, tim tiskovinama i dalje šalje crteže i skečeve. Tako je Cristianijeva novinarska karijera završila.

U to doba napustio je studio u ulici Lavalle i otvorio drugi u dvorištu iza svoje

film datira iz godine kada su se održale Olimpijske igre u Parizu, 1924., gdje je Urugvaj također osvojio naslov. Prisjetio se da je taj film snimio prije filmova o medicini 1925.

kuće u Aveniji Cabildo 1518. Poslje će morati unajmiti stan kako bi imao mjesta za sebe, svoje kistove i svoj alat. Godine 1928. napokon otvara Studio Cristiani u ulici Sarmiento 2121. Direktor MGM-a u Argentini Feidelbaum omogućio je svome umjetničkom direktoru preuzimanje još jednoga posla. Povjerio mu je zadatku pripreme španjolskih podnaslova za uvezene američke filmove te mu je stavio na raspolaganje svoju opremu. Suradnja između Studija Cristiani i MGM-a pokazala se ključnom tijekom sljedećih godina.

Međutim, Cristianijevu pozornost uskoro će zaokupiti najnoviji politički događaji.

Godine 1922. argentinski Ustav Yrigoyenu ne dopušta da se ponovno kandidira za predsjednika pa on svoje mjesto prepusta umjerenom radikalnu Marcelu Torcuatu de Alvearu. Stranka se podijelila na personalistas (yrigoyenisti) i antipersonalistas (umjereni i oni kojima se nije svidjela svemoć vođe). Godine 1928. Yrigoyen se opet mogao kandidirati za predsjednika (dva predsjednička mandata dopuštena su, ali ne smiju biti uzastopni). Osvaja izbore, no drugi mandat donosi više problema nego tijekom prvog mandata. Quirino Cristiani ponovno osjeća potrebu da svoj humor usmjeri prema predsjedniku. S pomoću provjerene i prave tehnike izrezanih i zašivenih figura, on i njegov mali tim počinju raditi na novom projektu – ovaj put imaju i učinkovite strojeve. Film je utemeljen na scenariju Eduarda Gonzáleza Lanuze i naslovljen *Peludópolis*, odnosno *Grad Peluda* (Peludo je Yrigoyenov nadimak, u prijevodu "kosmati").

Cristiani je potpuno sam realizirao svoj treći dugometražni film. Osmislio je i oblikovao likove, animirao ih, bio je redatelj i producent. Imao je nekoliko pomagača (neki izvori pretjeruju s pričama o "vojsci" suradnika), no nije imao obvezu prihvatići prijedloge vezane

uz kreativni aspekt. Odnosno, prijedloga je bilo, no oni su proizašli iz okolnosti. Godine 1929. započeo je s jednim pristupom i temom, no film je trebalo izmijeniti zbog danih okolnosti. Peludo nije ostao u predsjedničkoj palači dovoljno dugo da bi se ovaj satirični film realizirao te da bi mu palača bila legitimna meta. Yrigoyen je svrgnut 6. rujna 1930. u vojnome udaru pod vodstvom generala Joséa Félix Uriburua.

5. *Peludópolis*, prvi zvučni dugometražni animirani film

Vladin brod plovi oceanom okružen morskim psima. Napada ga nekoliko modernih gusara predvođenih izvanrednim junakom ("El Peludo") koji odvode njegova kapetana "El Pelada". Zauzevši brod, gusari nastavljaju plovidbu do dolaska na slastan otok, u Republiku Sira ("República Quesolandina").⁶ Onde se nastanjuju i doživljavaju urnebesne pustolovine, a zatim iznenada na horizontu ugledaju brod od papira. Kapetan je "General Provisional" koji uz pomoć "Juana Puebla" počinje sređivati stvari s ciljem da uvede red na uzdrmani otok.

Ovo je sinopsis *Peludópolisa* koji je sačinio Quirino Cristiani 1931. pripremajući se za javno prikazivanje filma. Satirični film trebao je naglasiti neučinkovitost i pohlepnu Yrigoyenovih ministara koje je ismijavao cijeli Buenos Aires. Gusarski otok namjerno je nazvan Republika Sira jer kad se u Rio de la Plati kaže da političari "vole sir", to znači da raspolažu javnim novcem po vlastitu nahođenju.

El Pelado, predsjednik Alvear, kapetan je vladina broda (nadimak se odnosi na njegovu čelavost). Čini se da je Cristiani donekle preuzeo pristup antipersonalista: iako se Alvear

6 Cristiani zemlju naziva Quesolandina kako bi se rimovalo s Argentina.

nije nikada izravno pridružio konzervativnoj frakciji radikalista, zbog svoje je osobnosti i ideologije zapravo postao njezin dio. No Alvear nije laskavo portretiran. Prikazan je izvaljen u fotelji, nezainteresirana pogleda, u kupaćim gaćama i s cilindrom na glavi (radikali iz bogatih obitelji nosili su šešir koji se nazivao galerita). Ni antiyrigoyenisti nisu prikazani u pozitivnom svjetlu: budući Uriburuov ministar unutarnjih poslova Matías Sánchez Sorondo prikazan je kao tašt i nepouzdani, a general Justo dobio je nadimak Paracaidista (što doslovno znači "padobranac", no nosi i konotaciju oportunistika).

Događaji iz rujna 1930. doveli su do neочекivanih problema. Tri četvrtine filma bile su gotove, a sada više nije bio aktualan. Sva ironija usmjerena prema radikalnoj vlasti više nije imala smisla budući da radikalna vlasti više nije postojala.

Cristiani je počeo prepravljati film. Mnogo toga trebalo je baciti, a trebalo je smisliti i novi završetak u kojem Pepe Provisional (general Uriburu, dakako) dolazi uvesti reda pri čemu mu pomaže izmišljeni junak Juan Pueblo. Juan Pueblo personificira prosječnog Argentinca, jednako kao što John Bull simbolizira Englesku ili prosječnog Engleza ili John Q. Public prosječnog Amerikanca. Film je prikazivao argentinski narod koji uz pomoć vojnoga "majstora" uspijeva obnoviti svoju zemlju. Bio je to optimističan, izmaštan kraj filma.

Peludópolis je premijerno prikazan 16. (ili 18.) rujna 1931. u kinu Renacimiento. Trajao je sat i dvadeset minuta, a privremeni predsjednik José Félix Uriburu sjedio je u gledalištu. Poslije premijere čestitao je Cristianiju i okarakterizirao film kao "sjajno satirično djelo i vrijedno priznanje argentinskim oružanim snagama".

No Cristianijevi osjećaji bili su pomiješani. S jedne strane, nije znao što misliti o Yrigoyenu, Uriburuu i Justu: situacija je bila previše zbumujuća. S druge strane, nije znao kako se predstaviti javnosti koja je bila jednako zbumjena. Uvodna špica sadrži kratku pjesmu

koja je svojevrsna izjava o ograničenju odgovornosti za snažne reakcije koje bi različite struje mogile pokazati nakon gledanja filma:

Espectador imparcial:

No hallarás en esta vista
Ni predica partidista
Ni insultos a tal o cual.
Es alegre, espiritual,
Y si lo cacha al Dotor
Es sin odios ni rencor.
No la mires con recelo,
Tomarle al Peludo el pelo
Es casi hacerle un favor.

Nepristrani gledatelju:

u ovom filmu nećeš naći
ni političku propagandu
ni uvrede namijenjene bilo komu.
Film je veselo i zabavan
i ako zadirkuje Doktora,
to ne čini iz mržnje ili bijesa.
Ne gledaj ga sumnjičavo.
Peludu gotovo da, ismijavajući ga,
činimo uslugu.

Događaji iz 1930. uzrokovali su velike probleme tijekom produkcije, no događaji iz 1931. doveli su do još većih problema tijekom faze javnoga prikazivanja. Činilo se nemogućim da Juan Pueblo izvuče bilo kakvu korist od Pepea Provisionala ili da zasuče rukave i zajedno s političarom uvede red u Republiku Quesolandinu – iliti Argentinu.

Nekoliko mjeseci nakon premijere filma novi predsjednik uselio se u predsjedničku palaču. General Agustín Pedro Justo bio je pametan političar, no nije imao platformu ili karizmu kojom bi udahnuo nadu argentinskomu narodu. Ljudi su opet počeli glasovati za radikalnu stranku i, iako su poznatiji yrigoyenisti bili ili iza rešetaka ili u egzilu, Peludu je počela rasti popularnost. Vandali i lopovi nekoliko su

GIANNALBERTO
BENDAZZI:
DVAPUT PRVI
— QUIRINO
CRISTIANI
I DUGO-
METRAŽNI
ANIMIRANI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Quirino
Cristiani
tijekom rada
na filmu
Peludópolis,
oko 1929. Oko
njega su brojni
izrezivanjem
oblikovani
predlošci te
vertikalna
kamera iznad
stola.

puta provalili u njegovu kuću tijekom nemira nakon preuzimanja vlasti, no prosvjednici su nakon tih događaja bili iznenađeni i posramljeni. Peludova kuća bila je oskudno namještena i imao je veoma malo imovine, što je upućivalo na pošten i štedljiv način života. To je razlog zbog kojega *Peludópolis* nije prihvatile publika. Kad je riječ o kritičarima, možemo govoriti o polovičnom uspjehu, sudeći prema sačuvanim kritikama koje ovdje citiramo (uz jednu opću napomenu: tadašnji kritičari nisu imali znanja ili jasne ideje o animiranome filmu).

Dnevne novine *La Nación* komentirale su:

Film možemo smatrati jednim od najvećih dostignuća nacionalne kinematorgrafije. [...] Film je iznimno složen i moramo priznati da je Cristiani izšao kao pobjednik. Tijekom više od sata karikature iz Peludópolisa zabavljaju gledatelje koji se neprestano smiju aluzijama na ljude i događaje o kojima svi govore. [...] Kako se pojavljuju novi likovi, publika im plješće, a sve je popraćeno glazbom i duhovitim opisima.

Ponašanje likova u skladu je s dobro poznatim događajima iz vremena prošloga režima. Međutim, nema sumnje da bi film bio djelotvorniji da je zauzeo izravniji pristup te da se figure (koje su poprilično ozbiljne) više kreću. Ovim filmom umjetnik Cristiani pokazao je jedinstven talent za težak žanr animiranih crteža.

Prensa je objavila sljedeći komentar:

Cristiani, poznati umjetnik, [...] pokazuje da je sposoban realizirati harmoničan i duhovit film. Njegov je cilj jednostavan i cijelovit. Film uspijeva prenijeti njegovu poruku na nepretenciozan način. Živahno barata olovkom na području političke satire. Duhovito prenosi zanimljive aspekte institucionalnog života naše zemlje tijekom prošle dvije godine. Raznolike linije povučene olovkom nadilaze poteškoće koje su svojstvene složenoj tehniči animiranoga crteža. Cristiani prikazuje karikature osoba koje su bile pod povećalom javnosti te

drugih pojedinaca koji su danas prisutni na nacionalnoj političkoj sceni. Gledatelji uživaju u njegovim duhovitim kreacijama od kojih su mnoge jednostavno genijalne. Što bismo drugo mogli poželjeti? U ovom jednostavnom filmu *Cristiani na nepretenciozan način nudi hvalevrijednu političku satiru uz pomoć animiranih crteža Peludópolisa.*

“Popularan i priznat umjetnik Quirino Cristiani argentinski je stručnjak za animirane crteže”, piše *El Diario*.

Sada jasno demonstrira svoj talent kao i golemu količinu kreativnosti filmom Peludópolis koji je [...] prikazivan tri puta na dan u kinu Renacimiento. To je karikaturni film sa zvukom, s dijalozima i pjevanjem. Ovo je prvi put da je nešto slično postignuto u našoj zemlji. [...] No suštinska kvaliteta filma proizlazi iz genijalnosti njegova autora koji razvija komično-satiričnu temu o trenutačnim političkim događajima. [...] Naši najpoznatiji političari krase platno u obliku kvalitetno nacrtanih karikatura prepoznatljive fizionomije i osobnosti (stvarne ili pripisane od strane javnosti). Podvrgnuti su ismijavanju u skladu s onim što se obično objavljuje u novinama, ništa više od toga. Nije riječ o bijesnoj satiri ni o preuveličavanju trenutačnih događaja. Cristiani slijedi stanje duha opće javnosti te zato biva nagrađen aplauzom. Gledatelji će pronaći mnogo duhovitih trenutaka u filmu: u samim karikaturama i duhovitim opisima, u pjesmama te u mnogim komičnim detaljima.

Noticias Gráficas komentira:

Peludópolis [...] ismijava recentne političke događaje u Argentini tijekom po-

sljednje dvije godine. Riječ je o interpretaciji od strane inteligentna umjetnika. Njegove impresije svode se na matematičke linije i situacije. [...] Prelazak s jednog crteža na drugi obilježava jednaka fluidnost koja krasiti animirane skečeve američkih umjetnika, a glazba Vázquez Viga prati smiješne scene na izrazito živahan način. Što bismo još mogli poželjeti? Cristiani je snimio prvi dugometražni film s animiranim crtežima, za našu zemlju, [sic] i štoviše, filmu je podario duh cachade porteňe.⁷

La Razón:

Nema sumnje da film umjetnika Cristianija predstavlja jedno od najvećih dostignuća u našoj nacionalnoj filmskoj povijesti uzmemo li u obzir poteškoće vezane za ovu vrstu filmova. Posebice u našoj zemlji gdje je tehnologija tek nedavno usavršena. Bez pretjeranih ambicija, na jednostavan i inventivan način autor je realizirao ovo harmonično, duhovito i vedro satirično djelo o ljudima i događajima režima koji je svrgnut državnim udarom. Da je tema bila razvijena na izravniji način, film bi bio djelotvorniji. Međutim, gledatelji su ga s lakoćom razumjeli zdušno se smijuci svim poznatim likovima kako su se pojavljivali na platnu. Peludópolis je zasigurno ispunio svoja obećanja [...]

Última Hora daje više detalja:

Uvod u film sastoji se od scena snimljenih u studiju za vrijeme pripreme figura. Gledateljima se ovo veoma svidjelo jer je do tog trenutka taj postupak bio gotovo tajan. [...] Peludópolis nesumnjivo ima mnogo kvaliteta, a posebice treba naglasiti tehnički

GIANNALBERTO
BENDAZZI:
DVAPUT PRVI
— QUIRINO
CRISTIANI
I DUGO-
METRAŽNI
ANIMIRANI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

7 Ovo bi se moglo slobodno prevesti kao “humor po ukusu stanovnika Buenos Airesa”.

postupak stvaranja. Zatim treba spomenuti činjenicu da je Cristiani crtao likove na vrlo prepoznatljiv način. Gledatelji su uživali u filmu i zadovoljno su izlazili iz kina.

A *El Mundo* komentira:

Cristiani je želio osvojiti poen realizirajući ovo iznimno djelo, film Peludópolis, političku satiru proizvedenu upotrebom animiranih crteža. A istina je da je njegov trud gotovo pretjeran, u tolikoj mjeri da gotovo da zavređuje dva poena umjesto jednoga... Posebice ako uzmemu u obzir poteškoće koje je trebao sveladati u području u kojem uvijek nedostaje elemenata i materijala za rad takve prirode. Međutim, čak i kada film pokazuje istinski višak inovativnosti i vredine, s nekoliko savršeno uskladenih ideja, istina je da prevelika usredotočenost na jednu ideju obično dovede do pogrešaka. Neke upadice nisu dobro usmjerene, određene epizode nisu savršeno osmišljene i realizirane. Glazba je lagana i vrlo prikladna te pridonoši uspjehu Peludópolisa za koji moramo priznati da je duhovit i da ga je publika dobro prihvatile.

Dokumentarist Gabriele Zucchelli pronašao je šestominutnu snimku o tome kako je nastao Peludópolis. Naslova Posjet Studiju Cristiani (Una visita a los Estudios Cristiani, 1930), ovaj je promidžbeni dokumentarac prikazan prije početka dugometražnog filma kako bi se naglasila činjenica da ovaj film predstavlja svojedobnu novinu budući da su i animacija i "filmovi koji govore" u to doba bili prilično rijetki. Kratki film prikazuje vrlo aktivan studio u kojem asistenti i nekoliko specijaliziranih tehničara rade na različitim koracima animacijskoga procesa. Dokumentarac sadrži i scenu iz filma u kojoj El Peludo pleše tango s djevojkom te prikazuje korake tehničke produkcije: izrezivanje lutaka, snimanje i razvijanje filma te naposljetku snimanje glazbe pri čemu José Vázquez Vigo ravnava

orkestrom. Animacijske tehnike ilustrira sam Quirino Cristiani koji u to doba ima 34 godine. Valja spomenuti da se izrezane figure ne kreću kao figure sa zglobovima, već u fazama – kao u pravoj crtanoj animaciji.

6. Cristiani kao poduzetnik

Zvučni film stigao je u Argentinu 19. lipnja 1929. To razdoblje počinje u kinu Grand Splendid s filmom Božanstvena dama (*The Divine Lady*, 1929). Riječ je o produkciji kuće First National u režiji Franka Loyda, s Corinne Griffith i Victorom Varconijem u glavnim ulogama. Film govori o ljubavi između Lady Hamilton i britanskoga admirala Horatia Nelsona.

Unatoč jazu koji je razdvajao američku filmsku tehnologiju od tehnologije argentinske kinematografije, na području Rio de la Plate ljudi su se trudili držati korak s modernim vremenima. Najpoznatiji argentinski redatelj José Agustín Ferreyra zamoljen je da se vrati kući iz Španjolske gdje je privremeno boravio. Federico Valle se osobno pobrinuo da se to i dogodi. Pjesma gauča (*La canción del gaucho*, 1930) i Lutke Buenos Airesa (*Muñequitas porteñas*, 1931) prvi su zvučni filmovi nacionalne kinematografije i obilježavaju drugu fazu Ferreyrine karijere.

Quirino Cristiani, koji se svojom zapaženom produkcijom probio na veliko platno također 1931, bio je spreman za akciju na način na koji to ni jedan drugi svjetski animator nije bio, kako u pravom smislu riječi tako i u vezi s nacionalnom kinematografijom. Samo je Walt Disney mogao predstaviti animirani zvučni film *Parobrod Willie* (*Steamboat Willie*, 1928) tako kratko nakon prikazivanja prvoga igranoga filma s dijalozima i zvukom (*Pjevač jazz-a / The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927). Nadalje, *Parobrod Willie* bio je kratkometražni film i, uzmemu li u obzir tehničke i finansijske uvjete, dva su filma bila neusporediva. Cristiani se služio pločama kako bi svojim filmovima podario zvuk, u skladu sa sustavom Vitaphone koji su u

Argentinu uveli Francisco Chiavarra i Alfredo Murúa iz SIDE-e (Društvo za snimanje fonografskih ploča). Optički zapis doći će tek poslije. Na području argentinske animacije Cristiani će opet biti prvi, i to filmom *Majmun urar* koji ćemo analizirati u nastavku.

U međuvremenu, u godini kada je izašao *Peludópolis*, 1931, Cristiani seli svoj filmski laboratorij iz ulice Sarmiento 2121 u ulicu José Evaristo Uriburu 460. Ovo će označiti početak razvojne faze njegova rada na filmu.

Laboratorij je otvoren 1928. i bio je namijenjen produkciji Cristianijevih filmova (promidžbeni filmovi i filmovi druge namjene). No zatim je lokalni ured Metro-Goldwyn-Mayera počeo naručivati filmove pa se opseg aktivnosti laboratorija postupno povećavao. Distributeri stranih filmova su se najčešće suočavali s problemom zamjene oštećenih dijelova na rolama. Najčešće su bili oštećeni početak i kraj filmske vrpce. Najbolje rješenje bilo je pronaći kopiju u savršenu stanju, napraviti internegativ oštećena gradiva i zatim ga ponovno kopirati. Cristianijev se laboratorij u početku bavio time. Nakon toga počinje proizvoditi cjelovite role, a od 1931. nadalje bavi se cijelim nizom različitih aktivnosti.

U to doba postojalo je nekoliko laboratorijskih ustanova uz Cristianijev: Alex, Decker, Tecnofilm i Biasotti. Alex je bio najuspješniji. Osnovali su ga 1928. (iste godine kao i Cristiani) Alejandro "Alex" Connio i njegov sin Carlos Connio Santini. Tehnička opremljenost i usluga nisu bile na svjetskoj razini ni u jednom od tih studija. Bilo je nemoguće osigurati dosljednu produkcijsku razinu pa je svaka filmska vrpca imala različitu fotografsku kvalitetu. Kao posljedica toga dugometražni film imao je mnogo nedostatka. Filmovi su ručno montirani, tehničari se nisu služili nikakvom posebnom opremom kako bi identificirali scene (samo su bolje opremljeni studiji imali povećala). Prvi montažni stroj uvezen je 1937, a prvi optički printer 1939. Studio Alex bio je zadužen za promidžbu moderne tehnologije: 1936. Carlos Connio Santini proveo je četiri mjeseca na obuci u studiju Eastman Kodak u Rochesteru u SAD-u pa je poslije mogao na tržištu preteći svoje konkurenente. Potkraj stoljeća Alex postaje div argentinske kinematografije.

Cristiani nije imao mentalitet Carla Connia Santinija. Dok je Santini suštinski bio tehničar koji se slučajno bavio filmom i koji je imao poduzetnički duh, Cristiani se bavio cijelim nizom djelatnosti. Njegov je studio uglavnom surađivalo sa stranim tvrtkama. Metro, Fox, United Artists i Columbia slali su mu lavand-kopije⁸ svojih filmova, a njegov je laboratorij proizvodio internegative iz kojih su se onda izrađivale kopije za lokalne distributere. No ovaj se drugi zadatak postupno razvio u važan posao: prijevod dijaloga i unošenje dijaloga u obliku podnaslova u same kopije. To je bila specijalnost Cristianijeve tvrtke i time se počinje dugu niz godina.

Osim toga tu je i distribucija. Cristiani se s užitkom i žaljenjem prisjeća filmova koje je distribuirao. Bilo je nekoliko njemačkih filmova iz 1930-ih kojih se sjeća kao umjetnički vrijednih radova koji nisu ostvarili komercijalni uspjeh. Posebno se sjeća filmova *Marta* (što bi mogla biti *Martha*, poznata i kao *Posljednja ruža / Letzte Rose* Karla Antonia iz 1936) i *Peer Gynt* (navjerojatnije film Fritza Wendhausena iz 1934). Distribuirao je i talijanske filmove s opernim pjevačem Beniaminom Giglijem.

GIANNALBERTO
BENDAZZI:
DVAPUT PRVI
— QUIRINO
CRISTIANI
I DUGO-
METRAŽNI
ANIMIRANI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Lavand-kopija (eng. *lavender* ili *lavander*) je "rezervni pozitiv materijal", drugim riječima, pozitiv-materijal koji je nastao iz originalnog negativa, no proizведен na mediju niskoga kontrasta. Iz lavanda se mogao dobiti novi negativ prilično dobre

kvalitete, a obični pozitiv-materijal dao bi materijal bez nijansi sive (lavand-kopije služile su samo za crno-bijele filmove). Ime je nastalo prema boji ranije spomenutog materijala niskog kontrasta.

Radio je i na filmskim žurnalima, koji su se nazivali *noticieros*. Cristiani je dosegnuo vrhunac u tome području između 3. i 26. prosinca 1933., kada je u Urugvaju snimao 7. međunarodnu konferenciju američkih država koja se održavala u Montevideu. U zgradi urugvajskoga parlamenta Palacio Legislativo okupili su se delegati svih južnoameričkih država i državni tajnik SAD-a Cordell Hull. Predsjednik Urugvaja Gabriel Terra nahvalio je Cristianiju (koji je uviјek imao sluha za predsjednike) te ga pozvao na svečani domjenak. Umjetnik se prisjetio da mu je to bila velika čast.

Laboratorij Cristiani poslovaо je do 1961., kada je zbog konkurenциje i štete uzrokovane požarom Cristiani morao prodati tvrtku. No dotad su već bili zasluzni za stvaranje znatnog dijela povijesti argentinske kinematografije. Godinama su ih u Argentini smatrali liderima. Godine 1941. kupili su modernije strojeve te se tako izjednačili s rivalom Alexom. Nabavili su automatske printere, pultove za sinkronizaciju, instrumente za senzitometriju (mjerjenje osjetljivosti fotografskog materijala na svjetlost, op. ur.) te montažne strojeve.⁹

Usto je Cristiani marljivo radio i u području marketinga. Pokušavao je i podučavati animacijske tehnike putem dopisnoga tečaja. Vjerovao je da će, kao i obično, realizirati taj projekt u suradnji s tehničkim školama, imajući u vidu buduće trendove. No škole nisu dugo sudjelovale u projektu i nije našao nikoga tko bi bio voljan ponuditi kapital za finančiranje ideje. Stoga je morao odustati. "Samo je nekoliko nadobudnih klinaca došlo na prve sate", rekao je. "Vratio sam im novac koji su unaprijed uplatili. No privukao sam pozornost nekih od njih tako što sam im dopustio da budu u studiju tijekom rada na filmu. Tako sam upoznao Quinterna, Olivu, Kaysera, Saru Cetrán..."

84 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

9 Tvrтka je restrukturirana, Quirino i njegov sin Atilio postali su partneri s ograničenom odgovornošću,

Ne zna se je li Cristiani između 1931. i 1938. snimio i svoj film, uz rad na promidžbenim materijalima. No sigurno je da je posljednje važno poglavje njegova samostalnog rada započelo upravo 1938. kada se sastao s Constancijom C. Vigilom.

7. **Constancio C. Vigil i priča o Majmunu uraru**

U modernome svijetu film je najbolje komunikacijsko sredstvo za širenje ideja te je stoga važno da se njime služi u obrazovne svrhe. Antička apologetika i antičke bajke koje su generacijama služile za davanje lekcija o moralu, ali i za zabavu, i danas imaju jednak učinak, makar u latentnom obliku. No potrebno im je dati novi format tako da dobiju na neposrednosti koje danas nedostaje u zastarjeloj književnoj ekspresiji. Jedini način da se prikaže ovaj kompleks koji se sastoji od osjećaja i primjera, a koji čovječanstvu oduvijek treba, jest sljedeći: prikazivanje na velikom platnu, s prijevodom na žive jezike te izravna komunikacija putem animiranih crteža. [...] Podrška koju sam pružio Quirinu Cristianiјu prigodom filmske adaptacije priče Majmun urar znak je moje čvrste želje da se našim ljudima otvorи produktivan kanal poučavanja i zdrave raznode.

Ovaj komentar, objavljen u časopisu *Cine argentino* 1938., može se smatrati Vigilovom autorizacijom filma koji je Quirino Cristiani snimio na temelju njegove priče za djecu.

Vigil je bio politički mislilac, pisac, novinar i urednik. Posebice je bio kroničar i mislilac u području obrazovanja. Rođen je 1876. u Urugvaju, u departmanu Rocha. Već se u djetinjstvu počeo zanimati za književnost. Pisao je pjesme, prozu i eseje na različite teme. Bio

a Francesco Cristiani (Quirinov brat) i Luis Quirino Cristiani (Cristianijev drugi sin) generalni partneri.



Prizor iz filma
Majmun urar
(*El mono
relojero*, 1938)

je urednik i direktor različitih časopisa i novina, vodio je političke bitke zauzimajući se za bratstvo američkih država i mirnu budućnost. Pričom *El Erial* (1915) stekao je popularnost i poštovanje u svim američkim državama u kojima se govori španjolski. Priča ima snažnu moralnu komponentu te je prevedena na nekoliko jezika. Godine 1945. izdana je i na engleskome pod naslovom *Neobrađena zemlja* (*The Fallow Land*). Urednik je bio Lawrence Smith, a izdala ju je nakladnička kuća Harper & Brothers u New Yorku.

Početkom stoljeća Vigil se preselio u Buenos Aires, gdje osniva nakladničku kuću Editorial Atlántida. Tvrta je uskoro postala veoma uspješna, a Vigil je počeo graditi svoje izdavačko carstvo. Izdavao je različite vrste časopisa i knjiga, često u velikoj nakladi, kao što su primjerice sportski časopis *El Gráfico* te publikacija za djecu *Billiken*, koji su prvi put izdani 1919., a još ih se može naći na kioscima. Pod vodstvom njegova sina Carlosa Vigila tvrtka

nastavlja biti jedna od najjačih izdavačkih kuća u zemlji sve do umirovljenja obitelji koja ju je osnovala 2000. i prodaje tvrtki Mexico Televisa 2007.

Constancio Vigil nikada nije prestao s političko-građanskim angažmanom. Iz tog razloga nominiran je za Nobelovu nagradu za mir zbog posredničke uloge u okončanju Rata za Chaco (1928/1932–1935) između Bolivije i Paragvaja. No svojim pričama za djecu stekao je popularnost u javnosti. Njegovo najpoznatije djelo je *Majmun urar*. Riječ je o zbirci priča, a ne basni. Unatoč činjenici da su njegovi junaci bile životinje koje govore, a ne ljudi, *Majmun urar* nema mnogo veze s Ezopom ili Fedrom. Stil namjerno nije pitak i tečan, već je oštar. Tema su etička pitanja. Vigil stvara svijet u kojem je dužnost primarna i u kojem je dopušteno vrlo malo ustupaka radi užitka.

Radnja počinje u urarskoj radionici u kojoj majmun na lancu privlači pozornost prolaznika i klijenata. Majmun želi slobodu te bježi

GIANNALBERTO
BENDAZZI:
DVAPUT PRVI
— QUIRINO
CRISTIANI
I DUGO-
METRAŽNI
ANIMIRANI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nakon nekoliko scena divljanja radionicom. Skriva se u šumi, no ne zna se prilagoditi okruženju. Njegova je puška (referenca na ljudsku civilizaciju) beskorisna zato što je riječ o običnoj igrački. Stoga majmun odlučuje pokrenuti posao. Jedne večeri vraća se u urarsku radioniku, ukrade nekoliko satova i vraća se u šumu s namjerom da ih proda životinjama – što bi trebala biti odlična ciljna skupina jer nitko od njih ne posjeduje sat. Njegov trgovачki pokušaj završava ponižavajućim nesporazumima i sretan je što uspijeva izvući živu glavu. Sada je jedina opcija vratiti se u urarsku radioniku. Njegov vlasnik nije nasilan, no ovaj put postavlja određene uvjete: majmun mora raditi za hranu, a to znači da mora svakoga dana čistiti radionicu i prozor. Majmun pristaje, no samo nakratko. Nakon malo fizičkoga rada, opet bježi. Prvi dio njegova puta odvija se u školi. Ondje zabavlja djecu i nauči da, ako posije sjeme, poslije može pokupiti plodove. Majmun je uvjeren da će svaki predmet niknuti kao sjeme ako ga se zakopa, pa uzima vreću punu gumbića, gumica i kemijskih olovaka te kreće u potragu za poljem gdje će uzgojiti ove predmete. Pokraj močvare pronalazi polje koje mu se svidi, no tu je zločesta roda koja se želi okoristiti. Majmun shvaća da je ptica previše bahata pa bježi prije sezone žetve. U završnome dijelu pustolovine majmun je vezan lancem za putujućeg verglaša koji prosi. Jednoga dana susreće urara koji ga prepozna i počne mu se smijati.

Vigil je Cristianiju predložio ambiciozniјi projekt od snimanja kratkoga filma. Njegova ideja bila je da se realizira filmska adaptacija svih njegovih priča. Nakon *Majmuna urara* slijedio bi *Putujući mrav* (*La hormigueta viajera*, 1927), a zatim *Obitelj zečeva* (*La familia Conejola*, 1943) i tako dalje. No prvi film bio je ujedno i posljednji. Ne zna se zašto. Cristiani je tvrdio da je razlog tome smrt autora, no to vjerojatno nije točno. Vigil je preminuo šesnaest godina poslije, 1954. Koji god razlog bio, to nije utjecalo na skladan odnos između Cristianija i Vigila.

Prvi put, još od suradnje s Valleom i Della Valle y Fauvetyjem, Quirino Cristiani nije pro-

ducirao svoje filmove. Vigil mu je platio 15 000 pesosa za film, a Cristiani ga je režirao i osigurao djelatnike i opremu. Okolnosti su povremeno izazivale tenzije, no film je dragocjen ako pogledamo unatrag. *Majmun urar* zapravo je jedini Cristianijev sačuvani film zato što je bio spremljen u arhiv producenta umjesto u redateljev arhiv. To je razlog zbog čega nije izgorio u požaru.

8. Majmun urar na platnu

Na ovom filmu radilo je mnogo ljudi. Više nego što bi običan kratki film to zahtijevao i možda više nego što je bilo potrebno. Priču je prilagodio Eleazar P. Maestre, a Federico Ribas osmislio je likove. Ribas je bio španjolski umjetnik koji je bio netom došao u Novi svijet nakon građanskoga rata u Španjolskoj, koji je započeo 1936. Pozadinu je oslikala Eglantina Villagra u suradnji s Rosarivom i Krasom. Režiju animacije potpisuju Juan Oliva i Kayser, snimanje je povjerenovo dvadesetčetverogodišnjem Luisu Quirinu Cristianiju, a za glazbu i zvuk bio je odgovoran José Vázquez Vigo (koji je istu ulogu imao na *Peludópolisu*). Nапослјетку, glasove je osmislio Pepe Iglesias, poznatiji kao El Zorro, imitator i komičar koji je radio na radiju i poslije na filmu.

Iz tehničke perspektive film je realiziran najmodernijim tehnikama. Bio je to prvi argentinski animirani film s optičkim zapisom (ploče su se smatrале prapovijješću), a animacije su rađene na celuloidnoj foliji, što je bila tehnika kojom su se obično služili američki filmaši. Film nije bio u boji, no moramo naglasiti da je boja bila novina čak i u SAD-u te da je u Europi bila tek na razini eksperimenta. Nema ničega neobičnog u tome da kinematografija poput argentinske nije imala drugog izbora.

Izvorne fotografije pokazuju da je Cristianijev studio bio dobro opremljen. Vertikalna kamera, oprema za obradu zvuka i montažu, sobe za crtanje međukadrova i bojenje upućivale su na red i učinkovitost.

Zbog promidžbe filmova razvila se potreba za celuloidnom animacijom. Cristiani se



S lijeva
na desno:
Bogoslav
Petanjek
(Kayser),
nepoznata
osoba, Luis
Quirino
Cristiani, Juan
Oliva i Quirino
Cristiani,
tijekom rada na
filmu *Majmun
urar (El mono
relojero, 1938)*.

nerado odrekao svoje stare tehnike, animacije izrezanim figurama, no činilo se da se gledateljima svđao samo novi stil. Da bi mogao bolje raditi s celuloidnom folijom, izradio je animacijske stolove s neprozirnim staklom osvjetljenim odozdo, koje se moglo okretati na podlozi. Ovaj je izum olakšao posao crtačima međukadrova.¹⁰

Iako nije bilo eksplisitnih osobnih sukoba među mnogobrojnim članovima tima koji su radili na ovome kratkome filmu, nema sumnje da je bilo sukoba vezanih uz stil. Cristiani je napisao:

Htio sam sam adaptirati simpatičnog majmuna za platno, no g. Constancio je htio da ga osmisli Ribas. Riječ je o odličnom umjetniku koji uživa veliku popularnost u Španjolskoj. G. Constancio je tvrdio da će film tako dobiti na prestižu. Isto se dogodilo s filmom El Apóstol, međutim tada sam

uspio ispraviti Tabordin crtež i učiniti ga ugodnijim. U ovom slučaju Vigil mi to nije dopustio. Morao sam prihvati ovaj model. Svidio mi se, no, među nama, to nije bio majmun iz Vigilove priče.

Nema sumnje da je postojao veliki kontrast između dviju vrsta inspiracije, dvaju kreativnih umova: Cristiani s jedne strane i Vigil s druge. *Majmun urar* zadržao je samo prvi dio zapleta iz priče. Majmun je u zatočeništvu, bježi u šumu, susreće životinje i uzalud im pokušava prodati satove. Zatim je prisiljen pobjeći i vraća se vlasniku. Film ne prikazuje cijeli niz pogrešaka koje književnog junaka vode do poniranja. Filmski junak tek je neposluno dijete koje bježi od kuće, da bi se naposljetku vratilo natrag. Duhovit i bezbrižan Cristianijev svijet bio je u skladu s ovom perspektivom. U filmu ima uspješnih komičnih trenutaka koji to i dokazuju, no zaplet je, budući da se temelji na

GIANNALBERTO
BENDAZZI:
DVAPUT PRVI
— QUIRINO
CRISTIANI
I DUGO-
METRAŽNI
ANIMIRANI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10 Ovi se stolovi i danas rabe u studijima u kojima još nije prevladala digitalna animacija. I dalje su osnovno sredstvo za rad za snimanje animiranih filmova s animiranim crtežima. A kad je riječ o crtačima međukadrova, Studio Cristiani je na to

radno mjesto zapošljavao uglavnom žene. U SAD-u, međutim, na to mjesto zapošljivali su se isključivo mladići koji su se obučavali za animatore, a žene su radile na čišćenju i bojenju crteža.

izvornome junaku, postao manjkav izmjenom glavnoga lika.

Zbog toga se scenarij čini ne odviše filmskim i prilično površnim. Kao posljedica toga, filmu nedostaje razvojna linija i vremenski okvir kako bi privukao pozornost gledatelja. Odgovornost za to treba snositi osoba koja je trebala prilagoditi priču, Eleazar P. Maestre. No ne isključivu odgovornost. Riječ je o pitanju osobnosti, a ne o tehničkome pitanju. Kao nepopravljivi boem, Cristiani je morao surađivati sa strogim građanskim misliocem čije ideje o etici i obrazovanju nije ni podržavao ni razumio. Cristiani se u svojim filmovima ruga moćnicima, zadirajući političare te pokazuje dobromanjerni nedostatak poštovanja, no navedena obilježja nisu se dobro uklopila u kontekst *Majmun urara*. S jedne strane, Cristiani nije mogao promijeniti priču u žanr *féerie*,¹¹ a s druge strane, producent je uvidio da fineze iz njegova djela nisu prenesene na platno. Film je naposljetku rezultat kompromisa.

No čak i takav kakav jest, film ima svoje kvalitete. Animacija je tečna, slike su pune detalja, pojedini su likovi genijalno osmišljeni (pada na pamet nosorog u nadrealnom metalnom oklopu). Na pojedinim mjestima na površinu izlazi duhovitost crtača stripa. Ako ga moramo ocijeniti, film možemo smatrati prošćenim i možemo ga uspoređivati s drugim sličnim ondašnjim proizvodima.

Gradska uprava Buenos Airesa cijenila je film i dodijelila mu prvu filmsku nagradu. Cristiani se uvijek ponosio fotografijom na kojoj mu gradonačelnik Buenos Airesa Carlos Alberto Pueyrredón uručuje nagradu. *Majmun urar* javno je prikazan 10. veljače 1938. u kinu Monumental te je doživio velik uspjeh.

9. Cristianijevo naslijede

Juan Oliva rođen je u gradu Organyá, u Kataloniji, 1910. Kao tinejdžer seli u Argentinu. U dobi od dvadeset godina počinje raditi kao karikaturist i crtač stripa za različite novine i časopise. Godine 1932–33. dolazi u Cristianijev studio gdje crta i animira dvanaestak kratkih filmskih reklama. Godine 1938. jedan je od glavnih animatora na filmu *Majmun urar*. Godine 1939. Oliva se osamostaljuje i osniva tvrtku Compañía Argentina de Dibujos Animados. U produkciji ove tvrtke snima kratki film *Lov na puma* (*La caza al puma*, 1940). Film je javno prikazan i ostvaruje uspjeh. Zatvorivši tvrtku, pridružuje se tvrtki u vlasništvu braće Low – Emelco. Ovdje osniva odjel za animirane crteže i započinje podučavati. Godine 1942. predstavio je još jedan kratki film, *Mali Filip – revoleraš* (*Filipito el pistolero*), u vlastitoj produkciji. Film je realizirao s malim timom suradnika – samo četiri osobe. Od 1940-ih pa do smrti 1975. Oliva se bavio animiranim filmom, slikarstvom (u tom području dobiva laskave kritike) i podučavanjem. Studenti ovoga Cristianijeva studenta postavili su temelje argentinske animacije 1950-ih i 1960-ih.

Dante Quinterno (rođen u San Vicenteu 26. listopada 1909, a umro u Buenos Airesu 14. svibnja 2003) radio je s Cristianijem, a zatim odlazi u SAD usavršiti svoj zanat kod braće Fleischer. Vraća se s projektom dugometražnoga filma u boji i s dvojicom američkih animatora koje je preoteo Fleischерovima. Riječ je o filmu *Upa u nevolji* (*Upa en apuros*) za koji je kupio strojeve od svoga prvoga učitelja. Projekt je potom pripremljen i izdašno financiran, no okolnosti su ga spriječile da realizira dugometražni film jer se film za koji se odlučio, Gasparcolor, proizvodio u Njemačkoj. Zbog Drugoga svjetskog rata nije ga bilo moguće izvesti. Quinterno je 1942. izmijenio projekt i pretvorio ga u



Quirino
Cristiani 1981.

16-minutni kratki film. Bio je vrlo dobar, no, začudo, loše prihvaćen u javnosti.

Drugi suradnik na području marketinga i na *Majmunu uraru* bio je stanoviti Kayser. Za njega se znalo samo da je bio njemačkoga podrijetla (Cristiani je tako vjerovao) te da je u Južnu Ameriku stigao kao već odrastao čovjek. To je sve. Međutim, Kayser je bio pseudonim Bogoslava Petanjeka, Hrvata rođenog u Varaždinu 1890., u doba Austro-Ugarske. Kao dobar karikaturist ostavio je traga u Zagrebu 1920-ih, a u Argentinu stiže 1929. Petanjek-Kayser radio je s Cristianijem desetak godina, a zatim prelazi u druge producijske kuće, da bi se naposljetku odlučio vratiti u rodnu zemlju 1948. Nastanio se u Zagrebu gdje je crtanje bilo prestižna tradicija i gdje su se pojavile nove inicijative u području animiranoga crteža. Radio je na više projekata, a 1949. dovršava 17-minutni film pod nazivom *Miško*. Filmu nije nikada

podaren zvuk. Zanimljivo je to što se cijele sekvence iz filma temelje na scenama iz *Majmuna urara*. Majmun je jednostavno zamijenjen drugim glavnim likom. Petanjekove tehničke sposobnosti očigledno su bile primjer mladim animatorima na ovome području. Manje od deset godina poslije nastaje međunarodno priznata Zagrebačka škola crtanoga filma. Petanjek odlaže u mirovinu 1957. Preminuo je 1978.

U umjetničkome smislu to su izravni nasljednici Quirina Cristianija. Njegovi su duhovni nasljednici oni koji su snimali animirane filmove u Argentini od 1940-ih nadalje. José María Burone Bruché, koji je naslijedio Olivu u Emelcu 1942., snimio je *Savjete stare viskače* (*Consejos del viejo Vizcacha*, 1945, u boji). Jorge Caro postaje poznat snimivši *Prvakove šake* (*Puños de campeón*, 1950). Leonardo Goilemburg i Carlos González Groppa bave se lutkarskom animacijom 1950-ih. Víctor Aytor Iturrealde

GIANNALBERTO
BENDAZZI:
DVAPUT PRVI
— QUIRINO
CRISTIANI
I DUGO-
METRAŽNI
ANIMIRANI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Rúa, čovjek s više interesnih područja, snimao je filmove naslikane na filmu tijekom 1950-ih u suradnji s Leonom Hermanom. Manuel García Ferré autor je više dugometražnih filmova iz 1960-ih i 1970-ih. Gil y Bertolini i mnogi drugi krenuli su Cristianijevim stopama u području animiranih reklama. Jorge Martin (alias Catú) režirao je 260 kratkih filmova u kojima se pojavljuje Mafalda, djevojčica koju je izumio Quino (Joaquín Lavado) za potrebe stripa. Simón Feldman, slikar, debitirao je 1959. kao filmski redatelj snimivši igranu političku satiru *Posao (El negocio)*, a 1976. predstavio je dugometražni film s animiranim crtežima naslovljen *Četiri tajne (Los cuatro secretos)*. Nапослјетку, Oscar Grillo, vjerojatno najbolji animator s argentinskom putovnicom koji radi u Velikoj Britaniji, osvojio je Zlatnu palmu na Međunarodnome filmskome festivalu u Cannesu 1980. za kratkometražni film *Žena s obale (Seaside Woman)*.

Quirino Cristiani odlazi u mirovinu 1961. Godine 1977. gradska uprava Buenos Airesa

odala mu je počast tijekom proslave u povodu 80. godišnjice argentinskoga filma. Godine 1981. general Jorge Videla, tadašnji *de facto* predsjednik, dodijelio mu je doživotnu mirovinu u znak priznanja njegovu pionirskom radu na području animacije. Otisnuta je poštanska marka njemu u čast.

U pratnji svoga sina Atilija 29. studenoga 1981. posjetio je gradić Santa Giuletta nakon što je primio službenu pozivnicu lokalne općine i pokrajine Pavije. Priredili su mu proslavu te dodijelili mnogobrojna priznanja. Bio je to prvi put da se vratio u Italiju i njegov prvi let zrakoplovom. Tom prigodom uzeo je šačicu zemlje koju će ponijeti sa sobom u Argentinu. Kako bi opravdao tu zastarjelu gestu, rekao je: "Para mí esto es sagrado" ("Za mene je ovo sveto").

Quirino Cristiani preminuo je spokojno, u snu, u Bernalu 2. kolovoza 1984., u dobi od 88 godina.

S engleskoga prevela Sandra Palihnić

FILMOVI QUIRINA CRISTIANIJA*

- 1916/1917 – *La intervención a la provincia de Buenos Aires* (fragmenti u filmskim novostima Federica Valle)
- 1917 – *El Apóstol* (dugometražni film)
- 1918 – *Bez traga (Sin dejar rastro)* (dugometražni film)
- 1919 – *Liga naroda (Los que ligan)* (fragmenti u filmskim novostima Federica Valle)
- 1920-e do 1940-ih – kratki namjenski filmovi (reklae)
- 1920-ih (točna godina nepoznata) – *Čudesni svijet kukaca (El maravilloso mundo de los insectos)*
- 1920-ih (točna godina nepoznata) – namjenski film o izgradnji dokova Puerto Madero

- 1923 – *Fir-pobre-nan*
- 1923 – *Firpo-Dempsey*
- 1924 – *Mali Umberto se zabavlja (Humberto de garufa)*
- 1924 – *Urugvajci zauvijek (Uruguayos for ever)*
- 1925 – *Rinoplastika (Rinoplastia)*
- 1925 – *Gastrotomija (Gastrotomia)*
- 1931 – *Peludópolis* (dugometražni film)
- 1938 – *Majmun urar (El mono relojero)*
- 1941 – *Trice i kućine / Između zviždaljki i frulica (Entre pitos y flautas)**
- 1943 – *Karbonada (Carbonada)*

* Izbjegavam riječ "filmografija" jer je u ovoj fazi istraživanja Cristianijeva opusa još uvijek nemoguće uspostaviti popis koji bi sadržavao odgovarajuće tehničke i druge informacije potrebne za opravdanje toga pojma. (op. Giannalberto Bendazzi)

* Doslovni prijevod ne odražava značenje španjolskog idioma pa predlažemo alternativni naslov. (op. ur.)

BIBLIOGRAFSKE BILJEŠKE**O ARGENTINI I ARGENTINSKOJ POVIJESTI**

Abad de Santillán, Diego, 1965-1971, *Historia argentina*, Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina

Albérès, René Marill, 1960, *L'Argentina*, Milano: Garzanti

Chávez, Fermín, 1978, *Historia del pais de los Argentinos*, Buenos Aires: Ediciones Theoria

Gibson, Charles, Carmagnani, Marcello, Oddone, Juan, 1976, *L'America latina*, Torino: Utet

Ortiz, Ricardo, 1971, *Historia económica de la Argentina*, Buenos Aires: Plus Ultra

Romero, José Luis, 1978, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Huemul

Rouquié, Alain, 1977, *Pouvoir militaire et société politique en république argentine*, Pariz: Presses de la fondation nationale des sciences politiques

Sabsay, Fernando, 1960, *La formación de los partidos políticos en la Argentina 1810-1916. Ideas y caudillos*, Bahía Blanca: Universidad nacional del Sur

Scenna, Miguel Ángel, 1960, *Los militares*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano

O ARGENTINSKOJ KINEMATOGRAFIJI

Hennebelle, Guy; Dagron, Alfonso Gumucio, 1981, *Les cinémas de l'Amérique latine*, Pariz: Nouvelles éditions Pierre Lherminier

Di Núñila, Domingo, 1960, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Cruz de Malta

Mahieu, José Agustín, 1966, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires

GIANNALBERTO

BENDAZZI:

DVAPUT PRVI

— QUIRINO

CRISTIANI

I DUGO-

METRAŽNI

ANIMIRANI FILM

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Bendazzi, Giannalberto, 1982, "Quirino Cristiani", *Banc-Titre*, br. 22/23, lipanj/srpanj-rujan

Bendazzi, Giannalberto, 1988, *Cartoons – Il cinema d'animazione 1888-1988*, Venecija: Marsilio, str. 68-71.

Bernardo, M., 1961/1962, "Los muñecos y sus creadores", *Lyra*, br. 186-188, Buenos Aires

Cohen, David, 1961/1962, "Desarrollo del dibujo animado en la Argentina", *Lyra*, br. 186-188, Buenos Aires

Couselo, J. M., 1971, "Aquellos primeros dibujos animados de largo metraje", *Todo en historia*, br. 47, ožujak, Buenos Aires

De Diego, J. A., 1957, "Hizo 58.000 dibujos para ganar mil pesos", *Mundo argentino*, 20. studenog, Buenos Aires

Edera, Bruno, 1977, *Full Length Animated Feature Films*, London: Focal Press

Petrucci, N. D., 1955, "Quirino Cristiani, primer realizador en el mundo de dibujos animados de largo metraje", *Dibujantes*, br. 11, veljača, Buenos Aires

Vega De Quiroz, J., "Una rápida revista gráfica de como se hacen los dibujos animados en nuestro país", *Leoplán*, nadnevak nepoznat, Buenos Aires

O RAZLIČITIM TEMAMA

Balletta, Francesco, 1978, *Un secolo di emigrazione italiana 1876-1976*, Rim: Centro studi emigrazione

Fossati, Franco, 1980, *Il fumetto argentino*, Genova: Francesco Pirella

Gálvez, Manuel, 1976, *Vida de Yrigoyen*, Buenos Aires: Dulau

Korn, Francis; de la Torre, Lidia, 1982, *Italianos en Buenos Aires: las profesiones, la sociabilidad 1869-1914*, Torino: Fondazione Agnelli

Luna, Felix, 1964, *Yrigoyen, el templario de la libertad*, Buenos Aires: Desarrollo

Perez Mariluz, Enrique, 1967, *Vigil en su tiempo y en su obra*, Montevideo: Mosca Hermanos

Rodriguez Monegal, Emir, 1978, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, New York: Dutton

Vigil, Constancio Cecilio, 1977, *El mono relojero*, Buenos Aires: Editorial Atlántida



THE YEAR OF LIGHT



SPLIT FILM FESTIVAL
INTERNATIONAL FESTIVAL OF NEW FILM
12 - 19 / 09 / 2015

84 / 2015

splitfilmfestival.hr

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 SPLIT):791-21/-22"2015"(049.3)

Karla Kovačević

Nemoćna društvena kritika iz kinofotelje

Uz 20. Split Film Festival – međunarodni festival novog filma,
12-19. rujna 2015.

I ove godine na Split film festivalu dočekao bogat program, s 91 filmom iz 42 zemlje svijeta. Riječ je naravno o jubilarnom, dvadesetom izdanju filmskog festivala u Splitu, čijim su filmskim programom i popratnim događanjima organizatori pripremili ponešto za filmofile različitih uzrasta i ukusa. Za razliku od svjetski razvinkanih festivala, koji nude više manje slične filmove u stilu već prepoznatljivog festivalskog žanra, splitski se može pohvaliti veoma raznovrsnom i dinamičnom selekcijom te predstavljanjem filmova koji se drugdje u Hrvatskoj još nisu imali prilike prikazati.

Posebni program festivala djeluje kao potpora i širi kontekst onom filmskom u kojem je naglasak prije svega na umjetničkom izričaju, a manje na socijalnom, političkom, ekonomskom i drugim kontekstima. Jedna od zanimljivosti ovogodišnjeg posebnog dijela programa obuhvaćala je interdisciplinarno bavljenje temom svjetlosti, budući da je 2015. godina proglašena međunarodnom godinom svjetlosti. Film, kao umjetnost pokretnih slika, također je temeljen na svjetlu, pa se tako u "godini svjetlosti" spretno spajaju znanstvena dostignuća s onim umjetničkim. Na spomenutoj se temi trebao bazirati i vizualni identitet ovogodišnjeg izdanja, što je mogao biti poprilično originalan privlačni faktor Festivala, ali, nažalost, nije do kraja realiziran. Zanimljivosti o svjetlosti mogle su se čuti u sklopu predavanja na prikladnu temu svjetlosti u filmu, ali i nekih drugih koje nisu direktno povezane s

ovim medijem. Ideja za kreativnu radionicu pod nazivom "Slikanje svjetlosti" bila je najbolji primjer interdisciplinarnog shvaćanja teme, a bavila se upoznavanjem tehnike slikanja svjetлом kao jedne od mogućnosti u umjetničkoj i komercijalnoj fotografiji te u stop-animaciji i videu. U aktivnom gledanju filmova i seciranju istih na papiru, polaznici su se mogli okušati u još jednoj radionici, onoj filmske kritike.

Večernja šetnja Splitom prema mjestu otvorenja Festivala povela nas je uzduž kamnog platna sjevernog bedema srca grada, Dioklecijanove palače, gdje je upravo prva projekcija jubilarnog izdanja bila prikazana. Riječ je o instalaciji na otvorenom *Blowup [Bubbles]* (2006) koju je zamislila ovogodišnja članica žirija dugometražnog filma Bea de Visser. Malotko je mogao prepostaviti da bi instalacija koja prikazuje djevojke kako žvaču žvakaće gume, u spontanom ili pak namjerno sugestivnom jeziku tijela, mogla sadržavati cijeli spektar emocija i raspoloženja. Kroz krupne kadrove igre usana i žvakaće gume, boje, mirisi i teksture gotovo su se mogli fizički doživjeti. Zahvaljujući Bei de Visser, nizozemskoj producentici, redateljici i profesorici audiovizualnih medija pri Umjetničkom sveučilištu u Utrechtu, u sklopu Festivala smo, osim djela profesionalnih filmaša, imali priliku pogledati i izbor diplomskih radova i ostalih značajnih studentskih filmova sveučilišta na kojemu predaje.

Okosnicu Festivala u konkurenciji dugometražnih filmova, ali i šire, činio je izbor fil-



Blowup
(Bubbles),
Bea de Visser,
2006.

mova manje poznatih kinematografija recentne svjetske produkcije. Dominirali su oni koji su kao svojevrsna socijalna kritika ukazivali na društvene probleme, bilo da je riječ o ratu, siromaštvu, dekadentnom društvenom kontekstu, iskvarenim vrijednostima, promašenim idealima, životnim brodolomcima te pojedincima koji su zbog bolesti ili ovisnosti nesposobni uklopiti se, odnosno, odigrati svoju ulogu u društvu.

Za otvaranje odabran je film *Nasilje* (*Violencia*, 2015), dugometražni prvičanac kolombijskog redatelja Jorgea Forera. Uz uvjek aktualnu kritiku rata, kao reakciju na integraciju nasilja u društvo izazvanu političkim stanjem u državi, Forero likove svojeg filma tipizira tako da shvatimo kako su pojedinci svih slojeva, iz želje za moći ili iz vlastite nemoći, postali dio destruktivnog mehanizma nasilja. Rezignirani ljudi južnoameričkog velegrada svjesni su rata oko sebe, ali ga prešutno toleriraju okrećući glavu dok god ih se on izravno ne tiče. Na neki se način zateknemo šokirani vlastitom ravnodušnošću prema kadrovima patnje i stalnog tjeskobnog iščekivanja najgoreg, na koje se naviknemo nakon što, uslijed zasiće-

nja, splasne prvotna empatija. Možemo reći da je redateljev cilj bio upravo sugestivnim filmskim jezikom proširiti našu percepciju nasilja, budući da ono nije predstavljeno kao ekstrem s kojim najčešće povezujemo taj pojam, već kao pasivna, sveprisutna agresija. Po gorkom okusu odgledanog, jasno je da ovaj hermetičan film nikako nije žustra, već prije ogorčena i nemoćna kritika nakon probuđene svijesti o društvenoj nepravdi.

Međunarodni žiri, koji su činili Bea de Visser, izvršna urednica i koordinatorica flamskog filmskog časopisa *Filmmagie* Sarah Skoric i glavni urednik HRT-a 3 Dean Šoša, odlučio je da Grand Prix festivala ode u ruke peruvanskog redatelja Juana Daniela F. Molere za film *Videofilia* (*i drugi internetski sindromi*) (*Videofilia [y otros síndromes virales]*, 2015). Svoju su odluku obrazložili riječima: "U ovom filmu međunarodni fenomen cyberseksa, partyja, droge i tinejdžera autsajdera poprima općeniti podtekst peruvanskog društva, a zadirje do same kulture Maja pa se kreće sve do današnjih ikona i rituala koji filmu daju glazbenu podlogu." Molero već ima iskustva s lo-fi igranim filmovima u kojima je mijehao žanro-

ve i hibridizirao sliku, a osim njih snimao je dokumentarne i eksperimentalne filmove po sličnom principu, pa mu je žiri dodijelio nagradu i za bogati vizualni jezik *Videofilije*. Filmski likovi djece digitalnog doba tragikomično su mutirani tinejdžerski arhetipovi, čije su vrijednosti i načini upoznavanja i istraživanja svijeta odraslih također iskrivljeni. Oni su refleksija ambijenata, u kojima borave kad nisu za kompjutorima, kao dekadentni kontekst suvremene Lime. Idealiziranje japanske kulture u smislu svega onoga što ona predstavlja kao kolijevka digitalnog doba, važan je motiv koji se na vizualne i druge načine provlači kroz čitav film. Groteskne malware '90s grafike promiču kinoplatnom "vičući", signalizirajući nam kad je nešto u priči poslošo po zlu. Kulminacija nastranog dosegnuta je na samom kraju u obliku *anime*-kostimirane zabave na drogama koja nas slikama i zvukovima s kratkotrajnim sistemskim pogreškama (*glitchevima*) ponovno prebacuje u loš *trip* u kojem skupa s likovima ostajemo još dugo nakon završetka filma.

Kroz dvije daljnje priče o odrastanju (ovo-ga puta u smislu preispitivanja granica seksualnih (ne)sloboda osoba s posebnim potrebama) vode nas Vijetnamka Kim Quy Bui u dugometražnom prvinjcu *Oploditelj* (*Nguoi truyen giong*, 2014) i švicarska redateljica Stina Werenfels u filmu *Dora ili seksualne neuroze naših roditelja* (*Dora oder die sexuellen neurosen unserer eltern*, 2015). Uz mnoštvo pitanja koje ovakve problematike otvaraju, jedno od važnijih svakako jest i ono o (ne)odgovornosti spram vlastitih postupaka osoba s mentalnim hendikepom te posljedicama koje iz njih proizlaze. Diskutabilno ostaje i pitanje što bi u ovakvim slučajevima bilo moralno dobro, a što loše učiniti kako se ne bi narušila temeljna prava osobe. Objema redateljicama, premda djeluju u dijametalno suprotnim kulturama i u svom se nastojanju služe drugačijim filmskim i govornim jezicima, zajednički je medij (dobrog) filma.

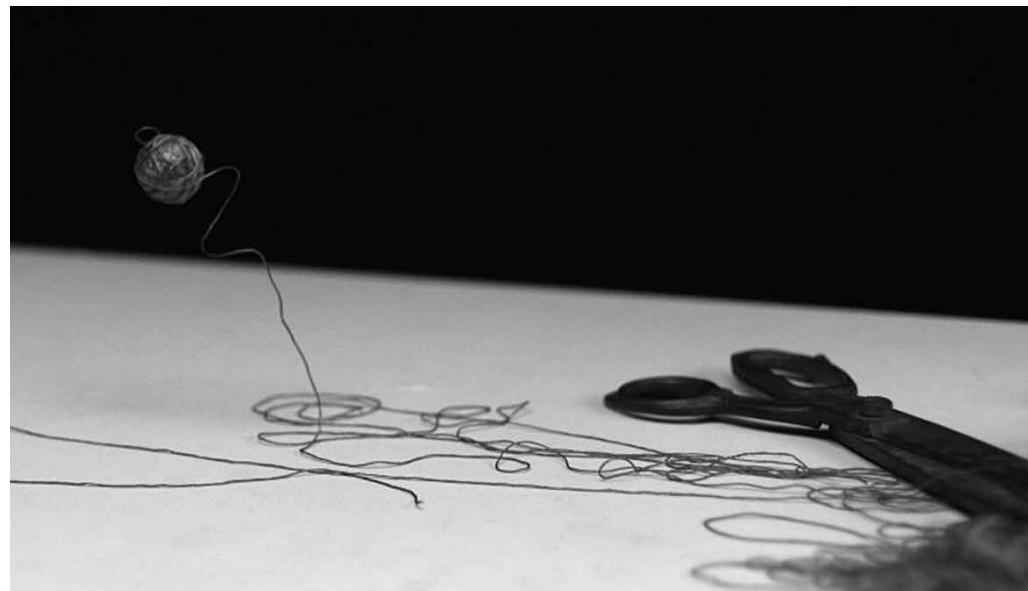
Jedini ovogodišnji domaći konkurent za "splitsku peraju" bio je film Damira Čučića

Rakijaški dnevnik (2015), koji je igrao na nekoliko ovogodišnjih festivala uključujući i ZagrebDox. Žiri Liburnia Film Festivala, kao i onaj pulskog, prepoznao je i nagradio kvalitetu kamere Borisa Poljaka i dizajn zvuka Martina Semenčića u ovom filmu. Iako u Splitu nije odnio glavnu nagradu, nije ostao ni praznih ruku, jer mu je ovogodišnji žiri dodijelio posebnu nagradu, kao i njemačkom igranom filmu Inga Haeba *Sobarica Lynn* (*Das Zimmermädchen Lynn*, 2014). *Rakijaški dnevnik* rodovski bi mogli nazvati eksperimentalnim zvukovnim dokumentarcem, jer prema riječima žirija, "balansirajući između dokumentarne i igrane forme, prelazi granice disciplina." Tehničar zvuka i alkemičar modernog doba, Mario Haber, više je od desetljeća snimao razgovore u vlastitoj kući i zvukove oko fermentatora alkohola, stoga je film ustvari nastao kao rekonstrukcija tih audiosnimki. Zvukovi su popraćeni videosnimkama i slikama koje ih najbolje opisuju pa ga zato, da se prikladno izrazimo, treba gledati ušima. U skladu s tim, pohvale idu i fotografiji koja je "iznimno vješta – zapanjujući krupni kadrovi mijesaju se sa šarenim slikama koje su nastale prvenstveno u kameri, nikada u postprodukciji." Zvuk teče polagano, a pripadajuće slike cirkuliraju poput dobre rakije u kotlu oko spiralnog grijača, stoga samo strpljivo i nazdravlje.

Od ostalih dugometražnih hrvatskih ostvarenja, koja smo također imali priliku vidjeti i na nekim drugim domaćim festivalima, ovogodišnje je izdanje preskočilo Matanićev i Jukin film, a publici ponudilo medijski trash turbofolk mjuzikl *Svinjari* (2015) Ivana Livakovića, potom 78 minuta dug film snimljen u jednom kadru, *Sirene i krikovi* (2015) Ivana Perića, sumornu dramu *Imena višnje* (2015) Branka Schmidta, kao i *Vlog* (2014) Bruna Pavića. Potonji diplomski rad privukao je više pozornosti činjenicom što je bio izbačen iz programa prošlogodišnjeg pulskog festivala nekoliko sati prije projekcije, nego što je to zasluzio na osnovi svoje kvalitete. Riječ je o intimnoj, crno-bijeloj životnoj drami naivca,

KARLA
KOVAČEVIĆ:
NEMOĆNA
DRUŠTVENA
KRITIKA IZ
KINOFOTELJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Bilo mi je
pet kad sam
postala žena
(I was five
when I became
a woman,
Maryam
Tafakory, 2013)

vječnog optimista i sanjara, kojemu koliko god se trudio ne polazi za rukom preuzeti ulogu odrasle i odgovorne osobe u društvu koje mu u tome samo odmaže. Redatelj Krešu (Matija Kačan), koji je glavni lik, stavlja u najteža životna iskušenja, u kojima njegova izgubljenost samo još više dolazi do izražaja te on nepovratno propada. Unatoč svemu, umjesto da liječi frustracije, Kreši ne manjka opravdanja za osobe koje su mu nanijele nepravdu, kao ni osmijeha ohrabrenja onima koji prate njegov nedorečeni amaterski videoblog. Takav isforsirani optimizam prerasta u neiskreno samoavaravanje, pogotovo u situacijama u kojima bi, koliko god možda poražavajuće djelovalo, bilo prirodno očekivati iskrenu emotivnu reakciju. Film ukazuje na sveprisutni problem mladih neambicioznih ljudi današnjice, koliko zaokupljenih vlastitim svjetovima, da kad ih jednom neminovno sustigne stvarnost, nemaju izgleda opstati u beščutnom materijalnom svijetu.

Osim dugometražnih, Split Film Festival ponudio nam je i pristojan broj kratkometražnih domaćih ostvarenja, poput animirane *Levitacije* (2014) Marka Meštrovića i *Probudi me* (2015) Dee Jagić te i granog *Vrlo kratkog izleta* (2014) Igora Bezinovića. Unatoč tome, u kon-

kurenciju za glavnu nagradu ušao je jedino A.D.A.M. (2014) Vladislava Kneževića koji je ove godine primio i Nagradu Okravijan Hrvatskog društva filmskih kritičara za najbolji eksperimentalni film, a čija je polazišna točka za eksperimentalnu studiju reinterpretacija znanstvenofantastičnog žanra.

Ostalih 40 filmova koji su se natjecali za "splitsku peraju" pristiglo je s najrazličitijih strana svijeta, a Grand Prix u kategoriji kratkoga metra odnio je film iranske redateljice s londonskom adresom Maryam Tafakory pod nazivom *Bilo mi je pet kad sam postala žena* (I was five when I became a woman, 2013). Već je iz naslova jasno da je riječ o nekoj vrsti prebrzog i neprirodnog odrastanja, ili kako žiri kaže, o "nošenju s intimnom i bolnom tematikom mučenja djevojčica genitalnim obrezivanjem putem uspjelog metaforičkog povezivanja sa zanatom krojenja." Posebno su istaknuli i "izvanrednu montažu i smislenu upotrebu bližih planova u ovom sićušnom, no istovremeno velikom filmu koji nam pokazuje kako je teške traume moguće kvalitetno obraditi na umjetnički način."

Posebnu nagradu međunarodni je žiri, u čijem su sastavu bili nizozemski producent

Hans Eijses, njemački redatelj i profesor kinematografije i likovnih umjetnosti Harald Schleicher te hrvatski filmski kritičar Silvestar Mileta, dodijelio francusko-bjeloruskom filmu Darije Jurkević *Baka Vanja i koza* (*Mamie, Vanya et la Chèvre*, 2014) "za univerzalnu priču o našem zajedničkom, izgubljenom europskom nasljeđu tihe seoske svakodnevice, ispričanu primjerenum polaganim ritmom, uz montažu i kameru koje su likovima dozvolile da se slobodno izraze i očaraju nas u sklopu ovog dirljivog i živopisnog djela." Još jednu posebnu nagradu zaslužio je poljski film *Kinki* (2015) Izumi Yoshide na temelju "smjele upotrebe kamere, glazbe i zvuka u oblikovanju apstraktnog filmskog jezika poetske prirode te iznimnog osjećaja tekstura."

Pridjev *kinky*, s nešto drugačijim značenjem, mogao bi dobro opisati ovogodišnji program "Libido" koji se sastojao od tri dokumentarca o trima različitim marginaliziranim seksualnim praksama koje se zasnivaju na derivacijama sadomazohizma. Jedan od njih koji najopćenitije progovara o sadomazohizmu jest *Ceremonija* (*La Cérémonie*, 2014) redateljice Line Mannheimer. Ovaj švedsko-francuski film gledateljima se obraća prvenstveno s namerom razbijanja predrasuda prema nečemu nekonvencionalnom. Predrasuda koje su, kao i u najvećem broju drugih slučajeva, nastale iz neznanja. Še-M praktikanti, najrazličitijih životnih dobi, imenom i prezimenom, povjejavaju nam kako i zašto su postali sadomazohisti, tko je utjecao na njih, na koji način su se u međuvremenu mijenjale i razvijale njihove želje, sklonosti i svjetonazor, te nam izravno ili neizravno poručuju da ne postoji granica i sram, a pojam normalnog lažan je i izmišljen s druge strane konvencionalnih društvenih normi. Razgovori su ispresijecani reziranim isjećcima Še-M seansi u organizaciji Catherine Robbe-Grillet, osamdesetčetverogodišnje francuske spisateljice, glumice i domine koja ih ugošćuje u svom dvoru. Zamišljene poput kazališnih predstava, popraćene odgovarajućom

kostimografijom i scenografijom autentičnih ambijenata francuskog *châteaua*, ceremonije ne prelaze granicu ukusa niti prerastaju u vulgarnost.

Seksualnost kao motiv, ali u potpuno drugačijem kontekstu, prisutna je i u dvije atipične ljubavne art-priče: *Plavom tjesnacu* (*Blue Strait*, 2014) Jona Josta te poljskom filmu *Nude Area* (2014) Urszule Antoniak. S dozom melankolične sanjivosti, Antoniak nam iznosi priču o ljubavi dviju djevojaka te na iznimno sugestivan način prati sve njihove trenutke tisine. Ograničenost, neiskrenost, nedorečenost i ostale manjkavosti govornog jezika, kad su emocije u pitanju, zamijenjene su mnogo prikladnijim izrazom: jezikom pokreta i izrazima lica, kojima nam se likovi otkrivaju, dok su pogledi i dodiri njihov dijalog. U filmu bez ijedne izgovorene riječi, također je izuzetno važno i zahtjevno odabratи glazbu koja će popratiti bogatstvo putenog vizualnog prikaza kao okosnice filma. U kojoj mjeri je redateljica uspjela ostvariti čarobnu sinesteziju, govori i činjenica da se, još neprilagođeni vanjskom svijetu neposredno nakon izlaska iz kina, zateknemo percipirati stvarnost na način koji nam je ona sugerirala svojim filmom.

I kao što u *Plavom tjesnacu* i *Nude Area* tema nije homoseksualnost, već ljubav i tražanje za vlastitim identitetom, slično nam kazuje i redatelj Rainer Werner Fassbinder u dokumentarnom filmu *Fassbinder – ljubav bez zahtjeva* (*Fassbinder – Lieben ohne zu fordern*, 2015). U posebnoj sekciji "Odrazi", koja prikazuje život i rad umjetnika, spomenuti se film *Danca* Christiana Braada Thomsena na prvu istaknuo prikazima nepoznatih intervjuja s poznatim začetnikom njemačkog "novog vala". Zaintrigirala nas je i potpuno drugačija vrst suvremenog dokumentarca iz iste sekcije pod nazivom *Digitalno obećanje* (*La Promesa Digital*, 2014). Španjolac José Manuel Pinillo spretno je uskladio tematiku i prikazivački izraz. Niže bljeskove slike, video i audio zapisa koji nas bombardiraju digitalnim produktima tehnolo-

KARLA
KOVAČEVIĆ:
NEMOĆNA
DRUŠTVENA
KRITIKA IZ
KINOFOTELJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

loškog doba, nikad se ne zadržavajući na određenom segmentu više nego što je potrebno da ga pojimimo, a često ni toliko. Uz takav način projiciranja, jasno je da mu namjera nije nečemu nas naučiti, čak ni pokazati nam nešto novo, već samo površno i relativno objektivno popratiti digitalnu revoluciju, jer detaljnije, s obzirom na njezin obim, to nije ni ostvarivo. Prvenstveno želeti ukazati na ogromnu moć kojim je preoblikovalo suvremeno društvo iz temelja, u povijesno gledano neznatno malo vremena, potiče nas da razmislimo o dobrim i lošim stranama digitalnog doba. Naposljetku nas ostavlja neugodno svjesnima da je budućnost već stigla i da nema povratka na staro. Gledajući u lice umjetnoj inteligenciji u retro-futurističkom liku žene, ne možemo se ne zapitati: Kada će se sve što smo stvorili oteti našoj kontroli?

Radove na temu socijalne problematike moglo se vidjeti u programu "Forum 4", proširenom prošlogodišnjem programu "Forum 3", koji je korespondirao sa životom u zemljama Trećeg svijeta. Osim spomenutih dugometražnih filmova, između ostalih i manje poznatih kinematografija poput palestinske i marokanske, filmofilma je ove godine posebno atraktivn zasigurno bio i izbor sa Zanzibarskog međunarodnog filmskog festivala. Obuhvaćao je sedam kratkometražnih filmova različitih žanrova koje je predstavio sam direktor festivala Martin Mhando te s gledateljima podijelio uvide u suvremenih afričkih film.

Iznađenje u festivalskom programu bio je američki film *Rika* (*Roar*, 1981/2014) holivudskog producenta Noela Marrella i njegove slavne obitelji. Dopadljivost leži u jednostavnosti jer je riječ o zabavnom obiteljskom cje-lovečernjem filmu iz 1981. godine s prikladnim *high-conceptom* te danas već pomalo smiješnim vizualnim identitetom i pratećom glazbom.

Unatoč manjkavostima, glavna posebnost ovog filma dokumentirani je i dosad neviđeno pri-san odnos glumaca i divljih životinja koji su zajedno gradili više od desetljeća. Scene stotina divljih mačaka koje se ponašaju poput kućnih ljubimaca, nesvesne ogromne fizičke nadmoći nad čovjekom, straše nas, tjeraju u smijeh, izazivaju divljenje pa čak i nježnost, što je Marshellu napisljetu i bio cilj. Igrajući na naše emocije prema životinjama, redatelj također pokušava ukazati na važnost njihove zaštite, pa pomalo ironično navodi: "Nijedna životinja nije bila ozlijedena tijekom snimanja ovog filma. Sedamdeset članova filmske ekipe jest."

Naposljetku, kako prikladnije ostaviti drevni morski grad i dostojanstveno se oprostiti od filmskog festivala kojim smo ujedno i ispratili ljeto, nego plovilom? Uz tiho i meditativno *Jezero Bowman* (*Bowman Lake*, 2014) Jona Josta – film koji je bio prikazan u sekciji "Frame Extended" (njome su bila obuhvaćena djela izvan umjetničkih i svakodnevnih okvira) – mogao se vidjeti još jedan morski film sličnog ugođaja: Vincent Ducarne svojim nas je radom *Prelazeći granicu* (*Le Passage de la Ligne*, 2015) otisnuo negdje daleko na pučinu i njegovom čemo projekcijom, još jednom na kamenom platnu, zaokružiti ovaj izvještaj. Prikazan bez zvuka, ovaj je film nažalost doživljen više kao usputna atrakcija, nego kao ozbiljan filmski materijal koji svojom vizualnom snagom i montažnom kombinatorikom traži i zasluzu-je upravo filmsko iskustvo na velikom platnu. Dokumentarno zabilježenim prekoceanskim putovanjem jednog teretnog broda te potpu-nim odsustvom čovjeka i njegove riječi, redatelj paradoksalno progovara upravo o čovjeku i njegovu mjestu u beskonačnosti prostora i vremena, o slobodi koliko i strašnoj samoći.

UDK: 791.633-051FORERO, J."2015"(O49.3)

Nasilje

(Violencia, 2015)

Nasilje, dugometražni prvijenac kolumbijskoga redatelja Jorgea Forera, uviјek je aktualna kritika rata kao reakcija na integraciju nasilja u društvo izazvanu političkim stanjem u državi.^{*} Nije riječ o žustroj, već o ogorčenoj i nemoćnoj kritici nasilja nakon probudene svesti o društvenoj nepravdi.

Jasno koncipirano u obliku triptiha, *Nasilje* nam iz perspektive trojice muškaraca kronološki prikazuje jedan dan u životu svakoga od njih, od jutra do večeri. Nisu to nužno isti kalendarski datumi, već okvirna sadašnjost. Filmovi su naizgled samostalne cjeline koje se linearно nastavljaju jedna na drugu. Uz vrijeme radnje, filmovima je zajednički i urbani kontekst južnoameričkoga velegrada koji se provlači kroz dvije priče. Međutim, kao prostor zbivanja presudna je šuma u kojoj se nalazi kamp paravojske, te sporedni, anonimni likovi vojnika kao provoditelja nasilja u tim šumama.

Iako je kamera fokusirana isključivo na glavni lik koji pratimo kroz dan u pojedinoj prići, on u našim očima ostaje potpuni stranac: njegovo ime ne znamo jer gotovo uopće ne komunicira s drugim ljudima, pa ne možemo saznati ni o kakvom je čovjeku riječ. Svaki od likova slučajno je odabran pojedinac koji postaje nositelj određene uloge u društvu (u vrijeme rata), a dan tijekom kojega ga pratimo monotonija je svakodnevica u kojoj obavlja rutinske zadatke. Gledajući stvarnost likova, postaje nam jasno u koje ih društvene ladice možemo svrstati, a otkriva se i okvirni vremenski i mjesni

kontekst radnje, južnoameričke sadašnjosti, koji dijele.

Divlja priroda nije ništa više simbol slobode no zatvorska ćelija ako je čovjek sputan čeličnim lancem. U većini slučajeva nemilosrdna je prema njemu, mada ništa više nego on prema njoj ili no što su ljudi međusobno. Ratni se zarobljenik nakon dugo vremena osjeća slobodno kupajući se u rijeci, dok kamera zaranja s njim, ali taj trenutak skupo plaća vlastitim zdravljem. Dok noćne zvukove prirode, koza, šum struganja automatske puške i čizama po granju te vlastita lanca koji nosi oko vrata pokušava sakriti ljudskim glasom s radija, a utjehu od mrklog mraka naći u njegovu crvenom svjetlu, radio se tragično gasi. U segmentu o zarobljeniku dominiraju scene "pranja" – prvo pere robu, onda sebe. Čin je to koji bismo simbolički mogli protumačiti kao kajanje ili ogradijanje od odgovornosti za vlastite postupke koji su ga možda doveli u zarobljeništvo, ili doslovno, kao čin održavanja osobne higijene u smislu očuvanja ljudskoga dostojanstva u neprijateljskim i nesređenim okolnostima.

Grmljavina automatske puške u mraku, kao rezultat banalne svađe, pokazuje bescjenje života dvojice civila u ratu. U mladićevoj prići dominiraju scene "kretanja" – vožnja biciklom, hodanje na razgovor za posao, hodanje s djevojkom iza škole, vožnja automobilom do kampa. Njegovo kretanje je uzaludno, simbolički ga ne dovodi do cilja jer željeni posao ne dobiva, a odredište mračnog putovanja autom

* Tekst je nastao u sklopu radionice "Anatomija filmske kritike" održane od 13. do 16. rujna u sklopu 20. splitskoga filmskoga festivala – međunarodnoga

festivala novoga filma, pod vodstvom Danijela Brlasa i Valentine Lisak.



nepoznato mu je. Indiferentan je prema prostorima kojima se kreće kao i naizgled prema životu samom. Ipak, prva reakcija koju dobivamo od njega je strah u trenutku kada osjeti da mu je život ugrožen. Iako naposljetku shvaća da bi to moglo biti njegovo posljednje putovanje, on ostaje pasivni promatrač koji ne poduzima ništa, svjestan da je prekasno i da je nemoćan.

Jesu li usputna ljubazna riječ prodavačici i smiješak u znak pozdrava poznaniku manje iskreni ako im ih uputi ratni zločinac? Bi li mu kuhar u lokalnom restoranu ipak poslužio jelo, kao što mu kuharica poslužuje kozletinu u kampu, da zna tko ga jede? Bi li se njegova djevojka budila s njim ujutro u krevetu, svjesna kako će isto popodne narediti podređenomu vojniku da raspori nevinu ženu? Bi li ti civili bili jednako indiferentni prema nasilju koje provodi, kao što su to vojnici koje trenira, da znaju? Ostaje nejasno koliko je društvo upućeno u to što je ovaj čovjek po zanimanju i, ako jest, zašto se ponaša kao da ga nije briga. Nakon što je izdajući naredbe obavio svoj krvavi posao, za razliku od ostale dvojice čiji dan nema sretan završetak, zapovjednik provodi ugodnu večer sa svojom djevojkom te se oni zagrljeni udaljavaju u noć ulicom punom ljudi. U zapo-

vjednikovu filmu dominiraju scene "jedenja" – simbol moći njegova invazivnog prožiranja ljudi oko sebe.

Pojedinac je tipiziran kako bismo shvatili da su aktualni društveno-politički problemi integrirani u sve pore društva kojega pripadnici, iz želje za moći ili iz vlastite nemoći, postaju dio destruktivnog mehanizma rata. Bilo da je riječ o onima koji svjedoče ili o onima koji čine nasilje, očekivana reakcija ljudskosti izostaje. Glume li ravnodušnost zato što se boje za svoj život ili je rat ubio sve ljudsko u njima? Rezignirani ljudi južnoameričkoga velegrada svjesni su rata oko sebe, ali ga prešutno toleriraju okrećući glavu dok god ih se izravno ne tiče. Na neki se način zateknemo šokiranim i vlastitom indiferencijom prema kadrovima sveprisutne tjelesne i psihološke patnje, na koju se oko brzo navikne nakon što splasne prvočna empatija i dođe do zasićenja.

Scene po svojem trajanju i sadržaju djeluju gotovo dokumentaristički. Redatelj nas umara monotonijom svakodnevice običnih ljudi, od čega se i sastoji najveći dio filma, da bi nas intenzivnije iznenadio kad za to dođe vrijeme. Svojim sporim ritmom film zahtijeva od gledatelja da obrati pozornost na detalje, no gotovo da se ni ne trudi tu pozornost i zadrža-

ti. One malobrojne scene eksplisitnog nasilja, kao kulminacije tjeskobnog iščekivanja, nisu izravne, već naznačene zvukovima, a namjerna nedorečenost prikazanoga tjera nas na preispitivanje i subjektivno tumačenje.

Sugestivnost filmskoga jezika i narativnih postupaka koju redatelj prigljuje, odbačujući pritom izravni prikaz kao opredjeljujuć i previše jednoznačan, u službi je proširenja naše percepcije nasilja. Ono nije predstavljeno kao ekstrem, s kojim najčešće povezujemo

taj pojam, već kao pasivna, u filmu sveprisutna agresija. Život u stalnom strahu – za život, tjeskoba, međusobno nepovjerenje, otuđenost, neizvjesna budućnost, svijest o postojanju nasilja u neposrednoj okolini, ali nemoć pojedinca da reagira i pobuni se protiv njega. Kao posljedica takve svakodnevice javlja se bijeg od stvarnosti negiranjem ili prešutnim prihvaćanjem nasilja.

Karla Kovačević

KARLA
KOVAČEVIĆ:
NASILJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051WERENFELS, S."2015"(049.3)

Dora ili seksualne neuroze naših roditelja

(Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern, 2015)

Dora ili seksualne neuroze naših roditelja (Dora oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern, 2015) treći je dugometražni film švicarske redateljice Stine Werenfels.^{*} Film otvorenog progovara o problemima seksualne (ne) slobode i tematizira sazrijevanje mlade osobe s posebnim potrebama u okviru obiteljskoga i šireg društvenoga života. Svjedočimo postupnoj transformaciji glavnoga lika Dore, kroz čije oči većinom i pratimo zbivanja. Nju na samom početku vidimo kao nezrelu klinku koja bezbrižno slavi rođendan, okružena ljudima koje poznaje i koji za nju imaju razumijevanja. Tijekom filma promatramo njezin svijet koji biva okrenut naglavačke – dijete s početka postaje mlada žena koja sazrijeva, stvarno i figurativno gubi nevinost i ulazi u svijet odraslih.

Film otvara scena zamućenih leća i pozadinski dijalog koji nam daje do znanja da su prisutni muškarac i žena – Dorini roditelji koji Dori kratkim, naredbenim rečenicama nalažu da uzme svoje tablete. Trenutak poslije, poput ponovnog rođenja, kadar se postupno ostri i konačno vidimo jasno, kroz Dorine oči, u vanjski svijet. Ona je, uz neodobravanje svojih roditelja, prestala uzimati lijekove. Nefokusirani drugi plan ponavljamće se kontinuirano, ali u dalnjem korištenju to nam sredstvo prezentira Dorino naizgled nepotpuno viđenje okoline, putem kojeg je njezina pozornost uvijek usmjerena na objekt fokusa. To je najčešće bliski drugi lik – majka, otac ili kasnije ljubavnik Peter. Nejasnost ambijenta, odnosno prostora

gdje se radnja odvija, implicira nam njezino nerazumijevanje svijeta i društva u kojem se kreće. Dora uporno odbija društvenu stigmatizaciju ("Ja nisam retard!", "Ja mogu postići sve!") i želi ostvariti slobodu putem svojih specifičnih, prirodenih, karakteristika.

Nedostatak slobode snažno je izražen kroz njezin odnos s roditeljima, posebno majkom, koja nastoji zaštititi kćer od izvanjskih utjecaja i koja pokušava zatomiti njezinu rastuću seksualnost. Na rođendanskoj zabavi Dora dobiva na dar kratku crvenu haljinu koju odmah navlači na sebe, svjesna da taj novi komad odjeće djeluje ozbiljnije i čini je, barem za trenutak, odraslim osobom, a ne nevinom djevojčicom. Sljedeća scena prikazuje Doru kako stoji sama u drugom planu, pri čemu fokusom kamere dominira mjeđurič sapunice koji u potpunosti uokviruje njezino lice. To "stakleno zvono" vidljivo je i kasnije, kada majka čita bajku Dori koja leži u kadi. U sljedećem kadru ona počinje masturbirati, na što se majka samo nakratko osvrne riječima: "Ovo ti je najdraža priča. Zar ne želiš da je dovršim?" Kristin se ne zna nositi s Dorinom rastućom seksualnošću i ne zna gdje treba povući granicu između slobode i sigurnosti. Ta će nemoć kasnije stvoriti neisklad unutar obitelji i razdvojiti majku i kćer.

Odnos između majke i kćeri je krajnje uzdrman pojavom Petera, distanciranog i sadističkog Dorinog "ljubavnika". Dora ga prvi put vidi kao kupca kraj standa gdje pomaže pri prodaji voća. Ostaje joj u oku njegova naočita

84 / 2015

* Tekst je nastao u sklopu radionice "Anatomija filmske kritike" održane od 13. do 16. rujna u sklopu 20. splitskoga filmskoga festivala – međunarodnoga

festivala novoga filma, pod vodstvom Danijela Brlasa i Valentine Lisak.



pojava i frajersko držanje, te ga kasnije slijedi u toalet gdje ga zavodi obližujući šipak koji drži u ruci i nudeći mu ga na dar. Kamera pleše oko Peterovih ramena i vidimo submisivnu Doru kako prihvata ulogu svojevrsne ljubavnice. Ali Peter zabranjeno voće vidi u njoj, te je silovito okreće i siluje. Kamera se fokusira na njezino lice (izraz čuđenja i kasnije ugode), ruke (grčevito se drži za zid) i kotrljujući šipak koji završava na zahodskome podu. Peter je pak svjestan svega, kontrolira situaciju i razumeće posljedice, ali ne mari za njih. On situaciju iščitava kao silovanje, što nam jasno potvrđuje i kasnije odbijanje suočavanja s Dorom, nakon što je sretne na ulici. Dora je pak zadovoljna odnosom i u Peteru pronalazi slobodu i ljubav.

Peter je lik o kojem znamo jako malo i koji duboko skriva svoje osjećaje. On je svojevrsna *tabula rasa*, nedodirljivi sadist i gotovo pa karikirani negativac koji ne pokušava opravdati svoje akcije. U jednom trenutku odbija seks s Dorom da bi, nakon što ona odstrani kontracepcijsko sredstvo, ipak na njega pristao. Njegova motivacija za navedeni čin je

najvjerojatnije duboko osobna; on konstantno pomiče granice njihovih seksualnih iskustava, u kojima je Dora tek igračka, a on lutkar koji dominira svakim aspektom njezine osobe – za razliku od roditelja on shvaća Dorin libido i iskorištava ga za vlastito zadovoljstvo. Njegov lik također predstavlja krajnji oblik slobode koji se manifestira u potpunom izostanku posljedica (društvenih i emocionalnih) i obiteljskih veza (nepostojanje komunikacije s roditeljima, indifferentnost spram Dorine trudnoće), koje su otegotna okolnost u slučaju emancipacije Dore i Kristin.

Odnos između roditelja prikazan je minimalistički – oba lika komuniciraju i postupaju isključivo u odnosu spram kćeri. Neuroza, sadržana u naslovu filma, produkt je osjećaja zarobljenosti u ulozi roditelja koji je potpiren u trenutku kada Dora započne seksualnu vezu s Peterom. Njezina novoprionađena sloboda izravna je pljuska roditeljima koji se ne snalaze u novonastalim situacijama te ih Werenfels scenski razdvaja do kraja filma. Rastuća Dorina seksualnost nailazi na nerazumijevanje – ona

JOSIP MIOČ:
DORA ILI
SEKSUALNE
NEUROZE
NAŠIH
RODITELJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

pokušava strastveno poljubiti oca ne shvaćajući kulturne tabue te gola paradira pred roditeljima. Kćerina obnaženost je zasigurno bila sastavni dio njihova obiteljskog života, ali je nakon njezina seksualnog oslobođenja ona redefinirana kao nepoželjni aspekt zapadne kulture i odrasle dobi. Dorin neobuzdani libido u izravnom je konfliktu s Kristinim snovima o drugom djetetu, koji ostaju neostvareni zbog njezine dobi. Njezin je odnos prema Dori dvoznačan; s jedne strane je majčinska potreba da zaštiti uglavnom nemoćno dijete, dok je s druge frustracija njezinom slobodom i nerazumiјevanjem, posljedica vlastita djelovanja. Kristin tako navodi Doru da koristi kontracepciju, da pobaci nakon što prvi put zatrudni, te je u kočnicici izbacuje iz stana nemoćna da se suoči sa svojim strahovima.

Dijalektika odnosa majka – kći dobiva konačno razriješenje u posljednjem činu, gdje pratimo Doru koja proživljava porođajne muke nakon što ju je Peter napustio, te Kristin koja se prepusta libidu i na nagovor Felixu, kolege s posla, uzima ecstasy. Ona u tom trenutku odbacuje Doru i proživljava neobuzdanu halucinaciju, pri čemu svjedočimo prikazu putenog isprepletanja rasplesanih tijela u razuzданoj orgiji nalik na antičke obrede. Fokus je, kao prethodno u mnogobrojnim Dorinim kadrovima, nejasan i iskrivljen, što nam prezentira svojevrsno vizualno sjedinjenje majke i kćeri unatoč činjenici da su scenski i narativno razdvojene. U uzastopnoj izmjeni scena na kraju vidimo Doru koja blago i emotivno gleda u novorođeno dijete te Kristin koja se, konačno zadovoljena libida, budi okružena replikom rimske kupelji s motivima Venere. Oslobođena, ona gleda prema kamjeri i čuje riječ "mama".

Sloboda u filmu nosi sa sobom snažne posljedice; odnos između majke i kćeri naru-

šen je, ali obje su svjesne da ne mogu opstati jedna bez druge. Dorina uporna želja da rodi dijete element je neželjenog kaosa za Kristin ("Ja imam svoj život") koja će, ako to odabere, biti obvezna brinuti se o tom djetetu. Dorina nesposobnost da zaigra ulogu majke jasno je prikazana u ranijoj sceni u kojoj roditelji putem kamere prate njezino ophođenje prema lutki koja nespretno završi na podu prelivena vrućim umakom. Ipak, usprkos tome što Dora ne može prevladati svoj genski poremećaj i postati jednako funkcionalan član društva, kao primjerice njezina majka, ona ipak prolazi kroz određenu kognitivnu preobrazbu. Njezina priča o odrastanju dobiva svoj konačni smisao u sceni samoozljedivanja; nakon što ju je Peter napustio, a majka ostavila da se brine sama o sebi, ona se pokušava riješiti nerođenog djeteta upirući i udarajući se šakama u trbuš. Konačno je svjesna da dijete predstavlja posljedice i da je svaki oblik slobode uvjetovan tim posljedicama.

Na kontekstualnoj razini *Dora ili seksualne neuroze naših roditelja* je oda radosti života i individualnih prava osoba s posebnim potrebama, koje samo žele funkcionirati pod svojim uvjetima, nesputane društvenim očekivanjima. Ipak, unutar filmske strukture Werenfels je mnogo više zaokupljena likom Dore negoli preispitivanjem zakonskih i širih društvenih okvira. Ona dekonstruira granicu slobode i muti je do konačne razine, pri čemu ne postoji stvarni socijalni komentar, već samo osoba – Dora. Na nama gledateljima je da prosudimo ima li ona mjesto u modernome društvu te hoćemo li njezinu slobodu dočekati otvorenih ruku ili pak stisnutih šaka.

Josip Mioč

UDK: 791.633-051DUCARNE, V."2015"(049.3)

Prelazeći granicu

(*Le Passage de la Ligne*, 2015)

Vreme je neugodan i opak igrač.^{*} Nikad ga nema. Ali, šta se dešava kada je na dohvatore, kada ga ima na pretek, kada je u stavu mirno i samo nama na raspolaganju i sve to u sred vodene nigdine, u srcu plave tame ne-preglednosti? Onda je tu samo, parafrazirajući Crnjanskog, more, i život bez smisla.

I zaista, film Vincenta Ducarnea *Prelazeći granicu* (*Le Passage de la Ligne*, 2015) govorи baš o tome, a kroz niti jednu progovorenу reč – u kom smeru krenuti kada je pravac odvajkada poznat, kuda se uputiti kada se odredište zna i kako promeniti tok sopstvenog kretanja kada je voda svuda oko vas.

Smeštajući film na mutnoj razmeđi između video eseja i dokumentarnog filma, ali naginjući potonjem, Ducarne nastoji, na prvom nivou, da prikaže putovanje teretnog broda na prekoceanskoj ruti od Francuske do Brazila na jedan suptilan, gotovo povućen način nekoga ko je, barem se takav dojam ostavlja, bio uljez na ovom putovanju, ali je vremenom uspeo da se uvuče u čitav brodski život i prenesе ga kamerom, te tako Ducarneove svojevrsne "godine učenja" (nekoga ko se može percipirati i kao "mali od palube") pratimo iz perspektive gledaoca koji je istovremeno i neprisutni putnik na brodu, a što nam režiser vrlo dobro dočarava.

Ovde se odmah javlja neizbežno poređenje sa *Leviathanom* (*Leviathan*, 2012) rediteljskog dvojca Verene Paravel i Luciena Castaing-Taylor, filmom koji je pre nekoliko godina

svojom vizuelnom snagom, zvukovnom imaginacijom i montažnom kombinatorikom naprsto zahtevao da mu se ukaže bioskopska pažnja, jer je baš tim kvalitetima u sebi poneo kino iskustvo. Sa njim deli zajedničko mesto na kojem im se odvijaju radnje, dok su tematski i izvedbeno dosta različiti. Dok je u *Leviathanu* gledalac konstantno izložen buci i huci mora, u filmu *Prelazeći granicu* tišina je ono što prevladava i što doprinosi kontemplativnosti, ali ga i čini komplementarnim *Leviathanu*, te bi se mogli puštati zajedno, kao double bill program. Sa druge strane, opredelivši se za prevashodno meditativno obrađivanje teme koja ga zaokuplja, Ducarne gotovo da i ne ostavlja mesta eventualnom širenju priče o samom sistemu pomorske trgovine u sadašnjem trenutku i svim onim nevidljivim ljudima koji je prate, kao što je to učinjeno u filmu *Zaboravljeni prostor* (*The Forgotten Space*, 2010) Noëla Burcha i Allana Sekule, ali i u samostalnom Sekulinom uratku *Lutrija mora* (*The Lottery of the Sea*, 2006).

Opredelivši se za sporost i svojevrsnu mirnoću filma, Ducarne ipak ne nastoji da se u tim zacrtanim okvirima začahuri. Naprotiv – s vremenom na vreme im suprotstavlja uzburkanost mora, nemir koji dolazi iz njegovih talasa i straha koji iz svega toga proizilazi, uspešno balansirajući kako bi postigao konačni cilj – istovremeni, paralelni životni tok čoveka i vremena, ali i njihovu međusobnu zajedničku i neminovnu povezanost.

* Tekst je nastao u sklopu radionice "Anatomija filmske kritike" održane od 13. do 16. rujna u sklopu 20. splitskoga filmskoga festivala – međunarodnoga

festivala novoga filma, pod vodstvom Danijela Brlasa i Valentine Lisak.



Ono što se primećuje i u prvih nekoliko minuta, a što će postati konstanta celog filma je sveprisutnost brodova i odsustvo ljudi. Osim u nekoliko kadrova pojedinih scena, negde u daljini i potpuno bezlični, ljudi se ne pojavljuju. Time je napravljen odličan kontrast sveprisutnoj metafori o čovekovom mestu u pustopoljni morskih zabitih.

Ducarneovoj svojevrsnoj "filozofiji tisine" dobrano pomažu – naoko pomalo paradoksalno, ali u izuzetno sjedinjavajućem kontrastu – i odlično snimljeni prirodni zvukovi mora, ptica, probijanja kroz talase i svakovrsnih drugih krvčkanja. Zvukovi pojačavaju životnost putovanja, pa se kroz let i graktanje ptica, brundanje brodskog motora, povlačenje lanaca, ulazak broda u luku ili zvuk utovara tereta nadomešćuju ljudski žamor na jedan vrlo suptilan, ali ipak jasan način.

Početni kadrovi su pomalo bojažljivi – krenuvši sa samim činom isplovljavanja, kamera prati putanju broda sa bočne strane, ostavljujući ivice broda na jednoj trećini, a talase na druge dve trećine slike. Zatim se vrlo statično oslikava teret koji se nalazi na brodu, pažljivo se uokviravajući u kontekst celokupnog okoliša, odnosno mora koje ga okružuje i obale koja

ostaje iza njega. Postepeno kružeći oko same palube, Ducarne se uvlači i u samu unutrašnjost broda (koja će, u nekim momentima, biti prikazana kao savršena pozorišna kulisa), a taj će mu simbolični proboj barijere skrušenosti pred ulaskom u brodski zabran poslužiti i kao način da dalji tok filma dobije svoju zamišljenu asocijativnost. Ona se, zapravo, odnosi na samu strukturu filma u kojoj svaki scenski ambijent dobija dovoljno prostora kao samostalna celina u filmu, ali je istovremeno koherentni deo celine i gde svaka slika vodi ka sledećoj.

Uprkos donekle neminovnoj repetitivnosti scena u filmu, između njih postoji dobra dinamička struktura koja se ima zahvaliti montažnim postupcima kojima se Ducarne služi, izbegavajući stroge obrasce u kreiranju strukture filma. To je dovelo do toga da nekoliko tipičnih tačaka oko kojih se zasniva najveći broj scena (enterijer i eksterijer broda, pučina, samo more, teret koji se prevozi) bude svaki put na drugačiji način snimateljski percipirano, tako da se šira slika svake od njih postepeno razvija u jednu posebnu tematsku celinu koja ima svoje mesto u filmu.

Jedan od kvaliteta filma je i način na koji Ducarne uspešno uspeva da zavara svoje trago-

ve, kako na planu tematske kompozicije filma, tako i na nivou uzora iz kojih crpi metode pomoću kojih će predstaviti ono što želi. Naime, to je film bez ljudi koji opisuje čoveka i njegove snove i čežnje, film bez tačnog protoka vremena koji govori o bolnom sagledavanju istog, film o svakovrsnim uzbudjenjima iz kojih se rađa dosada (jer prezasićenost slikama i ostvarivanje samotnosti na koncu baš to izazivaju), film o naoko besciljnem lutanju kojem se cilj stalno traži... Poigravanje sa kišnim kapima, sa njihovim zveckanjem po palubi i prozorima broda i neodoljivo slikanje čežnjivosti pogleda u nepoznato, kroz malo okno, sve ove dihotomije samo dodatno pojačavaju.

Ne dozvoljavajući da mu bilo šta promakne (a bivajući ne samo režiser ovog filma, već i direktor fotografije, montažer i inženjer zvuka), Ducarne se potrudio da pokuša da prikaže sve delove putovanja teretnog broda tako da u filmu imamo scene ulaska, ali i izlaska broda iz luke, tovara koji čeka da bude prebačen na brod, načina na koji se to konkretno i radi, panoramske predele samih pristaništa, ali i gradova u koje se uplovjava, i to kroz uglavnom statičnost kadrova koji još više doprinose objektivnom okruženju jednog ličnog putovanja.

Dve scene su ovde naročito upečatljive. Noćno oslikavanje grada pored kojeg se prolazi, u svom njegovom blještavilu i svetlucavošći neonskih svetala da bih se odmah zatim prešlo na ravnu površinu morske *tabula rase*, modroplavu ploču bez konca pred kojom se čovekova bespomoćna samoća – izazvana nepreglednošću pućine i golemošću mora – čini tako strašnom. U drugoj, prikazuje se direktno isplovljavanje broda sa ukrcanim teretom, odvajanje od kopna i iskorak u more, u delimičnoj izmaglici, na šta se nadovezuje kadar sa provejavanjem snega i nastavkom puta ka odredištu. Način na koji je sve ovo snimljeno – sa mnogo osećaja za

prostor i vreme, sa strpljenjem da bi se dobio pravi momenat za najbolji kadar i glatki prelaz na sledeći, pokazuju da Ducarne dobrano zna da upravlja onim što hoće da postigne, ali i da ume da pronađe način da to i prikaže.

U tom smislu je i metaforičnost sveprisutna, te galebovi koji u jednom trenutku kruže oko broda dozivaju Baudelaireovog *Albatrosa* koji se nesumnjivo dobro uklapa u kontekst priče o čovekovoj uslovnoj slobodi i čežnji, tako nam dragoj, ka upravljanju sopstvenom sudbinom, a koju trenutni hir prirode raspršava u momentu. Takođe, određeni kadrovi mora, naročito u prednoćno doba referiraju na Turnerove pejzaže morske pustoši.

U jednom trenutku, Ducarne prikazuje sat čije kazaljke se vrte unazad, vreme i bukvalno postaje relativno i gubi se pojам o njemu... Pre i posle ove scene, dobijamo na uvid i mape zacrtane rute i karte putovanja, kao opipljiva usmerenja u kom pravcu brod treba ići, ali se Ducarne previše i ne osvrće na njih, te ih simbolički poništava prelaženjem na scenu talasima užburkanog mora dovoljno dugo se zadržavajući na njoj ne bi li pokazao preovladavanje prirodnih pojava u odnosu na svu čovekovu želju i snagu.

Krotkost slika prikazanih kroz čitav film na dobar način je uspela da ilustruje čitavu ideju o neupitnosti prolaska vremena i čovekovog percipiranje istog dočaravši da to usred mora posve drugačije izgleda nego sa puste obale i čvrstog tla. A na valu između varljive snolikosti i stvarnosti kojoj izmiče tlo pod nogama to nije bilo nimalo lako. No, shodno tome i u konačnici, Vincent Ducarne je film uspešno izveo iz svih potencijalnih poteškoća i nedaća koje su ga mogle zadesiti bezbedno uplovivši u luku filmova na koje se treba obratiti pozornost.

Milan Zaviša

MILAN ZAVIŠA:

PRELAZEĆI

GRANICU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 IČIĆI):791.229 "2015"(049.3)

Elvis Lenić

Domaće i dokumentarno uz šumove mora

Uz Liburnia Film Festival, Ičići i Opatija, 25-29. kolovoza 2015.

Među brojnim domaćim filmskim festivalima, Liburnia Film Festival, koji se održava krajem ljeta blizu Opatije, prepoznatljiv je barem zbog dviju stvari: prva je njegova programska usmjerenost isključivo dokumentarnim filmovima domaće proizvodnje, a druga je predivna otvorena pozornica lučice u Ičićima, koja omogućava gledanje filmova uz šumove mora dok se u pozadini proteže noćna panorama osvijetljene Rijeke. Ove godine zapala me čast da budem član žirija Liburnia Film Festivala u društvu sljedećih kolega: Tatjane Božić (redateljica dokumentarnih filmova), Lejle Dedić (producentica na televiziji Al Jazeera Balkans), Igora Paulića (filmski autor, snimatelj i montažer) i Davora Tatića (dizajner zvuka, redatelj i snimatelj).

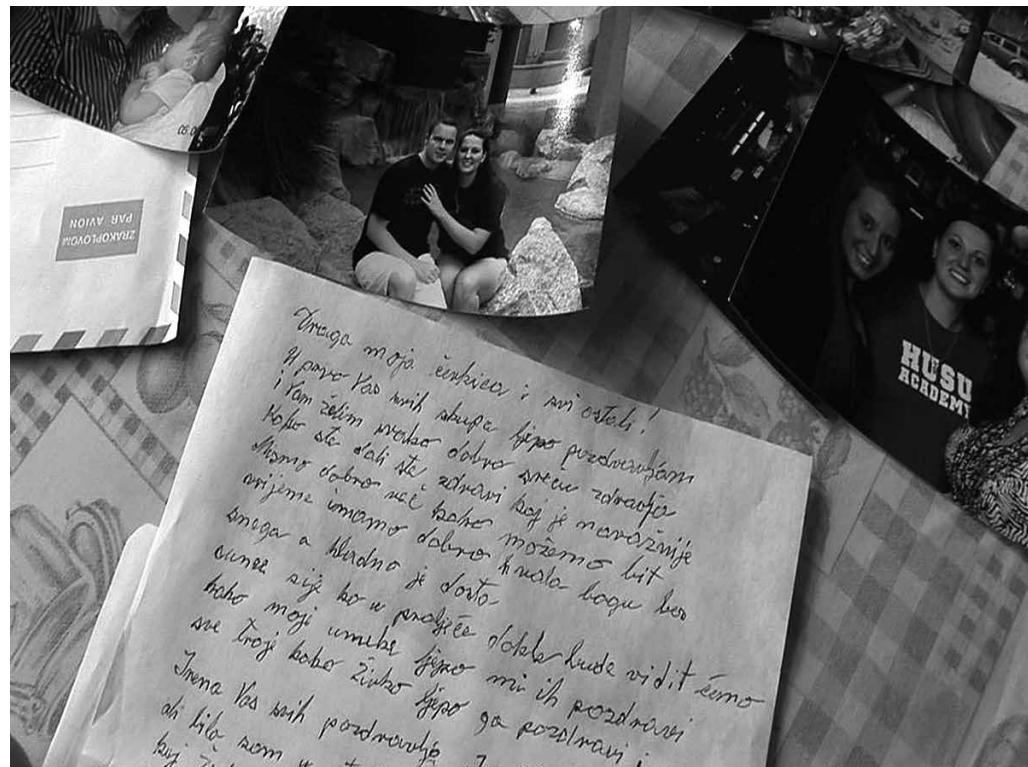
Među četrnaest dokumentarnih filmova u glavnoj konkurenciji kao favorit za najbolji film odmah se iskristalizirao *Goli* (2014) redateljice Tihe K. Gudac, i tu smo svi u žiriju bili vrlo ujednačenih stajališta. Riječ je o iznimno uspješnom, višestruko nagrađivanom dokumentaru u kojem redateljica obrađuje sjećanja na vlastito djetinjstvo obilježeno tajnom o djedovim ožiljcima. Redateljica Gudac obiteljsku tajnu postupno prebacuje u širi stradalnički kontekst, a naslov *Goli* ne odnosi se samo na Goli otok, nego i na osobno i obiteljsko razgoličivanje pred publikom, što se izvodi sa zavidnom vještinom i emocionalnom zrelošću. *Goli* je film koji govori o pokušaju pronalaska duševnog mira i oprosta, unatoč proživljenim traumama i uz jasan stav da se takve stvari ne bi smjele ponoviti, a naročito je dojmljiva zrelost u pristupu vrlo mlade autorice (rođena

1982). Također, montažer ovog dokumentarca Dragan von Petrović nagrađen je za najbolju montažu, budući da je doista napravio izvanredan posao u izdvajajući ključnih scena iz obilja snimljenog materijala i spajaju različitim elemenata u višeslojnu narativnu cjelinu.

Od ostalih filmova naročito se ističe *Rakijaški dnevnik* (2015) Damira Čučića koji se rodovski nalazi negdje na granici između dokumentarnog i eksperimentalnog filma (u konkurenциji je prikazan i Čučićev dokumentarac *Mitch – dnevnik jednog šizofreničara* /2014/). Budući da je vizualna rekonstrukcija tonskih zapisa jednog profesionalnog snimatelja zvuka i velikog ljubitelja rakije naročito dominantna u audiovizualnom kontekstu, snimatelj filma Boris Poljak nagrađen je za najbolju fotografiju, a dizajner zvuka Martin Semenčić za najbolji zvuk.

Najteža odluka žirija bila je kome dodijeliti nagradu za najbolju režiju – najzad je pripala Vesni Čudić za film *Razred* (2015). U filmu pratimo nekoliko mlađih Romkinja koje pohađaju srednju obrtničku školu i bore se da po svaku cijenu maturiraju, čime bi dokazale i sebi i okolini da je obrazovanje jedini put za izlazak iz neimaštine i teških životnih uvjeta. Iako *Razred* ima sitnih mana, redateljica je uspjela društveno važnu tematiku spojiti s dojmljivo profiliranim likovima, što je rezultiralo zaokruženom filmskom cjelinom vrlo ujednačenog tempa te izraženog dojma protoka vremena i smjene životnih ciklusa.

Posebno priznanje žirija osvojio je kratki dokumentarac *Staklene oči* (2015) redatelja Marija Papića, koji je vizualno smisljen i rea-



Pismo za Ohio
(Rasim Karalić,
2015)

liziran na vrlo zanimljiv način. Papić je prikazao dinamiku velegradskog života isključivo u uličnim odrazima (reklamni panoci, izložbi, tramvajski prozori, lokvice vode, itd.), što uz dojmljivu zvučnu kulisu Krunkoslava Ptičara rezultira djelom dobro odmjerene naracije i osebujnog ugoda. Za razliku od žirija, publika je kao favorita izdvojila dokumentarac *Lijepo mi je s tobom, znaš* (2014) Eve Kraljević, što uopće ne iznenaduje. Iako je redateljičin prikaz vlastitog odnosa sa sestrom koja ima Downov sindrom djelomično narativno nefokusiran, njezina iskrenost i sklonost otvaranju emocija očito su naišli na plodno tlo kod većeg dijela publike.

Osim navedenih ostvarenja, prikazani su novi filmovi poznatih domaćih dokumentarista poput Hrvoja Hitreca (*Riba ribi grize rep* /2015/), Nebojše Slijepčevića (*Pravda* /2015/), Matije Vukšića (*Djeca tranzicije* /2014/), kao i nekoliko kraćih dokumentaraca koji su nastali izvan profesionalnih okvira (*Granje i korijenje*, *S vama kroz život, Lila*). Moj favorit za neku od

nagrada bio je desetominutni Višak popušim sam (2015) Zorka Sirotića, u čemu, nažalost, nisam uživao podršku ostalih članova žirija. Sirotićev film bavi se sitnim švercerom cigareta i bivšim novinarom u kulturi kojem se niti jednom ne vidi cijelo lice, nego samo ruke, leđa, usta, kosa i drugi dijelovi tijela. Tu nužnu reduciranjost u prikazu, očito s namjerom da se zaštiti identitet čovjeka koji djeluje u sivoj zakonskoj zoni, Sirotić je pretvorio u izlagачku prednost i složio iznimno dinamičnu i vizualno efektnu priču samo od detalja. Osim vizualno-stilske komponente filma, vrlo je zanimljiv i monolog protagonista koji razglaba o smislu života, ekonomiji crnog tržišta i odnosu svojeg sadašnjeg i bivšeg zanimanja te čak smatra da je moralnije biti švercer cigareta nego sudionik licemjernog svijeta hrvatske kulture. Iako se junak Sirotićeva filma zbog sklonosti pesimizmu povremeno doima poput suvremene inačice Babajinih junaka, njegova opuštenost i sklonost crnom humoru rezultiraju nonšalančnim i vrlo zabavnim ostvarenjem.

ELVIS LENIĆ:
DOMAĆE I
DOKUMEN-
TARNO UZ
ŠUMOVE MORA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Posebnost Liburnia Film Festivala je i paralelni program regionalnih filmova, odnosno, dokumentaraca koji su snimani na području Primorsko-goranske, Ličko-senjske i Istarske županije ili, pak, čiji autori dolaze iz tih županija. Ove godine prikazano je pet regionalnih filmova, a dva dolaze iz radionice riječkog Filmaktivista: *Delta – obilje umjetnosti* (Marin Luković, 2015) i *Plenumovi* (Marta Batinić, Sanja Kapidžić i Ana Jurčić, 2014). Oba su filma društveno angažirana; prvi se bavi zajednicom umjetnika u napuštenom tvorničkom prostoru, a drugi blokadom nastave na Filozofskom fakultetu u Rijeci 2009. godine. Tehnički su vrlo kvalitetno izvedeni, ali to nije dovoljno da kod gledatelja pobudi jače dojmove i da ga emocionalno snažnije uvuče u priču. Slično se može reći i za kratki dokumentarac *U očekivanju Axela* (Andrea Celija i Simona Jerala, 2014), o problemima transrodne osobe iz Pule, dok je riječki autor David Lušić u konceptualnom Statutu (2015) spojio crni ekran s audiozapisom razgovora u londonskoj policijskoj stanici.

Žiriju je ipak bio najdraži klasični dokumentarac *Pismo za Ohio* (2015), delničkog redatelja Rasima Karalića koji je za svoj rad dobio posebno priznanje u regionalnom programu. Karalićev film odvija se u zabitom selu Gorskog kotara, nastanjenom starcima koje nema tko naslijediti, a njegove junakinje krate turobnu svakodnevnicu slušajući prastare gramofonske ploče i pišući pisma potomcima u Ohio. Karalićev film nije tehnički savršen i trebalo ga je znatno kratiti u montaži (traje punih 60 minuta), ali prožet je danas rijetko viđenom empatijom za protagoniste i humanističkim vapajem zbog čega doista zaslужuje respekt. Najbolji regionalni film zapravo nije prikazan u tom programu, ali su mu festivalske propozicije omogućile sudjelovanje u konkurenciji za nagradu, budući da je sniman u Puli, a njegov autor potječe iz Rijeke. Riječ je o već nagrađivanom dokumentarcu *Veruda – film o Bojanu* (2015), u kojem se redatelj Igor Bezinović bavi momkom traumatične prošlosti i problematič-

nog ponašanja. Bojan je proveo petinu svojeg kratkog života (ima 24 godine) u zatvorima i grčevito se nastoji oduprijeti iskušenjima koja bi ga opet odvela iza rešetaka, ali to za njega nije nimalo lagan zadatak. Bezinovićev dokumentarac također ima određenih mana (neki sporedni protagonisti djeluju izvještačeno, trebalo ga je još malo kratiti u montaži), ali glavni lik je fenomenalan u spoju delinkventske prakse i dječački nedužnog izgleda, dok je naročito hvalevrijedna redateljeva izravnost i iskrenost u pristupu osjetljivoj tematici.

Dok je prvu večer festivala obilježio regionalni program, zadnja večer protekla je u znaku filmova iz Restartove produkcije koji se svake godine prikazuju izvan konkurencije, što je i logično, jer je udruga Restart jedan od festivalskih suorganizatora. U Restartovoj školi dokumentarnog filma nastali su *Akvarij s umjetnim ribicama* (Bojan Mucko, 2015) i *Rezidba* (Katerina Duda, 2015), kratki filmovi koji obrađuju vrlo zanimljive i aktualne teme (svjetlosno zagađenje, odnos starijih ljudi prema tehnologiji), ali nužna im je dodatna razrada u audiovizualnom smislu (redatelji početnici ujedno su morali biti montažeri i snimatelji). Tehnički i stilski puno je razrađeniji polusatni dokumentarac *Umjetnik na odmoru* (Sandra Bastašić i Damian Nenadić, 2015), ali gledatelju kojega ne zanima osobito suvremena umjetnost može biti i pomalo dosadan, budući da filmom dominiraju filozofska razmišljanja protagonista o problematici kojom se bave. Što se tiče Restartove produkcije, najuspjeliji je film *Ana trg* (2015) redateljice Jelene Novaković, o istoimenoj uličnoj prodavačici religijskih kalendara i njezinu privatno-poslovnom odnosu s najluđicom konkurenticom koja drži stand samo nekoliko metara dalje. Redateljica kroz svoju duhovitu uličnu minijaturu uspijeva ponešto reći o velegradskom srazu raskoši i bijede, detaljima ljudskih karaktera, pa čak i specifičnostima vezanim uz ekonomsko funkcioniranje ljudske zajednice, a pritom i očuvati dignitet svojih protagonistica na socijalnoj

margini. Spomenimo još jedini strani film, vrlo zanimljiv slovenski dokumentarac *Putnik Karpo* (2013), redatelja Matjaža Ivanišina, i to je sve što se filmske ponude ovogodišnjeg Liburnia Film Festivala tiče. Festivalski direktor i selektor Oliver Sertić istaknuo je da je bilo vrlo nezahvalno složiti program zbog velikog broja dobrih filmova i da su neki zanimljivi na-

slovi neminovno morali izvisiti, a nije se teško složiti s tvrdnjom da je ovo festivalsko izdanje doista bilo jedno od najbogatijih posljednjih godina. Ni članovima žirija nije bilo jednostavno odabrati laureate, iako uvijek postoji način kako uskladiti različita stajališta i doći do svima prihvatljivog rješenja.

ELVIS LENIĆ:
DOMAĆE I
DOKU-
MEN-
TARNO UZ
ŠUMOVE MORA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz
filma *Divlje
priče* (Relatos
salvajes,
Damián
Szifron, 2014)

UDK: 791.633-051 KAPADIA, A. "2015" (049.3)

Amy

(Asif Kapadia, 2015)

Britanski redatelj Asif Kapadia (r. 1972) pažnju je privukao zapaženim dokumentarno-biografskim filmom *Senna* (2010) o tragično preminulom brazilskom vozaču Formule 1 Ayrtonu Senni u kojem se priklonio načelno uvelike zanimljivom pristupu, iznimno rijetko tako nepokolebljivo primijenjenom u podžanru biografskog dokumentarca – sastavljanju filma jedino od postojećeg, arhivskog vizualnog materijala, tvorbom djela isključivo u montaži. Svoje je novo djelo, osvrt na život i karijeru britanske pop-soul-jazz pjevačice i autorice Amy Winehouse (1983-2011) iznesen više-manje kronološkim redoslijedom, od malih nogu do smrti, sazdao držeći se iste metode.

Dakako, svaki retrospektivno biografski dokumentarac po prirodi stvari poseže za arhivom, a ovdje je posrijedi nužan izbor, nezaobilazan kad je riječ o akterima koji su preminuli ili o sastavima koji su se razišli, no gotovo da i nema glazbenog biografskog dokumentarca (kad je o njima riječ) čiji će se tvorci othrvati ukorijenenoj ideji potvrde "aktualnosti" djela s baš za taj film snimljenim audiovizualijama u kojima svoja sjecanja, razmišljanja, interpretacije nude relevantni sudionici i svjedoci zbivanja ili, pak, renomirani stručnjaci-komentatori. Kapadia se u Amy, kao i u *Senni*, k tome lišio i glasa izvanprizornog naratora, vazda dobrodošlog i olakšavajućeg sredstva pri povjedne kohezije i usmjeravanja, alatke kojom se razmjerno jednostavno mogu zagladiti pukotine i nejasnoće u priči uzrokovane eventualnim nedostatkom odgovarajućih autentičnih audiovizualnih materijala. Odlučivši poslovati samo s onime već snimljenime, uz slobodu spajanja slike s glasom i zvukom prema izboru (razgovori s ljudima koji su imali udjela u životnoj priči Amy Winehouse ipak su svježe snimljeni,

a tu je i ponešto kratkih slikopisnih panorama Londona), Kapadia i njegova ekipa na vrat su si natovarili težak teret, zadatak osobito zahtjevan u pogledu pokrivanja bitnih, određujućih trenutaka životno-karijerne putanje glazbenice, riskirajući da tijek cjeline bude usmjeren raspoloživim snimkama, umjesto da one budu vizualna potpora onome što se doista zbivalo. Jednostavno predviđeno: ako neki, recimo, najvažniji koncert Amy Winehouse nije zabilježen kamerom, hoće li se on u ovom ubliženju izgubiti kao činjenica i postati nevažan samo zato što ne postoji zapis tog događaja? Na stranu to što zainteresiraniji i upućeniji znaju (tzv. široka publika još ne) da dokumentarni film ionako nije vjeran dokument, nego interpretacija zbilje.

Naravno, moguće je da je do odluke o prijemu izrade filma bez novog uključivanja kamere došlo zato što su tvorci znali kakvim materijalima raspolažu te su procijenili da je on dostan. Kako se iz filma dugačkog 128 minuta vidi, snimaka uistinu nije manjkalo. Doba sazrijevanja i mladosti Amy Winehouse doba je ekspanzije digitalne tehnologije, široke rasprostranjenosti i dostupnosti napravica za bilježenje slike i tona, u kojem svaki klinac ima mobitel s kamerom i u kojem se i osobne, kućne snimke nemilice, uglavnom svojevoljnim izborom onoga tko ih je snimio – a snimio ih je možda i kradom, bez znanja i privole onoga ispred objektiva, što malene kamere lako omogućuju – distribuiraju širom svijeta putem interneta. Stoga će se u filmu naći čak i snimke zabilježene u njezinu stanu u kojima vidimo kako se Winehouse drogira. U Amy, čiji naslov, zacijelo, nimalo slučajno sugerira ne-slужbenu prisnost s protagonisticom, počesto se nalazi u njezin intimni prostor, u zabran kojem je, kad je riječ o osobama slavnima zbog nekog umjetničkog, znanstvenog ili općedruštvenog postignuća, malo kad omogućen pristup velikom platnu ili televizijskom ekranu. Moglo bi se reći i opravdano, jer takvi trenuci prodiranja iza uvriježene granice pristojnosti izazivaju svojevrsnu neugodu, a zapravo ne doprinose stvaranju slike i portretiranju bitnih karakteristika osobe i nje-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



nih uvaženih postignuća. Riječ je o voajerističko-senzacionalističkom žutilu identičnom onome kakvim nas svakominutno bombardira većina tabloidiziranih medija, a dodatno je nezgodno to što se ovaj film jednim dijelom predstavlja kao djelo koje osuđuje beskrupuloznu medijsku po-hlepu koje je Winehouse i bila povelikom žrtvom. Je li Amy Winehouse stekla slavu i je li zanimljiva zbog ovisnosti koje su je došle glave ili zbog umjetničkih dometa?

Amy, istina, u cijelini daje prihvatljivo informativan, pa čak i potresan osvrt na lik i djelo pre-rano preminule zvijezde kratkoga sjaja – teško je gledati nečiji psihički rasap, osobito mladog i darovitog čovjeka – no tretira je više kao atraktivnog fenomen nego kao osobu, zdvajajući nad bešćutnošću okoline, od poslovnjaka glazbene mašinerije, preko krvožednih medija, do Amyna oca i njezina višegodišnjeg dečka i kratkotrajnog supruga, inače kvartovskog mangupa, redom željnih ponajprije izvlačenja koristi, uglavnom financijske. No pritom film i sam ostavlja dojam donekle lešinarskog ostvarenja.

U najvećoj mjeri Kapadia se naizgled trudi razjasniti što je dovelo do Winehousine konačne propasti – razlozi su mnogi i prožimaju se, a među inima to su njezina krhka tjelesna konstitucija i nedostatak psihičke čvrstine za nošenje s pritiscima i zahtjevima koje donose iznenadna slava i s njome vezan status (potencijalne) zlatne koke, prirodne žrtve predatora koji uočavaju mogućnost ostvarenja golemih prihoda – no to čini odveć površno, ni u kojem odsječku ne rujući dovoljno duboko da bi stigao do kakve značajnije ili vrednije spoznaje.

U tom pogledu osobito je indikativan način na koji je prikazan koncertni fijasko u Beogradu 18. lipnja 2011. godine, održan tek mjesec dana prije njezine smrti, koji je zato što bijaše posljednji možda postao i njezin najglasovitiji nastup, mada na njemu nije ništa otpjevala. Svjedoci koji su pohodili taj koncert, mnogi i iz Hrvatske, pre-pričavali su i izvještavali kako je pjevačicu osoblje iz njezine ekipe više puta guralo na pozornicu s koje je odlazila, sve dok nije isteklo petnaestdvadeset minuta koliko je po ugovornoj obvezi

formalno potrebno da izvođač bude pred publikom, a da njegov tim ne mora organizatoru vratiti novac i nadoknaditi gubitke. Uostalom, na internetu su i danas u optjecaju amaterske snimke koje to zorno pokazuju. U filmu *Amy*, koji u tom odsječku također koristi amaterske mobitelske (ili slične) snimke iz publike, to se ne vidi. Ostavljeni su samo dijelovi u kojima pjevačica stoji, sjedi, lunja i tetura pozornicom, odbijajući zapjevati, uz montirane off-glasove njezinih suradnika koji govore da je ona sama, navodno oporavljena nakon poduze psihofizičke iscrpljenosti, odlučila prihvati kratku turneu koja je uključivala i kalemegdanski nastup, iako su je njezini menadžeri i ino društvo od toga malne odgovarali, te da je iz nikome jasnih razloga, na licu mjesta naprsto odlučila bojkotirati čitav podvig. Tko je i zašto, doslovno i preneseno, gurao Winehouse da čini ono što nije htjela, nije istraženo, pa čak ni jasno postavljeno kao pitanje.

Ako cenzura ili autocenzura – odnosno osjećaj za prikladno – nije djelovala ondje gdje bi možda trebala, ovdje, čini se, jest, pretpostavljam pod utjecajem potencijalno upletenih moćnika koji su filmašima onemogućili da zavireiza zavjese. Dobro, filmski djeplatnici, makar i dokumentaristi, nisu dužni obavljati posao državno-policijskih službi, no u kontekstu samog filma posrijedi je još jedna nota odbojnog, falšnog odjeka.

Kako i sama u jednom trenutku kaže, Amy Winehouse u prvom je redu marila za glazbu. S njom, uz nju, u njoj, osjećala se opušteno i svoje. Njezino glazbeno djelovanje, od amaterskog do profesionalnog – za života je objavila dva albuma, domaći hit *Frank* (2003) i četirima Grammyjima nagrađen međunarodni, svjetski hit *Back to Black* (2006) – bilo je plod iskrene ljubavi i prepuštanja vabljenu nota, izražavanju i čućenju sebe kroz taj medij. Njezina osjetljivost i osjetilnost u tom smislu bila je, čini se, usko povezana i s njezinom sklonosću ka drugim omamljujuće opojnim podražajima, nažlost destruktivnima (alkohol i droga), kao i s nesnaženjem u morskim psima napučenim vodama

(šou)biznisa, u kojima valja plivati tvrde kože, kalkulirano i promišljeno. Amy prikazuje i jedno i drugo, no dva svijeta ne promatra i ne povezuje kroz duh središnjeg lika, već kao gotovo nezavise entitete, pri čemu se važnosti i veličini njezine umjetnosti pridaje puno manje značaja negoli zgodama i nezgodama tračerske intonacije. Procijenjena ili ne – njezina je inačica soul-a-rhythm & bluesa tek produkcijski vješto osuvremenjeno recikliranje davnasnijih dometa žanra, reći će neki – Amy Winehouse u prvom je redu bila predana umjetnica i glazbenica, a tek potom slavna osoba nesretne sudbe, dok se iz ovog filma prije može zaključiti da je bila ponajprije *celebrity* koji se, eto, bavio pjevanjem.

Možemo se usuditi procijeniti da namjere Kapadie i ekipe nisu bile eksplotacijske, već, kako i sam redatelj tvrdi u intervjiju, usmjereni na pobliže upoznavanje s pjevačicom koja je posljednjih godina života, neprestano opsjedana paparazzima, postala gotovo dežurno medijsko ruglo, "ona pijana i drogirana luđakinja koja izaziva incidente u javnosti i izgleda poput loše našminkanog kostura". Prevrtljiva bezdušnost eksponiranih, tobože relevantnih krojača javnog mnjenja u masovnoj, popularnoj kulturi odlično izlazi na vidjelo uključivanjem dvaju isječaka iz televizijskog šoua američke zvijezde malih ekrana Jaya Lena: u prvome, za gostovanja Amy Winehouse u vrijeme uspjeha albuma *Back to Black*, Leno je bez zadrške hvali – naravno, rutinsko ispraznim i slatkastim floskulama tv-populista – u drugome, koju godinu poslije, zabilježenom u doba pjevačina sunovrata, degutantno joj se podlo, s lakonskim zabavljačkim smiješkom, ruga pred milijunskim auditorijem, možda i ne zato što tako doista misli, nego, eto, zato što je ismijavanje Amy Winehouse trenutačno u trendu.

Prihvativši se sastavljanja cijelog filma od postojećeg materijala, Kapadia je dobio vjerojatno željeni dojam neposrednosti, ali je, nagađamo dalje, htio-ne htio, pokleknuo pod kvantitetom "smeća" koje je naprsto preplavilo, okaljalo, zatrovalo cjelinu krvavo žutom bojom. Bilo bi, mudrujemo nakon bitke, sa sigurne promatračke

udaljenosti, bolje i primjerenije da su se filmaši zdušnije posvetili krčenju puta i pokušaju razumijevanja Winehousina, kako se kaže, umjetničkog bića, pa makar i nekom drugom metodom, unatoč tome što je svako nastojanje otkrivanja misterija stvaralaštva unaprijed osuđeno na siguran neuspjeh. Metoda je u konačnici ovladala autorom, umjesto da mu bude sredstvo.

Janko Heidl

UDK: 791.633-051BLOMKAMP, N."2015"(049.3)

Chappie

(Neill Blomkamp, 2015)

Chappie je treći dugometražniigrani film južnoafričkog redatelja Neilla Blomkampa, a kao i prethodna dva, *Distrikt 9* (*District 9*, 2009) i *Elysium* (2013), spada u znanstvenofantastični žanr. Vrijedi spomenuti i da su svi Blomkampovi samostalno režirani kratki filmovi također znanstvenofantastične tematike. Kronološki to su: *Tetra Vaal* (2004) – bavi se policijskim robotima u Johannesburgu; *Žuto* (*Yellow*, 2006) – prati robota koji je izbjegao nadzoru tvoraca; *Uživo iz Joburga* (*Alive in Joburg*, 2006) – tematizira spuštanje izvanzemaljaca u Johannesburg (to je tema koja je dodatno razrađena u dugometražnom prvijencu *Distrikt 9*) te, konačno, *Tempbot* (2006) koji prikazuje životnu rutinu uredskog robota. Razvidan je dakle Blomkampov višegodišnji interes za pitanja robotike i umjetne inteligencije, preokupaciju koja je konačno dozrela u *Chappiju* – filmu o policijskom robotu koji postane svjesno biće.

Prvi dojam o filmu jest da se radi o nefokusiranom djelu kojem nedostaje redateljske discipline za adekvatnu razradu mnoštva načetih problemskih blokova. Iako je ponekad zapanjujuće lucidan, ipak je češće jednostavno izgubljen u detaljima – *Chappie* gledatelja preplavljuje nečime što može izgledati kao bujica nasumičnih fragmenata raznoraznih metaforičnih tkanja. Osnovni tematski slijed, koji prati svojevrsno odrastanje robota Chappija (Sharlto Copley), presječen je s više pomoćnih pripovjednih niti koje svojom živošću i zanimljivošću stalno prijete nadjačati osnovnu radnju. Nju otvara izumitelj autonomnih policijskih robota Deon (Dev Patel) koji iz tvrtke Tetravaal u kojoj je zaposlen ukrade otpisanog robota planirajući ga opremiti umjetnom inteligencijom i samosviješću. Uzrok tom činu ranija je odluka direktorice



(Sigourney Weaver) da obustavi njegova daljnja istraživanja u ovome smjeru. Međutim, početna se linija izlaganja zakomplicira uvođenjem likova Ninja (umjetničko ime Watkina Tudora Jonesa) i Yo-Landi (aluzija na Yolandi Visser, umjetničko ime Anri du Toit) koji otimaju Deona i žele ga natjerati da onesposobi sve policijske robote u Johannesburgu. Ninja i Yo-Landi inače su pripadnici južnoafričke glazbene grupe *Die Antwoord* i u *Chappiju* glume – sami sebe. Činjenica da im je Blomkamp dopustio da u filmu zadrže izvanfilmsku osobnost, za ovo djelo predstavlja popriličan problem. Naime, provokativni vizualni, glazbeni i ideološki stil *Die Antwoorda* savršeno funkcioniра kao samostalni entitet glazbene grupe, ali uveden u tkivo Blomkampova filma jednostavno preuzima dominantnu ulogu. Ovo otežava efikasnu koncentraciju na metaforičnu strukturu *Chappija* – previše se pažnje rasipa na likove koji bi ustvari trebali biti pomoći za razvijanje osnovne misli. Deon je, primjerice, kao tvorac *Chappija* iznimno važan za filmsku priču, ali pokraj bogatih osobnosti Ninja i Yo-Landi dosadni je šmokljan posve marginaliziran i izguran sa svjetla pozornice. Da stvari budu još gore, glazbenici dominiraju i na planu scenografije, pa su tako samostalno uredili kriminalnu jazbinu koju

njihovi likovi koriste u filmu – u usporedbi s njom ostali su eksterijeri i interijeri jednostavno “blijedi”.

Osnovna pripovjedna linija u kojoj Deon, Ninja i Yo-Landi zajednički odgajaju robota *Chappija*, ispresjecana je dodatnim opstrukcijama, naprimjer, likovima Vincenta (Hugh Jackman) – militarističkim inženjerom koji nastoji progurati vlastiti model policijskog robota koji bi zamijenio Deonove modele – i anarhističkog vođe podzemlja pod imenom Hippo (Brandon Auren), koji je u ratu s južnoafričkim društvom u cijelini. Oba lika svakako obogaćuju glavni segment radnje, ali su u tome “previše” uspješni tako da narušavaju jasnoću izlaganja čitavog filma. Svemu tome unatoč, *Chappie* se ipak ne smije označiti kao djelo koje ne zna što (ili nema što) poručiti gledatelju. Prethodni je Blomkampov film *Elysium* bio strukturiran oko čvrste osnovne metafore (sukob prvog i trećeg svijeta) koju je izdekla-mirao vrlo simplicistički i naglašeno – *Chappie*, iako se po donekle konfuznoj izvedbi može činiti radikalno drugačijim, u osnovi zadržava istu logiku organizacije filmskog djela. Jedina je razlika u tome što je *Chappijev* metaforički struktturni kostru brižljivije prikriven i umotan u sloj za slojem šarenih opstrukcija.

U sredini svih slojeva značenja nalazi se naslovni Chappie. Sve ono prije njegova osvješćivanja, tj. prvog paljenja, prapovijesno je doba. Deon, tvorac, skupio je fizičke ostatke anonimnog policijskog droida i prenamijenio ih za tijelo novog samosvjesnog stvorenja. Kada se upali, Chappie je *tabula rasa*, prvo dijete eventualne nove rase svjesnih mehaničkih bića. To znači da nije apriorno dobar ili zao, već isključivo posjeduje potencijale za jedno i drugo. Blomkamp tu čini vrlo zanimljiv izbor zato što posve odbacuje uobičajene žanrovske klišeje u razvijanju robotskih fabula koji se ne koncentriraju na slobodan izbor, koji je stavljen pred jedinku umjetne inteligencije, već, ili histerično otpisuju mogućnost suživota čovjeka i njegovih eventualnih budućih umjetnih tvorevina (očit je primjer *Terminator* / James Cameron, 1984/), ili iščekuju tu budućnost s mrenom utopiskske razdraganosti pred očima (*Kratki spoj* / *Short Circuit*, John Badham, 1986/). Ovako, krenuvši od Chappija kao slobodnog bića, svaki njegov izbor i osobina obilježe su isključivo njega i ne mogu se automatski preslikati na čitavu rasu sličnih mu bića.

Chappijev okoliš njegovu će "praznu ploču" slobodnog odabira nastojati uvjetovati vlastitim odgojnim programima, kojim god razlozima oni bili motivirani. Deonove su metode u skladu s njegovom božanskom prirodom u odnosu prema postanku Chappija – iznimno su koncizne i mogu se svesti na iduće – ne čini drugima nžao, a osim toga budi što želiš. Ninja i Yo-Landi s kojima će "mladi" robot ipak provesti najviše vremena odgajaju ga po sukobljenim obrascima koji bi se mogli nazvati tradicionalno ženskim i muškim. Yo-Landi Chappija želi naučiti ljubavi, prolaznosti fizičkoga i razumijevanju za svijet koji ga okružuje, dok Ninja zastupa "tvrdje", "muške" metode te Yo-Landin pristup smatra neadekvatnim strepeći da će od robota učiniti melušca nesposobnog za život izvan svojevrsne maternice njihove kriminalne jazbine. Ninja ga zato otima iz majčinskog okrilja Yo-Landi i prepusta stvarnosti Johannesburga. Bivši policijski robot u ultranasilnom okruženju južnoafričkog

grada doživi zlostavljanja svake vrste. Prvo se na njemu izvljava frustrirana mladež, a onda ga otme raniye spomenuti Deonov oponent Vincent i pokuša ga rastaviti na licu mjesta. Međutim, kada Chappie konačno dohramlje natrag "majci" i "ocu", druga je osoba. Iako mu je Ninja ponudio nasilje kao jedini pristup za razrješavanje svakodnevnih konfliktnih situacija Johannesburga, robot na doživljenu emocionalnu traumu odgovara neочекivano – ne prihvata očev autoritet i savjete "zdravo za gotovo", već iz svih utjecaja kojima je izložen stvara vlastiti ideološki sustav: od Yo-Landi zadržava ljubav prema svijetu i nježnost, od Ninje preuzima sposobnost samoobrane, a od Deona osnovnu postavku da ne šteti drugima. Chappie time u praksi potire simplicističku logiku direktnе kontrole. Kao samostalna mehanička kreacija ljudskog roda on neće biti dobrohotni i poslušni rob svojih tvoraca, ali neće biti ni njihov bezumno zli instrument uništenja. Izbjegić će nadzoru, upiti sve što ga okružuje i postati nov i neobičan. Odgoj Chappija stoga rasvjetljuje osnovni problem filma: pitanje kontrole.

Militaristički inženjer Vincent, Deonov konkurent u Tetravaalu, i njegov robot Moose predstavljaju posve oprečan pristup problemu kontrole. Moose je, naime, pod potpunim bežičnim nadzorom svojeg ljudskog operatera i nema mogućnost samostalnih akcija i odluka onako kako ih ima Chappie. Religiozni Vincent Chappija će u više navrata označiti kao "bezbožnu nakuazu", stvorenje, dakle, radikalno onkraj nadzora monoteističkog religijskog sustava – po njemu on je suvišak, aberacija, bolest. Međutim, u praktičnom djelovanju na terenu, upravo će se Vincent i Moose, a ne Chappie pokazati nakazama. Vincent u borbenom angažmanu ne pokazuje nikakvu sućut prema svojim žrtvama – izražava tek nesputane izljeve apsolutne euforije zbog pozicije moći u kojoj može nekažnjeno likvidirati protivnike.

Deon je Chappiju, kao njegov stvoritelj, dao samosvijest i oslobođio ga je za slobodno djelovanje – a to je pozicija posve nedostupna Vincentu koji je samoograničen grčevitom po-

trebom da kontrolira i zato ne može biti ništa više od inženjera – čovjeka koji upravlja predvidljivim strojevima. Deon je, u drugu ruku, napuštajući želju za totalnom kontrolom, u mogućnosti stvoriti biće koje će ga čak i nadrasti. Naime, Chappie je za vrijeme svojeg odrastanja ustanovio da je tijelo koje mu je podario tvorac smrtno. Da bi riješio taj problem, učinio je ono što Deon uopće nije smatrao mogućim – prebacio je svoju svijest u novo tijelo. Osim što nadraste vlastite tjelesne okove, Chappie to isto učini i za smrtno ranjenog Deona. Na taj je način Deon na vlastitoj koži iskusio različitost i uputio se u njezino daljnje istraživanje.

Chappie je duboko podvojen film. Potreba da se prenese vrlo čvrsto formulirana ideja, ali i želja da se ne stvari tek puki programatski film – kakav je bio *Elysium* – od njega čini diskrepantno filmsko djelo. Nespretno gomilanje motiva i efektnih, ali počesto neefikasnih pomoćnih likova uzrokuje ponešto kaotičan dojam i na mahove skoro pa u potpunosti zakriva dublje implikacije problema koji se obrađuju. Međutim, ukoliko se ove boljke filma pri njegovoj analizi uklone, valja ustanoviti da film u svakome slučaju doprinosi razagnavanju onog vječitog straha ljudskog roda da će u svojem tehnološkom razvoju “otići predaleko”. U skladu s porukom filma mogli bismo reći da onkraj trenutačnih spoznaja uvijek čekaju nove, i da su sve po mjeri čovjeka.

Dinko Štimac

UDK: 791.633-051COOPER, S."2015"(049.3)

Crna misa

(*Black Mass, Scott Cooper, 2015*)

Boston je jedan od američkih gradova koji je često služio kao izvrsna pozadina mnogim filmovima, pa je tako i u novom filmu Scotta Coopera *Crna misa*. S obzirom na to da su neki od najboljih filmova o Bostonu žanrovske kriminalistički filmovi, najčešće je mjesto zbivanja Južni Boston. Sredinom 1970-ih Južni je Boston bio mjesto u kojem je vladao kriminal, mjesto koje je u manjem broju bilo nastanjeno Poljacima, a u najvećem Ircima te se smatralo bastionom irske radničke klase. No, osim irskih kriminalaca iz ovega su bostonskoga kvarta potekli i neki poznati gradski i državni političari. Jedan od zapaženijih filmova s radnjom u Južnom Bostonu, koji također tematizira irsku radničku klasu jest *Dobri Will Hunting* (*Good Will Hunting, Gus Van Sant, 1997*), film, doduše, bez kriminalnih djelatnosti u kojemu igraju Matt Damon, kao matematički genij, i Ben Affleck kao njegov prijatelj koji ga upozorava da ako ne iskoristi svoje potencijale, vrijeđa sve svoje bliske ljude koji tih potencijala nemaju. Ipak, puno je zanimljiviji film *Pokojni* (*The Departed, Martin Scorsese, 2006*), koji – iako je remake prvoga filma iz hongkonške trilogije *Pakleni poslovi* (*Mou gaan dou, Andrew Lau Wai-Keung i Alan Mak, 2002*) – u biti dijeli dosta sličnosti s Cooperovim filmom. Naime, Scorsese jest radio remake, ali je kao bazu postavio istu priču kojom se bavi i *Crna misa*, priču o Whiteyu Bulgeru (njega je u Scorseseovu filmu nezaboravno utjelovio Jack Nicholson; u ovoj inačici priče Bulger je FBI-u podvalio svoga čovjeka, a FBI Bulgeru, pak, svoga agenta na tajnom zadatku – glume ih opet odlični Matt Damon i Leonardo DiCaprio).

Whitey Bulger bio je sitni kriminalac iz Južnoga Bostona koji se sredinom 1970-ih počeo

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



brzo uspinjati na bostonskoj kriminalnoj ljestvici zahvaljujući tomu što je kao doušnik radio za američku federalnu policiju, te je zauzvrat imao određenu dozu protekциje (poslije je cinično izjavljivao da nije on radio za FBI, nego FBI za njega). Istodobno, i nadasve paradoksalno, njegov razgranati kriminalni biznis doveo ga je na FBI-evu listu deset najtraženijih kriminalaca. I to je upravo tema Cooperova filma koji je ekranizacija 2000 stranica dugačke istoimene knjige boston-skog novinarskoga dvojca koji je godinama istraživao Bulgerov slučaj. Prema knjizi, a i filmu, Bulgeru je prvi pristupio agent FBI-a, njegov dobar poznanik iz djetinjstva s ulica Južnoga Boston-a, John Connolly (glumi ga vrlo dobri Joel Edgerton), s idejom kako bi njih dvojica mogli profitirati svaki u svome području posla. Bulgeru je zadatak bio za federalnu policiju špijunirati bostonsku talijansku mafiju, a Connolly bi zauzvrat zatvorio jedno oko na aktivnosti irske mafije iz Južnoga Boston-a na čelu s Bulgerom. Naravno, njihovo zajedničko djelovanje dovelo je uskoro do uništenja talijanske mafije koja je vladala sjevernim Bostonom, a Bulger, koji je imao nevidljivu zaštitu, uspio je razgranati svoj posao. Još je jedna stvar pomogla Bulgeru da postane vođa jednoga od najmoćnijih

mafijaških klanova, zahvaljujući američkoj politici. Upravo sredinom 1970-ih donesen je zakon o desegregaciji te je njegovo provođenje u Bostonu izazvalo velike rasne nemire. Nažalost, ni u knjizi ni u filmu nemamo naznaka toga dijela bostonke povijesti, jako važnog za Bulgerove poslove (iako je kao sporedan lik u film uključen i Bulgerov brat državni senator, njegovo u stvarnom životu snažno političko protivljenje desegregaciji nije prikazano). Desegregacija se sastojala od toga da su se mladi bijelci i crnci, učenici bostonkih srednjih škola, prisilno miješali. Pa se tako iz dominantno crnačkoga kvarta i iz dominantno crnačkih srednjih škola dio učenika vozio autobusima u dominantno bjelački dio Boston-a, ponajviše u područja radničke klase Južnoga Boston-a. Rezultat desegregacije bili su rasni nemiri, paljenje automobila, uništavanje imovine... ali i prestanak pohađanja nastave velikoga broja djece do početka 1980-ih. To je Bulger jako dobro iskoristio budući da je odjednom imao velik broj tinejdžera iz siromašnih, radničkih irskih obitelji koje je bez imalo problema mogao vrbovati i instrumentalizirati za razvijanje posla.

Johnny Depp, koji glumi Whiteya Bulgera, ispaо je svojevrstan rizik za film. Do sada smo

Deppa često viđali u hiperstiliziranim filmovima, pa iako on ima odličan niz takvih filmova, oči publike ipak su naviknute na nešto drugačije uloge od ove. Velik je dio glumačkoga posla za Deppa odradio odjel šminke i kostimografije. Budući da je Bulger bio prepoznatljiv po procelavom tje-menu i sijedoj kosi ozbiljno se moralо pristupiti rekonstrukciji autentičnog izgleda koji je Depp trebao prezentirati. Po mojem mišljenju to je samo polovično izvedeno. Možda baš zbog toga što smo se naviknuli gledati ga u hiperstiliziranim ulogama, pojava Whiteya Bulgera u Deppovu glumačkom liku na loš način podsjeća na stereotipiziranoga Drakulu: blijeda put, zalizana sijeda kosa, mimika lica i, najviše, ledenokristalne plave oči čiji se efekt postigao posebnim lećama. Međutim, na stranu hiperstilizirani filmovi kojima se proslavio, Johnnyju Deppu ovakve uloge ipak nisu strane. U filmu *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997) glumio je federalnoga agenta koji odlaže na tajni zadatak u mafijašku organizaciju. Tu se, dakle, također nije radilo o hiperstiliziranom svijetu, već o vrlo realnom newyorskem mafijskom podzemlju u kojem se Depp glumački odlično snašao. Tako i u ovome filmu svoju ulogu igra posve korektno i zanimljivo – premda je zbog šminke ovdje možda ipak dijelom ostao neuvjerljiv (budući da mu oči dјeluju posve neprirodno, a i način kako su ga učinili postarijim čovjekom također se ne doima uvjerljivim). Whitley Bulger nasilna je osoba, no Depp (i scenaristi) ne predstavljaju ga samo kao nasilnika (koji svoje probleme često rješava tek prijetećom hladnoćom), nego nam u nekoliko navrata daju klišejizirani prikaz njegova karaktera kao obiteljskoga čovjeka i voljenoga susjeda, poštovanoga starijeg člana koji dodatno poštuje još starije iz svoje zajednice. Jedna takva scena posebno iskače u filmu: Bulger i njegovi pomoćnici voze se autom po četvrti, zaustave se i odlaze pomoći starijoj susjadi u nošenju namirnica uz obvezni razgovor o zdravlju i o tome kako je Bulger "dobar dečko". Druga je scena kada Bulger nakon vjerojatnog cjelonoćnog ubijanja ujutro stiže na doručak kod majke; zaigraju karte i on gubi partiju za partijom

pravdući se da ga u Alcatrazu nisu naučili varati vlastitu majku za kartaškim stolom.

Producenti su imali dosta problema u pripremi ovoga projekta, što se dijelom vidi i na filmu. Scott Cooper nije bio prvi izbor za režisera, naprotiv, pregovaralo se s nekoliko potencijalnih kandidata dok, konačno, projekt nije dodijeljen Cooperu. Nakon toga projekt je umalo propao zbog krize u pregovorima s Deppom oko honorara. I dok se kod Deppa manje osjeti plaćenički aspekt sudjelovanja, čini mi se da je on više izražen kod Coopera koji baš i nije očekivani režiser za ovakav tip filma. Ako se prisjetimo njegova usjevnoga filma *Ludo srce* (*Crazy Heart*, 2009) s Jeffom Bridgesom, jasnjom nam postaje njegova poetika. Cooper je ovaj potencijalno napeti kriminalistički film usporio, čak i doveo do trenutka kad se zapitate je li vam film malo dosadan, ili samo morate izdržati nekoliko scena dok se radnja ne zakašta. Istina je da taj osjećaj dosade prođe, ali i da se film ni u jednom trenutku ne prati s napetošću. Mislim da se Cooperova režija ne približava izvornome Bulgeru onoliko koliko bi mogla, s obzirom na to da je ovo ipak biografski film, te bi Johnny Depp mogao biti uistinu odličan u filmu, kad bismo mogli povjerovati da on stvarno jest Bulger. No tu nas i reakcije iz stvarnoga života opovrgavaju: stvarni je Whitley Bulger preko svoga odvjetnika poručio da je knjiga na kojoj se temelji film čista fikcija. Mnoge su komentare odasale i obitelji Bulgerovih žrtava koje su kritizirale film, jer se u njemu, tvrde, žrtve tretiraju bez ikakva poštovanja. Takvi su problemi redovito prisutni kada se radi o zanimljivoj i problematičnoj osobi poput Bulgera, kao i kada se radi o ekranizaciji biografskih priča. Sve u svemu, dobili smo korektan hollywoodski film koji će sigurno biti gledan, ali ne vjerujem da će mnogima dugo ostati u sjećanju.

Ante Pavlov

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051SZIFRON, D."2014"(049.3)

Divlje priče

(*Relatos Salvajes*, Damián Szifron, 2014)

Život u lažnoj demokraciji, pod pritiskom kapitalizma, u globalnoj svijesti stvara sliku svijeta kao bezlične mase mrava radilica koji pogнуте glave izvršavaju svoje dužnosti, s nepovjerenjem u ambiciju i s iščezlom nadom u bolje sutra. I fizikalni zakoni potvrđuju da svaka akcija podrazumijeva reakciju – potlačenost figure koju smatramo prosječnim čovjekom u tom logičkom nizu nužno će pronaći prostor za manifestaciju posljedica nanesene štete. U toj jednadžbi kao jedno od rješenja tj. kao nusprodukt sinteze neminovno se nameće svojevrsni eskapizam, odvajanje od tog uzročno-posljedičnog lanca čije je karike nemoguće razdvojiti. Ne čudi stoga što fiktivni svjetovi često seksualiziraju nasilne činove, pršte od frustracija koje probijaju u obliku razvratničkog ponašanja, doslovnih i metaforičnih eksplozija i utapaju se u obilju krvi. Ako je ikada i postojao zdrav način pristupa nasilju, on iščezava u senzacionalističkim bljeskovima s platna na koje je gledatelj gotovo pa otupio i koje tako nekritično guta budući da se s njima ima priliku susresti i na bočici šampona.

Divlje priče argentinskog redatelja Damiána Szifrona uhvatit će se u koštac s onim trenucima kada škrugtanje zubi i stiskanje šaka nadilazi puko psovanje u bradu i pretvara se u djelo. Ono što je u tom pristupu osvježavajuće doza je sveprisutne komičnosti koja se kroz ironiju i grotesku probija kao primarna kvaliteta ovog itekako nasilnog filma. Oživljavajući ideju filmskog kolaža, u šest vremenski i prostorno odvojenih priča, Szifron oblikuje tematski sklop pod zajedničkim nazivnikom osvete, ili bolje rečeno, "naplate duga". Povratak na tu primordijalnu, u uređenom društvu (navodno) zaborav-

ljenu dogmu "oko za oko, zub za zub" zasigurno je uvelike motiviran i Szifronovim nacionalnim identitetom. Uz stereotip o strastvenim južnjacima, argentinska politička i ekomska situacija neupitno poziva na pomisao o buntu, na uzvraćanje udarca. Kako i protagonistica jedne od tih filmskih priča sama govori: "Svi bismo željeli da ti gadovi plate, ali nitko ne želi poduzeti ništa." Szifron svojim likovima omogućuje da u dva sata njegova dugometražnog igranog ostvarenja na kratko ožive Hamurabijev zakonik i uzmu stvari u svoje ruke.

Pri tome je pogrešno misliti da se u filmu ne zauzima kritični stav prema takvoj vrsti poнаšanja. U jednoj od priča, u kojoj na pustoj cesti dolazi do sukoba između dvojice muškaraca, vozača skupocjenog automobila, najvjerojatnije uspješnog, poslovnog čovjeka i drugog muškarca koji svojim vozilom i izgledom podsjeća na rednečka, nakon niza situacija koje postepeno dovode njihov sukob do tragičnog apsurda, kosturi dvojice neprijatelja ostaju zagrljeni u plamenu eksplozije. Ta najizrazitije nadrealistična od šest priča ocrtava dvije premise filma – da se ludilo agresije može sakriti i iza uredno izglačana odi-jela, ali i da je tanka granica između ispuštanja ventila i nepovratnog kaosa. Iako je priroda tog posmrtnog zagrljaja neupitno ironična, u njemu se ipak krije i klica one sladunjave "poruke" da je u razumijevanju i komunikaciji rješenje. Toj ideji u prilog ide i sam kraj filma, kada osvetnički nastrojena nevjesta ipak pada u naručje svog mlađoženje, koji se pokajao. Time Szifron suptilno ispisuje poznatu krilaticu "voditi ljubav, a ne rat", svjestan da rat za sobom uvijek vuče niz žrtava koje uključuju i njegove sudionike.

Odlučivši se za filmski portmanteau, Szifron je jednim krivim potezom mogao lako upasti u zamku nekonistentnosti kvalitete priča, koje bi idejno trebale tvoriti konciznu i koherentnu cjelinu. Umjesto toga, on uspijeva stvoriti protočnost svakoga djelića svoje filmske slagalice stvarajući ritam doziranjem realističnosti i nadrealističnosti, kao i tematskim zaokretanjem osvete prema osvetniku poznatim osobama, od-



nosno, prema društvenom uređenju i njegovim pravilima (u svakoj priči sjedinjuje i jedno i drugo, jer sustav i pojedinac nikada nisu odvojivi). Također, poigrava se idejom osviještenog i nagon-skog čina razdvajajući priče na dvije skupine – u jednoj su one koje su posljedica promišljenog i pripremljenog djelovanja, a u drugoj one trenutačnog, impulzivnog nadahnuća. Na taj se način otvara i zatvara film likovima Gabriela Paster-naka, koji je pomno smišljenim planom na jednom mjestu uspio okupiti sve osobe koje su mu se u životu zamjerile i sunovratiti ih s avionom, i mladenke Romine (Erica Rivas) koja na samom vjenčanju saznaje za prevaru svog novopečenog muža te budući da istu ne može podnijeti poseže za svakim joj raspoloživim sredstvom osvete. Iako upravo uvodnom pričom o Gabrielu Szifron poručuje gledatelju da ono što slijedi ne shvaća odviše ozbiljno, s obzirom na nedavnu tragediju u Njemačkoj u kojoj je pilot namjerno survao avion zajedno s putnicima, čini se da je Szifron proročki zagrebao u djelić ljudskog umu za koji smo olako pomislili da je mrtav.

Osvrćući se samo na Szifronov filmski svijet, Gabriel i Romina služe kao idealni alfa i ome-

ga. Dok prva priča samo daje nacrt onog što će uslijediti (zadnji kadar prikazuje avion koji samo što nije udario u zemlju, točnije, u vrt kolateralnih žrtava – para staraca koji uživaju u popodnevnom suncu), u drugoj pratimo čitav proces razvijanja, kulminacije, stagnacije i, konačno, rasplinjavanja bijesa koji izaziva neočekivana informacija. Gabrielova ispovijest svakako je naj-sablasnija, i da ne bi pobegla u tragediju, dana je upravo u obliku nacrta, dok je vjenčanje koje podje po krivu, kao nešto što i nije toliko nepoznato i nesvakidašnje (dapače, ono potiče remi-niscencije i svojevrstan je vojnerski užitak pratiti njegov kaotični tijek), prikazano u svom punom obliku. Svaka od priča daje jedan vid krajnosti osvetničkog čina, njegove provedbe i načina na koji može doći do kolateralnih žrtava (namjerno ili slučajno) te razvija dva moguća razrješenja – provedbu u nepovrat i pomirenje (gdje, optimistično, pomirenje ostaje za sam kraj). Szifronovo doziranje informacija i ulaženje u implicitnije ili eksplicitnije prikazivanje detalja i motivacije kravavog, eksplozivnog ili seksualnog pohoda u pogledu svake od priča, napravljeno je uistinu precizno, tako da gledatelj ni u jednom trenutku

nema osjećaj da gleda nešto "pogrešno" ili da se nad viđenim mora zgroziti.

Bez obzira što poznavanje motiva već nakon prve, odnosno, druge priče može navesti na pomisao da će filmu manjkati napetosti, gledatelju – iako postaje predvidivo da će neka vrst nasilnog čina uslijediti kao kulminacija u svakoj priči – nikako nije dosadno budući da Szifron različtom kontekstualizacijom svake priče uspijeva gledatelje neprestano držati na vrhovima prstiju ne bi li doznali kako će se ti absurdni, a opet prepoznatljivi svemiri otplesti. Ta pitkost pomalo nakaradne logike stvaranja radnje evocira na djela jednog od producenata filma – Pedra Almodóvara. Mučni osjećaj u trbuhu Szifrona, baš kao i njegov kolega Almodóvar, uspijeva premažati slojem ironije koja ostavlja gorko-slatki osjećaj u ustima. Čar Szifronova filma možda ponajviše leži u tome što uspijeva u gledatelju izazvati osjećaj empatije, bilo da se radi o liku inženjera koji sam po sebi na nju poziva izmučen loše organiziranim prometnim pravilima, ili o razmaženom, bogatom klincu koji je počinitelj najgore vrste bijega s poprišta automobilske nesreće. Naglašavanjem i preuveličavanjem osnovne karakteristike lika, redatelj nam tako, s jedne strane, uspijeva toliko iskarikirati kukavičnog počinitelja zločina da istog počinjemo prihvati bez želje da ga sami kaznimo, dok, s druge strane, pridavanjem herojske note podivljalom inženjeru on gotovo da postaje superherojska ikona. Ključ je redateljeva pristupa upravo u toj specifičnoj vrsti karikiranja koja se osim na likove preslikava i na samu radnju gdje krvavi pohodi odjednom primaju komičnost u stilu animiranih ostvarenja kao što su *Looney Tunes*.

Divlje priče premda svojim likovima dozvoljavaju djelovanje, i to u njegovu najekstremnijem obliku, i dalje donose onaj osjećaj fatalističkog svijeta u kojem živi pasivna masa gdje neke stvari nisu tako olako promjenjive. Kao što se može naslutiti u jednoj od priča, novčana podloga stvorit će opciju iskrivljivanja istine, a jedino što će se tome ispriječiti sam je vlasnik novca koji će staviti svoj materijalni status ispred ostvariva-

nja prvotnog cilja; vlasnikova motivacija možda leži djelomično u očuvanju njegova vlastita dobrostanstva, ali ono što se *sub rosa* daje očitati iz ptičje perspektive jest da su ipak neki jednakiji od drugih. Szifron na kraju navedene priče dopušta zadnju riječ "malom čovjeku", ali kao žrtva, umjesto onog kojeg je pravda trebala sustići, nači će se samo još jedan pijun. Osim toga, većinu protagonista u filmu dostigla je čelična šaka zakona – oni ne žive u žanrovskom, nerealnom svijetu gdje ljudi ne umiru od metka, nego ipak snose odgovornost za vlastite postupke. Iz svega toga probija se stvarnost koja nikada nije ni crna ni bijela, gdje preuzeti stvar u svoje ruke ne nosi sa sobom naivnu ideju da će se sve u svijetu revolucionarno promjeniti (nažalost, malene su šanse i za omanju promjenu) i gdje revolucija sama po sebi nije svjetlo na kraju tunela, već ima i svoju mračnu stranu. Szifron mudro prepoznaće tu sivu zonu, bilo da se ona odnosi na moralne vrijednosti, bilo da se dotiče pravde u društvenoj stratifikaciji, uređenju ili ponašanju, te umjesto da unutar te zone pokuša odrediti što je čini crnom, a što bijelom, on se ograjuće od odveć simplificiranog moraliziranja i okreće se satiri, konzistentno svjestan postojanja više sile i njezina djelovanja pod kojim se stvari lako otimaju kontroli. Pri tom je nevažno je li osoba sama izgubila konce ili su se zvijezde krivo posložile. S ironičnim odmakom on kritizira i one što su stali na "front" i pripremili oružje, spremni na borbu, kao i one što su se zavukli u svoja (prividno sigurna) skrovišta.

Osim što su *Divlje priče* itekako zabavan i pitak film za koji bi se moglo reći da je sam sebi – onako pomalo suludo skrojen, nošen vlastitim unutarnjom logikom – dostatan, on se ujedno ukratko može definirati i kao šestodijelna saga s vrlo jasnom porukom: sve ima svoje posljedice. Ostaje samo pitanje jesu li *Divlje priče* poziv na oproštaj s animalnošću i susret s humanošću ili podsjetnik da praiskonsku želju za osvetom nikada ne valja podcijeniti.

Lucija Klarić

UDK: 791.633-051 LANTHIMOS, Y."2015"(049.3)

Jastog

(The Lobster, Yorgos Lanthimos, 2015)

Yorgos Lanthimos široj je javnosti postao poznat filmom *Očnjak* (*Kynodontas*, 2009), koji je zaradio nominaciju za Akademijinu nagradu i koji je, među ostalim, osvojio nagradu canneskoga programa "Izvjestan pogled" (*Un Certain Regard*), onu istu koja će sada, navodno, otvoriti mnoga vrata u svijetu filma i našem Mataniću i njegovu Zvizdanu (2015). Lanthimos je naknadno prepoznat kao jedan od predstavnika grčkoga "čudnog" vala (weird wave), uz Athinu Rachel Tsangari i pokojeg drugog manje "čudnog" redatelja. Navedena mu je nagrada uistinu i bila odskočna daska te je šest godina kasnije, eto, dogurao do snimanja svog prvog filma na engleskome jeziku, s hollywoodskim zvjezdama Rachel Weisz i Colinom Farrelлом u glavnim ulogama.

Već u *Očnjaku* Lanthimos je skrenuo pozornost na temeljne tematske odrednice svoje filmske poetike: to je prikaz distopijskog totalitarnog društva i nemogućnost autentičnih međuljudskih odnosa koji kulminiraju pokušajem apsurdnog humora u maniri tzv. šok-terapije, s namjerom da se razotkrije (bes)misao egzistencije. Istim smjerom Lanthimos će nastaviti i u *Jastogu* (nagrada ocjenjivačkoga suda u Cannesu, te čak pet nominacija za Europsku filmsku nagradu). No iako je nastavio raditi sa svojim čestim suradnicima: suscenaristom Efthymisom Filippouom i vrsnim snimateljem Thimisom Bakatakisom, za razliku od *Očnjaka* u kojem je – unatoč posezanju za nekim provoloptaškim provokacijama (prostitucija/homoseksualnost/incest) – dosljedno i inovativno prikazao dis(funkcionalnu) obitelj, pri čemu je u nekim scenama namjerno i vrlo vjerojatno uspješno izazivao mučninu kod prosvjetnog gledatelja, u *Jastogu* se stječe dojam isforsirane

neugode koja za Lanthimosa – kao dokazano uspješna formula – očito postaje preuvjet, a ne posljedica filma. Dok se u *Očnjaku* radnja odvija nenametljivo, u harmoničnom, laganim tempu, što upravo i jest ono čime nas film uznenimira, u *Jastogu* se stječe dojam konfuznosti, koja je vidljiva u tematskoj pretrpanosti i pretjeranom šokšamaranju gledatelja, što u konačnici rezultira gledateljskim doživljajem koji se najbolje može okarakterizirati na razmeđu između pogubljenosti i ravnodušnosti.

Naime, u *Jastogu* nema čega nema, a i nema o čemu nije: od nimalo suptilne kritike mesožderstva – primjerice vidljive u nepotrebno dugom krupnom kadriranju mrtvih zečeva, pri čemu je nužno naglasiti da je u estetskom smislu donekle riječ o Lanthimsoviji, odnosno Bakatakisovoj stilskoj dosljednosti jer je sličan postupak uporabljen i u *Očnjaku* pri prikazu mrtve mačke, pa do onoga o čemu film u prvom redu jest, a to su međuljudski odnosi. Ako pokušamo autorski stav u maniri "vesele razbarušenosti" svesti u nekakav narativni okvir, možemo razlučiti tri temeljne dimenzije/sloja filma: kritiku formiranja društvenih struktura koje se baziraju na obilježavanju i izbacivanju Drugih kao drugačijih (bilo samaca, bilo uparenih), kritiku ljubavnih odnosa, poglavito koncepta "srodnih duša" i, na koncu, aktivistički začin: od prava/iskorištavanja životinja pa sve do kritike konzumerizma. Ali to nije sve – grčki lonac začinjen je i humorom koji se pokušava utemeljiti na apsurdu. No problem je s apsurdom što je on vrlo ozbiljna i nimalo banalna stvar, iako se često doživljava upravo suprotnim, pri čemu se sve što je besmisleno, pretjerano i "blesavo" pogrešno izjednačava s apsurdno smiješnim, pa ako baš niste talentirani kao Harms, bolje ga se kloniti. Lanthimos u tom smislu kvalitativno oscilira, no to je jedan od temeljnih problema i njegova *Očnjaka* (primjerice scene "lizanja" i plesanja). U sve četiri navedene dimenzije Lanthimos je u *Jastogu* pretjeranim pojašnjavanjem (u maniri osnovnoškolskoga učitelja) izgubio na efektnosti, za što razlog možda možemo pronaći u činjenici da je riječ o njegovu prvom



filmu s većim budžetom na engleskom jeziku, zbog čega nije htio riskirati s nerazumijevanjem šire publike. Pa krenimo od prve dimenzije.

Film počinje dolaskom glavnog junaka Davida (Colin Farrell) u Hotel u kojem treba pronaći partnera u roku od 45 dana ili će biti pretvoren u životinju prema vlastitu izboru. U slučaju neuspjeha on odabire biti jastog, prema čemu je film i dobio ime. Taman nakon što se priviknemo na karikaturalnu kritiku nužnosti uparivanja da bismo bili društveno prihvatljivi te prihvatimo njezin možebitni emancipacijski potencijal, prebačeni smo u šumu u kojoj se kao kontrapunkt javlja ratoborno udruženje samaca koje – upravo suprotno pravilima Hotela – kažnjava one koji se upare, tj. koji ostvare bilo kakvu emocionalno-seksualnu vezu. Naravno da to nije sve jer jedni žele pobiti druge, ali često i pobiti se međusobno te se radnja nastavlja u smjeru brojenja žrtava s obiju strana. Time Lanthimos dovodi do, nje му očito neizbjegnog, apsurda i jednu i drugu vrstu (ko)egzistencije, rušeći svaku iluziju koju je gledatelju prethodno izgradio o ispravnosti ovakva ili onakva načina života. Da je na tome stao, možda bi njegova kritika ljudske isključivosti prema Drugome – bilo potencijalnom partneru, bilo onome koji nije u paru, bila uspješna.

Ali Lanthimos se nije dao zbuniti pa je priču, u slučaju da nije bila dovoljno "apsurdna", nastavio razvijati u svim zamislivim i nezamislivim smjerovima, pritom ne poštujući ni osnovne zakone samonametnute logike, zbog čega se gledatelj gubi pokušavajući shvatiti kako je moguće da glavni junak kojem je pri dolasku u šumu rečeno da može u njoj ostati koliko želi, odjednom iz nje ne smije otići. Naravno, ovdje se nameće očito pitanje zašto bismo se uopće bavili pronalažnjem nekakvih zakonitosti, kad je ionako sve apsurdno. No, jedino što se ne čini nimalo apsurdnim, već vrlo logičnim i racionalnim izborom, jest redateljev učestali bijeg u apsurd u nedostatku kreativnih rješenja.

U pogledu parodije koncepta "srodnih duša", situacija je slična. Ako vas Lanthimos nije razuvjerio karikiranjem ljubavnog odnosa glavnih junaka koji se vole jer su oboje kratkovidni (nije valjda da je riječ o još jednom redateljevu "supertilnom" pokušaju da nam ukaže na to da je ljubav kao takva kratkovidna?!), tu su i sporedni parovi sjedinjeni oko (ne)srodnosti prema krvarenju iz nosa i ostalim dovoljno otkvačenim kriterijima.

Aktivizam je u filmu također pretjeran i nepotreban: od izvrstanja hijerarhijskog odnosa čovjek-životinja s nejasnom poantom, pa do

prikaza ophodnje po *shopping-centru*, jer gdje bi drugdje glavni junaci kada dođu u Grad i mogli završiti.

U pogledu humora, koji koketira s absurdnim, važno je istaknuti da u filmu postoje dvije uistinu dobre Lanthimosove dosjetke: prva je kad “ispriča vje” o tome da se parovima koji ne mogu riješiti svoje probleme daju djeca, a druga je kad upozori na to da je elektronička glazba namijenjena samcima zbog načina na koji se na nju pleše. Tu se, doista, teško ne nasmijati njegovoj dovitljivosti. No, nažalost, da bude stopostotno siguran da smo mi dosjetku shvatili, ili u nedostatku novih, on svoje (po)šalice naknadno vizualizira još nekoliko puta, čime gledatelja svodi na prinudnog slušača ponavljanja jednog te istog vica. Stoga, ako se od filma očekuje slojevita suptilnost koja se ogleda u nepodcjenjivanju gledatelja i mogućnosti njegova doživljaja, *Jastog* iznevjerava očekivanja. S druge strane, blagonakloniji gledatelj, koji se u maniri akcijskih filmova raduje mnoštvu krvavo-zabavnih podražaja, ili tematsku i stilsku razbarušenost i prezasićenost pozitivno vrednuje sveprimjenjivom sintagmom postmodernog diskursa, vjerojatno će filmom biti zadovoljan, ako ne i oduševljen.

U konačnici, za Yorgosa Lanthimosa i njegov pokušaj da anglosaksonskomu svijetu u jednom filmu predoči sve probleme Zapada kritizirajući međuljudske odnose, ali i odnose među vrstama, potrošačko društvo, pa i samu mogućnost kritike, može se, parafrazirajući slavnu rečenicu talijanskoga pisca Giuseppea Tomasija di Lampeduse, reći: kritizirati sve, kako se ne bi (i) kritiziralo ništa. Odnosno, čini se da je Lanthimu su *Jastog* ipak pobjegao iz lonca.

Marija Selak

UDK: 791.633-051SCOTT, R."2015"(049.3)

Marsovac

(The Martian, Ridley Scott, 2015)

Uz prstohvat cinizma, za vrijeme gledanja Marsovca lako ćemo “pročitati” njegovu “udicu”, odnosno, takozvani *pitch line*, najjednostavniju, najkraću i najefektniju rečenicu kojom autori projekta nastoje “upescati”, zainteresirati, “zakvačiti” potencijalnog producenta za svoju ideju. Ona, pomislit ćemo, glasi: “Vojnik Ryan susreće *Brodolom života* i *Gravitaciju*. U svemiru. Na Marsu.” Pojašnjenje je možda suvišno, no dajmo ga, reda radi. Vojnik Ryan odnosi se na *Spasavanje vojnika Ryana* (*Saving Private Ryan*, 1998) Stevena Spielberga, akcijsku dramu iz Drugoga svjetskog rata čija se temeljna etička premisa vrtjela oko pitanja vrijedi li ugroziti živote više ljudi, da bi se spasio život jednoga? *Brodolom života* (*Cast Away*, 2000) Roberta Zemeckisa puštolovna je drama o poštanskom službeniku koji je na izmaku 20. stoljeća zapeo na pustom otoku posred oceana, baš poput Robinsona Crusoea u 17. stoljeću, u istoimenu romanu Daniela Defoea iz 1719. godine. *Gravitacija* (*Gravity*, 2013) Alfonsa Cuaróna nedavno je ponovno pokazala da film smješten u svemirska prostranstva može postati velikom uspješnicom. Sva su tri spomenuta naslova ostvarila zamjetan komercijalni uspjeh, odnosno popularnost kod publike te bili nominirani i osvojili mnoge nagrade, među imima i one koje se računaju najvažnijima, Akademijine nagrade.

Prema jednom od dominantnih, mada ne i glasno promoviranih producentskih postulata filmske industrije, koji otprilike kaže da jednostavno treba ponavljati prokušane recepte, uz tek minimalne varijacije, jer ljudima se sviđa upravo to i ne žele ništa drukčije, navedeno sljubljinjanje triju žeženim zlatom potvrđenih uspješ-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



nica s povelikim je izgledima slutilo na dobitnu formulu.

Malo dodatnog informiranja pokazat će ipak gornjem ciniku da se barem djelomično prevario, odnosno, da projekt nije osmišljen brainstormingom, mozganjem za to zaduženih hollywoodskih glava, nego da je izrastao na drugi način, no koji ipak ne isključuje kasniju prezentaciju spomenutom "udicom". Naime, priča *Marsovca* nastala je kao plod spisateljskog rada Amerikanca Andyja Weira, koji je napisao roman o astronautu koji stjecajem neplaniranih okolnosti ostaje sam na Marsu. Knjigu, međutim, nije htio otkupiti nijedan izdavač, pa je Weir 2011. njezine dijelove počeo plasirati na svojoj internetskoj stranici. Po životnom scenariju prave američke priče o uspjehu, publici se priča o suvremenom Robinsonu na Crvenom planetu itekako svidjela pa je nakladnik Crown Publishing odlučio objaviti roman. I knjiga postade hit, uspješnica, *bestseller*.

A budući da je sadržaj romana bio vizualno predočiv, nabrzo se zainteresirao i Hollywood. Svježi uspjeh *Gravitacije*, potom i *Interstellara* (2014) Christophera Nolana svjedočili su o aktuelnoj komercijalnoj privlačnosti svemirskih tema. Uz redateljsko vodstvo pouzdanog veterana Ridleyja Scotta te glumačku ekipu predvođenu

za Akademijinu nagradu dvaput nominiranimi Mattom Damonom i Jessicom Chastain, uvelike karakterističnim predstavnicima "sveameričkog" momka i djevojke, projekt se, mnijemo, morao činiti razmjerno izvjesnim dobitkom.

Ridley Scott tehnički je i zanatski itekako vješt redatelj, a očito i osoba snažne karizme, sposobna stvoriti ozračje veličine i važnosti svoga djela, sineast čiji se pothvati prate. On, međutim, potpisuje i mnoge filmove koji se ne doimaju ostvarenjima do kojih je njihovim tvorcima uistinu stalo, kojima su autori doista željeli nešto prenijeti, dočarati, izraziti.

Stoga o *Marsovcu* i govorimo kao o projektu, proizvodu nastalom ponajprije kalkulacijom, nastojanjem stručnjaka da ga izgrade od čimbenika koje drže ili koji su se prethodno pokazali poželjnim sastavnicama privlačivosti širokoj publici, dakle, proizvodu oblikovanom trgovačkim, a ne umjetničkim porivima. Film, dakako, nije samo umjetnost, nego je možda još i više, odnosno, češće i važnije, zabava i komercijalna djelatnost, što ne treba ni zanemariti ni omalovažiti. Bez komercijalnog učinka dobrog dijela produkcije – a takvu svakako njeguje Hollywood, odakle *Marsovac* i stiže – teško da bi kinematografija i filmska djelatnost uopće mogli egzistirati, a ne treba smetnuti s uma da se komercijalnost, za-

bavnost i umjetnost nipošto međusobno ne isključuju. Mnogi najviši dometi filma, "najbolji filmovi svih vremena", upravo su oni koji su skladno objedinili sve tri navedene osobine.

U svojim namjerama, barem onima komercijalnog učinka, *Marsovac* je, pokazuju brojke, nedvojbeno uspio. I to valja poštovati, jer dobro znamo da sigurna formula komercijalne uspješnosti ne postoji. Kad bi postojala, ponovimo notorno, svi koji to žele jednostavno bi je primijenili i u tom smislu nikada ne bi bilo nijednog podbačaja. Također, uspjeh na blagajnama – mada se i on može do neke mjere "ukalkulirati" raznim marketinškim postupcima – jedino je posve egzaktno mjerilo dometa nekog filma, ono koje, za razliku od dojma zabavnosti i umjetničke kvalitete, ne podliježe subjektivnosti.

Marsovac je, čitamo u mnogim osvrtima na film, uz to zabavan i napet, a da je tome tako potvrđuje i spomenuti komercijalni uspjeh, jer on, je li, ovisi o publici, a da ga publika takvim ne drži, gledanost bi bila daleko manja. Dosadni i mlinčavi filmovi ne pune kinodvorane. Naravno, tu dolazimo do pitanja što tko smatra ili doživljava zabavnim i napetim, no kako god bilo, ovaj se film očito mnogima čini takvim i to je u krajnjoj liniji presudno. Prigodno ovdje navedimo indikativno razmišljanje, odnosno, tvrdnju srpskog redatelja Aleksandra Petrovića, nedvoumno velikana svoga poziva i autora kojem komercijalni uspjeh zasigurno nije bio prva vodilja, a koji je rekao: "Zabavljački faktor uvijek postoji u umjetnosti. Pitanje je samo kolikom je krugu konzumenata djelo okrenuto: koliko god bilo složeno i mnogima nerazumljivo, umjetničko djelo uvijek ima faktor komunikativnosti. U protivnom, nitko se tim djelom ne bi bavio."

Potpisniku ovih redaka, čak 142 minute dugačak *Marsovac* ipak se doimao dosadnim i nezanimljivim ostvarenjem čiji bi sav fabularni, emocionalni i intelektualni sadržaj glatko stao u tridesetak minuta zdušno i strasno režiranog filma. U takvom se zamisljuju čak ne treba osloniti na čistu maštu niti potezati nemoguće kombinacije – dovoljno je sjetiti se Scottu generacijski

bliskog hollywoodskog kolege, recepcijski načelno istoga ranga, Martina Scorsesea, i predočiti si raskošnu ekspeditivnost kojom bi on sve što Scottov *Marsovac* nudi "spakirao" u žustar i uzbudljiv kraći metar.

Scottova nezainteresiranost za išta iznad bezličnog, profesionalno korektnog zanatstva razvidna je od samog početka, od uvodnog prizora u kojemu stječemo osnovne polazne informacije: dok ekipica američkih astronauta, znanstvenika, na Marsu uzima raznorazne uzorke, stiže vijest o pogibeljnoj oluci i oni neplanirano, navrat-nanos, ali (američki) sjajno uvježbani za takve (ne)prilike, u posljednji čas žurno odlete s planeta. Istina, prizor jest pregledan i razmjerno kratak, taman koliko treba biti, no ne donosi baš ništa izvan sheme mnogo puta viđene, stručno i pouzdano izvedene na "automatskom pilotu", bez ijedne pojedinosti koja bi je obojila bilo kojim specifikumom i zainteresirala kakvom osobitošću. Sve prikazano u tih prvih nekoliko minuta moglo je, bez ikakve štete po sam film, biti preskočeno ili ispisano jednom-dvjema rečenicama kao uvodni tekst. Bez obzira na broj kadrova, kutowa, pokreta kamere, likova, specijalnih efekata, zvučnih potpora, scenografsko-kostimografsku zahtjevnost i uopće uložena materijalna sredstva i najvišu zanatsku spremnost svakog člana ekipa (sve ojačano 3D-om), riječ je o pukoj ilustraciji lišenoj ičega izvan elementarno filmskih mogućnosti, o tek opisnom slikovnom sredstvu; otprilike tako je "sedmu umjetnost", za koju nije mario, svojedobno usput ocijenio Miroslav Krleža. Tih početnih nekoliko minuta daleko je i od ostvarenja još jedne vrlo vrijedne upute, koju prenosimo iz usta Nedeljka Dragića: "Zadatak redatelja filmske animacije bio bi što kreativnije iskoristiti svaku sekundu filmskog vremena", pri čemu je to što Dragić govori o animiranom, a ne igranom filmu – nevažno.

S pozitivne strane možemo reći da je pričično bezbojan uvodnik razmjerno objektivna slika i prilika svega što slijedi, da su njime pošteno određeni i predstavljeni stil i pristup, ton i registar cjeline, da je gledatelju ponuđen ogledno vjero-

dostojan uzorak onoga što ga čeka – profesionalno obavljen posao koji “nit’ smrdi, nit’ miriši”.

Pripovjedna linija *Marsovca* ispletena je trima glavnim nitima. Jedna prati nastojanja napuštenog, ali ne i zaboravljenog astronauta, po zanimanju botaničara Marka Watneyja (Matt Damon) da smisli kako će s nedostatnim zalihama hrane i pića te u nikakvima uvjetima života na Marsu preživjeti sljedećih mjeseci, možda i godina. Druga je smještena na Zemlju, mahom u stožer NASA-e, gdje nastoje pronaći način kako se vratiti po nesretnog zatočenika, kalkulirajući pritom o tome je li po ugled i financije ustavne oportunije ostaviti silom Marsovca na Marsu. Treća, pak, slijedi letjelicu s Watneyjevim kolegama koji, za razliku od uredskih štakora, politikanata i birokrata, “salonskih astronauta” u sjedištu tvrtke, ni časa ne dvoje oko toga hoće li riskirati vlastite živote u pokušaju spašavanja vojnika Ryana, pardon, astronauta-botaničara Watneyja.

Premda za film izrađeni krajobrazи Crvenog planeta ostavljaju upečatljiv vizualni dojam, Watneyjevim robinzonskim zgodama i nezgoda-ma kronično manjka dinamike i uzbudljivosti, a nije, s druge strane, ostvarena niti kakva poticajna filozofsko-meditativno-poetska nota. Autori – bilo da je riječ o piscu predloška Weiru, scenaristu Drewu Goddardu ili kapetanu ekipe preoblikovatelja pisane riječi u filmsko djelo, Scottu – naprsto nisu bili zadovoljavajuće maštoviti, iako se vrlinom cjeline, vele upoznatiji s područjem, može smatrati znanstvena vjerodostojnost svega, ili većine iznesenoga, a čime su filmovi znanstvene fantastike uobičajeno deficitarni.

Marsovac, međutim, nije deficitaran jednim od temeljnih sastojaka hollywoodskog filma, promicanjem američkog vitalizma i individualne poduzetnosti, one koja će pojedinca, punog povjerenja u sebe, u vlastite sposobnosti i u ispravnost duha američkog naroda izbaviti iz svake nevolje i dovesti do željenog cilja, a posjedično i do u tom kontekstu samorazumljivog imperijalizma i kolonijalizma, koji ovom prigodom doseže do drugog planeta, a o čemu se u *Marsovcu* govori otvoreno, izrijekom, bez rukavica.

Junaci američkog filma, poglavito onog srednjostrujskog, blockbusterski mišljenog, da-kle, onog najviđenijeg, (gotovo) redovito su životni pobjednici, a upravo to, uvjeravaju nas tatkve priče, možemo biti i mi. Ako nismo, sami smo si krivi. Jer onda je greška u nama, a ne u sustavu.

Janko Heidl

UDK: 791.633-051MORETTI, N."2015"(049.3)

Moja majka

(*Mia madre*, Nanni Moretti, 2015)

U jednom od posljednjih filmova velikog Alaina Resnaisa *Lude travke* (*Les herbes folles*, 2009), junak Georges Palet (André Dussollier) po izlasku iz malenog pariškoga kina u kojem je gledao zaboravljeni crno-bijeli hollywoodski klasik, doživljava emocionalnu i duhovnu katarzu konačno susrećući fatalnu Marguerite Muir (Sabine Azéma), kojom je opsjednut. "Poslije kina sve je moguće", objašnjava on, u što nam je, i samima toliko puta preporođenima iluzijom iz toplog mračnog kinodvorane, lako povjerovati. Ljekovitost umjetnosti, odnosno blagotvornost sklanjanja u njezine nepresušne arkadije nije tek mehanizam kojem se prepustamo, već i jedna od ključnih preokupacija onih koji je za nas stvaraju. U kojoj nas mjeri umjetnost može izbaviti iz nelagode realnosti, može li je iskupiti i transformirati, i je li njezino postojanje olakotna ili otegotna okolnost onda kada smo suočeni s posljednjim pitanjima, više ili manje suvislo pitali su se mnogobrojni velikani sedme umjetnosti. Mađioničarska priroda filmskoga poslanja provocirala ih je da varljivim postupkom njezina razotkrivanja konačno legitimiraju iluziju koju proizvode i kojom nas štite.

Na kraju tog dugačkog popisa samosvještih "mađioničara" stoji novi film Nannija Morettija *Moja majka* (*Mia madre*, 2015) koji se otvara posvetom spomenutoj Resnaisovoj sceni za koju je nemoguće ustvrditi je li svjesna, podsвесна ili nesвесна reinterpretacija francuskog velikana. U svakom slučaju Morettijeva Margherita (Margherita Buy), sredovječna filmska redateljica, pred malenim rimskim kinom u kojem se prikazuje *Nebo nad Berlinom* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987) susreće osobe koje su obilježile njezin život – a na kraju te

uznemirujuće kolone za konzumiranje filmske bajke – i mlađu verziju same sebe. U snovitoj sekvenci, koja poput Resnaisove poništava prostor i vrijeme kaleći ih u međuprostor potencirane stvarnosti, onako kako to može samo sedma umjetnost, sva se ključna mjesta njezina životnoga puta križaju pod svjetлом iluzije koja više ne iskupljuje, već osuđuje i propituje našu protagonisticu. Svaki od ljudi, koji još uvijek stoje u redu za kino (odnosno čekaju svoje iskupljenje), ima nešto neugodno reći mađioničarki Margheriti koja se nevješto brani od njihovih optužbi. Jer riječ je o napetoj i samoživoj ženi koja je život posvetila filmu i koja je sa stvarnošću krajnje nevješta – njen posvemašnja nezainteresiranost za neposredno iskustvo na svakom koraku bolno dolazi do izražaja. Njena je narcisoidna krinka društvene s(a)vjesnosti pomalo prozirna – ona snima socijalno angažirane filmove dok su njene socijalne kompetencije zapravo krajnje upitne.

Radnja filma začeta je u trenutku kada ju-nakinjina majka Ada (Giulia Lazzarini), ugledna profesorica latinskoga, završi u bolnici iz koje se po svoj prilici neće vratiti. Margherita, koja je život posvetila zdušnom proizvođenju iluzije, odjednom stoji pred zidom neprobojne realnosti. Stoga ne iznenađuje da je njezin glavni obrambeni mehanizam pri suočavanju s frustrirajućom situacijom poricanje, ili slikovito rečeno, zabijanje glave u pijesak, pa svojoj kćeri, bivšem suprugu i, na koncu, trenutnom dečku uporno tvrdi da je sve u redu i da će se majka, prije ili poslije, zdrava vratiti kući. Uz to majčina ju je bolest snašla usred snimanja novog filma, socijalno osvještene drame o radnicima koji preuzimaju tvornicu nakon što je kupi novi, ekstremno kapitalistički raspoložen vlasnik. Zbog povišenih emocionalnih tenzija izazvanih izvjesnim gubitkom roditelja, snimanje filma je sve osim glatko i harmonično, pa rastresena Margherita često "puca" na setu iskaljujući se na suradnicima i glumcima te konstantno gubeći fokus. Kao opoziciju Margheritinu (ne)nošenju sa situacijom Moretti uvodi lik nezaposlenog brata Giovannija (glumi ga sam redatelj) koji dane provodi uz majčin bolnički krevet te u svemu ostaje

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



miran, stabilan te funkcionira kao stup potpore, ne samo umirućoj majci nego i svojoj emocionalno i poslovno pokošenoj sestri.

Film stoga paralelno priča dvije posvema različite priče, i to u oprečnim registrima. Linijsa o bolesti i izvjesnoj majčinoj smrti dana je na klasično postavljen dramski način te je protkana arhetipima tragičnog predznaka, dok je priča o snimanju filma posvema u komičnome registru, i to onom autoironijske orientacije. „Čudo“ Moje majke leži u njihovu nadasve uspjelom i u konačnici mudrom supostavljanju. Moretti je odavna dokazao da je majstor komičnoga, ali i tragičnoga. Njegovi najbolji filmovi donijeli su ili šarman tan i autentičan humor – *Dragi dnevniče* (*Caro diario*, 1993); ili intimnu tragediju protkanu bogato nijansiranim emotivnim spektrom – Zlatnom palmom nagrađena *Sinova soba* (*La stanza del figlio*, 2001). U svom posljednjem filmu, koji stoji uz bok navedenima, autor je približio naizgled suprotne polove svoje karijere, ostvarivši možda i svoj najuspjelijih film. *Moja majka* na čudesan način uspijeva istodobno biti urnebesna komedija o snimanju filma i suptilna melodrama o životnoj prekretnici izazvanoj gubitkom roditelja. Dovodeći ih u međusoban dijalog, Moretti majstorski podcrtava nužnost postojanja i jednog i drugog modusa kao dviju do krajnosti pročišćenih slika ljudskoga iskustva.

Dio filma posvećen privatnoj obiteljskoj situaciji odiše neposrednošću, toplinom i jednostavnosću – traže se malene manifestacije metafizičkoga u svakodnevnome, skriveni načini na koji bezvremenost i vječnost nastanjuju prolaznost. Margherita sanja san u kojem joj stan preplavi voda, identičan onome koji usne Georges (Jean-Louis Trintignant) iz Hanekeove *Ljubavi* (*Amour*, 2012) kad mu se neumoljivo približi smrt supruge. Njezin odnos s bratom (kojeg Moretti igra s neodoljivom dozom opuštenosti) neprestance poigrava na ivici bliskosti i otuđenosti, jer se u njegovoj toploj i skromnoj naravi uporno zrcala Margheritine mane i nedostaci. Obiteljski su prizori režirani a da im se ne pridodaje posebna retoričnost, posvema jednostavno i nemetljivo, pa gledamo kako Margherita svoju kćи tinejdžericu uči voziti vespu (sekvenca je prikladno autoreferencijalna) i kako s njom radi zadaču iz latinskoga. Ovaj dio filma mekan je i protočan, a opet lišen patetike i glasne dramatike. U priči pak o snimanju filma sve je naglašeno režirano i poslijedično puno urnebesne autoironije – od toga kako Margherita pretenciozne upute daje svojim glumcima do suludih situacija na setu, poput one snimanja glumaca u automobilu na takozvanoj labudici.

No najveća je poslastica iznimno duhovito napisan lik glumca koji će u filmu imati ulogu

vlasnika tvornice. Njega, naime, utjelovljuje gost iz Amerike – zahtjevna hollywoodska zvijezda Barry Huggins kojeg s nevjerojatnom dozom entuzijazma i šarma igra John Turturro. Barry je veliko dijete koje Margheriti zadaje mnoštvo problema i koje neprestance traži enormnu količinu pažnje svih oko sebe. Moretti si je dao oduška pa Barry prepričava apokrifne pripovijesti o radu s Kubrickom koji ga je, naposljetku, izrezao iz filma te uporno nabada nekakav nepostojeci filmski talijanski. U konačnici, on je samo osjetljivo i nesigurno dijete koje nije u stanju zapamtiti ni najjednostavniji tekst. Nesposoban izvesti scenu, zahtjevnu ponajprije zbog velikog broja statista, a koju Margherita zbog njega mora po tko zna koji put ponoviti, Barry će, izgubivši kontrolu, bespomoćno zavapiti: "Vratite me u stvarnost?" Ali zalud mu je maštati o stvarnosti kad ni on ni Margherita nisu u stanju u njoj živjeti, odnosno oboma je pojavnost pregruba i kruta da bi se s njom nosili. Jer u stvarnosti se stalno valja iskupljivati, valja premostiti jaz između "jave i sna", valja pobijediti i pritom im nitko neće pljeskati. Jasno je da je melodramatski izведен zahtjev za povratkom u stvarnost (štogod ona bila i gdjegod se nalazila) tek još jedan način da se pred nama ovjeri nasušna potreba za iskupljenjem iluzijom.

Morettijev odgovor na pitanje može li nas umjetnost izbaviti iz konačnosti smrti realističan je i stoga obeshrabrujući, ali istodobno i paradoksalno utješan u svojoj humanoj zadaći da realitet smrti spoji s banalnim trudbovanjem onih koji robuju iluziji. U *Mojoj majci* komično i tragično konačno se susreću podsjećajući nas na onu praiskonsku funkciju smijeha, a to je utjeha. I kao što nas svjetovi umjetnosti tješe i bodre, tako i sposobnost da budemo duhoviti (riječ u čijem je korijenu prikladno duh) iskupljuje sve neodgodive krajeve. Najznakovitiji prizor filma jest onaj u kojem smrt junakinjine majke konačno postaje realnost. Noć je i filmska ekipa nalazi se na značenjski pregnantnim rimskim ulicama. Margherita je usred režiranja važnog prizora kada joj netko donosi vijest. No, iako zna što se dogodilo, ona ne prekida snimanje scene, ne prekida iluziju

koju stvara i u kojoj živi – jer realnost može pričekati. Dok god imamo film da nas od nje zaštiti. Zajedno s njom gledamo kako glumci pred nama stvaraju iskupljujući čaroliju koju tako slijepo volimo gledati dok život strpljivo čeka pred vratima kinodvorane. A poslije kina je, kažu, sve moguće.

Višnja Vučašinović

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051 RŠUMOVIĆ, V."2014"(049.3)

Ničije dijete

(Vuk Ršumović, 2014)

Mnogo je domaćih filmova koji ambiciozno pokušavaju problematizirati životnu svakodnevnicu ovih prostora, kroz ratne ili tranzicijske teme pogoditi zajedničke komplekse i identitet gledatelja. U tom je duhu i Dalibor Matanić "posložio" svoj *Zvizdan* (2015). Sam redatelj izjavljuje da je *Zvizdan* nastao kao pokušaj obračunavanja s netrpeljivošću, kao film o snazi ljubavi na ovim prostorima. Bilo bi preambiciozno baviti se pitanjem ima li šira domaća publika uopće kapaciteta probaviti filmove kojih tema u bilo kojem smislu zadire u ratnu prošlost ovih područja (a to se pokazuje neizbjegnim). Veliki potencijal Ršumovićeva *Ničijeg djeteta* leži upravo u njegovoj priči koja je utemeljena na navodno stvarnoj sudbini "divljeg dječaka". No što uopće znači taj signal za gledanje i interpretaciju filma?

Prije odgovora na to pitanje kratko će skicirati sadržaj filma. U šumskim predjelima Bosne i Hercegovine 1988. lovci pronalaze divljeg dječaka (Denis Murić). O njegovu slučaju ne postoje ranija saznanja pa dječak za početak dobiva rodni list, a uredska službenica mu proizvoljno dodjeliće ime i prezime Haris Pućurica, posve obične označitelje za neobično stvorenje koje pokazuje samo preplašenu nezainteresiranost za okolinu. Dodatno, Harisu se automatski dodjeljuje jugoslavenska nacionalnost, te je sljedeći korak njegovo proslijđivanje u beogradsko centralno sirotište. Neobičan slučaj feralnog djeteta osobito intrigira u prvoj dijelu filma koji prati dječakovu tešku prilagodbu na "komfor" sirotišta: spavanje na ležaju, nošenje obuće i civiliziranu upotrebu žlice i vilice. To su prve lekcije u Harišovu odgoju, a artikuliran govor bi dječak vjerojatno nastavio razvijati tijekom cijelog života da početkom rata nije vraćen u Bosnu i Hercegovinu, gdje mu se potom gubi svaki trag.

Tu, navodno istinitu, priču s posebnim senzibilitetom izlaže ovaj dugometražniigrani prvičenac Vuka Ršumovića, u koprodukciji hrvatske Kinorame, srpskoga studija BaBoon Production i Radio Televizije Srbije. Štoviše, sam film potaknuo je dodatno zanimanje za slučaj dječaka o čijoj sudbini se malo toga zna. Ponekog gledatelja možda je zaintrigirala i fenomenologija feralne djece koja ključne godine svog razvoja provode u izolaciji od ljudskoga društva (u povijesti je zabilježeno više od 100 slučajeva takve djece). No postavlja se pitanje s kojom se intencijom obrađuje priča iz stvarnosti? U filmu *Fargo* (Joel i Ethan Coen, 1996) napomena da je film snimljen prema istinitim događajima samo je trik; redatelji filma to objašnjavaju vlastitom nezainteresiranosti za očekivani tip vjerodostojnosti koju takav signal podrazumijeva: "Ako publika vjeruje da je film snimljen prema stvarnim događajima, to ti daje mogućnost da radiš stvari koje gledatelji inače ne bi prihvatali." Od sudskih drama pa sve do filmova strave, filmska je povijest dupkom puna filmova snimljenih prema stvarnim događajima. Na tom popisu bi se zapravo mogli naći i filmovi kao što su *Oklopniča Potemkin* (Броненосец "Потёмкин", Sergej Ejzenštejn, 1925), *Titanik* (Titanic, James Cameron, 1997) i *Psiho* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960); iako je potonji inspiriran zločinima serijskoga ubojice Eda Geina, jasno je da potencijal ovakvih scenarija leži u uspješnom marketinškom triku. Gomilanjem filmova "snimljenih prema stvarnim događajima" (samo iz 2013. primjerice *Vuk s Wall Streetom / The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, Američki varalice / American Hustle, David O. Russell, 12 godina ropstva / 12 Years a Slave, Steve McQueen/) sama oznaka postaje sve besmislenija, pogotovo u kontekstu interpretacije filmske radnje.

Naime, prenošenjem stvarnosti u film, narativ dobiva poseban legitimitet i značenje. No, "stvarna priča" samo je početna pretpostavka ili nulta točka filmske naracije kojoj film daje univerzalnije značenje. U tom smislu *Ničije dijete* nastoji postići ono što pokušava svaka filmska



biografija ili povijesni spektakl, a to je prikazati kompleksnost života i svijeta kroz narativ koji gledatelja emocionalno angažira – u snažnoj melodrami kao što je to film *Ničije dјijete*, dokumentarnost je najmanje na snazi.

Prvi dio filma zasigurno ima nešto zajedničko s Truffautovim filmom *Divlje dјijete* (*L'enfant sauvage*, 1970), no Truffaut se slučajem feralnoga djeteta bavi fenomenološki, približavajući se liku odgajatelja koji odnos s divljim dječakom gradi uz pomoć različitih odgojnih metoda. Ispostavlja se da su za razvoj djetetova govora iznimno važne prve životne faze, a propušteno se kasnije ni uz pomoć odgajatelja ne može nadoknaditi. Ršumović "ničijem djetetu" ne pristupa iz te, gotovo znanstvene, pozicije. Postupci koji kod Ršumovića na prvi pogled djeluju kao oprezan i nepristran pripovjedački pristup ubrzo se pokazuju kao itekako subjektivna zainteresiranost za pronađeni slučaj. Strukturiран i u velikoj mjeri predvidljiv razvoj ove filmske drame pažljivo dovodi do suptilne identifikacije s autizmom glavnoga lika, koji stoji u opreci prema društvu zaraženom nacionalizmom i ratom.

Postoji nešto intrigantno u Ršumovićevu izlaganju koje fenomenološku zainteresiranost za dječaka-vuka vrlo brzo zamjenjuje subjektivnim angažmanom oko njegove neobične sudbine. Prvi dio filma rezerviran je isključivo za upoznavanje s protagonistom koji svoje prвotno šumsko stanište zamjenjuje domom za nezbri-nutu djecu, našavši se tako u rukama stručnjaka

koji s ovakvim slučajem još nisu imali iskustva. Ekspresijama i neobičnim reakcijama Denisa Murića prilazi se iz lagano izmijenjenih kutova i planova, uz pomoć kadrova nizanih u intervalima koji ponekad mogu podsjetiti na treptaje ljudskog oka. Reakcije i ponašanje glavnog lika promatrane su s njegove razine, čak i onda kada u njegovoj blizini nema drugih likova. Naposljetku, slutimo njegove emocije, imamo razumijevanja za njegovu sudbinu i s angažmanom pratimo doživljaje kroz koje prolazi u interakciji s drugim likovima u dječjem domu.

Blizak perspektivi glavnoga lika, gledatelj ulazi i u emocionalno angažirane odnose koje Haris, zvan Pućke, razvija s protektivnim Žikom (Pavle Čemerikić) i njegovom djevojkom Alisom (Isidora Janković), likovima koji svojim nesretnim sudbinama nažalost ne odstupaju od uobičajenih klišaja o bezizlaznom životu djece u sirotištu: Žika će počiniti samoubojstvo, a Alisa, kao jedini ženski lik s važnom funkcijom u radnji, završava kao striptizeta i prostitutka. Kroz pretežito turoban proces socijalizacije, Pućke postaje ljudsko biće, a cijeli put odrastanja završava u slijepoj točki ratnih okolnosti, trenutku kada se nijemo pridružuje vojsci u ratu. Stoga romantiziran završetak filma s tjeskobnim povratkom u šumu u neku ruku "prešućuje" mogući okrutniji rasplet, zanoseći se radije aureolom šume i njenom višestrukom simbolikom suprotstavljenoj ideji civilizacije.

Postaje intrigantno zašto interes kamere za "nađenu" priču u tolikoj mjeri podliježe identi-

fikaciji i rastućem emocionalnom angažmanu za nedokuciv svjet glavnoga lika: kao prvo, protagonist svoju poziciju ne može izraziti govorom. Zato je iznimno značajan postupak promatranja, osobito upadljiv u početnim dijelovima filma, kada se gotovo razotkriva postojanje promatrača koji će i sam, emocionalno se angažirajući prema glavnome liku, odabratи autističnu poziciju spram ratnih zbivanja, suprotstavljajući ih slatkim trenucima bezbržnog odrastanja koje simboliziraju posjeti lunaparku i jedenje šećerne vate ili pušenje prvih cigareta. Prikazi tenisica Startas i ostale tipično jugoslavenske obuće tako nisu tek kontekstualna referenca, nego i ikonografski motivi koji izazivaju posebnu senzaciju te postaju spona između (pozitivnih) sjećanja nekoga tko je odrastao u 1980-ima i nelagode spram obuće koju ima dječak-vuk (naposljetku dječak u vojničkim čizmama). Obuća ima posebno značenje za socijalizaciju glavnog lika koji se teško navikao na hodanje u obući te nije slučajno da svoj zanat uči upravo kod postolara.

Pripovijedanje se u filmu iscrpljuje u pokušaju da se približimo unutarnjem svjetu nekoga čiji društveni identitet nema svog temelja. Ta perspektiva kao da pokušava iznijeti izgubljenost svakoga onog koji je svoje "temelje i jezik" izgubio s nadolazećim ratom i nacionalnim podjelama. Film u neku ruku reprezentira atmosferu posljednjih trenutaka Jugoslavije u kojem snagu gube oni popkulturni obrasci koje smo se kao gledatelji naviknuli povezivati s ovim razdobljem (vrlo ih dobro mogu izraziti stihovi pjesme *Sretno dijete Prljavog kazališta iz 1979*: "Ja sam odrastao/uz ratne filmove u boji/uz česte tučnjave u školi/uz narodne pjesme pune boli/Ja sam stvarno sretno dijete. Ja sam odrastao/uz predivne vojne parade/uz studentske demonstracije/izgubio sam sliku iz legitimacije"). *Ničije dijete* ubija svaku aluziju na sretno djetinjstvo u razdoblju kasnoga socijalizma, svjesno zamjenjujući novovalne stihove onima iz ratnih turbo-folk pjesama: "Ne volim te Alija, zato što si balija", koji do Harisa dopiru kao uznenimajuće optužbe ratnih pridošlica u beogradskome domu.

Sutan jugoslavenskoga socijalizma zaživjet će u Ršumovićevu filmu u ne osobito autorskem stilu, ali u privlačnom retrokoloritu s već spomenutim motivima koji funkcioniraju kao prepoznatljivi simboli djetinjstva i odrastanja: lunapark, šećerna vata, pikule ("klikeri"), "startasice" i "starke" u tipičnim socijalističkim i pomalo neodržavanim interijerima i eksterijerima.

Debi snimatelja Damjana Radovanovića (koji je za svoj rad osvojio više nagrada) omogućio je filmu da se dodatno otisne od realizma prema zagasitim bojama dekadentnog povijesnog razdoblja, ne gubeći iz fokusa protagonista kojega portretira vrlo pažljivo. Glavni lik tako postaje toplo i punokrvno biće sa specifičnim odnosom prema okolini koji evoluiru od neprihvaćanja civiliziranih navika, preko emocionalnog vezivanja za osobe koje su mu pružile podršku, do nijemog pridruživanja vojsci i, u konačnici, bijega.

Kako bi izrazio vlastite preokupacije problemom identiteta, pripovjedač se nastoji približiti "najnevinijoj" točki gledišta u filmu – čovjeku bez podrijetla obilježenom tek vlastitim autizmom i proizvoljnim odrednicima kao što su ime, prezime i nacionalnost. U tom procesu donekle se jasno naslućuje i ideja filma o tome kako je determiniranost bića vlastitim kontekstom neizbjegna. Ništa to ne predočuje tako dobro kao paradoksalna i logički nemoguća sintagma "ničije dijete". Pogled koji se skriva iza filmskoga izlaganja i koji prisvaja priču nađenu u stvarnosti može pripadati generaciji rođenoj i odrasloj u razdoblju prije pada Jugoslavije, kao i svima onima koji će u ovome prepoznati i suvremenu poziciju pojedinca bespomoćnog u odnosu na nerazumljive escalacije društvenopolitičkoga nasilja. Za razliku od perspektive nevine bespomoćnosti, mogućnost aktivnog djelovanja i "zauzimanja strane" nakon gledanja Ršumovićeva filma postaje nepravedno neugodna i teška opcija, kao i upiranje prstom (ili perom) u film koji se bavi problemima većima od njega samog. Internacionalni uspjeh filma svakako leži u filmskoj priči koje cilj izlaganja nije omogućiti identifikaciju gledatelja s povijesnim i geografskim kontekstom Jugoslavije, već humano

pristupiti neobičnom pojedincu koji se spletom nejasnih okolnosti zatekao u to vrijeme i na tom mjestu. To je poprilično osvježavajuća pojava u suvremenoj regionalnoj kinematografiji. Međutim, u svjetskom kontekstu Ničije dijete zapravo i ne donosi neke značajne inovacije – a čini se da one publici velikih festivala nisu ni potrebne.

Ana Abramović

UDK: 791.633-051SVILIČIĆ, O."2014"(049.3)

Takva su pravila (Ognjen Sviličić, 2014)

Prvi hrvatski predstavnik na utjecajnom filmskom festivalu u Veneciji 2014. godine, nakon čak petnaest godina, na kojemu je osvojio i nagradu za najbolju glumačku izvedbu u selekciji Horizonti, ostat će vjerojatno ključna kvalifikacija po kojoj će film Ognjena Sviličića *Takva su pravila* ostati zapamćen. Unatoč tom uspjehu, na nacionalnom filmskom festivalu u Puli 2015. godine film je ostao zakinut za većinu glavnih nagrada – pripale su mu samo Zlatne arene za najbolju mušku ulogu (Emir Hadžihafizbegović) i scenografiju (Ivan Veljača), no sve važnije nagrade pokupio je Zvizdan (2015) Dalibora Matanića, uključujući nagradu kritičara Oktavijan. Mada to može djelovati kao poprilična nepravda, vjerojatnije je da je žiri reagirao na *Zvizdana* kao na vrlo dobar film aktualnog trenutka smatrajući *Takva su pravila* "starim", s obzirom na to da je bio završen još tijekom prošlogodišnjeg festivala u Puli, te je igrao u kinima na redovitom repertoaru još prošle zime, a u trenutku kad je Zvizdan bio tek u kinima, on je već bio dostupan u online videotekama. Kombinacija jake filmske godine i izostanka Sviličićeva filma s prošlogodišnjeg pulskoga festivala rezultirala je dojmom da je film "kažnjen" zbog nedolaska na ranije izdanje festivala.

Nakon još jednog iskustva ignoriranja u Puli Sviličić se vjerojatno ima pravo osjećati zakinutim tretmanom na najvećem nacionalnom festivalu, gdje su se odluke često donosile vođene prije političkim, negoli stručnim ili estetskim motivima. Tako je na 51. festivalu film *Duga mračna noć* (2004) Antuna Vrdoljaka pobijedio superiorniju *Tu divnu splitsku noć* (2004) Arsena Antona Ostojića i još superiorniji Sviličićev *Oprosti za kung fu* (2004). Na 54. festivalu Armin (2007) je, međutim prošao nešto bolje (osvojio

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



je nagradu za najbolji scenarij i najbolju glavnu mušku ulogu).

Više sreće nije bilo ni s domaćom publikom koja nije osobito entuzijastično pohrlila u kina. Naime, tmurne drame nisu filmsko štivo koje domaća publika osobito cijeni (komedije puno bolje prolaze). No, Sviličić je krenuo drugim putem – za predložak je izabrao događaj iz stvarnog života (tragičnu pogibiju maloljetnog Luke Ritz-a kojega su nasmrt prebili, ničim izazvani, njegovi vršnjaci). Iako je film fikcionalizirana, slobodna interpretacija stvarnih događaja, teško se oduprijeti dojmu “istinitosti”, koji u sebi nosi – i to se ni u kom slučaju ne odnosi samo na stvarnu obitelj Ritz, nego na bilo koju prosječnu, “običnu” obitelj u Hrvatskoj, a vjerojatno i drugdje, suočenu sa strašnom životnom traumom s kojom se moraju nositi posve sami. Svojom neizrecivom boli i nevjericom da im se to stvarno događa, oni su gotovo izolirani od ravnodušne okoline predstavljene, s jedne strane, kroz institucije (visoko birokratizirana bolnica i policija) i, s druge strane, kroz vizualnu metaforu grada, otuđenog, hladnog, nezainteresiranog za to što neki kotačić u njegovu ogromnom mehanizmu zapinje ili nedostaje.

Sviličićeve filmove (osobito *Takva su pravila*) često se uspoređuje s rumunjskim novim

valom, s kojim bez sumnje dijeli neke značajne karakteristike. Prema knjizi *Kinematografija rumunjskoga novoga vala: Uvod (Romanian New Wave Cinema: An Introduction, 2014)*, Doru Popa, rumunjski film u “eri Cristia Puiua” karakterizira: “neposredni realizam” (radnja filma odvija se u sadašnjosti – “sad i ovdje”), “istiniti naturalizam” (prikazuje se isječak iz života inspiriran stvarnim ljudskim proživljavanjima), “uključujuća autentičnost” (gledateљ je uronjen u priču, nije nepristran) i “društvena odgovornost” (problematiziraju se moralne dileme i političke teme, a cilj je traganje za dubljom istinom o ljudskoj prirodi). Sve četiri navedene karakteristike svakako su primjenjive i na film *Takva su pravila*, koji, kao i recentni rumunjski radovi, dijeli iste preokupacije kao i, primjerice, filmovi jugoslavenskog “crnog talasa”, što je, uostalom, već analizirao James Bell u časopisu *Sight & Sound*. Ukratko, zbog njegovanja tzv. estetike ružnoga, zagledavanja u “sporedno”, ne-ljepo i prljavo te prisutnog psihološkog realizma, Sviličića možemo po-djednako smatrati nastavljačem poetike “crnog talasa”, kao i autorom koji je na istoj valnoj duljini s rumunjskim novim valom. Uostalom, “novi” rumunjski filmaši vrlo često posežu za “kamerom iz ruke”, koju su – kako je Puiu obrazložio u jednom intervjuu – ranije generacije rumunjskih

filmaša smatrale oznamom lošeg ukusa pa su je nove generacije počele koristiti dijelom i kao pobunu protiv onoga što je establishment smatrao "dobrim filmom". Kod Svilicića, pak, u ovom filmu toga nema – kadrove možemo smatrati dugima (što je, uostalom, još jedna osobina rumunjskog novog vala), no kamera je najčešće statična i u pravilu na stativu.

Kroz priču o jednoj prosječnoj zagrebačkoj obitelji, koja bi zapravo mogla biti iz bilo kojeg dijela Hrvatske, na što nam autor, između ostalog, skreće pozornost bezličnim vizurama Novog Zagreba; urbanističkim sklopovima sivih, modernističkih nebodera kakve možemo pronaći u gotovo svakom hrvatskom, ali i istočnoeuropskom gradu, naglašava se univerzalnost teme. U fokusu je bračni par koji čine Ivo (Emir Hadžihafizbegović) i Maja (Jasna Žalica). On je vozač gradskog autobusa, a ona je kućanica. Njihov se sin jedinac jedno jutro isprebjan vrati kući nakon noćnog izlaska, da bi nekoliko sati kasnije od posljedica udaraca pao u komu iz koje se više ne budi. Roditelji se u nevjericu pokušavaju nositi s tragedijom koja ih je zadesila, no stalno nailaze na zidove nezainteresiranosti (od hladne i birokratizirane bolnice u kojoj je važnije imаш li pravu uputnicu, nego hoće li te izlijeciti, i gdje tek ponetko iz osoblja pronađe malo vremena ili toplu riječ, do policije koja ne pokazuje istinski interes za rješavanje njihova slučaja). Ivo i Maja tipične su žrtve jednog preopterećenog i nemotiviranog sistema, žrtve društva u kojem vlada maksima *every man for himself* ("svako za se"), žrtve vlastitog konformizma i straha od pobune, te pristajanja na pravila koja su nametnuli drugi, koliko god besmislena i neučinkovita bila. U njima nema nimalo pobunjeničkog, revolucionarnog duha, oni nisu nikakvi izvanredni pojedinci u sukobu s okolinom; suština njihove drame, čak tragedije, i jest u tome. Njima je svaka pomisao na iskakanje iz okoline odbojna, oni uvijek igraju na sigurno. "Ako te nešto pitaju, ti reci da si pao. Da ne komplićiramo. Nećemo sad davati izjave policiji. Mi nismo kriminalci.", obrazlaže otac sinu temelje svog svjetonazora.

Ta se scena odvija u bolničkoj čekaonici, jednom od tipičnih "nemjesta" koja u filmu čine važnu protutežu jedinom mjestu koje vidimo, a to je Ivin i Majin dom. No i unutar njega gotovo se svi ključni trenuci odvijaju u hodniku, prolaznom prostoru koji ne služi za trajniji boravak, baš kao ni nemjesta. "Nemjesto" je prema tumačenju Marcia Augéa prostor koji ne "možemo odrediti ni kao identitaran, ni kao odnosan, ni kao povijestan", to su tranzitne točke i privremena boravišta poput bolnica, hotela, aerodroma, cesta, prijevoznih sredstava, supermarketa... I "dok antropološka mjesta stvaraju organsku društvenost, nemjesta stvaraju samotnjačku ugovornost". Upravo ta samoča kakvu nemjesta generiraju idealno naglašava tragediju s kojom se Ivo i Maja susreću; ulice, bolničke čekaonice, bolnička soba njihova sina, policijska postaja, automobil, kafić, lječnička ordinacija, škola... nemjesta su na kojima se odvijaju neki od ključnih događaja, ili možda preciznije, "nedogađaja", jer u Svilicićevu je filmu sve poprilično utišano, sve se kuha ispod mirne površine, naizgled gotovo da se ništa ni ne zbiva, čak se i strašna smrt djeteta doima gotovo kao nešto obično, svakidašnje. Uostalom, ima li savršenijeg mesta od "nemjesta" za održavanje "nedogađaja"?

Ivo i Maja, kao da podcrtava Svilicić, neupadljivi su i u svojoj tuzi. Oni su tradicionalna obitelj koja se ni po čemu ne ističe, ne strši iz mase, Svilicić to naglašava i tradicionalnom podjelom uloga u obitelji – on popravlja, ona kuha; on radi, ona nije zaposlena; ona plače, njega to uzrujava; on pomaže po kući samo kad je izvan sebe, u trenutku potpunog očaja, dok ne zna je li mu sin živ ili mrtav, iako očigledno ne zna niti gdje što u kuhinji stoji. Kad plače, on plače sam, da ga nitko ne vidi. Njihov "običan", neupadljiv život nastavlja se naizgled uobičajenim ritmom. No, znamo da se za Ivu i Maju sve promijenilo. Može li njihov život uopće ikada više biti isti? Ili je postao samo imitacija života? Pogled na novozagrebačke nebodere i ulice ne nudi utjehu, oni su podjednako ravnodušni prema njihovoj muci, kao i birokratske institucije, dok su Ivo i Maja tupi od užasa.

Oboje glavnih glumaca odlično su se snašli u svojim ulogama, mada je Hadžihafizbegović ipak ostvario upečatljiviju rolu. Liku IVE uspio je istovremeno podariti jednostavnost i kompleksnost; on je istovremeno nježan suprug i brižan otac, ali i nasilni osvetnik, prestrašen i neutrašiv, ne osobito obrazovan, ali itekako zainteresiran za svijet oko sebe.

Zaključimo, riječ je o rafiniranom filmu, minimalističkog pristupa u kojem autor nastavlja svoja zanimljiva psihološka istraživanja likova i mentaliteta započeta u *Oprosti za kung fu*, oblikujući svoje dosad najzrelije i najkompaktnije djelo. Možda se Svilicić vratio s ovogodišnje Pule bez neke velike nagrade, no to svakako ne znači da nije među pobjednicima. Naime, i njegov film ostaje za pamćenje.

Marcella Jelić

UDK: 791.633-051JUKA, I."2015"(049.3)

Ti mene nosiš (Ivana Juka, 2015)

Kad bismo se poput kamere mogli dići uvis i iz gornjeg rakursa s desetak metara visine obuhvatiti objektivom slučajne prolaznike na nekom mjestu poput vanjskog prostora ispred bolnice, što bismo sve vidjeli? Koga bismo vidjeli? Isključivo ljudi u prolazu koje ništa ne povezuje ili ljudi koji su na neki, nama nepoznat način sudbinski povezani? Što bi ih u tom slučaju povezivalo? Borba za vlastito zdravlje, odnosno, zdravlje bliskih ljudi? Obilazak člana obitelji ili prijatelja? Još nešto? Posao, osjećaji, životni planovi? Razmislijamo li ovako, prvom prigodom na ulici ili trgu možemo povezati nekolicinu ljudi i zamisliti je li njihov susret baš na ovom mjestu i u ovom trenutku puka slučajnost ili je riječ o čvrsto vezanim sudbinama čega ni oni sami nisu svjesni. Barem zasad. Upravo ovakav prizor jedan je od prijelomnih elemenata priče filma *Ti mene nosiš* koji do njega protječe u detaljnim opisima životnih situacija triju naizgled različitih i udaljenih osoba. Kada kamera napokon u istom kadru poveže sve te osobe, koje su iz različitih motiva posjetile bolnicu o kojoj je riječ, gledatelj ima osjećaj da se povezao složeni ljudski i narativni mozaik za čije je sastavljanje potrebna iznimna koncentracija. I upravo u tom trenutku snažno odzvoni rečenica iz filma "Skoncentrirajte se!" koju izgovara jedna od središnjih junakinja priče.

Baš taj kadar najbolje potvrđuje da je redateljica i scenaristica Ivona Juka napravila odličan umjetnički posao. Jasno je to i prije i poslije ove situacije, ali je baš to težišna točka jednoga komplikiranog filmskog projekta koji je u isto vrijeme i zahtjevno i lako gledati. Zahtjevno jer traži punu koncentraciju i poštivanje onoga što je napravljeno, a lako jer je u pitanju dinamična i emotivna drama koja je žanrovske gledano i socijalna, i obiteljska i psihološka s elementima



kriminalističkog podzapleta. Radi se o jedinstvenom filmu u hrvatskoj kinematografiji od osamostaljenja zemlje jer Hrvatsku izvrsno prikazuje i na mikrorazini i na makrorazini. Na prvoj protječu spomenute životne priče koje se poput brzaca s različitim točaka spoje u isti vir, a na drugoj fina, nemetljiva studija hrvatskog tranzicijskog društva koje se godinama nakon početka rušenja jednog i izgradnje drugog sustava svodi na iluzije i grčevite pokušaje da se ono zamišljeno prevede u realitet. Za jednu je junakinju priče to izmaštana karijera sportske menadžerice i odraštanje uz oca koji je postao gubitnik tranzicije; za drugu kakva-takva sigurna egzistencija uz odrađivanje rutinskog posla i streljaju za bolesnog oca; za treću posljednji pokušaj da se materijalno blagostanje pretvoriti u duhovno uz realizaciju sebe kao roditelja i djeteta davno otuđenom ocu. Ukratko, u filmu se spaja kolaž likova, situacija i motiva za koje se u početku može samo naslutiti u kojem se pravcu kreću, ali je to naslućivanje uvijek stalna enigma. I baš je zato ovo priča koja se koncentrirano prati do samog raspleta. Drame nerijetko mogu biti uzbudljivije od trilera ovisno o potencijalu likova i njihovih međusobnih odnosa, a upravo su likovi i njihovo postupno umrežavanje u sve čvršću i slojevitiju strukturu radnje presudan element ovoga filma.

Tako je hrvatska redateljica dala ne samo vlastiti doprinos, nego i doprinos cijele matične kinematografije jednom od najzahtjevnijih i najintrigantnijih postupaka u filmskom pripovijedanju i strukturiranju. To su nadpovezujuće filmske priče, kako bi se mogao prevesti izvorni pojam na engleskom jeziku *hyperlink cinema*. Ili na francuskom jeziku *le film chorale*. Pojam je prva uporabila američka spisateljica i filmska kritičarka Alissa Quart analizirajući film *Sretan kraj* (eng. *Happy Endings*, 2005) redatelja Dona Roosa u časopisu *Film Comment*. Iako su i ranije snimani filmovi složene narativne strukture u kojima se prate različiti likovi iz više vremenskih i prostornih točaka, Alissa Quart je na temelju ovog filma razvila pojam povezujući ga s logikom interneta i istodobnog obavljanja više stvari odjednom (eng. *multitasking*). U ovako smisljenim filmovima autori predstavljaju naoko nepovezane likove i njihove postupke da bi ih u jednom trenutku povezali zajednički doživljjenim događajima, neprestance se poigravajući različitim vremenskim perspektivama opisane radnje. Filmovi stoga imaju više pripovjednih pravaca, u njima se često koriste *flashbackovi*, a završnica im je redovito istodobna kulminacija svake od ranije ispričanih priča. Iako se opisani postupak može pronaći još u klasičnom indijskom filmu *Kanchenjungha* iz

1962. godine redatelja Satyajita Raya, njega su posljednjih godina popularizirali meksički redatelj Alejandro González Iñárritu i scenarist Guillermo Arriaga koji su suradivali na tzv. trilogiji smrti, odnosno, u filmovima *Pasja ljubav* (*Amores perros*, 2000), *21 gram* (*21 Grams*, 2003) i *Babel* (2006), a može ga se djelomice pronaći i u Iñárrituovu filmu *Birdman* (2014), ove godine nagrađenom Akademijinom nagradom. Tako *Ti mene nosiš* pripada skupini naslova u kojoj su još, primjerice, *Magnolija* (*Magnolia*, r. i sc. Paul Thomas Anderson, 1999), *Traffic* (r. Steven Soderbergh, sc. Stephen Gaghan, 2000), *Božji grad* (*Cidade de Deus*, r. Fernando Meirelles i Kátia Lund, sc. Bráulio Mantovani, 2002) *Fatalna nesreća* (*Crash*, r. Paul Haggis, sc. Paul Haggis i Robert Moresco, 2004) *Syriana* (r. i sc. Stephen Gaghan, 2005) *Gomora* (*Gomorra*, r. Matteo Garrone, sc. Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio, Matteo Garrone, Massimo Gaudio- so i Roberto Saviano, 2008) i *Atlas oblaka* (*Cloud Atlas*, r. i sc. Tom Tykwer, Andy i Lana Wachowski, 2012), dok se sličnim, nepravocrtnim postupkom pri povijedanja poslužio i redatelj Vinko Brešan u *Svjedocima* iz 2004.

Baš je takav film *Ti mene nosiš* jer je njegova uspjela cjelina rezultat istodobnog promišljanja i same cjeline i svakog njezina detalja. Kada se film unutar sebe "nadpovezuje" na opisani način, vrlo se lako može skrenuti u nerazumljivost, dok je druga opasnost da isprva istančano umrežavanje završi lakonskim ili iznuđenim rješenjima. To je Ivona Juka veoma elegantno izbjegla osovivši svoj rad oko jednostavne premise koja središnje junakinje, s jedne strane, razdvaja socijalnim statusom i očekivanjima vezanima uz njega, a s druge strane, spaja emotivnim stanjima i iščekivanjima onog najvažnijeg u životu i za njih i za pretpostavljenu većinu ljudi. To su odnosi s najbližima, posebice kada su oni na bilo koji način trenutačno udaljeni. Fizički, psihički ili na oba načina. Sve tri priče koje se povezuju unutar filma imaju važan element odnosa između kćeri i oca, ali je on u svakom pojedinom segmentu različitog intenziteta, manifestiranih osjećaja i utjecaja-

ja na svakodnevnicu. Napokon, likove u središtu povezuje socijalna kritika konkretne sredine i njezina medijskog posredovanja preko simbola televizijske sapunice, u filmu znakovita naslova *Zatočenici sreće*. Taj je simbol redateljica i ujedno scenaristica uporabila optimalno, ne negirajući njegovu popularnost i profesionalni trud koji zahtijeva takav projekt, ali ga je iskoristila kao kristalizirajuću točku sudbina svojih junakinja koje u konačnici lako mogu postati zatočenica ma svoje nesreće i nemogućnosti da je pobijede. Malo je kad sapunica djelovala kao metaforički mjeđur od sapunice kao u ovom filmu.

Tako su tri glavne junakinje profilirane oko svoje obiteljske i karijerne samoidentifikacije, затim oko svega onog što predstavljaju televizijske sapunice te hrvatskog iskustva tranzicije, koje se i dalje čini putom i procesom bez jasnog završetka. Mada su sva tri lika ravnopravno predstavljena u filmu, primat ipak – i karakterni i glumački – pripada najmlađem među njima. To je lik djevojčice Dore (Helena Beljan). Iako se čini da bi djevojčica bila najkrhkiji lik u ovako postavljenoj priči i njezinu kontekstu, Dora je zapravo najčvršća karika niza likova u filmu. Ona živi u tipičnoj hrvatskoj deprivilegiranoj obitelji u raspodu čiji je otac sitni kriminalac, a majka šminkerica u postavi spomenute sapunice, inače velikog televizijskog hita u Hrvatskoj i susjednim zemljama. Dora, zaljubljenica u nogomet, žarko želi postati sportskom menadžericom, a uzor joj je Zdravko Mamić kojega neprestance citira i oponaša. Dječačkog izgleda, Dora sanjari o svojoj idealnoj budućnosti, no te joj svijetle snove svako malo prekidaju česte roditeljske svađe i očeva rijetka pojavljivanja u kući. Odnos kćerke i oca u ovom segmentu filma najtoplji je i najoptimističniji unatoč najtežem socijalnom položaju u kojem se oboje nalaze. Taj je položaj redateljica ekspresivno opisala fantastičnim prizorom kiše kamenja koje pada na Dorinu oca jer on jednostavno ne može izbjegći vlastitu sudbinu. Ali, može i mora pokušati omogućiti Dori bolju sudbinu od svoje.

U ulozi Dore, malo je reći, sjajno se snašla debitantica Helena Beljan koja glumi tako suve-

reno i sugestivno da gledatelj ima dojam da se u njezinu liku sublimirala neka neusporedivo iskustnija i starija glumica. Premda će se film Ivone Juke pamtitи по низу uspjelih rješenja i zaokruženoj cjelini, uloga mlade glumice u liku Dore nedvojbeno je ne samo vrhunac filma, nego i jedan od vrhunaca hrvatske kinematografije posljednjih godina. Zasluženo osvojivši na ovogodišnjem Pulskom filmskom festivalu nagradu Zlatna breza za najbolju debitanticu, Helena Beljan potvrđuje koliko su za pojedine uloge, poglavito one dječijih likova, važne audicije i odgovarajući redateljski rad s glumcima. Pritom Ivona Juka u profiliranju Dorina lika i svemu onom što je Helena Beljan trebala napraviti ispred kamera nije činila nikakve kompromise. To zorno pokazuje prizor s tribina stadiona Maksimir u kojem Dora i prijateljice konzumiraju drogu, povraćaju i gotovo stradaju. Taj je prizor na određeni način slika hrvatske budućnosti u onom segmentu društva koji je istodobno najosjetljiviji u svom položaju i najagresivniji u svojim postupcima. Dora je zasigurno najpromišljenije napisan lik u filmu jer se preko njegove sudsbine povezuju ostale te se do samog kraja ostavlja slobodan prostor pravcu u kojem će se kretati sve ono i svi oni koje Dora predstavlja. Uz nastup Helene Beljan, svakako treba istaknuti i interpretaciju još jednog glumačkog neprofesionalca, ali itekako profesionalnog ispred kamera, Gorana Hajdukovića Čupka u ulozi Dorina oca. Autentičnost oboje nije samo filmskoj priči podarila prijeko potrebnu uvjerljivost, nego je i približila njezinu fiktivnu komponentu stvarnosnom, gotovo dokumentarističkom. Ta igra u kojoj se izmjenjuju realizam, naturalizam i simbolizam, s jedne strane, dinamizira film, a s druge mu omogućuju prepoznatljivu umjetničku iskaznicu i osobni pečat redateljice.

U drugoj priči glavni je ženski lik redateljica sapunice Ives (Lana Barać) kojoj i radiza kamera i obiteljska situacija na različite načine predstavljaju frustraciju. Posao joj je sve više opterećujuća rutina, a život unutar vlastita četiri zida obilježava proživiljavanje očeve Alzheimerove bolesti zbog koje on živi u svijetu nedefinirane stvarno-

sti. Tankih živaca i isto takva bankovnog računa, Ives je u goroj situaciji od Dore jer se zbog nedostatka vizije ne može osloniti na iluzije i kao takva predstavlja fragilni dio hrvatskog društva: onaj koji radi, ali zapravo odrađuje poslove bez prave duhovne i materijalne satisfakcije. Kada joj u jednom trenutku otac odluta i gotovo strada na cesti, Ives će se naći na prekretnici koja znači ili potpuni slom ili novi početak. Ovu dvojbu redateljica slaže koherentno i bez predvidljiva raspleta tako da u praćenju ovog segmenta filma gledatelju u ustima neprestance ostaje gorak okus jedne naoko bezizgledne situacije. U ovom je slučaju postignuta ogoljena interakcija dvoje likova i dvoje glumaca čija shematičnost ponašanja – u njezinu slučaju koleričnost, u njegovu dementnost – ni trenutka ne djeluje jednodimenzijsno, nego iznova drukčije. Ivesina oca tumači dojen beogradskog glumišta Vojislav Brajović u nedvojbeno jednoj od najboljih i najizazovnijih uloga u svojoj karijeri.

Treća je pak priča najviše nalik sapunici s lajtmotivom bogatih i nesretnih, preljuba i mirenja, laži i istina. Njezin je ključni lik producentica serije Nataša (Nataša Dorčić) koju suprug vara s Dorinom majkom, a nju samu čekaju teške odluke zbog trudnoće i bolesti. Možda namjerno prekrca na sapuničarskim elementima, ova dionica u biti trodijelnog filma zajedničkog nazivnika ima zadatak povezati sve ono što se isprepleće na narativno dinamičan i emotivno katarzičan način. Ona je zbog toga bila i u najosjetljivijoj poziciji jer je zbog broja svojih likova i njihovih veza lako mogla skliznuti u film u filmu i nepotrebno razvlačenje. Ivona Juka je i to izbjegla mada je upravo u ovom dijelu filma mogla biti kompaktnej i nešto kraća u trajanju. Srećom, energičan glumački nastup Nataše Dorčić – koja kada se film zaokruži u cjelinu predstavlja stožerni lik, koji je učinila životnim sa svim predznacima tog atributa – dominira u svojem segmentu. Poglavitno u prizoru s ocem čiji je lik ovdje efektno ostavljen bez odgovora o prošlosti.

Treba istaknuti i glazbu koju je skladao Teho Teardo te snimateljski rad Maria Oljače kao

one elemente rada na filmu koji su redateljska i scenaristička rješenja te glumačke izvedbe učinili još plastičnijim, opipljivijim i sugestivnijim. Nakon dugometražnog dokumentarnog filma *Što sa sobom preko dana* (2006) i segmenta *Hrvatska priča u omnibusu Neke druge priče* (2010), Ivona Juka uz producentski rad svoje sestre Anite Juke potvrđuje da Hrvatska ima itekako filmične priče i u naoko običnim situacijama. Ključ je proći inspiraciju za neobično uspjela umjetnička djela kakav je film *Ti mene nosiš*. Njegova je vodeća odlika povezivanje života i umjetnosti, ljudi koji stvaraju i gledaju film.

Boško Picula

UDK: 791.633-051MITCHELL, D.R."2014"(049.3)

To dolazi

(*It Follows*, David Robert Mitchell, 2014)

Barem od Huga Münsterberga i njegove knjige *Fotodrama (The Photoplay: A Psychological Study*, Appleton, New York & London, 1916), o sedmoj umjetnosti raspravlja se u terminima usmjeravanja pozornosti. Psiholog sa Sveučilišta Harvard predložio je upravo specifičan način upravljanja pozornošću kao ključnu razliku između kazališta i filma – medija na koji se u to vrijeme kritički gledalo kao na puko “konzervirano kazalište”. Dok se u kazalištu pozornost najvećim dijelom usmjerava gestom, pokretom, riječu i svjetlosnim efektima, film u svom repertoaru može za istu funkciju pribjeći dodatnim postupcima poput dubinske mizanske scene, fokusa i, najvažnije, promjene percepcije veličine objekata koji se snimaju (krupni plan najočitiji je primjer). Kasnija se filmska teorija, posebice ona pod utjecajem psihoanalize, dobrim dijelom okrenula nesvjesnim misaonim procesima i zapostavila one svjesne, ali čak ni ona nije nikada porekla uvriježenu ideju o “idealnom promatraču” – stava da se film organizira tako da gledateljima pruži optimalan uvid u zbivanja. Drugim riječima, i u teorijama najmanje zainteresiranim za svjesne kognitivne procese upravljanje pozornošću ostaje ključan element – tako što osigurava da one informacije koje su važnije budu i vidljivije.

Ovakav model omogućava nam da shvatimo stilsku povijest filma kao povijest pronalažaka i usavršavanja metoda kojima se pozornost gledatelja usmjerava sa što većom preciznošću. Potrebno je samo usporediti najranije filmove, dominaciju totala u njima, odsustvo montaže i statičnost unutar kadra sa suvremenim djelima u kojima se različito snimljeni dinamični kadrovi izmjenjuju velikom brzinom, da bi se ovakav mo-



del doimao smislenim. I, uistinu, nedavno je još jedan psiholog – ovoga puta sa Sveučilišta Cornell – eksperimentalno dokazao ovu hipotezu. Analiziravši najpopularnije filmove od 1930-ih, James Cutting je, između ostalog, ustvrdio da se frekvencija izmjene kadrova sve više približava ljudskom rasponu pozornosti, a da pokret unutar kадra daje sve uniformnije reakcije u gledateljевim pokretima očima. Sročeno drugačije, što je film noviji to će za danog kadra više gledatelja gledati u točno jednu točku na ekranu.

I ovdje stizemo do filma *To dolazi* Davida Roberta Mitchella koji se od svoje premijere na Filmskom festivalu u Cannesu 2014. redovito nalazi na listama najboljih filmova strave novog milenija. No djelo je to koje napetost – od kada se premla filma izloži – zahvaljuje činjenici da (dijametralno suprotno gore artikuliranom generalnom stilskom trendu) "odbija" upravljati pozornošću. Glavni lik filma je Jay (Maika Monroe), djevojka koja nakon noći provedene s momkom Hughom (Jake Weary), koji joj se jako svidio, shvati da mu je "poslužila" tek da prebací "to nešto" što ga prati, na nju. Neporecivo je da nas inicijalno film trenira da obraćamo pozornost na *To*. Isprva, pozornost nam se usmjerava na nešto prijeteće van kadra: već u prvom kadru filma unezvijerena djevojka trči u krug (iz kuće van, pa

opet unutra, pa opet van), cijelo vrijeme zureći u nešto izvan kadra. No kontra-kadar ne otkriva ništa. Kada djevojka pobegne autom na osamljenu plažu i tamo joj pozornost zaokupi nešto njoj sprijeda, opet u kontra-kadru nema ničega. U sljedećem kadru, pak, vidimo njeno slomljeno tijelo. Za vrijeme spoja Jay i Hugh, momka koji će je zaraziti, percepcijski trening se nastavlja; on ispituje Jay o djevojci u žutome, no kada se kontra-kadar usmjeri tamo gdje Hugh pokazuje da se nalazi djevojka, ni Jay ni gledatelji ne vide ništa.

Dodatna frustracija proizlazi iz toga što je u prethodnom kadru Hugh tako uokviren da kada pokazuje na mjesto gdje bi djevojka u žutome trebala biti, njegova glava prekriva njezin položaj. Tračak *Toga* prvi put vidimo kada Jay i Hugh sjede na večeri; uz jedva čujne nelagodne zvukove i kameru koja se polako približava paru dok sjede u profilu jedno nasuprot drugome. Jay nakratko sagne glavu, a pozadina iza prozora dolazi u fokus, dok ga prednji plan kadra gubi, te vidimo čovjeka koji hoda prema paru sve dok se Jay ne vrati u prvobitnu poziciju, a fokus se opet vraća u prednji plan i blokira bilo kakav daljnji pogled *Tomu*. Nakon što su Jay i Hugh noć proveli zajedno, *To* po prvi puta izranja u potpunosti. Ovoga puta u liku nage sredovječne žene, vid-

ljive samo onima koji su zaraženi. Ubrzo slijedi još jedna lekcija iz obraćanja pozornosti – za predavanja Jay gleda stariju ženu kako polako, ali sigurno kroči prema njoj. A zatim bivamo ostavljeni bez ikakva oslonca što se upravljanja pozornošću tiče. Više nema jednoznačne promjene fokusa, nedvosmislenih zvučnih signalizacija, ničiji pogledi očima neće se sa sigurnošću uputiti na prijeteću opasnost, svatko u kadru povrh glavnih likova postaje predmet interesa jer bi svatko mogao biti *To*.

Kadar-sekvencu koja najbolje utjelovljuje ovu strategiju nalazimo sredinom filma kada Jay traga za Hughom u njegovoj bivšoj srednjoj školi. Prvi kadar počinje s fokusom na par koji se ljubi na travi, vidljiv – kako se ubrzo otkriva kretanjem kamere oko vertikalne osi – kroz zgradu škole. Dok Jay i njezin prijatelj Greg (Daniel Zovatto) šeću prema pultu gdje pokušavaju otkriti pravi Hughov identitet, kamera odzumirava snimano i nastavlja svoje kruženje otkrivajući niz potencijalnih prijetnji. Nakon što je prešla nešto više od duljine čitave kružnice postaje jasno da stanovita djevojka u pozadini van fokusa napreduje prema zgradi još od prvobitnog prolaska kamere. No ekstradijegetska glazba koja sugerira napetost nipošto nije sinkronizirana s ponovnom pojavom ove osobe, tako da nije jednoznačno jasno da ona uistinu jest *To*. Štoviše, nakon još približno dodatnih 180 stupnjeva kruženja kamere, u fokus ulazi momak koji hoda prema mjestu gdje Jay i Greg razgovaraju sa službenicom škole. Da stvar bude još više uznemirujuća, organizacija prostora je takva da ovaj pridošlica mora proći kroz dio kadera koji je blokiran direktnom pogledu kamere, da bi potencijalno napao Jay. U tom trenu kamera, prešavši dobro 540 stupnjeva, čak i prestaže svoju rotaciju, i zamjenjuje ju zumiranjem na dvojac, još više problematizirajući mogućnost da bi pridošlica uistinu mogao doći do njih iz nevidljivog prostora. Slijedi kadar u kojemu se Jay i Greg vraćaju u auto, zatim par kontra-kadrova u razgovorima s ljudima na stražnjem sjedalu i, konično, promjena fokusa u kojoj vidimo da ranije viđena djevojka sada napreduje prema automo-

bilu. No izostanak bilo kakvog zvučnog signala, kao i činjenica da je konačni kadar u ovoj sekvenci još jedan pogled na unutrašnjost automobila, uskraćuje nam mogućnost da sa sigurnošću kažemo kako je ona *To*.

Napetost u filmovima strave obično počiva na epistemološkoj diskrepanciji između likova i gledatelja, odnosno, na zebnji da će nešto naprasno zaokupiti našu pažnju. U prvom slučaju likovi su u određenoj opasnosti, no dok gledatelji to vide/znaju, likovi u filmu nemaju tu informaciju. Iz tog nerazmjera informacija generalno proizlazi napetost kao briga za likove. U drugom slučaju, nije toliko bitno da li gledatelj zna manje ili više od lika, već se radi o tome da nas nešto iznenada preplasi, obično neočekivanim ulaskom prijetnje u kadar koja je nerijetko popraćena kavkim šokantnim zvukovima. Ovdje napetost leži u tome da stalno iščekujemo kada će se tako nešto dogoditi. Mitchellova strategija, iako koristi i prethodno navedene oblike, uvodi i formu napetosti koja je bitno drugačija od njih. Jer ne radi se o tome da mi znamo nešto više od glavnog lika, budući da i Jay i mi samo znamo da *To* dolazi po nju. A što je to točno, ne znamo kao ni ona. Ne radi se niti o tome da strahujemo od nečega iznenadnog. Ključ je u tome da strepimo je li *To* u kadru ili nije. Je li već tu? I tko je *To*. To neće naprasno iskočiti iz mračnog prikrjaka i zarežati nam u lice, već će polako ušetati u kadar, a mi možda nećemo znati gdje je, dok ne bude prekasno.

No osim izvanredne lekcije na temu kako se standardna značajka filma – usmjerenje pozornosti – može iskoristiti s izrazitom efikasnošću i žanrovskom originalnošću, *To* dolazi nudi i više. Žanrovski, to nije samo film strave, već mnogo toga duguje indie dramama koje se fokusiraju na odrastanje. Iako Jay stalno mora bježati od *Toga*, film se stigne i ozbiljno pozabaviti psihološkim efektima za koje bismo mogli očekivati da bi takva zbivanja izazvala, kada bi se uistinu dogodila. Jay će tako prije posumnjati u vlastitu normalnost, negoli povjerovati da *To* zbilja postoji, zatim će se povući u sobu i izolirati

u nadi da To neće nikada stići. Kada i pripusti ljudi k sebi, oni će biti sestra, stari prijatelji ili, pak, ljubavnici iz susjedstva.

Film nas, dakako, vodi i k nezaobilaznoj sponi *Toga* sa seksualnošću i spolnom bolešću. Dok je japanski film *Krug* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998) na velika vrata uveo ideju da se strava i užas ne mogu nadvladati, već se život može spasiti samo prosljeđivanjem strahota drugom, *To dolazi* istražuje ideju moralne odgovornosti smještajući sam mehanizam bježanja od monstruma u polje spolnosti. Jedini način da se spasite jest da zarazite nekog drugog, a i tada taj drugi mora širiti infekciju što dalje da se virus ne bi vratio svom izvornom domaćinu. Tako se, primjerice, Jay u jednoj sceni skida u donje rublje i pliva ka trima mladićima na obližnjem brodu samo da bi kupila dan ili dva mira i spokojnog sna, što ocratava kombinaciju njezina očaja i rezignacije. Film je stoga bogato vrelo za kojekakve interpretativne pokušaje i evaluacije na temelju relevantnog etičkog propitivanja.

No koliko ga god prožima osjećaj zebanje, toliko je natopljen i sjetom i melankolijom. Tome doprinose i nerijetki kadrovi bespuća postindustrijske američke suburbije. Naime, radnja se događa u Detroitu i njegovoj okolini; mlada družba plovi širokim avenijama uz zarasla parkirališta, jadne prodavaonice, raspadajuće znakove i bijedne ljudi koji čekaju autobuse koji nikada ne dolaze; istražuje derutne kuće kojima papiri služe umjesto prozora, zidovi se raspadaju, a u dvorištima buja podivljala vegetacija. Sve ovo pokazuje kako je *To dolazi* ne samo izvanredno žanrovsко djelo, već i veoma zanimljiva kombinacija dvaju žanrova – horora i indie drame – koje rijetko kada imamo priliku vidjeti zajedno, a kamoli ovako sretno spojene.

Mario Slugan

UDK: 791.633-051MATANIĆ, D."2015"(049.3)

Zvizdan

(*Dalibor Matanić, 2015*)

Osim što je riječ o najambicioznijem ostvarenju u dosadašnjoj karijeri scenarista i redatelja Dalibora Matanića, dramski triptih *Zvizdan* – koji je osim Nagrade žirija u sekciјi Izvjestan pogled ovogodišnjega Cannesa na pulskome festivalu osvojio Veliku zlatnu Arenu za najbolji film, pet najvažnijih Zlatnih Arena te nagradu Oktavijan Hrvatskoga društva filmskih kritičara – najslojevitije je te i u idejnom i u izvedbenom smislu najpromišljenije i najzaokruženije djelo za domaće prilike izuzetno plodnog filmaša. Matanić i ovdje dokazuje da uz neosporno redateljsko umijeće i dar za učinkovito kreiranje intrigantnih priča posjeduje i razvijen instinkt za odabir provokativnih, aktualnih i relevantnih tema koje odlično korespondiraju s društvenim trenutkom i duhom vremena, ali i da mu nimalo nije stran osjećaj za (samo)reklamu, pri čemu se oslanja na (auto)ironijski odmak i spremnost na provociranje i antagoniziranje dominantno konzervativne i naglašenim nacionalnim sentimentima trajno impregnirane zajednice. Svjedoče o tome nerijetko vrlo ostrašene i žestoke reakcije na film na internetskim forumima na kojima je i mjesecima prije distribucije napadan zbog teme, načina njezine obrade, idejne (ne)podobnosti, glumačke podjele, pa i osvojenih nagrada.

Zvizdan je ostvarenje koje najvećim dijelom iznimno sugestivnom režijom i pomnom kompozicijom gotovo svakog kadra plijeni po-djednako kao i impresivnom, iznimno atmosferičnom fotografijom slovenskoga snimatelja Marka Brdara, postojanim narativnim ritmom i dojmljivim montažnim rješenjima, uvjerljivom emotivnošću i suptilnim dočaravanjem njezinih slojeva te izvrsnim interpretacijama mlade Tihane Lazović, koju je glumački "otkrio" Lukas Nola u naglašeno stiliziranoj psihološkoj soci-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



jalnoj drami *Šuti* (2013), te jednako raspoloženim Goranom Markovićem, koji je nakon uloga u promašenoj romantičnoj komediji *Vjerujem u anđele* (Nikša Svilicić, 2009), modernističkoj triler-drami *Mrak* (Slobodan Jokić, 2011) Dana Okija te serijama *Loza* (Goran Rukavina i Darko Pleić, 2011) i *Larin izbor* (Robert Orhel, Kristijan Milić, Tomislav Rukavina, Mladen Dizdar i Milivoj Puhlovska, 2011) ovdje ostvario probojni nastup. Točnije, čak tri uloge, baš kao i Tihana Lazović, jer oboje tumače troje protagonistu kakvoćom ipak neujednačenih antiratnih priča smještenih unutar vremenskog okvira od dva desetljeća (ne tri, kako se pogrešno navodi u reklamnim materijalima samog filma i bez razmišljanja prepisuje u medijima), dok se Nives Ivanković, Trpimir Jurkić, Slavko Sobin i Stipe Radoja pojavljuju u po dvije sporedne role.

Prva priča je najslabija. Mjestimice kruto režirana i značenjski najdoslovnija, mjestom radnje, kao i ostale, smještena je u zadarsko zaleđe, a vremenom zbivanja u ljetu 1991. U ovu priču i čitav film Matanić nas uvodi idiličnim prizorima kupanja troje nevinih i gotovo djetinje naivnih mlađih, senzibilne Jelene i njezina dečka Ivana te njegova najboljeg prijatelja, a dok par kuje planove o mogućem jesenjem odlasku u Zagreb i za-

jedničkom životu, nad njihove se subbine nadvijaju tamni oblaci. Jelena je Srpskinja, a Ivan Hrvat, u čemu njih dvoje ne vide nikakav problem, no i njihove obitelji i okolina svjesni su da su međunarodne tenzije sve izraženije i da danomice eskaliraju gotovo do pucanja. Kad nakon nekoliko sve ozbiljnijih i nasilnijih čarki taj pucanj naposljetku odjekne i u doslovnom i u metaforičkom smislu, zbit će se tragedija koja će staviti točku na jedan život i sve planove te naznačiti početak rata koji će možda i presudno odrediti subbine likova u ostalim pričama. I u ovoj priči, kao i u preostalim dvjema, Matanić naglašava važnost prirode, koja se pred kamerom Marka Brdara i zahvaljujući zvučnim efektima doima životom i gotovo taktilnom, a osobito je važna voda kao medij pročišćenja i smirenja koji nudi okruženje za makar tek privremeni i kratkotrajni bijeg od životne kakofonije, kaosa i nesreće.

Druga priča je najuspjelija i odvija se tijekom ljeta 2001, a protagonisti su Srpskinja Nataša i Hrvat Ante, ona cinična te sugerirano buntovna i neprilagođena djevojka koja se s majkom (primjereno smirena Nives Ivanković) izbjeglišta vratiла u sad ruševan dom, a on duševno pomalo zatvoren stolar i majstor opće prakse čini se stočki spremam istrpjeti njezina zadirkivanja i

provociranja. No u korijenu Natašinih infantilnih provokacija leži snažna seksualna, a možda i emotivna privlačnost među njima, koju Matanić elegantno najprije naznačuje i potom vješto gradi na kompozicijom kadrova interijera s promišljenom uporabom drugog plana i sugeriranjem izvanprizornih zbivanja, baš kao i zvukovima kakvi su oni blanjalice u radu i trešnje posudica za sol i papar, te suspagnutim kretnjama i nesigurnim spuštenim pogledima. Dramski i emotivni vrhunac ove priče sjajno je režirana i iznimno uvjerljiva scena seksa u kojoj eksplodiraju svi dotad zapretani, nesigurni i potiskivani osjećaji i nagoni, a nakon koje slijedi svojevrstan dramski antiklimaks, jer će u odnosu Nataše i Ante sve i ostati samo na seksu. Poruka je i ovdje sasvim jasna: još je rano za otvorenu ljubav pripadnika dviju donedavno zaraćenih strana, prerano je i za katarzu i za donošenje prijelomnih odluka, i oboje su toga svjesni. Umetanje simbolički bitnih kadrova sa psima i paucima (u ostalim pričama pojavljuju se i mačke i ovce) i ovdje je učinkovito izvedeno s jasnim namjerama.

U tom je smislu treća priča, zbog, poglavito u završnici, značenjske eksplicitnosti kvalitativno smještena u sredini, neosporno optimističnija, makar ne i vedrija, jer prilika za katarzu i donošenje za protagoniste velikih životnih odluka je tu, samo je pitanje hoće li ju oni znati iskoristiti. Kad tijekom ljeta 2011. Luka s prijateljima sa studija u Zagrebu stigne u rodni kraj s namjerom odlaska na *techno-party*, uz posjet domu odluči svratiti i do Marije, djevojke s kojom ima i dijete, no s kojom je prekinuo sve veze. U njegovu liku isprva naslućivana tjeskoba postupno će rasti sve dok ne eksplodira u kriku nakon susreta s Marijom i djetetom, a priliku za makar i lažno naknadno smirenje mladić će potražiti u konzumiranju droge i skupnom noćnom kupanju. Kad u zoru opet stigne pred vrata Marijine kuće, zateći će otvorena vrata i mračan interijer iza njih. Poruka je i ovdje sasvim jasna: mogućnost možda ne toliko svijetle (mrak iza vrata!), ali ipak moguće bolje budućnosti u okruženju makar i ne sasvim funkcionalne obiteljske zajednice, posto-

ji, a želi li je ostvariti, Luka mora prevladati vlastite nesigurnosti i strahove, koji su pretpostavljivo i nacionalnoga predznaka, makar se to izričito ne navodi ni sugerira. Te nesigurnosti i strahove, kao i stalna podsjećanja na traume i tragedije koje im leže u korijenu, te eksploriranje i zlo-upotrebljavanje istih, mora prevladati i društvo u cjelini, jer je potencijalna bolja budućnost ne-ostvariva uz neprekidno nošenje bremena koje inicira nove sukobe i nerazumijevanja. Poruka da je ljubav ključna za pojedinačno i društveno, te ako već nije iscijeljenje, onda je makar sanacija, možda jest pojednostavljena, u kontekstu socijalnog realiteta ponešto naivna i u Matanićevoj interpretaciji plakatno iznesena, no neosporno jest i efektna, izravna, promišljeno oblikovana i zaokružena.

U cjelini, zrelo i vješto režiran Zvizdan izvrsno je glumljeno, svježe, poticajno i dojmljivo ugodljivo ostvarenje ozbiljnog i ambicioznog autora sklonog odveć doslovne poruke poslati "poštom".

Josip Grozdanić

UDK: 791.633-051GOTOVAC, T."1977/2000"(049.3)

Glenn Miller Movies

(Tom Gotovac, 2015)

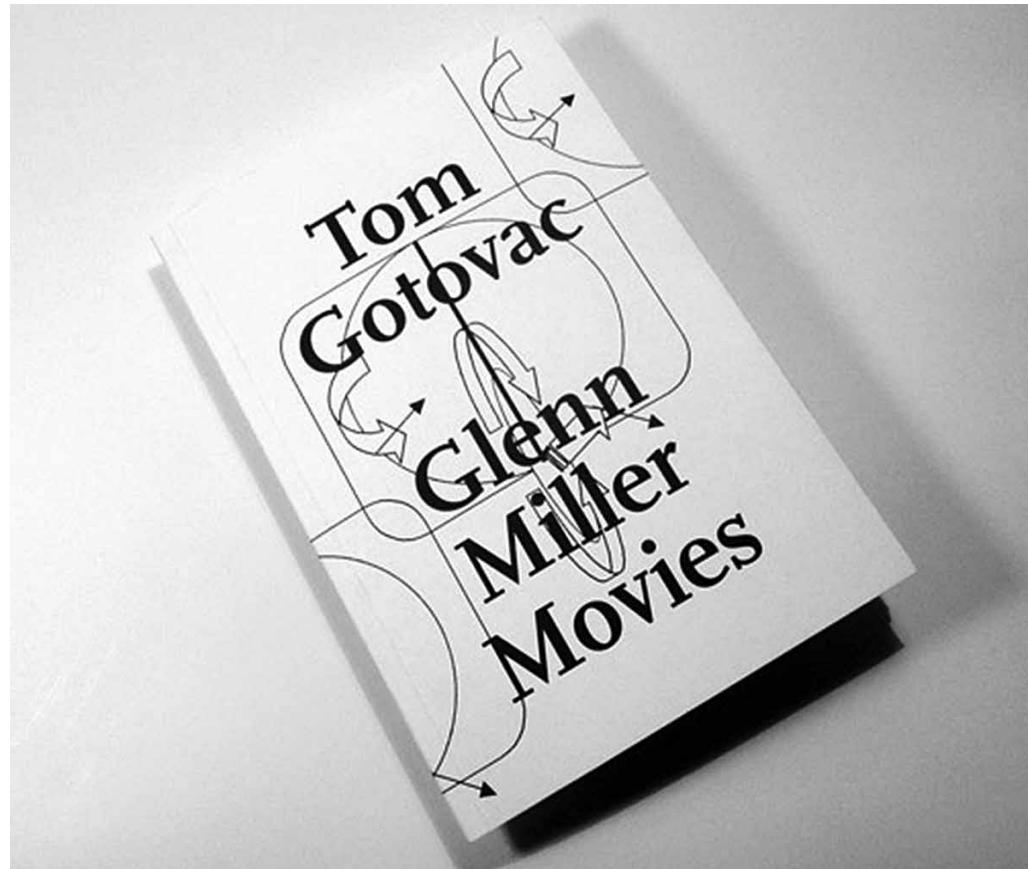
Još otkako je hrvatski film zadobio svoju međunarodnu prepoznatljivost, ali i status vrijednog umjetničkog proizvoda u okrilju Zagrebačke škole crtanoga filma, sličan renome prati i hrvatski (neanimirani) eksperimentalni film antifilmske orijentacije s Tomislavom Gotovcem kao istaknutom figurom. U tom kontekstu, digitalno izdanje dvaju Gotovčevih tzv. Glenn Miller filmova u izdanju Hrvatskoga filmskog saveza 2015 [Glenn Miller I. (Srednjoškolsko igralište I.) iz 1977. i Glenn Miller 2000 iz 2000], uz prateći tekst redatelja Slobodana Šijana o njegovim filmovima, predstavlja još jedan trenutak afirmacije značajnosti i estetskog usmjerenja Gotovčeva opusa, ali i afirmacije mnogo širih tendencija hrvatskoga eksperimentalnoga filmskoga izričaja.

Ovom recentnom izdanju dvaju Glenn Miller filmova prethodilo je još jedno izdanje djela Gotovčeva konceptualno-multimedijalnoga opusa, također Hrvatskoga filmskog saveza (HFS), tj. digitalno izdanje njegovih izvedbenih intervencija naslovljenih *Performance Tapes* iz 2009 (kao dio edicije posebnih DVD-izdanja). Posvećenost digitalnom izdavanju hrvatske eksperimentalne filmske tradicije i prakse vidljiva je i u komplikacijama koje sadržavaju eksperimentalni film i videoumetnost od 1960-ih pa sve do 1990-ih uz fokuse na istaknute hrvatske eksperimentaliste poput Ivana Martinca, Željka Kipke, Zdravka Mustaća itd. Dio Gotovčeva eksperimentalnoga filmskog opusa ne samo da je obuhvaćen kao neizostavno mjesto izdanja HFS-a iz 2007, posvećenog antifilmskoj eksperimentalnoj tradiciji 1960-ih s Pansinijevim anti-filmskim klasicima ili neizostavnim Gotovčevim *Plavim jahačem* iz 1964 (središnjim filmom njegove tzv. beogradske trilogije), nego i kao njemu posvećeno tematsko izdanje jedinoga stručnoga

filmološkoga časopisa u Hrvatskoj, zimsko izdanje (broj 64) *Hrvatskoga filmskoga ljetopisa* iz 2010, u povodu njegove smrti (uz tekstove već spomenutoga Šijana i Gorana Trbuljaka).

Ovo recentno izdanje dvaju Gotovčevih filmova, dakle, sadrži već spomenuti tekst Slobodana Šijana o tim filmovima, preuzet iz dvaju poglavlja njegove studije o Gotovcu *Kino Tom: Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda* iz 2012 (izdanje Beograd: Muzej savremene umetnosti i Zagreb: Hrvatski filmski savez). Dok je dio teksta posvećen filmu *Glenn Miller I.* parcijalno preuzet iz poglavlja "Kvadrat 39: Upotreba Glenna Millera" (str. 163–171), dio teksta posvećen filmu *Glenn Miller 2000* u potpunosti je preuzeto poglavlje "Kvadrat 43: Glenn Miller 2000" (str. 197–202) iz spomenute Šijanove knjige. Oba teksta opisuju i proizvodne, kulturne, simboličke i estetske aspekte Gotovčevih filmova, ali i ponekad vrlo osobne dijelove Šijanova prijateljevanja s Gotovcem. S druge strane, odabir dvaju filmova koji se u samome naslovu eksplicitno referiraju na figuru Glenna Millera među ostalim svjedoči o iznimnom značaju koji je Miller imao u Gotovčevoj eksperimentalnoj filmskoj praksi (iako su dimenzije referiranja na Millera mnogo šire i protežu se na cjelokupan Gotovčev opus) i čine zaokruženi diptih, gdje je noviji Glenn Miller film iz 2000. svojevrsna osvremenjena prerada Gotovčeve stare i prepoznatljive filmske preokupacije.

Oba filma zapravo predstavljaju varijantu svjetski već afirmirane eksperimentalne prakse tzv. "strukturalnih" filmova (kako ih je prvo okvalificirao Paul Adams Sitney), ali kao domaća, jugoslavenska varijanta minimalističke struje ili, kako se počesto naziva, "filma fiksacije" kompatibilne svjetskim primjerima poput Warholova *Spavanja (Sleep)* iz 1963. ili Kubelkina (doduše nešto drukčijeg, ali ništa manje strukturalnog, ovaj put metričkog) Arnulfa Rainera iz 1958. kojem Gotovac u filmu *Glenn Miller 2000* upućuje i posebnu posvetu (kako u imenu tako i u postupku, referirajući se na njegove *flicker* filme). S druge strane, gledano iz perspektive



cjelokupna Gotovčeva opusa, strukturalni film minimalističke orijentacije čini dominantu, ali ga prate filmovi koje kralji naglašena asocijativnost izvedena kompilacijskom, kolažnom prirodom njihova izlaganja (npr. osobito u *Prorocima* iz 2004, ali i u Gotovčevim autobiofilmografskim umjetničkim portretima *Tomislav Gotovac* iz 1996. ili pak *Dead Man Walking* iz 2002). Narančno, ne treba izostaviti ni Gotovčeve poznate *ready-made* filmove kojima se redefinira pojam autorstva i originalnosti doslovnim prikazivanjem tuđih filmova, tendencija koja je prisutna i u njegovim drugim filmovima u obliku parcijalnog *ready-made* pristupa korištenjem kako arhivskih fotografija i filmova tako i preuzimanja zvučnoga zapisa iz klasika hollywoodske i europske filmske produkcije.

Gotovčev minimalistički, fiksacijski pristup filmskom eksperimentu zapravo je svoju inaugu-

raciju na jugoslavensku filmsku scenu doživio u kontekstu prethodno pripremljene umjetničke prakse 1950-ih i 1960-ih, razmjera mnogo širih od filmskih, a koji su pak sazreli u potezu od nefigurativne, simboličke i reducirane animacije Zagrebačke škole crtanoga filma u drugoj polovini 1950-ih i u 1960-ima, preko infiltracije europskoga igranofilmskoga modernizma u tadašnju jugoslavensku kinematografiju pa sve do programskog, avangardnog i alternativnog, usmjerenja GEFF-a 1963, vremenski podudarnog s Gotovčevim drugim, sada već gotovo manifestnim fiksacijskim filmom *Prije podne jednog Fauna*.

Kao i ostali Gotovčevi filmovi fiksacije kojih je temeljna odrednica strukturalna redukcija filmskog postupka ili dosljedno provođenje malobrojnih filmskih postupaka te gdje je "ponavljanje postupka i uporna (dugotrajna) primjena postupka i/ili ponavljanja, ne samo (...) dio pla-

DVD

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

na, već je i sredstvo da se planiranost (konceptualna zadanost) obrasca nedvosmisleno uoči” (kako u tekstu “Tomislav Gotovac: promatranje kao sudjelovanje” ističe Hrvoje Turković), i nje-gove Glenn Miller filmove krasiti karakteristi-ka, uz naravno niz drugih. Primjerice Gotovčevi se filmovi u velikoj mjeri oslanjaju na “zatečenost” snimanoga prizora, što im daje dimenziju dokumentarističnosti s osobnom/intimističkom profilacijom (vidljivo i u odabiru srednjoškolskog igrališta u istoimenom filmu), a “fiksacijski” me-hanizam izvedbe (primjerice vožnjom unaprijed u *Pravcu* iz 1964) rezultira reduciranom struk-turalnošću filma koji prati jasan (počesto jedan jedini) koncept iz kojeg sve drugo proizlazi (npr. pravac, hektična dinamičnost ili kružnica kao konceptualni principi trilogije iz 1964).

Također, fiksacijski pristup gotovo nužno rezultira i ima za cilj “apstraktnost” ubičajeno-ga/zatečenoga (kao u drugome dijelu filma *Prije podne jednog Fauna* gdje polagani zum trošnog zida ističe grafičke/likovne aspekte površine), a sve je to često praćeno izravnim upućivanjem ili “aludiranjem” na izvanfilmske pojave ili druge filmske pojave korištenjem parcijalnog ready-made postupka, tj. preuzimanjem zvučnoga za-pisa iz filmova po nečemu važnih Gotovcu (po-put zvuka iz Godardova *Živjeti svoj život – Vivre sa vie*, 1962 – u prvome dijelu *Fauna*, Fordove *Moje drage Klementine – My Darling Clementine*, 1946 – u *Glennu Milleru I. Srednjoškolsko igralište I.* ili glazbe i dijaloga iz američke vestern serije *Bonanza* – 1959–1973 – u *Plavome jaha-ču*). Sve te odlike krase i Gotovčeva dva Glenn Miller filma.

Mjesto koje u Gotovčevu opusu zauzima figura Glenna Millera osobito je značajno iako nije svugdje jednako i na isti način zastupljena. Primjerice, filmovi *Glenn Miller I.* i *Glenn Miller 2000* među rijetkim su koji izravno, u naslovu, upućuju na Millera, a također, dok *Glenn Miller I.* predstavlja prvi Gotovčev film u kojem je u špici iskoristena skladba, ujedno i naziva istoimenog hit radijskoga programa *Moonlight Serenade*, *Glenn Miller 2000* spominje ga samo u naslovu,

što Šijan u svojemu tekstu ne tumači tek kao posvetu američkomu glazbeniku, već ističe kako je to “Tomovo sviranje Glenn Millerovog ‘zvuka’ ‘drugim sredstvima’, to jest filmom”.

Upućivanje na figuru Glenna Millera pri-sutno je i u ostatku Gotovčeva opusa. Primjerice, spomenuta naziva Millerova radijskoga progra-ma pojavit će se u neznatno prerađenoj trilogiji *Pravac, Plavi jahač i Kružnica* 1977 (isti filmovi kao i oni iz 1964. samo s dodanim zvučnim zapisom u špici filma), a također i u četvrtoj (konačnoj) verziji filma *Prije podne jednog Fauna* iste godine (original je iz 1963). Nadalje, referenca na Glenna Millera bit će prisutna i u obliku umetnu-te fotografije za film *Priča o Glennu Milleru (The Glenn Miller Story)* Anthonyja Manna iz 1954. u jednominutnom umjetničkom autoportretu *To-mislav Gotovac* iz 1996, zatim kao ready-made film naslovljen *Glenn Miller ili kako je U.S.A. po-bijedila Europu* (iz 2000), gdje Gotovac prikazuje spomenuti Mannov film kao vlastiti, te u naslovu film(ov)a *Glenn Miller* serije *Remake* iz 2006 [*Straight Line (Remake)*, *Blue Rider (Remake)* i *Circle (Remake)*] gdje Gotovac radi preradu svoje beogradske trilogije iz 1964, ali ovaj put bez zvučne nazave Millerove emisije prisutne u verzijama iz 1977. (ali naravno s umetnutim zvučnim zapisom iz originalnih filmova trilogije).

Također, iako se može činiti kako upući-vanje na Millera slavi samo tog glazbenika, ono je zapravo dio Gotovčeva projekta afirmacije američke popularne kulture kao dijela otpora jugoslavenskim, socijalističkim i antiameričkim tendencijama vidljivima i u gotovo subverzivnoj adoraciji američkih vestern i drugih klasika ili jazz-glazbe općenito (kroz implementaciju postojećega zvuka u nove filmove). Naravno, kada se politički i društveni kontekst promjenio, ono što je dotada bilo poželjno postalo je mje-stom zazornosti pa tako komunistička simboli-ka u Gotovčevim *Prorocima* (2004) nosi gotovo identičnu snagu alternativnosti u poslijeratnome razdoblju 1990-ih.

Prvi film na DVD-izdanju *Glenn Miller I. Srednjoškolsko igralište I.* (1977, u trajanju od

45 minuta, snimljen crno-bijelom tehnikom na 16-milimetarskoj vrpci) predstavlja tipičan primjer fiksacijske orientacije Gotovčeva estetskog izričaja s drugim karakteristikama koje ga prate. Film je u potpunosti usredotočen na prikazivanje zatečenog prizora jednog srednjoškolskog igrališta koje dosljedno izvedenim i reduciranim filmskim postupkom Gotovac nastoji irealizirati. S jedne strane, to se postiže uporabom (u špici filma) najave već spomenutog Millerova radijskoga programa te (u ostatku filma) glazbom i dijalogom iz Fordove *Moje drage Klementine*. S druge strane, dosljedna, ponavljajuća uporaba kružne vožnje oko igrališta tijekom cijelog filma dodatno pridonosi očuđenju inače prozaičnog filmskog prizora tvoreći nepredvidive, slučajne unutarprizorne situacije te grafičke/likovne obrasce snimanog okoliša (postupkom svojevrsnog očuđenja sustavnom provedbom postupka snimanja).

Redukcija filmskoga postupka na kružnu vožnju (a u osnovi koje je ponavljanje kako postupka tako i prizora) i sama je dinamizirana, a ponajviše omogućuje varijaciju (svojevrsni likovni kontrast) unutarprizornih situacija budući da pozicija kamere kada joj se iza leđa nalazi sunce tvori opetovanu sjenu, dok kada je kamera u kontrasvjetlu vizualna struktura tvori opetovani odbljesak prijepodnevnog, izlazećeg sunca (kontrastan, naravno, situaciji u filmu *Glenn Miller 2000*).

Ono što se posebno ističe u ovom Gotovčevu filmu svakako je vrlo jasna i planirana trodijelna struktura (koja krasi i ostali dio njegova opusa). Prvi dio filma (do 23. minute) izведен je ponavljajućom kružnom vožnjom oko srednjoškolskog igrališta s kamerom koja polagano mijenja rakurs (počinje gornjim rakursom, prelazi u nulti te završava u donjem rakursu neba tvoreći za gledatelja prostorno dezorientirajuću i apstraktну strukturu) krećući se zdesna nalijevo. Nakon polovine filma kamera mijenja orientaciju vertikalnom panoramom, što ujedno predstavlja i drugi, vrlo kratki dio filma usporedo s promjenjenom vizualnom situacijom koja će slijediti

u trećem dijelu (drugoj polovini) filma. Treći dio filma izvedbeno nudi kompatibilnu, ali varijantu izvedbu prvostrukne fiksacije, tako da se sada kružnom vožnjom opisuje vanjski obod igrališta pružajući gledatelju dotada nepristupačne vizure okoliša (njegovi bliži planovi). Kao i u prvoj dijelu, i ovdje kamera postupno mijenja rakurs (ovoga puta od donjega prema gornjem), ali i orientaciju kretanja (jer se kamera pomiče slijeva nadesno). Ova Gotovčeva trodijelna struktura, dakle, ne samo da se očituje u samoj unutar-filmskoj izvedbi već i prvi i posljednji dio imaju svoju malu trodijelnost realiziranu u trodijelnoj promjeni rakursa snimanja. S druge strane, ovaj film evocira i trodijelnost Gotovčeva filma *Prijepodne jednog Fauna* u kojem je također prisutna izvedbena varijacija te u kojem središnji dio čini ujedno i najkraći segment filmskoga djela. Trodijelnost krasi i Gotovčevu beogradsku trilogiju koja se može razumjeti i kao varijacija jednoga središnjeg filmskoga koncepta (*Pravac, Plavi ja hač, Kružnica*), kao i trilogiju *Glenn Miller serije Remake* koja se, pak, i sama može razumjeti kao dio "šire" Glenn Miller trilogije koju čine i film *Glenn Miller I.* i *Glenn Miller 2000* i *Glenn Miller Series Remake*.

Nešto kraći, remake filma iz 1977, film *Glenn Miller 2000* (iz 2000, u trajanju od 26 minuta, snimljen u boji na 35-milimetarskoj vrpci) suvremena je varijacija principa ustanovljenog 23 godine ranije. *Glenn Miller 2000* možda nema toliko čvrstu trodijelnu strukturu, ali krasi ga iste karakteristike. Ovaj je film također fiksacijske naravi jer se oslanja na snimateljsku izvedbu reducirana na dva filmska postupka – kružnu vožnju i vertikalnu panoramu. Kao i prvi Glenn Miller film na ovom DVD-izdanju, i ovaj film krasi zatečenost, slučajnost snimanoga prizora koji kamera nastoji obuhvatiti sustavnim opisivanjem oko kružnoga toka u Novom Zagrebu.

Iako minimalistički i zatjecajno-dokumentaran, *Glenn Miller 2000*, možda i mnogo više nego *Glenn Miller I.*, ostvaruje apstraktnost snimanih prizora kompozicijskim strukturiranjem potpomognutim linijama nadvožnjaka i ostalih

DVD

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

prizornih elemenata (naglašene vertikalne, horizontalne, dubinske i druge geometrijske kompozicije slike). Uz to, fiksacijski postupak praćen kompozicijskim, slikovnim aspektom aludira i na druge Gotovčeve filmove (kružni tok i kružna vožnja na njegov film *Kružnica*, a vertikalna i dubinski pravocrtna kompozicija slike na *Pravac*) kao što to čini i ponovljivost opisivanja unutrašnjega i vanjskoga oboda kružnoga toka (samo što je ovaj put, za razliku od filma *Glenn Miller I.*, kružno opisivanje vanjskoga oboda prizora izvedeno izokrenutom kamerom koja mijenja prostornu orijentaciju vertikalnom panoramom za 180 stupnjeva).

Za razliku od arhivskoga zvučnoga zapisa u filmu *Glenn Miller I.*, ovaj film koristi sinkronizirani, autentični zvuk prizora, a tek se na kraju filma koristi glazba višestrukog metaforičkog značaja. Riječ je o skladbi *Travelin' Light* u izvedbi Billie Holiday, naslov koje dvosmisleno upućuje i na engleski naziv za filmski postupak vožnje, i na trenutak dana koji se snima (sumrak, tj. zalazak sunca kao putovanje svjetlosti), i na svjetlo kao osnovu filmskoga medija, ali i na naziv Millerove *Moonlight Serenade* kao konačnu posvetu njegovoj glazbi. Kako bi strategija posvećivanja bila potpuna, u odjavnoj špici filma Gotovac prilaže međunatpise svojevrsnog panteona redatelja koji su obilježili njegov filmofilmski i redateljski interes (Ozu, Ford, Hawks, Wilder, Kubelka, Bresson, Kurosawa, braća Vasiljev, Dreyer) s posebnim nagonom na figuru austrijskoga eksperimentalista Kubelke, čije se ime tri puta pojavljuje u kratkim odblješcima istodobno upućujući i na važnost koncepta strukturalno-minimalističkoga filma koji Gotovac tako rado koristi, ali i na njegov za-seban "žanr" koji je Kubelka inauguirao na svjetsku avangardnu scenu, tj. na tzv. *flicker* filmove u čijoj je osnovi (među ostalim) izmjena svjetla i njegove odsutnosti, vješto naznačena i ambivalentnim naslovom pjesme Billie Holiday.

84 / 2015

Krunoslav Lučić

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051 VUKOTIĆ, D.(049.3)

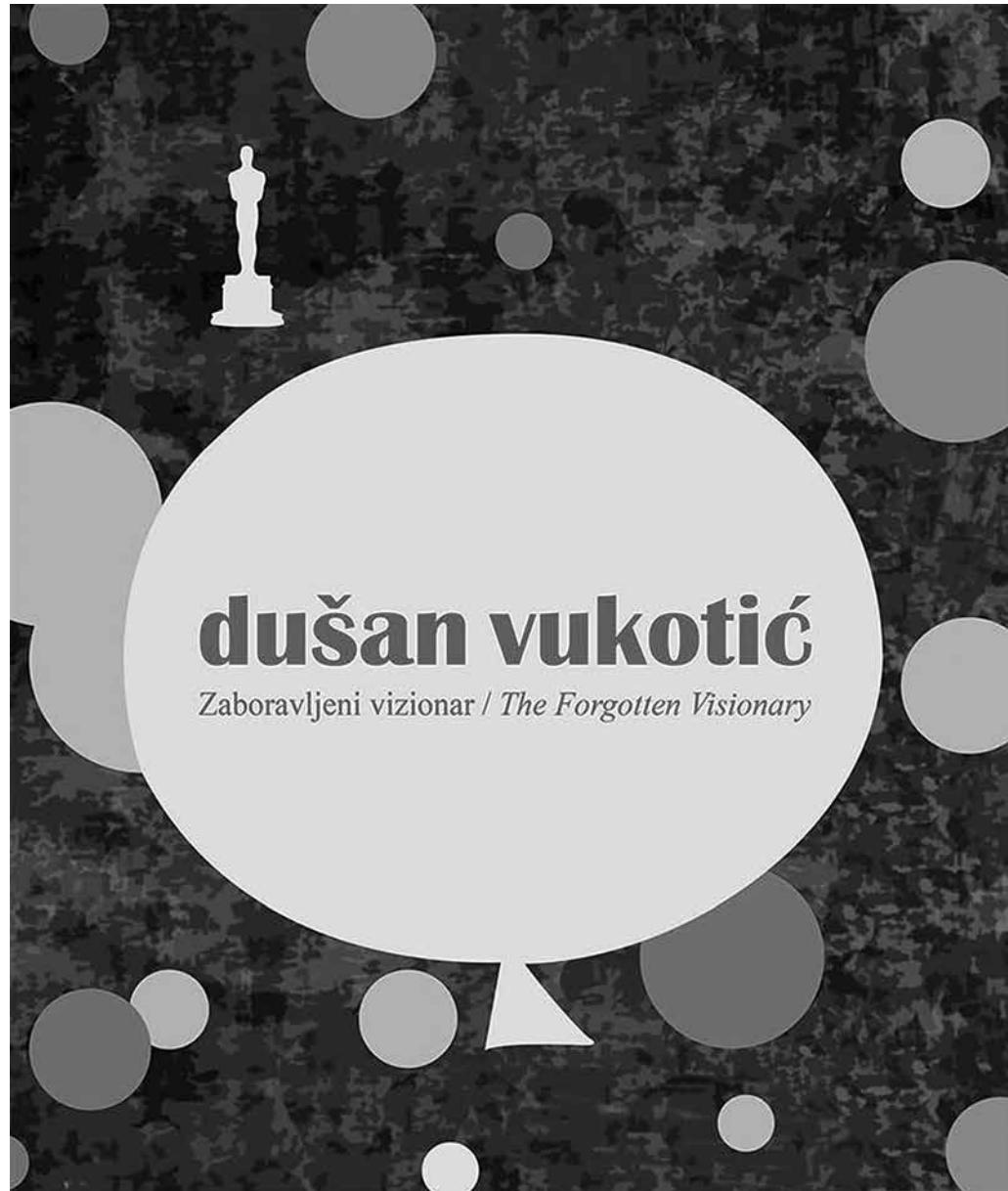
Janko Heidl

Raskošan podsjetnik na Vukotićev lik i djelo

Radomir Pavićević, Dragi Savićević (ur.), 2014, *Dušan Vukotić – zaboravljeni vizionar*, Zagreb: Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske, Skaner Studio d. o. o.

Velikog formata, prebogato slikovnim materijalima, tvrdoukoričeno, tiskano na sjajnom, tvrdom papiru, 300 stranica debelo izdanie *Dušan Vukotić – zaboravljeni vizionar* ostavlja dojam respektabilnog knjižnog spomenika našem velikanu crtanoga filma Dušanu Vukotiću (Bileća, 7. 2. 1927 – Zagreb, 8. 7. 1998), prvaku slavne Zagrebačke škole crtanoga filma koja je 1950-ih i 1960-ih među mnogim znalcima, ne samo ovdašnjima, smatrana jednom od najkreativnijih i najinovativnijih sredina svjetskoga animiranoga filma, a taj je stvaralački zamah do danas ostao jednom od najsvjetlijih, ako ne i najsvjetlijom zvjezdrom hrvatske kinematografije uopće. Tih je godina hrvatski, odnosno jugoslavenski crtani film bio svjetski relevantan i uočen te je to bilo jedino razdoblje u povijesti kinematografije u kojem je hrvatski (tada jugoslavenski) film, odigrao zamjetniju ulogu na svjetskoj sceni. U okviru Zagrebačke škole, s Dušanom Vukotićem kao redateljem i glavnim autorom nastao je jedini jugoslavenski, odnosno hrvatski film nagrađen najpoznatijom filmskom nagradom, Akademijinom nagradom (Oscarom za najbolji kratki animirani film) – crtič *Surogat*, prema scenariju Rudolfa Sremca, 1961 – a Vukotić je nedvoumno bio jedan od najvažnijih zamašnjaka studija za animirani film poduzeća Zagreb film, što njegovi cijenjeni kolege Borivoj Dovniković Bordo i Nedeljko Dragić rado potvrđuju i 50-tak godina poslije.

U samostalnoj Hrvatskoj, 1990-ih, sredina, vele oni koji su mu bili bliski, Vukotiću nije bila naklonjena. Činjenica jest da od polovine 1980-ih do kraja života nije bio osobito plodan, a zašto je tako – je li doista zbog mogućih opstrukcija – teško će se pouzdano ustavoviti. No na tom tragu razvila se i jedna struja razmišljanja i tumačenja koja sugerira da su Vukotićev lik i djelo zanemareni i s namjerom potisnuti. Ipak, sjaj Oscara za *Surogat* nije izbligli do danas – moglo bi se, štoviše, reći da je taj fakat, kako je i red, još neizbrisiv u kolektivnoj svijesti. O Vukotiću je u međuvremenu objavljeno više knjiga no o njegovim uvaženim kolegama, drugim velikim filmašima, a i prvacima Zagrebačke škole, među kojima ima i onih „bez knjige“, poput primjerice Vatroslava Mimice, Nikole Kostelca ili Aleksandra Marksа, da spomenem samo one koji su svojedobno spominjani u istom dahu s Vukotićem. Godine 2007. objavljena je monografija *Dušan Vukotić Vud* pod uredništvom Nenada Pate (Korpus/Zagreb film, Zagreb); 2013. su, uz popratne tekstove, uknjiženi rani Vukotićevi stripovi nastali u suradnji sa scenaristom Božidarom Stošićem, *Špiljo i Goljo – prehistorijski ljudi* (Vedis, Zagreb); 2014., opet kod Vedis, objavljena je zbirka Vukotićevih karikatura *Priča o zlatnoj ribici i druge filmske karikature*, a isti nakladnik priprema i knjigu *Umjetnost pokreta*, također o Vukotiću. I, dakkako, uz nas je i monografija o kojoj je riječ, *Dušan Vukotić – zaboravljeni vizionar*. Spomenimo još



84 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

da je 1994. Vukotić nagrađen Nagradom Grada Zagreba za životno djelo, da je 2004. utemeljena Nagrada Dušan Vukotić za najbolji student-ski film koja se dodjeljuje na Animafestu, da su 2007. godinu Ministarstvo kulture RH, Zagreb film, Hrvatski filmski savez i Hrvatsko društvo filmskih redatelja proglašili Vukotićevom filmskom godinom te da mu je 2008. posmrtno dodijeljen Orden Danice Hrvatske s likom Marka Marulića za zasluge u kulturi.

Kao i kad je riječ o mnogim drugim ovađnjim velikanima s raznih područja, intenzitet opće recepcije i javnoga priznanja važnosti Vukotićeva djela kreće se sinusoidnom krvljom uspona i padova, no zaborav je u tom pogledu nedvoumno odveć melodramatična kvalifikacija.

Vukotić je, međutim, u smislu nespominjanja, preskakanja, zaboravljen u svjetskim razmjerima, tvrdi britanski teoretičar i praktičar animacije Paul Wells, ravnatelj Animacijske akademije na Sveučilištu Loughborough (Animation Academy, Loughborough University) u tekstu istoga naslova kao i knjiga.

Wells, koji je osobno nazoočio promociji knjige za 24. AnimaFesta u lipnju 2014., Vukotića drži prvom snagom darovite ekipe Zagrebačke škole, gorostasom *al pari* primjerice Normanu McLarenu, i smatra da je Vukotić neopravданo izostavljen u kanonu prvaka nediznijevskog crtiča.

Iako su mnogi velikani europske tradicije, primjerice, Norman McLaren, Oskar Fischinger, Lotte Reiniger, Jurij Norstein, Jan Švankmajer, Paul Driessens te studio Halas & Batchelor priznati i kritički vrednovani, jedno je ime još uvijek očito odsutno – ime Dušana Vukotića. Rad najistaknutijeg redatelja zagrebačkog Studija za crtani film nije primjeren istaknut.

Wellsovo mišljenje, kao procjena stručnjaka koji ničime nije vezan za ovo podneblje te ga možebitni nacionalni ponos niti sputava

niti bodri u sagledavanju vrijednosti, svakako jest posebno zanimljivo u smislu objektivnosti, koliko je ona moguća.

Kako u predgovoru navodi urednik i suizdavač knjige Radomir Pavićević, monografija *Dušan Vukotić – zaboravljeni vizionar* ne pretendira na cjelebitost i potpunost. Ona je ponajprije izraz poštovanja u kojem je na jednom mjestu ponuđen bogat slikovni materijal – nekoliko stotina fotograma poveljih dimenzija iz Vukotićevih crtanih i igranih filmova, mnogo-brojne karikature, nekoliko stripova te radnih i privatnih fotografija. Među najzanimljivijima su kompletna knjiga snimanja *Surogata*, faksimil notnoga zapisa glazbe Tomice Simovića za isti crtič, a reproducirano je i osam od ukupno šesnaest nastavaka stripa *Špijlja i Goljo* – prehistoricni ljudi, dok su tekstni prilozi mahom prikupljeni iz već postojećih izdanja kao što su knjige *Zagrebački krug crtanog filma: Almanah I–IV Zagreb filma* i *Dušan Vukotić Vud Nenada Pate*, časopis *Hrvatski filmski ljetopis* i drugi izvori. Za više od toga, veli Pavićević, nije bilo materijalnih sredstava.

Dok Wellsov tekst kontekstualizira Vukotićevu animacijsko-sadržajnu inventivnost unutar svjetskih parametara, tekst Jurice Starešinčića “Animirani filmovi Dušana Vukotića” ukratko analizira dio njegova animiranoga opusa i, među ostalim, ponovno nas podsjeća na to da je reducirani, skraćeni stil Zagrebačke škole crtnoga filma dobrim dijelom nastao iz neznanja i oskudice, odnosno nedostupnosti informacija i materijalnih sredstava, te na važnost kratkotrajna, no intenzivna razdoblja Vukotićeva bavljenja kratkim reklamnim filmom, kada je 1954–55. s Nikolom Kostelcem, Aleksandrom Marksom i s još nekim mladim crtačem – a koji će uskoro činiti jezgru Zagrebačke škole – u gotovo gerilskim uvjetima, u privatnom stanu, izrađivao naručene propagandne filmove, pri čemu su silom prilika, no ne bez vlastite inovacijske domišljatosti, došli do mnogih presudnih misaonih i praktičnih spoznaja.

JANKO HEIDL:
RASKOŠAN
PODSJETNIK NA
VUKOTIĆEV LIK I
DJEO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Vukotićev i granočimski opus promotren je u tekstu Arsenija Antona Ostojića "Kristalni otmičari ili 'Pukotina u izgubljenom vremenu'", u fokusu kojega je Vukotićev posljednji, planirani, a nesnimljeni dugometražniigrani projekt iz naslova teksta. Rudi Aljinović se u tekstu "Karikaturist i stripash Dušan Vukotić" osvrće na Vukotićeve, jasno je iz naslova, stripove i karikature, dok o njegovu liku i djelu nadahnuto i korisno piše Ranko Munitić ("14 godina kasnije") te, pohvalno bez zadrške, zavisti i hinjene kurtoazije, kolega i suradnik, također velikan animacije Nedeljko Dragić, koji veli:

Pojava i značaj Dušana Vukotića veći su od naših mogućnosti prihvaćanja svega što nam je svojim radom učinio. Bio je iznad sredine i vremena u kojima je radio i u kojima živi. Da nije bio takav, kakvog ga mnogi nisu voljeli, bio bi nikakav. Bio je prejaka ljestvica, a to se najteže podnosi od većine koja pati od nemoći frustrirajuće bezličnosti. Nakon dodjele Oscara to se još više pojačalo: precjenjivanje i podcenjivanje.

Odsječci "Stručna kritika o Vukotićevu djelu" i "Izbor stručnih kritika iz tiska" donose ocjene i razmišljanja svjetskih kinematografskih uglednika koji potvrđuju da su znatiželjne glave koje su se onovremeno s njima susrele, djela Zagrebačke škole crtanoga filma odista cijenile najboljime što u tom trenutku postoji. "Smatram da vaš crtani film nepobitno spada među najbolje u svijetu. Svaki veliki grad, pa i London, bio bi ponosan da u njemu žive i rade umjetnici takva kalibra", riječi su Johna Halasa iz 1959. "Od Vukotića sam naučio da animirani filmovi ne moraju biti slatki ili infantilni da bi zadržali pažnju publike", izjavio je 1982. Bob Godfrey. Vukotićev ovdašnji kolega Borivoj Dovniković Bordo naglašava još neke talente, osim crtačkoga, koji su ga resili i zacijelo su važni za shvaćanje fenomena Vukotić: "Imao je i druge bitne osobine: ekstremnu marljivost, temeljitost i upornost te samouvjerenost, koje se sve zajedno ne susreću često."

Premda je, dakle, riječ više o podsjetničkoj zbirci negoli o temeljitoj i zaokruženoj studiji, niz ovdje prikupljenih tekstova čitatelja će primjereno upoznati s likom i djelom Dušana Vukotića, stilskim i tematskim karakteristikama te poviješću njegova rada i onoga Zagrebačke škole crtanoga filma. No kako je možda i najvaljanije, ponajviše će o svemu tome reći tekstovi samog Dušana Vukotića, napisani lucidno i strasno, obzirnom odlučnošću, uz vrlo razumljive opise prodiranja u samu srž stvaralaštva, u ovom slučaju animiranofilmskoga, koje je plod sprege striktnosti i discipline u konkretno izvedbenom smislu i maksimalne nesputanosti u umnoj, maštalačkoj sferi.

U četirima dužim tekstovima i dvama kraćim izvacima, objavljenima u razdoblju od 1957. do 1984., Vukotić ne odstupa od teza i spoznaja stečenih tijekom mlađenačkih otkrivanja tajni animacije. Središnja misao jest ona da crtani, animirani film ne poznaje granice, odnosno da "animaciju ne sputava nijedan od fizičkih zakona, čak ni naši uobičajeni pojmovi prostora, vremena i trajanja, animaciju samo može sputati vaš način mišljenja". Riječ je o, koristio se terminom Andréa Bazina, "totalnoj kreaciji", odnosno "totalnoj mogućnosti", a upravo je ona, ta spoznaja o neograničenoj slobodi, nerijetko i kod njega samoga, priznao je, rezultirala strahom i izazivala "sukob s mišlju, borbu s misaonim potencijalima, borbu s načinom mišljenja, metafizički otpor ideje". Čitajući te retke, lako je uočiti kako rečene refleksije bespogovorno vrijede i u mnogo širem umjetničkome, ali ne samo umjetničkome kontekstu – najveći kreativni škripac u bilo kojem rukavcu života jest onaj predrasudni, od sustava i pravila iskovani žlijeb iz kojega se teško iskoprcati da bi se problem ili tema sagledali iz drugog, nenametnutog, nekanoniziranog gledišta i da bi se djelovalo izvan očekivane matrice.

Razmatrajući svoj *metier* i zauzimajući se konkretno za njegovu šиру primjenu, Vukotić se ustrajno trudi razbiti ili barem rasklimati još neke opće predrasude, primjerice one o tome

da je crtani film namijenjen isključivo djeci ili da njegov sadržajni krug zatvaraju bajka, burleska i basna, vizualno humanizirane životinje i ljudski likovi crtani manje-više po fotografskoj inspiraciji, a dojmovno-namjenski dosjetka i zabava. "Crtani film je umjetnost čija se granica poklapa s granicama mašte i zar u tom beskrajnom području nema mjesta za sve vrste emocija, za sve izlete ljudskog duha?"

Ne treba zaboraviti da u ovom slučaju nije bila riječ tek o teoriji ili salonskome mu-

drovanju, nego da je takve misli Vukotić desetljećima uspješno pretvarao u praksi, odnosno njihovu valjanost zorno dokazivao vlastitim radovima.

Dvojezična (hrvatski i engleski) knjiga zaokružena je biografskim bilješkama o Vukotiću i njegovo supruzi i suradnici Meliti Lili Andres Vukotić te dragocjenim dodacima: bibliografijom, filmografijom i popisom nagrada obogaćenim i njihovim fotografijama, a kao točka na i priložen je i DVD sa *Surogatom*.

JANKO HEIDL:

RASKOŠAN

PODSJETNIK NA

VUKOTIĆEV LIK I

DJELO

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIŠ

UDK: 791.221.9:111.852

Ljubiša Prica

Filozofija znanstvenofantastičnih horor-filmova

Kristijan Krkač, 2013, *Krava na Mjesecu, Filozofija znanstveno-fantastičnih horor filmova: estetika, filozofija emocija, ontologija, epistemologija i etika*, Zagreb: Filozofija.org

<http://de.scribd.com/doc/187047453/Kristijan-Krka%C4%8D-Krava-na-Mjesecu-Filozofija-znanstveno-fantasti%C4%8Dnih-horor-filmova-2013>

Filozofija filma je u posljednjih petnaestak godina doživjela veliki procvat, što zbog pojave raznih popularnih izdanja koja spajaju filozofiju i film u svrhu populariziranja filozofije te uvoda u filozofiju putem filma, što zbog pojave stručnih članaka i knjiga koje na metodološki strog način tematiziraju odnose između filma i filozofije. Krkačeva elektronička knjiga *Krava na mjesecu* nije ni jedno od toga u punom smislu. Međutim, čini se da na popularniji i opušteniji način naginje prema ovom posljednjem, premda i sam autor kaže da to nije stručna knjiga iz filmske teorije ni stručna knjiga iz područja filozofije.

Ne želeći pisati o znanstvenofantastičnim horor-filmovima na način filozofije filma koja nastoji popularizirati filozofiju putem filma ili, s druge strane, na način ozbiljne filozofije filma koja nerijetko učitava, tj. nameće filmu nepostojeća značenja, Krkač zagovara ono što naziva "post-analitičkim pragmatizmom" koji nije ni analitički ni hermeneutički, već morfološki pristup. To bi otprilike značilo da određene filmove promatra kao aspekte veće cjeline nazvane filozofija filma, sastavljene od obrasca i mreža odnosa, koja među ostalim sadrži filozofske, ali moguće i znanstvene, psihološke i

druge aspekte (str. 152). Drugim riječima, čini se da pokušava iznaći takvu filozofiju filma u kojoj se filmska umjetnost i filozofija preklapaju na takav način da tvore posebnu cjelinu u kojoj se otkriva nešto na što ni jedna od njih ne bi mogla samostalno uputiti. Stoga kaže da bi "neki filmovi mogli biti estetski aspekti neke cjeline koja bi uz mnoge druge aspekte imala i filozofski aspekt" (str. 12).

Ovako ukratko opisan, Krkačev pristup ne čini se problematičan. Naprotiv, čini mi se da je to relativno standardni pristup filozofiji filma gdje je film tema filozofske refleksije, a ne propitivanje filmskih mogućnosti za filozofsku refleksiju. Međutim, na prvu je vrlo problematičan intelektualno nepošten autorov pristup drugim "strategijama" filozofije filma no, prije nego što se osvrnem na to, valja razmotriti njezino određenje "popularne filozofije". Naime, u drugome poglavlju knjige tvrdi da je "popularna filozofija" zapravo filozofija "o bilo čemu popularnom", što obuhvaća fenomene od filma i televizije pa do hrane, pića itd. (str. 51), te je kao takva suprotstavljena ozbiljnoj "ne-popularnoj filozofiji", koja je zaokupljena klasičnim ontološkim, epistemološkim, etičkim i drugim pitanjima. Izravni bi se prigovor tome mogao



Prizor iz filma
Tuđinac (Alien,
Ridley Scott,
1979)

uputiti tako da se upozori na to da nije svaka filozofija nekog popularnog fenomena također popularna filozofija, tj. filozofija napisana opuštenijim, "neozbilnjim" stilom i jezikom prihvatljivijim širem čitateljstvu, a koja nerijetko ima za cilj populariziranje određenih filozofskih tema i problema.

Dok doista postoje knjige za koje bi se s punim pravom moglo reći da su u pravilu popularna filozofija (npr. *Monty Python i filozofija* ili *Quentin Tarantino i filozofija* itd.), postoji i mnoštvo filozofskih djela tradicionalne i suvremene filozofije filma koja na "ozbiljan" način tematiziraju film (npr. djela G. Currieja, N. Carrola, S. Cavella, G. Deleuzea, T. Wartenberga, P. Livingstonea i drugih). Ta se djela vjerojatno ne bi svrstala pod klasičnu filozofiju, no to ne znači da nisu napisana "ozbiljno" ili metodološki strogo kako nalažu pravila pisanja znanstvenih radova. U pravilu takva su djela namijenjena užem krugu stručnjaka za filmologiju, estetiku ili općenito filozofiju i svrstavaju se pod filozofiju filma kao grane estetike ili filozofije umjetnosti.

Krkač navodi tri "strategije" onoga što naziva "popularnom filozofijom filma", od kojih su dvije standardne a treća je njegova vlastita. Dok je prva, istodobno i najnezanimljivija, strategija populariziranje filozofije ili uvođenje u filozofske teme putem filmova, druga je strategija, prema Krkaču, zapravo eksplikacijska, pri čemu se iz filma eksplisiraju filozof-

ski neistreniranom oku nevidljivi filozofski elementi i sadržaji. Ako zanemarimo Krkačevo nepotrebno ironiziranje te pretjerane, neargumentirane izjave poput toga da je riječ o "opasnoj" strategiji i kvalifikaciji filozofa koji to čine kao "osrednjih", ovakav pristup doista ozbiljno pogoda problem nametanja značenja onda kada nije podržan izvanfilmskom dokaznom građom u obliku npr. intervju s autom. Primjerice moglo bi se reći za Stephena Mulhalla, od Krkača daleko značajnijeg i ni po čemu "osrednjeg" profesora filozofije sa Sveučilišta Oxford, koji je kritiziran zbog svojih preodvažnih teza o filozofskim mogućnostima filma, da je u knjizi *On Film* preinterpretirao filmove, pronalazeći značenja u filmovima poput Tuđinca (Alien, Ridley Scott, 1979) koja nisu u skladu s autorovim namjerama. No, uz to što je pristupe različitih autora stavio u jedan pretinac, problem je što Krkač, iako prema svemu sudeći barem temeljno upoznat sa stajalištima filozofije filma, nije u potpunosti prezentirao svrhu te druge strategije. Naime, filozofi poput Wartenberga, Russella, Mulhalla i drugih raspravljaju o "filmsoj filozofiji", tj. filozofskim mogućnostima filma ili mogućnostima filma za "filozofiranje". Pri tome se filmsko "filozofiranje" shvaća doslovno (Mulhall) ili kao izraz (Wartenberg, Carroll) kojim se zapravo želi reći da autor(i) putem filma filozofira na način da primjerice argumentira u prilog neke tvrdnje ili je opovrgava. Iako se čini da u većini sluča-

LJUBIŠA PRICA:

FILOZOFIJA

ZNANSTVENO-

FANTASTIČNIH

HOROR-

FILMOVA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

jeva ne uspijevaju izbjegći prigovor nametanja značenja i ono što sam nazvao "prigovorom paralelizma" (Prica, 2014) namjera mi je samo napomenuti da Krkačovo generaliziranje bez ušaženja u razmatranje specifičnih tvrdnji različitih stajališta "filmske filozofije" te nepotpuno prikazivanje pristupa nemaju nikakvu posebnu težinu bez dodatne argumentacije. Istodobno, neupućenim čitateljima stvaraju lažnu sliku o stanju filozofije filma.

Čini se da bi bolji put za Krkača bio da je jednostavno ili ignorirao sve ostale pristupe te predstavio svoju vlastitu "strategiju" ili neutralno predstavio različite moguće pristupe umjerenijim i skromnijim tonom. Prvom bi opcijom knjigu učinio prohodnjom, jasnijom i razumljivijom, a drugom bi izbjegao uteg dokazivanja i prigovore generaliziranja, površnog i intelektualno nepoštenog karikiranja stajališta s kojima se ne slaže a da nije ušao u adekvatnu argumentaciju protiv konkretnih tvrdnji.

Da bi došao do glavne teme, filozofije znanstvenofantastičnih filmova, Krkač razvija argument postupno i detaljno, krećući se od općenite rasprave o žanrovima, preko određivanja obrasca i elemenata paradigmatskih znanstvenofantastičnih filmova (ZF) i horor-filmova (SU), njihove filozofije, pa sve do određenja mješovitog žanra znanstvenofantastičnog horora (ZF-SU), podžanrovi kojega su ZF/SU i SU/ZF. Pored toga, u uvodnim napomenama se zajedno s Ines Režek upušta čak i u potpuno suvišno, dosadno, općenito određenje filma, temeljeno većinom na nekritičkom preuzimanju Peterlićeve teorije filma. To više što je tek nekoliko stranica prije za film upotrijebio izraz "pokretne slike" (str. 30) koji se teorijski gledano razlikuje od Peterlićeve definicije. Naime, pojam "pokretnih slika" je širi i klasifikacijski gledano viši, pa zagovornici putem Carrola i Hrvoja Turkovića pod taj pojam svrstavaju sve filmske rodove i vrste, uključujući animirani i nijemi film, kao i televizijska i videodjela. U doktorskome radu na koji sam se već referirao naveo sam mnoštvo razloga

zbog kojih se Peterlićeva definicija filma kao "fotografiskog i fonografiskog zapisa izvanjskog svijeta" čini u potpunosti pogrešna i zašto bi je bilo poželjno napustiti. Treba naglasiti da se izbacivanjem dijela teksta pod naslovom "Što je film?" iz poglavlja "Znanstvena fantastika i strava i užas" ne bi ni u čemu narušila daljnja argumentacija. Osim što bi se time pridonijelo čitljivosti i jasnoći izlaganja, za Krkača bi to, također, riješilo i problem nekonzistentnosti s obzirom na raniju tvrdnju da ZF-SU filmovi nakon razvoja digitalne tehnike konstruiraju stvarnost, a njihova filozofija pridonosi raspravi o određenju filma. Naime, ZF-SU filmovi koji kombiniraju fotografsku tehniku s računalnim tehnikama stvaranja slike ne zadovoljavaju Peterlićevu realističku definiciju filma. Isto tako, ne bi morao ispravljati nekvalificiranu izjavu da je cilj izrade filma "u izazivanju određenih emocija koje će gledatelj doživjeti" (str. 40), jer film u općenitom smislu osim prenošenja i izazivanja emocija može imati različite primarne funkcije, od zabavne, edukacijske, spoznajne, refleksivne pa do indoktrinacijske i ideološke manipulacije.

Ulazeći na samom početku prvoga poglavlja u općenitu raspravu o filmskim žanrovima i podžanrovima, Krkač tvrdi da je žanrovsko određivanje filmova besmisleno (str. 31, 36). Pri tome je nejasan i nekonzistentan s obzirom na učestalu praksi klasificiranja kroz daljnji tekst, kao primjerice u slučaju filma *Događaj* (*The Happening*, M. Night Shyamalan, 2008) za koji argumentira da nije triler već u minimalnom smislu ZF-film ili barem rubni slučaj SU/ZF-a. Da bi opravdao tvrdnju o besmislenosti žanrovskih određenja, ulazi s obzirom na temu knjige, u nepotrebno detaljno prepričavanje i kritičku analizu njemu očigledno više nego dragog filma *Željezno nebo* (*Iron Sky*, Timo Vuorensola, 2012), čime se opet narušava jasnoća i preglednost izlaganja. Glavna je Krkačeva tvrdnja da je, zbog otežane žanrovskе klasifikacije djela poput *Željeznog neba* koja sadrže elemente raznih žanrova, besmisleno

činiti takvu klasifikaciju. Ipak, nije jasno što bi točno značilo da je "besmisleno". Svakako, smisao klasifikacije u rodove i žanrove može se naći u teorijskim raspravama upravo da bi se razumjeli i interpretirali filmovi koji bježe klasičnoj rodnoj i žanrovskoj klasifikaciji, jednako kao što možemo naći smisao klasifikacije u njezinu utjecaju na žanrovsku transgresiju u konkretnom filmskom stvaralaštvu (Gilić, 2007: 9–11). Također, činjenica da ne postoje realne definicije žanrova koje pružaju nužne i dovoljne uvjete još uvijek ne znači da je klasifikacija kao takva besmislena. Kao što je David Bordwell primjetio, žanrovi se mogu shvatiti kao neizrazite (*fuzzy*) kategorije koje, bez obzira na teorijske probleme i nefiksirane granice, kao kategorijske sheme imaju funkciju u kritičkim interpretacijama (Bordwell, 1989: 146–148). Na kraju, da bi pri interpretaciji, poput Krkača, imalo smisla reći da je *Željezno nebo* teško ili nemoguće žanrovski klasificirati, potrebno je pretpostaviti postojanje i poznавanje žanrova te njihovih centralnih i perifernih karakteristika.

Prva od dviju temeljnih Krkačevih teza je da (a) ZF-SU filmovi nisu podžanrovi ZF-filmova i filmova SU, već (b) je ZF-SU "samostalni žanr" kojemu su podžanrovi ZF-filmovi i filmovi SU (str. 151). Valja uočiti da istinitost tvrdnje (a) ne povlači nužno istinitost tvrdnje (b), jer bi se moglo tvrditi da je ZF-SU zaseban žanr. Da bi opravdao cijelu tezu, Krkač navodi u pravilu morfološke razloge koji su upitne uvjerljivosti, pri čemu dodatnu zbnjenost izaziva nepotrebna nekonistentnost između navedene teze i tvrdnje (3) prema kojoj je ZF/SU (kao podžanr ZF-SU) zapravo "primordialni žanr" kojemu su ZF-filmovi i filmovi SU podžanrovi (str. 18–19, 28). Tvrdi da su filmovi znanstvenofantastičnog horora (ZF-SU) nastali kombiniranjem aspekata ZF-filmova i filmova SU. Dok se u paradigmatskom obrascu filmova ZF-a mi, potaknuti optimizmom, nadom, napretkom i porivom za istraživanjem, približavamo nečemu nepoznatom kao privlačnom

i zanimljivom, a često sve završava sretno ili optimistično, u paradigmatskom obrascu filmova SU-a pojavljuje se nešto nepoznato kao prijeteće, opasno, sumnjivo i nejasno koje se približava nama te nesretnim krajem potiče osjećaj pesimizma. Ovisno o tome kreće li se film od prvog ili drugog obrasca, dobivaju se jednostavni miješani obrasci ZF/SU i SU/ZF, no i složeniji kao SU/ZF/SU itd.

Načelno gledano, u tome što je izneseno nema nekih problema, iako to još nisu dovoljni razlozi za prihvatanje iznesene teze. Jedan od dodatnih razloga koje navodi u prilog naveđenoj tezi jest da su žanrovi ZF i SU "vrlo nestvarni", a da je kombinacija tih dvaju žanrova u ZF/SU i SU/ZF puno "stvarnija", tj. "sadržajno stvarnija" (str. 18). Dakle, tvrdi da su filmovi ZF-SU žanra realističniji od čistih ZF-filmova i filmova SU, jer su bliži našoj naravi i načinu života (str. 68–69). Međutim, dok bi ta tvrdnja vjerojatno imala smisla u pogledu nadnaravnih horor-filmova, čini se da ju čisti primjeri filmova znanstvene fantastike poput *Gravitacija* (Gravity, Alfonso Cuarón, 2013) dovode u pitanje. Također tvrdi da ZF-SU filmovi "ukazuju na učinke sadašnjosti na budućnost, ili točnije na zamišljanje nužne budućnosti s obzirom na poznate podatke o sadašnjosti koji vode toj budućnosti" (str. 23). No, s obzirom na to da induktivna metoda upućuje na vjerojatnost zaključka, bilo bi pogrešno reći da sadašnje stanje stvari vodi zamišljanju nužne budućnosti, jer zamišlja se moguća ili vjerojatna budućnost.

Prema Krkaču, bit je znanstvenofantastičnih filmova nešto nepoznato koje je čudesno te kao takvo zanimljivo i podložno istraživanju. ZF-film određen je znanošću i "vjerojatnom fantastikom". Da bi objasnio što misli pod nepoznatim i čudesnim, navodi, iz meni potpuno nejasnog razloga, primjer mitološke priče o Mojsiju "kao ZF-liku" i Božjoj objavi u vidu gorućega grma koji ne sagorijeva (str. 59). S obzirom na to da se u temelju čistog znanstvenofantastičnog žanra nalazi metodološki naturalizam (koji možda implicira i ontološki

LJUBIŠA PRICA:

FILOZOFIJA

ZMANSTVENO-

FANTASTIČNIH

HOROR-

FILMOVA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

naturalizam) i formiranje fikcionalnog svijeta u kojem vrijede prirodni zakoni, čini se apsurdnim tvrditi da je Mojsije "ZF-lik". Za razliku od "ZF-likova" koji u formiranju objašnjenja načelno polaze od metodološkog naturalizma, Mojsije reprezentira neznanstveni, iracionalni psihološki profil vjerojatno fikcionalnog lika koji unutar fantastičnog, mitološkog svijeta *Staroga zavjeta* ne traži znanstveno objašnjenje nepoznatih fenomena (poput u stvarnosti nemogućeg fenomena neizgarajućeg gorućeg grma), nego natprirodne događaje prihvata bez ikakve sumnje takvima kakvi se predstavljaju. U ZF-filmovima nešto nepoznato nije "čudesno" u smislu natprirodnoga kao u žanru fantastike, već se nepoznato može na prvi pogled činiti čudesnim, no u krajnjoj je liniji objašnjivo u okvirima naturalizma. Tu Nikica Gilić (2007: 104) ima pravo kada kaže da hrvatski izraz "znanstvena fantastika" (engl. science fiction) može zavarati jer fantastika uopće nije bitno svojstvo toga žanra, nego je riječ, ako se govori o čistoj formi znanstvene fantastike, o racionalističkom žanru.

Određujući tipične elemente znanstvenofantastičnoga filma, Krkač raspravlja i o izvanzemaljcima, međutim iz nekog čudnovatog razloga poistovjećuje Marsovce i izvanzemaljce (str. 41). Bez obzira na to što je ime odjeljka poglavila "Izvanzemaljci", u tekstu većinom piše o Marsovima. Čak i za izvanzemaljsko biće iz *Tuđinca* kaže: "Alien je stravičniji i ljepši od ostalih Marsovaca jer je istovremeno užasno lijep i zanimljivo opasan." (str. 42) Ne ulazeći u estetsku prosudbu tuđinca (poznatog i pod imenom *Xenomorph*) i tko je od "Marsovaca" ljepši i stravičniji, treba ipak spomenuti da je riječ o fiktivnom biću upitna podrijetla koje u kontekstu fiktivnog svijeta vjerojatno ne dolazi s Marsa, već s planeta Protej. Naravno, dok su Marsovci kao bića koja dolaze s Marsa izvanzemaljci, nisu svi izvanzemaljci Marsovci. Krkač bi mogao reći da riječ "Marsovi" koristi kao opću imenicu, no ne samo da riječ "Marsovac" nije uvriježena kao

opća imenica koja označava sva izvanzemaljska bića već i velikim početnim slovom sugerira upravo na konkretna bića s planeta Marsa. Ako se ovdje ne bi radilo o očiglednoj terminološkoj pogreški, čini se da bi se jedino alternativno objašnjenje nalazilo u namjerno neozbiljnoj i humorističnoj uporabi pojma, slično sarkastičnom sporadičnom govoru o "Marsovima" u *Prometeju* (Prometheus, Ridley Scott, 2012).

Iako slični, horori su u odnosu na znanstvenu fantastiku uglavnom drugačiji. Pozivajući se na Carrolla, ključne odrednice Krkač vidi u napetosti, iščekivanju i šoku. Kako je već rečeno, slično ZF-filmovima, SU-filmovi započinju s nečim čudnim, nepoznatim i neobičnim, no za razliku od ZF-a gdje je ono "čudnovato", u hororima je to nepoznato "čudovišno" (str. 46–47). Slično kao u slučaju ZF-a gdje je moguć film poput *Događaja* bez tipičnih ZF-elementa, tako u hororu, misli Krkač, postoji prijelaz, žanrovski napredak od čudovišta koja su s onog svijeta, čudovišta koja su među nama, pa sve do čudovišta koja smo mi sami. Pri tome tvrdi da u filmu *Slagalica strave* (Saw, James Wan, 2004) nema ni jednog "klasičnog elementa" horora. Osim ako ne bi redefinirao što znači "klasični element" horora, ovakva tvrdnja čini se previše odvažnom i neargumentiranom. Ne bi li užas, strah, zastrašivanje, eksplicitno nasilje prepuno krvi i poremećeni um misterioznog lika bili upravo takvi elementi?

Ovdje bi valjalo upozoriti i na upitnu opravdanost Krkačeve potrebe za psihologiziranjem. Primjerice nagađa o psihološkim karakteristikama ljubitelja znanstvene fantastike i ljubitelja horora, bez ikakva temelja u znanstvenim istraživanjima, pa tvrdi da su prvi optimisti, a drugi pesimisti (str. 18), ili nagađa o tome koje će filmove obožavatelji određenog žanra radije odabratи pogledati. Tako tvrdi da će obožavatelji ZF-filmova umjesto horora radije pogledati neki film fantazije (*fantasy*), a obožavatelji SU-filmova će umjesto ZF-a radije pogledati neki triler, kriminalistički film ili psihološku dramu (str. 38). Riječ je najvjerojat-

nije o subjektivnim opažanjima koja mogu i ne moraju biti objektivno valjana, te su kao takva suvišna, a i komplikiraju razumijevanje već ionako poprilično nejasno napisane knjige.

Krkač tvrdi da su prije *Tuđinca*, znanstvena fantastika i horor bili odvojeni žanrovi, a nakon *Tuđinca* pokazalo se da je mješavina ZF-SU moguća. Slučajno (tipfeler) ili nepažnjom, Krkač je nekonzistentan, pa kaže da su tek potom prepoznati filmovi koji su dio "te" mješavine "ZF/SU", umjesto "ZF-SU". Zamjena kratica "ZF/SU" sa "ZF-SU" i obrnuto, čini se, nije izolirani slučaj, već je riječ o upornom problemu teksta koji bi trebalo radi razumljivosti što prije riješiti. Isto tako na 116. stranici govori o dvjema morfologijama ZF-SU, pa umjesto "SU/ZF" piše "SU-ZF". Čak na slici 7 o ZF/SU kao podžanru ZF-SU govori istodobno i kao žanru, jednako kao i na drugim mjestima (str. 68). Problem dolazi do izražaja kad se postavi pitanje vezano uz prvu ključnu tezu knjige: kako je logički moguće, ako je ZF/SU podžanr ZF-SU žanra, kako tvrdi na str. 14 u popisu često korištenih kratica, i ako su ZF i SU podžanrovi ZF-SU, da su ZF i SU istodobno podžanrovi ZF/SU (pod)žanra (prema gore spomenutoj Krkačevoj trećoj tvrdnji)? Problemu je izgleda podlegao i Damir Mladić, pisac "kritičkoga predgovora", koji na jednom mjestu u tekstu tvrdi da se ZF/SU (umjesto ZF-SU), ovisno o naglasku, dijeli ili na ZF/SU ili na SU/ZF.

Tuđinac je prema Krkaču "kopija", remake filma *Ono! Užas s one strane svemira* (*It! Terror From Beyond Space*, E. L. Cahn, 1958) (str. 11) koji je nastao "inteligentnom" krađom ideja iz drugih filmova (str. 19). Opravdanje za tu tvrdnju nalazi u tome što se temelji na starijem izvoru i obrascu ZF-SU (str. 90). Čini se da je ovdje riječ o brzopletovoj i nepažljivoj uporabi pojnova. Naime, dok se pod kopijom filma općenito misli u negativnom smislu na one filmove čiji su autori slučajno ili namjerno kopirali određene narativne ili estetske aspekte nekog drugog filma, pod *remakeom* filma se podrazumijevaju ona djela koja su s namje-

rom temeljena na prošlome filmu. Primjerice moglo bi se reći da je *Paranoja* (*Disturbia*, D. J. Caruso, 2007) u određenim elementima priče "kopija" *Prozora u dvorište* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), iako je sutkinja Laura Taylor Swain u SAD-u presudila da je riječ o općenitoj sličnosti koja nije zaštićena autorskim pravima (Perlow, 2010), a da je *Nebo boje vanilije* (*Vanilla Sky*, Cameron Crowe, 2001) remake španjolskoga filma *Otvori oči* (*Abre los ojos*, Alejandro Amenábar, 1997).

Filmovi za koje se tvrdi da su "kopija" nekog drugog filma mogu se u kritičkoj prosudbi promatrati kao djelomični ili potpuni plagijati s pravnim posljedicama ili kao postmoderno originalno umjetničko djelo bogato referencama i posvetama. No, to će ovisiti o hermeneutičkoj interpretaciji koja uzima u obzir cjelinu, dijelove, odnos dijelova i cjeline, ali i intencije autora i kontekst. Stoga, ako je već potrebno birati između dvaju ponuđenih pojnova, ne bismo rekli da je *Tuđinac remake*, već djelomična "kopija", tj. "inteligentna krađa" narativnih i vizualnih ideja minimalno dvaju manje poznatih filmova, spomenutog *Ono! Užas s one strane svemira* i talijanskoga horora *Užas u svemiru*, poznat i pod naslovom *Planet vampira* (*Terrore nello spazio*, Mario Bava, 1965).

Kako bi opravdao svoju drugu ključnu tezu, tj. da je moguć drugačiji pristup filozofiji filma u kojoj se "razotkriva filozofski aspekt filmova i estetski aspekt filozofije na koje filmovi i filozofija samostalno ne mogu ukazati ali može njihovo preklapanje" (str. 152), u knjizi se skreće pozornost na estetske i emocionalne obrase u filmovima ZF-SU (npr. miješanje emocija radoznalosti, zainteresiranosti i straha, optimizma i pesimizma, radosti i panike itd.) iz kojih se onda prvotno razvijaju estetika i filozofija "temeljnih emocija", a onda i različite etičke, epistemološke i metafizičke teme. Jedan od bitnih elemenata ZF-SU-filmova je ono "nepoznato" koje Krkač promatra iz triju aspekata: 1) nemogućnost spoznaje nepoznatoga i slutnja te nemogućnosti, 2) mogućnost spoznaje

LJUBIŠA PRICA:

FILOZOFIJA

ZNANSTVENO-

FANTASTIČNIH

HOROR-

FILMOVA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

nepoznatoga, no zapravo nespoznavanje, 3) mogućnost, nužnost i zapravo spoznavanje nepoznatoga (str. 72–74). No, nejasno je na osnovi čega Krkač određuje status nepoznatoga u ZF-SU, kao primjerice kada kaže da u *Stvoru* (*The Thing*, John Carpenter, 1982) likovi slute da je riječ o nespoznatljivom biću ili da u *Tuđincu* likovi i gledatelji slute da je nespoznatljivo podrijetlo izvanzemaljskoga bića. Naime, dok se čini opravdanim tvrditi da su ZF-SU filmovi strukturirani tako da nešto u pravilu ostaje nepoznato, tj. neobjašnjeno (npr. nastanak i podrijetlo tuđinca), što pridonosi zanimljivosti, a moguće i vrijednosti filma, ne slijedi nužno i eksplisitno da gledatelj ili likovi u filmovima "slute" da je to nepoznato zapravo nespoznatljivo.

Hoće li gledatelj "slutiti" da je riječ o nepoznatome kao nespoznatljivome, stvar je do gledatelja i ima li dobre razloge za takvo vjerovanje. Ako bismo tvrdili da neki lik ili likovi "slute" nespoznatljivost nepoznatoga, valjalo bi poduprijeti takvu tvrdnju unutarfilmskom dokaznom građom u obliku jasno izraženog mišljenja. Općenito gledano, kao u znanstvenofantastičnim filmovima, moglo bi se tvrditi da je u filmovima ZF-SU to "nepoznato" barem načelno objašnjivo, iako likovi u filmu trenutочно ne posjeduju objašnjenje ili ga nikada neće posjedovati.

Krkačev pristup filozofiji filma čini se prihvatljivim i mogućim. Zapravo je riječ o jednoj vrsti filozofske interpretacije filmova koja polazi od njihove žanrovske strukture, estetike i osnovnih emocija. Čini se pri tome da ne vjeruje u opravdanost teza o samostalnim mogućnostima "filozofiranja" filmova, kakvu zagovara u jačoj varijanti Mulhall a u umjerenijoj Wartenberg. Kaže, primjerice, za *Tuđinca* da je jasan i da ne postoje skriveni filozofski aspekti koje bi trebalo eksplisirati (str. 105). Međutim, istodobno tvrdi da je *Tuđinac* u potpunosti filozofski film, a kao opravdanje za to navodi da je "Tuđinac filmski / umjetnički aspekt određene cjelovite teme o temeljnim miješanim emoci-

jama i pridonosi drugim aspektima te cjeline među kojima je i filozofski aspekt koji se bavi pojmovnim istraživanjem (...)" (str. 105).

Nema sumnje da se *Tuđinac* jednakо kao i drugi ZF-SU filmovi o kojima raspravlja mogu interpretirati s aspekta filozofije, no tvrditi da postoji nekakva apstraktna cjelina koja obuhvaća među ostalim filmski i filozofski aspekt je čista filozofska tvrdnja i nije dovoljna za opravdanje tvrdnje da je *Tuđinac* u potpunosti filozofski film. I on to uopće nije, ali se može interpretirati kao filozofski relevantan filmski materijal, kako je Krkač i demonstrirao. Ono što je Krkač napravio jest premještanje jednog umjetničkog entiteta iz svijeta umjetnosti/filma/zabave, iza kojega kako i sam kaže nema никакve filozofske intencije, u kontekst filozofije. To se također odnosi i na tvrdnju da *Na rubu horizonta* (*Event Horizon*, Paul W. S. Anderson, 1997) "nastoji propitati postajeće filozofije znanosti, prirode i teodicejska rješenja kao dvojbe-na" (str. 125). Naravno, film bi se mogao interpretirati kao da implicitno propituje navedeno, no čini se da je ovdje riječ o neopravdanom nametanju nepostojeće filozofske funkcije, dakle upravo o preinterpretiranju koje spočitava drugim filozofima.

Da se ovaj kritički osvrt ne bi oduljio u nedogled, u zaključku bih rekao da je *Krava na mjesecu* u teorijskom i interpretacijskom smislu vrlo zanimljivo, poticajno, ali istodobno i sporno djelo zbog navedenih problema. Jedan od problema o kojem nisam govorio je i pristranost u kritičkim prosudbama filmova, što se primjerice može uočiti u neobjektivnoj tvrdnji da su specijalni efekti u *Stvoru* "besprijekekorni" (str. 85). Da nisu "besprijekekorni", jasno je već na samom početku kada gledamo prizor približavanja svemirskoga broda Zemlji, koji iz današnje perspektive izgleda vizualno zastarjelo i neuvjerljivo. Ne mogu ne spomenuti da bi među ostalim trebalo ispraviti i očitu činjeničnu pogrešku u izjavi da su prva dva *Predatora* uspješni filmovi jer u njima glumi "ZF-SU heroj/zlikovac" Arnold Schwarzenegger (str.

115). U *Predatoru 2* (Stephen Hopkins, 1990) ne glumi Schwarzenegger, a prvi *Predator* (John McTiernan, 1987) ima zahvaliti svoju uspješnost cjelokupnoj ekipi koja je radila na njemu. U svakom slučaju, čini se da Krkačeva elek-

tronička knjiga žudi za temeljitim analizom, ispravcima i drugim izdanjem koje bi bilo teorijski čvršće, jasnije, ali i stilski i jezično bolje napisano.

LITERATURA

Bordwell, David, 1989, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge i London: Harvard University Press
Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM

Perlow, Jonathan, 2010, "Disturbia' Didn't Copy 'Rear Window,' Judge Says", Courthouse News Service, <<http://www.courthousenews.com/2010/09/23/30535.html>>, posjećeno 20. 1. 2015.
Prica, Ljubiša, 2014, *Film kao medij filozofskog mišljenja*, doktorska disertacija, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Hrvatski studiji

LJUBIŠA PRICA:
FILOZOFIJA
ZNANSTVENO-
FANTASTIČNIH
HOROR-
FILMOVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



filmonaut

**Filmski turizam
& Afroamerički film**

Ava DuVernay
Ruben Östlund
P'tit Quinquin
Hrvoje Mabić

84 / 2015

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791:050(497.5)"2015"(049.3)

Lucija Klarić

Časopis kao pričovijest

Filmonaut, br. 10 (2014), 11 (2015), 12 i 13 (2015),

Zagreb: Udruga Filmonaut

Percepcija časopisa i njihovih brojeva neminovno je kronološka – pripisujemo ih određenom mjesecu, dobu u godini i promatramo gotovo kao zasebni entitet koji je zauzeo mjesto u prostorno-vremenskom kontinuumu. U tom iskustvu, vođeni idejom izdavačkoga tempa, imamo određena očekivanja o trenutku plasiranja broja. No nismo u mogućnosti predviđjeti konkretan sadržaj sljedećeg broja, samo dan njegove dostupnosti. Je li naše čitateljsko iskustvo određenog lista ustaljeno, pretplatničko ili je povremeno, odnosno rekreativno, često neće igrati razlikovnu ulogu u spomenutom kronološkom iskustvu; svaki broj najčešće i pretplatnik i rekreativac primaju kao samodostatno štivo. Ono što brojeve svrstava pod isti nazivnik tek je ideja o tradiciji samog časopisa ili, bolje rečeno, njegovo tematsko određenje koje je uobičajen kriterij odabira onoga što ćemo rjeđe ili češće uzeti u ruke i prolistati. Serijalnost na sadržajnoj razini uglavnom izostaje, ma kakvo naše poznavanje određenog izdavaštva bilo; štoviše, najčešće nismo ni pozvani da ju tražimo.

Iščitavanjem posljednjih triju svezaka *Filmonauta* (uključujući 10. i 11. broj te dvobroj 12/13) u jednom dahu (gotovo nalik na popularni *binge-watching* transponiran iz gledateljskoga u čitateljsko iskustvo) tri su izdanja prevladala puko kronološko iskustvo i nadišla pravdanje ideje o filmskome časopisu. Umjesto toga poprimila su narativno, kauzalno obilježje koje započinje u prvome i kulminira u

posljednjem broju. Kroz teme brojeva koje su redom: *Televizija uvraća udarac*, *Zvuk na filmu* te *Filmski turisti* i *Afroamerički film*, analitičke inspiracije odmiču se od čari filmske slike koja nas tako često uvuče u samu sebe i onoga što je neposredno filmsko te zalaze u široko polje onoga što često izostavljamo ili stavljamo u drugi plan filmskoga svijeta. Pri tome odabir tema savjesno prati filmsku aktualnost koja je danas više nego ikad "ugrožena" pandanom, suborcem i protivnikom – televizijom, ali je i itekako protkana ekonomskim, nacionalnim i socijalnim pitanjima te je postala mjesto za javnu diskusiju nekih društveno i gospodarski osjetljivih pitanja. Povratak na temu zvuka također je u koraku s problemima filmske svakodnevice budući da nas je naša familijarizacija s filmom i njegova sve veća dostupnost pomalo cijepila od fascinacije njegovim mogućnostima.

Za naslov *Televizija uvraća udarac* moglo bi se reći da je samorazumljiv; u tekstu Marija Kozine pod istim imenom dobivamo povijesni pregled suživota televizije i filma koji je još od 1950-ih, kad su se u domove (poglavitno američkih obitelji) uselile kutije s ekranom, izrazito napet. Iako je televizija tada prijetila filmu tek svojom pristupačnošću, od pojave HBO-a do današnje dominacije *online* servisa masovni televizijski karakter gotovo je sporadičan razlog zašto se popularnost filma dovodi u pitanje. Kozina upotrebljava Sarandosov citat koji sažima cijelu premisu: "Nakon što je David

Fincher snimio Kuću od karata za Netflix, komeće biti ispod časti snimati serije za internet?" Pejorativni prizvuk pojma televizijsko izgubljen je u potpunosti jer ni samu televiziju više ne možemo definirati na isti način kao prije nekoliko desetljeća. Pri tome se ta novonastala definicija proteže od formalnih aspekata do sadržajnih koji su u još nedovršenom dijalogu. Televizija je postala gotovo "filmična", neopterećena cjelokupnim programom televizijskoga kanala, ali – što je važnije – otvorila je producijski manje konzervativan prostor koji joj, u odnosu na studijski film, omogućava širi dijapazon onoga što je legitimno servirati gledatelju. Kozinin tematski sažetak vjerno prate i ostali tekstovi, orijentirajući se prema televizijskoj prošlosti ili sadašnjosti, ali i prema njenim karakteristikama. Prošlost je pri tome interpretirana kroz kulturno-povijesni utjecaj određenog TV fenomena ili trenda, dok se prema njenoj sadašnjosti odnosi kroz ponovno promišljanje karaktera TV medija i promatra se način na koji su formalni i producijski aspekti uvjetovali i stvaranje drugačijeg televizijskoga sadržaja. Među spomenutim tekstovima kao osvrt na suvremenu televiziju funkcioniра analiza prve sezone popularne serije *Pravi detektiv* (*True Detective*, 2014–) Karle Lončar pod primamljivim naslovom *Labirinti žanrovske geografije*. Lončar se osvrće na Pizzolattovo poigravanje sa žanrom i izvrtanje žanrovske konvencije, koje se poglavito odvija na narativnoj razini, a manifestira se što sižejno, što metatekstualno. U toj pripovjedačkoj Pizzolattovo igri, Lončar detektira mističnu, simboličku razinu Carcosa koja se zasniva na idejama sličnim onima iz Nietzscheove filozofije te prateći Carcosinu putanju pronalazi utemeljene nedosljednosti serijala, kao i pomalo razočaravajuće pojednostavljenje persone misterioznog zločinca. Osim što se u tekstu osjeti klasična kritičarska nota, on spontano nudi i jedno od mogućih odgovora na pitanje što se događa s formatom serije u današnje doba – ona se s određenim ironijskim odmakom osvrće na svoju tradiciju.

Na neoborivu stvarnost masovnosti televizije, ali s negativnim prizvukom – potencirajući njezin manipulativni učinak – nadovezuju se tekst Silvestra Milete o TV mreži (*Network*, 1976) Sidneya Lumeta, kao i tekst Petre Vukelić o Ne (No, 2012) Pabla Larraína. S druge strane, intervju sa Stankom Crnobrnjom, redateljem emisije *Beograd noću*, koji je vodio Željko Luketić, nudi nešto optimističniju perspektivu. Posprema nas u vremeplov i podsjeća da je televizija i tada imala trenutke u kojima je probijala granice i tadašnjoj jugoslavenskoj publici prvi put "podmetala" camp estetiku. Krovni pojam "televizija" potiče na raznovrsne osvrte koji istodobno potvrđuju i negiraju stereotipe koje smo o istoj izgradili – bilo da je naša pretpostavka da je ona tek danas postala pionirom promjena (ili da uopće jest kakav pionir), bilo da ju doživljavamo kao sredstvo za zatupljivanje masa, tj. mjesto neobvezujuće razonode; ništa se od ponuđenoga ne može uzeti "zdravo za gotovo".

"Okršaj" televizije i filma vezan je djelomično i za temu drugoga broja; u "tekstu temeljcu" (tipičnom za *Filmonaut*) Danijel Brlas ističe značaj 1970-ih za konačno pridavanje važnosti zvučnoj slici u dominantnoj hollywoodskoj produkciji. Kinoiskustvo u koje, Brlasovim riječima, "uranjamo" održalo se do danas, a svoj nastanak može zahvaliti dostupnosti televizije i razvoju kućnog kina koji su uvjetovali potrebu za njegovim distinguiranjem (ne bi li hollywoodski studiji održali stabilan prihod od prodaje kinoulaznica). Brlas dalje pojašnjava zašto je upravo poboljšanje zvučne kulise poslužilo ponovnom primamljivanju kinogledatelja. Iako se njezina retorička mogućnost često postavlja u drugi plan (ona doslovno robuje svom vizualnom pandanu), činjenica je da nedosljednosti zvučne slike snažnije osjećamo negoli one vizualne – stoga upravo zvuk predvodi stvaranje filmske iluzije ili ju narušava. Brlasove riječi, doduše, ne navajaju analizu zvučnoga dizajna, nego nas upućuju na specifične filmske primjere koji

zvuk nisu ostavili po strani, već su aktivirali sav njegov izražajni potencijal. Kao logičan nastavak Brlasova uvoda, slijedi analiza filma *Studio strave* (*Berberian Sound Studio*, Peter Strickland, 2012) Vjerana Kovljanića, filma koji osim što tematizira kreaciju zvuka i sam predstavlja zvučnu igru koja briše granice između intradijegetskog i ekstradijegetskog izvora, kao i bilo kakvih žanrovske odrednica.

Kroz Brophyjevu interpretaciju ženskoga horor-vriska kao vapaja rodne kritike, Kovljanić analizira zrcaljenja seksplatacijskoga giallo horora na kojem protagonist Gildenroy radi kao dizajner zvuka i same radnje Stricklandova filma koja je prožeta etički upitnim odnosima muškaraca prema suradnicama. Kovljanić primjećuje da vrisak postaje stvarna emocija, a ne samo uobičajeno sredstvo žanra horora te kako ubrzo i sam film postaje neka vrst horora za svog protagonista – Gildenroya. Zvukovnu moć Strickland provodi na nebrojeno razina, a možda je najzanimljivija Kovljanićeva opaska kako isključivo suočeni sa zvukom ubrzo počinjemo sumnjati i u bezazlenost rezanja voća. Da horor svoje žanrovske bogatstvo uvelike duguje zvuku, dokazuje i usmjeravanje pozornosti Diane Robaš na jedan od kulturnih filmova spomenutoga žanra – *Teksaški masakr motornom pilom* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974). Pod naslovom *Sinfonija klaonice* Robaš opisuje avangardne zvučne brojeve koji su obilježili *Masakr*, primjećujući da, iako pomanjkanje civilizacije i ambijent noći izostaju kao uobičajeni elementi zastrašivanja, neobični zvukovi koji su filmu pridodani stvaraju očekivanu neugodu horora (što samo potvrđuje njihovu retoričku moć). U preostalim člancima koji se vežu na temu broja ponuđena su i promišljanja o zvuku na igranim filmovima koji nisu žanrovske opredijeljeni, a koji auditivni element koriste kako bi podcrtali socijalni kontekst ili perspektivu protagonista.

Kao i u prijašnjem broju, u središtu pozornosti nalazi se ono što je u svijetu pokretnih slika često tek sporadičnim predmetom inte-

resa (zvuk/televizija) te se nude raznovrsne mogućnosti sagledavanja i promišljanja istoga. Uz tematsku okosnicu 11. broja *Filmnauta* čini se nužnim spomenuti i Kozinin osrt na rad Petera de Romea, raritetan u pornografskome svijetu, koji se kao i teme nabrojenih *Filmnauta* obraća upravo onom "sporednom" unutar svoga žanra – predigri, fantaziji koja prethodi seksualnom činu. Jednako je prima mljivo i štivo o redatelju Borisu Poljaku, koje su u formi analitičkoga teksta i intervju priredili Diana Nenadić i Lukša Benić. Autori se tu vraćaju u područje filmske slike, ali u njoj otkrivaju neuobičajene vrste atrakcije.

Za konzumenta filma (a često i analitičara) svijet financija i marketinga koji stoji iza umjetničke (ne)uspješnice često je sporedan. No kao i druge vrste robe, film danas egzistira u kapitalističkom sustavu. Stoga Valentina Lisak u jednom od uvodnih tekstova dvobroja 12/13 ističe potencijal Hrvatske za intenzivno gostoprимstvo stranih produkcija, suradnju koja može rezultirati i turističkim brendiranjem države. Osvrćući se na prednosti i mane koje nosi prepoznatljivost lokaliteta, na želje posjetitelja za filmskim turizmom, ali i posljedice koje odabir lokaliteta stvara u filmskoj estetici, Lisak daje pregledan uvod u kojem ističe kako je turizam nerijetko i filmski sadržaj i njegov nusprodukt. Na ovaj tekst ponovno će se nanizati tematski vezani radovi razgranati u svim smjerovima u kojima je moguće promatrati odnos filma i turizma. Tako Jelena Pašić obrađuje samospoznaju koja proizlazi iz procesa putovanja u filmskome svijetu, a Diana Robaš i Silvestar Miletin kroz prepoznatljive akcijske serijale – one o Jamesu Bondu i Bryanu Millsu – upućuju na učestali problem vladara zapadne kinematografije da svoje (dalje i bliže) susjede portretiraju kao manje vrijedne, ponekad čak i kao primitivne "jedinke" (jer rijetko je kada riječ o individualiziranim likovima). Prostor poboljšanja uočavaju i Robaš i Miletin, ali se on u obama slučajevima nadaje beznačajnim u usporedbi s ksenofobičnom tradicijom

LUCIJA KLARIĆ:
ČASOPIS KAO
PRIPOVIJEST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Zapada koja će (p)ostati fokusom druge teme dvobroja – afroameričkoga filma. No prije toga će se, u razgovoru Juliane Schulze, stručnjakinje za filmski turizam, i Tamare Kolaric, opravdati isticanje Hrvatske kao filmsko-turističke destinacije, koja trenutačno većinski počiva na visokobudžetnoj seriji *Igra prijestolja* (*Game of Thrones*, 2011–). Schulze nudi faktografski pregled čimbenika koji utječe na takvu vrstu gospodarske strategije i mogu je poboljšati.

Kao paralelu prethodnom komentaru na tek rastući trend filmskoga turizma, Mario Kozina razrađuje tezu o trendu koji službeno traje već punih 100 godina, a u vezi je s već spomenutom rasističkom boljkom hollywoodskoga filma. Mnogo je razloga da se 2015. progovori o prikazu crne rase na velikom platnu, kao i o njezinoj mogućnosti sudjelovanja u filmskom stvaralaštvu. Među ostalim riječ je o obljetnici *Rođenja jedne nacije* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1916), filma koji je udario temelje stogodišnjoj i do danas neokončanoj hegeemoniji bijelaca u filmskoj produkciji. Kozina uzima tradiciju Griffithova filma kao temeljni kamen od kojega kronološki putuje sve do današnjih dana, kada su *Odbjegli Django* (*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012), *12 godina ropstva* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013), ali i *Selma* (Ava DuVernay, 2014) napravili zasigurno najtransparentniji pomak u portretiranju, ali i mogućnostima osoba crne rase da sudjeluju u filmskome stvaralaštvu. Na ono što se događalo prije nego što je nedavni niz oskarovskih kandidata uzburkao rasnu (i rodnu!) tematiku, nadograđuju se Silvestar Mileta tekstom o kultnom *Cnom šerifu (...tick... tick... tick...,* Ralph Nelson, 1970), kao i Kozina komentirajući subverzivni potez Billa Gunna koji je svoj film *Ganja & Hess* (1973) postavio kao izravnu kritiku *blaxploitation* filmova.

Polazeći od Samuela L. Jacksona, kao jednoga od neupitno najpopularnijih crnih glumaca u Hollywoodu, Petra Vukelić nudi intrigantnu, sažetu povijest crnih zvijezda. Od Poitiera koji je, ironično, unatoč vlastitim uvjerenjima i nastojanjima, uzastopnim utjelovljivanjem idealiziranih likova napravio korak unazad, dekontekstualizirajući ih od njihove sredine, sve do palete likova Samuela L. Jacksona s posve različitim razvojnim putem. Naime, Jacksonova je karijera (iako ju se zasigurno ne iščitava toliko u kontekstu rasne borbe, koliko je to slučaj s Potierovom), ponudila i negativno i pozitivno, pa čak i rasističko "tijelo" glumca crne rase. No, ono što Vukelić primjećuje jest da je usprkos raznovrsnosti Jacksonovih uloga niz njegovih likova kastriran od seksualnoga nagona (kao što je bio slučaj i s Potierom). Time se otvara prostor daljnjoj diskusiji o poziciji crne rase koja se prenosi i na pitanje afroameričkih žena koje još uvijek nisu pronašle svoj prostor djelovanja, o čemu svjedoči i bojkot filmova trenutačno najpoznatnije crne redateljice – Ave DuVernay, a o kojem je također riječ u ovome dvobroju *Filmonauta*.

Isprepletenu različitih čimbenika filmske aktualnosti koja nas svakodnevno okružuje, pa bili mi i tek usputni konzumenti filmske umjetnosti, temeljito je provučena kroz tri uzastopna sveska *Filmonauta*. Teme se ne prepustaju slučaju, već se seciraju u svojoj pretpovijesti, imanentnoj prošlosti i sadašnjosti te se smisleno nadograđuju jedna na drugu. Poput svijeta filma sastavljenog od mnogobrojnih, međusobno nadopunjajućih čimbenika, brojevi *Filmonauta* grade cjelinu koja služi kao svojevrsno zrcalo ekspandirajućega filmskoga svemira današnjice.

Ana Đordić

Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Neka uđe onaj pravi* kao nastavne jedinice u srednjoj školi

SAŽETAK: Ovaj je rad namijenjen srednjoškolskim nastavnicima i iznosi prijedlog metodičke obrade nastavne jedinice *Neka uđe onaj pravi* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008) u školama. Analiza i interpretacija filma nude dobru podlogu razgovoru o nacionalnim kinematografijama skandinavskog polootoka, vršnjačkom nasilju, prikazima vampira i drugih fantastičnih bića kroz povijest različitih umjetnosti, čime se realiziraju obrazovne, odgojne i funkcionalne zadaće u nastavi. Sadržajno bogatstvo, slojevitost značenja i estetska vrijednost filma koji, uz ostalo, afirmira europske kinematografije u očima mlađih gledatelja, čine djelo Tomas Alfredsona izvršnim predmetom metodičke obrade.

KLJUČNE RIJEČI: Neka uđe onaj pravi, Tomas Alfredson, nastava filma, skandinavska kinematografija, švedska kinematografija, vampir, vršnjačko nasilje

1. Uvod

Srednjoškolski učenici uglavnom slabije poznaju europsku filmsku produkciju pa bi film Tomasa Alfredsona *Neka uđe onaj pravi* (*Låt den rätte komma in*, 2008) mogao poslužiti kao primjerena uvod u skandinavsku kinematografiju. Promišljen odabir kvalitetna filma koji će poslužiti kao uvod u određenu kinematografiju iznimno je važan. Naime, upravo dobro odabran film može učenike motivirati na samostalno istraživanje i proučavanje određene nacionalne kinematografije (u ovom slučaju švedske), kao što učenike pogrešan odabir filma, neprimjeren njihovoj dobi, zrelosti i spoznajnim moćima, može odbiti.

Gotovo je samo po sebi razumljivo da bi projiciranje nekih filmova Ingmara Bergmana

ili Larsa von Trier-a učenicima prvih ili drugih razreda srednje škole, koji o filmu znaju malo ili gotovo ništa te koji su se naviknuli isključivo na američke blockbustere, vjerojatno bilo u potpunosti kontraproduktivno. Dakle, filmska načitanost jest nešto što se mora postupno i promišljeno razvijati vodeći brigu o interesima, zrelosti i dobi učenika. Upravo o tome načelu piše Težak nazivajući ga psihološkim načelom nastave filma:

Film namijenjen podizanju filmske kulture mlađih mora biti primjeren stupnju njihova intelektualnoga i emocionalnoga razvoja. Ako učenik ne razumije jezik filma, ako ne može dijelove povezivati u cjelinu, ako mu je nemoguće proniknuti u misaonu, estetsku i osjećajnu sferu filma, sva nastavnika tumačenja, metodički napor i virtuoznost ne će pomoći da se premosti jaz između djeće psihe i filmskoga remek-djela. Treba učenika dovesti i do najsloženijih vrhunskih umjetnina, ali postupnim, sustavnim uvođenjem u svijet filmske umjetnosti preko jednostavnijih i djetetu bližih ostvarenja.

(Težak, 2002: 58)

Osim stjecanja osnovnih filmskopolijesnih i filmoloških spoznaja, cilj uvoda u (skandinavsku) kinematografiju jest motivirati učenike na samostalno gledanje njoj pripadnih filmova, stoga je ovdje bitno napomenuti načelo dopadljivosti svijeta prikazanog filmom. To, naravno, ne znači da učenicima treba omogućiti da gledaju samo one filmove koji im se



Prizor iz filma
Neka uđe onaj pravi (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008)

dopadaju, neovisno o njihovoj umjetničkoj vrijednosti (ovdje je riječ o važnom načelu nastave filma koje Težak naziva estetičkim), ali treba pripaziti na to da uvodni film u određenu filmsku stilsku epohu ili (nacionalnu) kinematografiju bude motivirajući za učenike.

Nastavna je praksa pokazala da učenici na film *Neka uđe onaj pravi* uglavnom dobro reagiraju¹ i može se pretpostaviti da su razlozi tomu junaci koji su djeca, općenita privlačnost likova vamira te tematski slojevi vršnjačkoga nasilja, odrastanja i zauzimanja za sebe u situacijama kada je to nužno. Navedeni je film prikladan za analizu i interpretaciju u svim razredima srednje škole, a preporuka je da ga se obradi u prvome ili drugome razredu kako bi se u višim razredima postupno moglo prijeći na obradu složenijih i zahtjevnijih djela skandinavske kinematografije.

2. Struktura nastavnog sata

S obzirom na to da je film potrebno pogledati u cijelosti i bez prekidanja, uvjek treba uzeti u obzir njegovo trajanje i tomu prilagoditi samu strukturu obrade nastavne jedinice koja se temelji na filmu. Film *Neka uđe onaj pravi* traje 110 minuta pa su za obradu ove na-

stavne jedinice potrebna četiri školska sata ako se projekcija filma planira u školi. Tri su školska sata zaredom potrebna za motivaciju, upute za gledanje, projekciju filma i iznošenje doživljaja. Četvrti sat potreban za obradu ove nastavne jedinice treba posvetiti analizi i interpretaciji filma pri čemu je učenike odabranim insertima potrebno podsjetiti na odgledano filmsko djelo. Budući da je iznimno teško održati tri sata nastave fakultativnog predmeta zaredom, drugi prijedlog za obradu ove nastavne jedinice jest taj da učenici dobiju zadatok film pogledati kod kuće (kao lektirno djelo), a da se jedan školski sat posveti samoj analizi i interpretaciji djela.

Cilj nastavnoga sata u prvome ili drugome razredu srednje škole jest navesti, prepoznati te razumjeti sadržajna i izražajna obilježja filma *Neka uđe onaj pravi*, steći temeljne spoznaje o skandinavskoj kinematografiji te smjestiti film u stvaralački opus redatelja Tomasa Alfredsona. Ovakav se cilj može ostvariti tipom nastavnoga sata koji obuhvaća interpretaciju filmskoga djela i obradu novoga gradiva. Filmskoobrazovne zadaće jesu: usporediti lik vamira u ovome filmu s ostalim filmskim vamirima, diskutirati o žanrovskom određenju filma, odrediti motive i tematske slojeve fil-

¹ Film je školske godine 2012/2013. projiciran učenicima u zagrebačkom kinu Tuškancu tijekom

nastave filma za srednjoškolce koju je organizirao Hrvatski filmski savez.

ma, prepoznati kontraste na kojima se temelji filmska priča te okarakterizirati junake, uočiti važnost zvuka, scenografije i dijaloga u oblikovanju atmosfere, shvatiti važnost kadriranja i odabira planova u pripovijedanju, naučiti koje nacionalne kinematografije obuhvaća skandinavski film i dobiti kratak uvid u povijesni pregled švedske kinematografije. Odgojne zadaće su: razvijati učeničko zanimanje za europsku, posebice švedsku kinematografiju, prepoznati vršnjačko nasilje i prikladno reagirati na njega, poticati učenike na razmišljanje o posljedicama vršnjačkoga nasilja, promišljati o etičkim dvojbama i važnosti prijateljstva. Funkcionalne su zadaće: razvijanje sposobnosti usmenoga izražavanja i argumentiranja vlastitih stajališta, poticati sposobnosti doživljavanja, povezivanja i zaključivanja te razvijati kritičko mišljenje i spremnost na dijalog.

2.1. Motivacija

Motivacija za ovu nastavnu jedinicu može biti razgovor tijekom kojeg učenici moraju navesti što više osobina vampira (ne stare, blijede su puti, hrane se krvlju, aktivni su noću i spavaju danju, ne podnose Sunčevu svjetlost, mora ih se pozvati u prostoriju kako bi mogli ući, iznimno su snažni i brzo se kreću, ne osjećaju fizičku bol, imaju izražene očnjake), a istodobno im se može dati zadatak da tijekom projekcije filma obrate pozornost na osobine vampirice u filmu kako bi ih mogli usporediti s osobinama klasičnih filmskih vampira nakon projekcije.

Drugi je prijedlog motivacije da učenici, podijeljeni u skupine, u bilježnice zapišu što više podataka o svim filmovima i televizijskim serijama u kojima su junaci vampiri (primjerice, smještanje u prostorni i vremenski kontekst te u opus autora) te da pokušaju uvidjeti sličnosti i razlike među pojedinim filmskim i televizijskim vampirima. Nakon toga može slijediti diskusija o razlozima popularnosti i privlačnosti vampira (vampiri predstavljaju vječnu mladost i prevladavaju strah od smrti itd.).

Još jedan prijedlog motivacije jest interpretativno čitanje Baudelaireove pjesme *Preobražaji vampira* (*Les métamorphoses du vampire*) te razgovor o estetici ružnoće prisutnoj u njegovu opusu te o načinu na koji se estetika ružnoće može dovesti u vezu s likovima vam-pira. Ovom se motivacijom može uspostaviti korelacija s predmetnim područjem književnosti unutar nastave hrvatskoga jezika u trećem razredu srednje škole.

Četvrti je prijedlog motivacije da nastavnik s učenicima otvoriti temu vršnjačkoga nasilja: može im podijeliti pitanja za usmjereno čitanje i pomno odabran članak o uzrocima, posljedicama i strukturi zlostavljanja u školi. Takva je motivacija primjerena za sat razrednika posvećen vršnjačkomu nasilju. Istom se motivacijom mogu poslužiti i školski psiholog ili pedagog koji bi ovaj film mogli prikazati učenicima na nekoj od radionica o vršnjačko-mu nasilju.

2.2. Najava teme, projekcija filma i iznošenje doživljaja

Tomas Alfredson suvremeniji je švedski redatelj, najpoznatiji po filmovima *Četiri nijanse smeđe* (*Fyra nyanser av brunt*, 2004), *Neka uđe onaj pravi* (*Låt den rätte komma in*, 2008) i *Dečko, dama, kralj, špijun* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011). Njegov film *Neka uđe onaj pravi* nastao je prema istoimenu romanu Johna Ajvidea Lindqvista koji je potpisana kao scenarist. Osvojio je, prema stranici Internet Movie Database na dan 2. prosinca 2015., 73 nagrade na različitim festivalima. Riječ je o tematski slojevitu filmu koji je svoju američku verziju dobio dvije godine kasnije u filmu *Pustite me unutra* (*Let Me In*, Matt Reeves, 2010).

Učenike treba potaknuti na to da tijekom projekcije razmisle o tematskim slojevima filma i da zaključe zašto ovdje nije riječ o tipičnom vampirskome filmu – što ga razlikuje od ostalih vampirskih filmova koje su gledali. Također, trebali bi razmisli i o značenju naslova te ga pokušati samostalno objasniti u

ANA ĐORDIĆ:
METODIČKI
PRISTUP
ANALIZI I
INTERPRETACIJI
FILMA NEKA
UĐE ONAJ PRAVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

kontekstu filmske priče, ali i obratiti pozornost na stvaranje atmosfere u filmu. Nakon projekcije, nužno je dopustiti učenicima da verbaliziraju svoje prvotne dojmove kako bi uspješno prešli iz sfere dopadanja i emocionalne uzbudenosti u sferu kritičkoga te analitičkoga promišljanja filma.

2.3. Analiza i interpretacija filma

Na crnoj podlozi najavne špice bijelim se slovima ispisuju imena filmske ekipe, a crvenim naslov filma. Odabir boja nije slučajan i upravo će one dominirati filmom: crvena simbolizira krv (ako u kadru nema krvi, ondje je crven komad odjeće, crven natpis na staklu ili pak crvena stambena zgrada), crna simbolizira noć (česti su nokturalni prizori) i smrt, a bijela snijeg, tišinu i hladnoću zime. "Mrak, snijeg i hladnoća postaju učinkoviti u uokvirivanju priče. Crvena krv na bijelom snijegu. Cijelo predgrađe, omotano u bijelo, definira sliku i stvara temelj mirnoće i tištine prema kojem se događaji prikazuju u oštijem kontrastu." (Lagerström, 2008.)

Atmosfera filma stvara se kontrastom kadrova krvavih ubojstava s kadrovima mirne, tihe i uspavane, gotovo idilične prirode. Upravo se priroda – koja nije samo pozadina filmske priče već i ono što uvelike oblikuje atmosferu i metaforiku – često smatra klasičnim obilježjem švedskoga nijemoga filma (Cowie, 1992: 109), a Victor Sjöström, jedan od dvojice najznačajnijih redatelja švedskoga nijemoga filma, smatra se autorom koji je prvi "otvorio filmu prirodu kao rezervoar specifične metafore. Priroda se ovde ne pojavljuje samo kao pozadina, već kao neko mistično događaje, analogno junakovoj sudbini (Gregor i Patalas, 1977: 48).

Promišljenim kadriranjem i daljim planovima kojima su prikazana ubojstva te uporabom naglašenih prizornih zvukova u pozorno odabranim eksterijerima dodatno se naglašavaju strava, jeza i uznemirenost. Primjerice Håkan ubija prolaznika u šumi, a nesmetan pogled na čin ubojstva zaklanjaju stabla breza.

Ono što je oku skriveno i prepušteno mašti ponекад mnogo više zastrašuje od detaljnog i eksplicitnog prikaza. Djevojčica Eli ubija Jockea u dužem polutotalu uz naglašen zvuk pohlepnog ispijanja krvi: nema brzih izmjena kadrova, nema prikaza detalja i nema glazbenih akcenata – inzistiranje na realnosti i surovosti tog ubojstva ledi krv u žilama.

Atmosferi straha i nesigurnosti svakako pridonosi istodobnost dječje nevinosti i okrutne krvoločnosti u liku dvanaestogodišnje Eli koju njezina vampirska priroda prisiljava na počinjenje strahovitih zločina. Unatoč atmosferi straha, koja se oblikuje uporabom boja, kadriranjem i kontrastima te prizornim i neprizornim zvukovima, temeljna je emocija filma – usamljenost. Ona se apostrofira dužim kadrovima koji stvaraju ponešto sporiji ritam filma, ali i nerazgranatim dijalogom, tj. replikama koje su reducirane na ono najvažnije.

Usamljenost povezuje protagoniste – Oskara i Eli – unatoč tomu što pripadaju dva nespojivima svjetovima: ljudskomu i vampriskomu. Tajanstvena Eli prisiljena je živjeti samotnički život i skrivati istinu o sebi, a Oskar nema nikoga u svome životu tko bi istinski mogao razumjeti svakodnevni pakao kroz koji prolazi. Naime, Oskar je dvanaestogodišnje dijete rastavljenih roditelja koje je prepušteno samomu sebi i koje svakodnevno trpi zlostavljanje vršnjaka u školi. Silno se želi osvetiti svojim zlostavljačima i fantazira o načinu osvete (čak skuplja i izreske iz crne kronike te ih lijepi u svoju bilježnicu: u album ubojstava), no ne pronalazi snage i hrabrosti da im se suprotstavi. Zlostavljača je uvijek više, a Oskar je sam. Nasilje koje nad njim vrše Conny i njegovi prijatelji jest psihičko i fizičko te je postalo načinom života svim članovima začaranoga kruga: zlostavljačima i žrtvi.

Metodom heurističkoga razgovora učenici trebaju doći do zaključka da su kao svjedoci i pasivni promatrači odgovorni za nasilje, no neizravno, za razliku od izravno odgovornih nasilnika, te da se i promatrači – kad proma-



Oskar i Eli,
protagonisti
filma *Neka uđe
onaj pravi*

traju nasilje a ne reagiraju na njega – osjećaju poput žrtve: tjeskobno, preplaćeno, nemoćno, mučno i očajno. Nasilniku se priklanjaju i drugi zbog straha i radi izbjegavanja mogućega konflikta, a taj je položaj vrlo jasno prikazan u filmu kad Andreas teška srca i nevoljko “bičuje” Oskara na Connijevu zapovijed. U takvim se situacijama često javlja i dvojba koja se odnosi na sljedeće pitanje: zašto se upuštati u potencijalno opasnu situaciju suprotstavljanja zlostavljaču i zašto štititi žrtvu kad se ona ne štiti sama. Učenicima treba objasniti da promatrači ne trebaju braniti žrtvu, već sebe i svoje pravo na svijet bez nasilja te da pasivnost nije rješenje, posebice zato što nasilnik ima potrebu za samodokazivanjem i samopotvrđivanjem pred publikom. Izostankom reakcije na nasilje daje se potpora nasilniku. Dakle, promatrači su vrlo moći jer se nasilje događa pred njima i radi njih, a kad izraze jasno stajalište da ne žele gledati nasilje ili sudjelovati u njemu, nasilnik ostaje bez svoje publike. Također, valja naglasiti razliku između nasilja i zlostavljanja: zlostavljanje je opetovano nasilje.

Postavlja se pitanje zašto Oskar s nekim ne podijeli svoje probleme i činjenicu da je zlostavljan, a odgovor se možda naslućuje u činjenici da se žrtva osjeća posramljeno i poñzeno te ne vidi način kako razriješiti mučnu situaciju u kojoj se nalazi ili se možda boji da će zlostavljanje postati još brutalnije ako za traži pomoć. Nakon obrade ove nastavne je-

dinice, može se organizirati i diskusija na satu razrednika o tome kako bi žrtva vršnjačkoga zlostavljanja trebala reagirati. Treba li prihvati zlostavljanje i doživjeti ga kao nešto prolazno što ne ostavlja ozbiljne posljedice? Treba li možda promijeniti školu ili tražiti od škole da zlostavljače isključi s nastave? Treba li roditelje i nastavnike uključiti u cijelu situaciju ili se samostalno suprotstaviti zlostavljanju? Kako se uopće možemo suprotstaviti zlostavljanju?

Odgovore na neka od ovih pitanja Oskaru daje neobična dvanaestogodišnja djevojčica Eli.

Oskarova samoća nestala je jedne večeri kada je djevojčica sjela na tobogan u dvorištu. Ona ne liči nikome koga je do sada upoznao i čudan miris okružuje njezinu tanku, blijeđu i prljavu povjavu. Ona nema toplu odjeću iako se radnja zbiva usred zime. Ne zna ni kad joj je rođendan. Ima dvanaest godina već dugo. S ocem Håkanom doselila se u stan pored Oskara, ali naglašava da ne može biti njegova prijateljica. Oskar uzvraća da ni on ne želi biti njezin prijatelj. Radoznalost je, međutim, veća od straha. Tko su oni? Zašto barikadiraju svoje prozore kartonima? Zašto se svadaju?

(Lagerström, 2008)

Postupno Eli i Oskar postaju prijatelji prepoznaјući vlastitu usamljenost, otuđenost, neshvaćenost i tugu u onome drugome.

ANA ĐORDIĆ:
METODIČKI
PRISTUP
ANALIZI I
INTERPRETACIJI
FILMA NEKA
UĐE ONAJ PRAVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Međusobno se prihvataju onakvima kakvi jesu i žeze jedno drugomu pomoći: Oskar spoznaje da je Eli vampirica koja se hrani ljudskom krvlju, a Eli prvi put ne mora glumiti da je nešto što zapravo nije te, kad je u Oskarovoj blizini, uspješno uspijeva zatomiti strahovitu glad koja je razdire i nadvladati svoje nagone.

Sposobna je osjećati, no njezine su potrebe ipak jače od nje. Nakon što Håkan nije uspio prikupiti krv čovjeka kojega je ubio u brezovoj šumi jer su ga u tome omeli pudl i slučajni prolaznici, Eli mora sama pronaći svoju "hranu". Kada, izmučena glađu, ubije Jockea, slučajnog prolaznika i susjeda, rasplače se. Nije u stanju boriti se protiv svojih potreba, zapravo protiv sebe same. Eli ubija ne zato što želi, već zato što mora, dok Oskar ne ubija, ali daje se naslutiti da bi to možda želio, što je vjerojatna posljedica svakodnevne torture koju mu priređuju njegovi školski kolege.

S obzirom na to da žive jedno pored drugog, Oskar i Eli komuniciraju putem zida koji dijeli njihove stanove koristeći Morseovu abecedu. Oskara ne smeta to što Eli čudno miriše kad je gladna, to što ima hladnu kožu ili to što po snijegu hoda bosa i pritom joj nije hladno, kao što mu ne smeta ni to što je svjedočio grotesknom izobličenju njezina lica i glasa kad si je nožem zarezao ruku (kako bi izmiješali krv i time potvrdili snagu svoga prijateljstva) pa ni činjenica da se Eli baca na pod i sumanuto liže ondje pale kapljice krvi iz njegove ruke. Također, ne smeta ga ni to što Eli nije obična djevojčica: kada Eli ubija Lackea, Oskar svjedoči njezinoj okrutnosti, a kasnije i njezinoj androginiji – činjenici da Eli umjesto ženskoga spolovila ima neobičan ožiljak.

Eli pak pristaje uzeti slatkiš koji joj nudi Oskar iako zna da je ljudska hrana tjera na povraćanje te pristaje ući u njegov stan iako je Oskar, zato što ju je htio iskušati i vidjeti što će se dogoditi, nije izričito pozvao (umjesto poziva, mahnuo joj je rukom da uđe). Eli je sprema na žrtvovati se kako bi Oskaru dokazala svoje prijateljstvo. Nakon što uđe u Oskarov stan, Eli počne krvariti iz glave i očiju, a Oskar u tom

trenutku shvaća čemu služi poziv vampиру da uđe te ispravlja svoju pogrešku upućujući joj izričit poziv da uđe, a njezino obilno krvarenje tada prestaje. S pozivom Eli da uđe u vezi je i naslov filma, a učenici bi trebali samostalno objasniti kako shvaćaju njegovo značenje. Tko je onaj pravi koji treba ući i gdje treba ući? Može li se naslov filma shvatiti kao metafora? O kakvoj je metafori riječ?

Elino i Oskarovo prijateljstvo polako prevrasta u ljubav koja ne poznaje granice i koja ne preza ni pred čim. Naime, upravo je Eli ta koja Oskara ohrabruje na to da se suprotstavi svojim zlostavljačima. Potaknut pozitivnim promjenama koje je unijela u njegov život, Oskar se obraća nastavniku tjelesne kulture s molbom da se priključi treninzima snage koji se održavaju na bazenu te počinje trenirati jačajući tako svoje samopouzdanje. Nakon toga, na školskom izletu na zaledenu jezeru, Oskar odgovara na Connyjev pokušaj zlostavljanja snažno ga udarivši štapom po uhu koje počinje krvariti i na trenutak se počinje osjećati kao pobjednik jer prvi se put suprotstavio svome zlostavljaču. Gotovo odmah nakon tog događaja u jezeru je pronađen Jockeov leš okovan ledom koji je ondje bacio Håkan.

Håkan je, pretpostavljamo, Elin otac koji je voli bezuvjetnom ljubavlju. Ubija kako bi je nahranio, no njegova dva pokušaja uboštva završavaju nespretno: u prvome uspijeva ubiti prolaznika u brezovoj šumi, no ne uspijeva prikupiti krv, a u drugome ne uspijeva ubiti dječaka u svlačionici zbog čega si izlijeva solnu kiselinu na lice kako bi sakrio svoj identitet i time zaštitio Eli. Unakažena lica, završava u bolnici i ondje još jednom dokazuje svoju bezuvjetnu i bezgraničnu ljubav: Eli ispija njegovu krv nakon čega njegovo tijelo pada sa sedmoga kata na snijegom prekriven pod, udarivši pritom o metalni krov. Slijedi krupni plan Håkanova izobličena i izmučena lica te njegova posljednjeg izdisaja.

Sljedeća osoba koju je Eli napala kako bi se nahranila jest Virginia koja spletom okolnosti uspijeva preživjeti (u tom je trenutku

naišao njezin momak Lacke koji je svjedočio cijelom napadu i "spasio" je). Virginia se čudi svom ožiljku na vratu te osjeća da nešto s njom nije u redu, a potvrdu toga dobiva kada je u prijateljevu stanu brutalno napadnu njegove pobješnjele mačke: Virginia je postala vampirica. Vezanih ruku završava na psihiatriji te moli liječnika da razmakne zavjese. Vampiri ne podnose danje svjetlo pa Virginia zapravo inicira samozapaljenje i vlastitu smrt. Je li svjesno odabrala vlastitu smrt? Može li se njezina želja da se razmaknu zavjese dovesti u vezu s time što je Lacke potvrdila da više ne želi živjeti jer je nečime zaražena? Sama se od sebe nameće etička i ludska dvojba: je li Elin instinkt za samoodržanjem jači od Virginijina ili je pak riječ o tome da je Virginia radije odabrala vlastitu smrt nego tuđu? Koliko je opravdano i moralno žrtvovati tuđe živote da bismo sačuvali vlastiti? Koja je od dviju vampirica postupila ispravno? Je li Virginia moralnija od Eli ili je samo slabija?

Lacke, željan osvete i s nožem u ruci, ulazi u Elinu kupaonicu i pronalazi je kako spava u kadi. U trenutku kada želi s prozora iznad kade maknuti zaštitu od svjetlosti, Oskar povije "ne", Eli se budi i ubija Lackea. Oskar joj je spasio život i potvrdio da je njihovo prijateljstvo jače od svega. Osuđuje li Oskar Eli zato što ubija? Je li ona prisiljena na ubojstva i može li im se oduprijeti? Okrvavljeni lica, Eli prilazi Oskaru, grli ga i zahvaljuje mu te shvaća kako je vrijeme za rastanak jer ona sada zaista mora otići. Kadar Oskarova odraza u prozoru dok gleda kako Eli odlazi taksijem gotovo je istovjetan kadru s početka filma kad Eli tek dolazi i useljava se u Oskarovu zgradu.

Školski nasilnici i Connyjev stariji brat Jimmy na prijevaru dovode Oskara na školski bazen. Zlostavljanje se nastavlja. Oskar se nalazi u bazenu, a Jimmy, prijećeći nožem, traži od njega da izdrži pod vodom tri minute. Ako izdrži, samo će ga ogrepsti nožem, a ako ne izdrži, ostat će bez oka. Jimmy rukom drži Oskarovu kosu i tako ga prisiljava da ostane pod vodom. Vrijeme prolazi i ostali nasilnici, uključujući i samog Connya, svjesni su toga da će se dogo-

diti najgore nastavi li Jimmy držati Oskara pod vodom, stoga negoduju i mole Jimmyja da ga pusti. Jimmy to kategorički odbija. Posljednji kadar Oskara pod vodom popraćen je prigušenim zvucima buke te uskoro bazenom počinju plivati dijelovi ljudskih tijela, a Oskara nepoznata ruka izvlači iz bazena. Koliko je važan zvuk u stvaranju atmosfere i oblikovanju filmske priče? Jesu li neki zvukovi u filmu nagašeni i pojačani? S kojim ciljem? Bi li film bio isti da nije popraćen neprizornom glazbom? U kojoj mjeri glazba utječe na filmsku priču?

Total bazena prikazuje osakaćena tijela nasilnika, razbacana uokolo. Eli je ovaj put spasila Oskarov život. Napokon se dogodila konačna osveta koju je Oskar cijelo vrijeme prizeljkivao. Može li osveta biti opravdana i funkcioniратi kao zamjena za pravdu? Koje su posljedice osvete? Potiče li osveta lanac nasilja?

Slijedi kadar Oskara koji putuje vlakom. Pored njega nalazi se velika kutija iz koje netko kuca, a Oskar odgovara Morseovom abecedom. Zaključujemo da se u kutiji nalazi Eli. Može li se lik Eli shvatiti kao plod Oskarove maštice ili je stvarna? Je li Oskar sam stvorio Eli kako bi se mogao nositi s teretom zlostavljanja? Je li ovaj film alegorija psihičkoga proživljavanja i preživljavanja zlostavljanja? Jesu li Oskarova maštana o osveti i nadljudskoj snazi bića koje nije običan smrtnik zapravo način da se nosi sa zlostavljanjem te izraz njegovih najdubljih želja koje se boji realizirati u okrutnoj stvarnosti? Je li Eli na neki način manifestacija Oskarovih previranja te osjećaja odbačenosti i izolacije, s obzirom na to da se kao vampirica teško uklapa u ljudski svijet kao što i Oskar teško pronalazi način da mirno koegzistira sa svojim zlostavljačima?

Motivi koji oblikuju tematske slojeve filma jesu: usamljenost, otuđenost, neshvaćenost, osveta, nasilje, okrutnost, odrastanje, znatiželja, prijateljstvo, komunikacija, razumijevanje, odanost, ljubav, obitelj, različitost i prihvatanje, a tematski su slojevi filma pitanje opravdanosti osvete i preživljavanja na štetu drugih ljudskih bića, vršnjačko nasilje i njegov

ANA ĐORDIĆ:
METODIČKI
PRISTUP
ANALIZI I
INTERPRETACIJI
FILMA NEKA
UDE ONAJ PRAVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

utjecaj na pojedinca te suočavanje s izazovima odrastanja.

Postavlja se pitanje žanrovskoga određenja ovoga filma. Učenici će vjerojatno zaključiti da je riječ o filmu strave s obzirom na to da, može se pretpostaviti, intuitivno znaju da je vampirski film podžanr filma strave: "sukladno ponajprije ikonografiji, a samo manjim dijelom modeliranju svijeta, primjerice, gotički horor..., a iz gotičkog se horora, prema mnogim mišljenjima razvio zaseban podžanr vampirskog filma" (Gilić, 2007: 109). Gilić naglašava razliku "ikonografije i svjetotvorstva kao potencijalnih razlikovnih mehanizama filmskih žanrova" (ibid., III) te navodi primjer filma *Edward Škaroruki* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990) koji nije horor iako sadrži ikonografiju horora (ibid.). "Temeljni su, naime, ugodaji i emocije svijeta Burtonovog postmodernističkog filma melankolija i sjeta, a ne strah i ugroženost" (ibid.). Strah, nesigurnost i ugroženost nisu temeljne emocije filma. *Neka uđe onaj pravi*, neovisno o tome je li Eli plod Oskarove maštice ili nije. Temeljne emocije koje oblikuju djeće junake i atmosferu filma jesu otuđenost i usamljenost. Dakle, filmska priča prati psihička proživljavanja otuđena, usamljena i zlostavljava na djeteta i zbog toga film možemo žanrovski odrediti kao psihološku dramu "u kojoj se junak suočava sa svojim unutarnjim psih. problemima" (Turković, 2003: 144), a vampirski okvir te priče samo dodatno produbljuje psihologiju mladog junaka apostrofirajući njegovu unutrašnju borbu sa zlostavljačima i sa samim sobom.

2.4. Obrada novoga gradiva

Skandinavski film jest nadređeni pojam koji obuhvaća švedski, finski, danski, norveški i islandski film. Prema kojem su kriteriju navedene nacionalne kinematografije objedinjene terminom "skandinavski film"? Očekivani učenički odgovor jest kriterij jezika i tu se otvara prostor za korelaciju s engleskim, njemačkim ili hrvatskim jezikom. Učenici bi samostalno

trebali zaključiti da švedski, danski, norveški i islandski jezik pripadaju germanskoj, a finski jezik ugrofinskoj jezičnoj zajednici. Osim jezičnoga kriterija, bitno je naglasiti još jedan kriterij: Nordijski filmski i televizijski fond ulaze novac u koprodukcije koje uključuju barem dvije od pet nacija (Cowie, 1992: 8). Treći je kriterij zavidna recepcija skandinavskoga filma u matičnim zemljama.

2.4.1. Švedski film

S obzirom na to da film *Neka uđe onaj pravi* učenicima treba, među ostalim, poslužiti kao uvod u švedsku kinematografiju, nužno je upoznati ih s najosnovnijim podacima o povijesti švedskoga filma – o najznačajnijim autoricima i njihovim djelima.

Velika naracija o švedskom filmu simbolično započinje 1897., snimkom dolaska kralja Oscara II. na međunarodnu izložbu u Stockholm, snimkom koju su kralj i budući dokumentaristi iz redova kraljevske obitelji s oduševljenjem mogli pogledati iste večeri. Događaj je simptomatičan, ne samo zbog tipa filma nego i institucionalnog okvira i podrške koju je švedski film uživao u svojoj najranijoj fazi.

(Tomić, 2008: 41)

Zlatno doba švedskoga nijemoga filma počelo je 1917. ekranizacijom Ibsenova djela – filmom *Terje Vigen* redatelja Victora Sjöströma (ibid., 48). Uz njega, najpoznatiji autor zlatnoga doba švedskoga nijemoga filma jest Mauritz Stiller. Zanimljivo je napomenuti da je u Stillerovu filmu *Priča Göste Berlinga* (*Gösta Berlings saga*, 1924) tada sedamnaestogodišnja Greta Garbo ostvarila svoju prvu filmsku ulogu (Cowie, 1992: 122).

Jedan od razloga naglog uspona šved. kinematografije bila je neutralnost zemlje za I. svj. rata (...) Početkom zv. razdoblja šved. kinematografija ulazi u svoju najveću krizu



Terje Vigen
(Victor
Sjöström, 1917)

(...) Bez financ. sredstava za snimanje verzija svojih filmova na stranim jezicima, a prije rasprostranjuvanja naknadne sinkronizacije, šved. producenti morali su odustati od izvoza filmova.

(Petrić, 1990: 606)

Situacija se popravlja tijekom II. svjetskoga rata u kojem je Švedska ponovo neutralna, a Ingmar Bergman 1945. snima svoj prvi film Kriza (Kris) te, zahvaljujući svojem opusu, postaje jedan od najpoznatijih svjetskih redatelja. Svjetsku slavu postigao je filmom Sedmi pečat (Det sjunde inseglet, 1957) kojim se dokazao kao izrazito kontemplativan i filozofičan redatelj. Zanimljivo je da u njegovu filmu Divlje jagode (Smultronstället, 1957) junaka igra Victor Sjöström.

Sredinom 60-ih godina javlja se skupina školovanih film. kritičara – oduševljenih

nih sljedbenika franc. novog vala (...) Pod njihovim utjecajem u drugoj polovici 60-ih nastaju mnogi značajni filmovi novih redatelja: posebno Boa Widerberga (Velika ljubav Elvire Madigan [Elvira Madigan], 1967.) i Vilgota Sjömana (Ja sam znatiželjena – žuto [Jag är nyfiken – en film i gult], 1967; Ja sam znatiželjna – plavo [Jag är nyfiken – en film i blått], 1968.)

(Petrić, 1990: 607)

Značajna je filmska osobnost postbergmanovske generacije redatelj Roy Andersson, poznat po korištenju dugačkih i dubinskih kadrova, osebujnom humoru te po poetici oprečnoj Bergmanovo. Njegova su tri najznačajnija filma Pjesme s drugog kata (Sånger frånd andra världen, 2000), Vi, živi (Du levande, 2007) i Golub sjedi na grani i promišlja egzistenciju (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014).



Priča Göste
Berlinga (Gösta
Berlings saga,
Mauritz Stiller,
1924)

2.4.2. Filmski i televizijski vampiri

Ako je kao motivacija za ovu nastavnu jedinicu poslužio razgovor o osobinama vamira, obradu novoga gradiva valja završiti usporedbom Eli s ostalim likovima filmskih vampira. Eli ima karakteristične vampirske osobine (ne stari, blijede je puti i hladne kože, hrani se ljudskom krvlju, spava danju i ne podnosi Sunčevu svjetlost, krvari ako uđe u prostoriju u koju nije pozvana, iznimno je snažna i brza te ne osjeća fizičku bol), ali i neke koje je razlikuju od vampira na koje smo se naviknuli (nema naglašene i vidljive očnjake, povraća od ljudske hrane, čudno miriše i kruli joj u želucu kad je gladna, sposobna je suosjećati i voljeti, lice i glas izobličuju joj se kada piće krv, a mačke postaju nakostriješene, opasne i bijesne u njenoj blizini).

Povijest filmskih vampira počinje njemačkim ekspresionističkim filmom *Nosferatu, simfonija užasa* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) koji je adaptacija romana *Drakula* Bramy Stokera i otad su nastale mnogobrojne filmske interpretacije vampi-

ra, no posljednjih su godina vampirski filmovi i televizijske serije postali iznimno popularni. Novije TV-serije poput *Okusa krvi* (*True Blood*, 2008-2014) i *Vampirskih dnevnika* (*The Vampire Diaries*, 2009-) nadomjestile su one stare poput *Buffy – ubojice vampira* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003), a popularnost *Intervjuja s vamparam* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, 1994) vjerojatno je dosegla serija tinejdžerskih filmova *Sumrak* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008; *Mladi mjesec – New Moon*, Chris Weitz, 2009; *Pomrčina – Eclipse*, David Slade, 2010; *Praskozorje I. dio – Breaking Dawn Part I*, Bill Condon, 2011; *Praskozorje II. dio – Breaking Dawn Part II*, Bill Condon, 2012) koja nije naišla na pretjerano pozitivne kritike.

Otkud fascinacija mrtvim bićima koja piju krv i jesu li ta bića uopće mrtva? Je li riječ o ljudskoj težnji prema besmrtnosti, vječnoj mladosti, seksipilu, ljepoti i moći koja odlučuje o životu i smrti te podrazumijeva nesputan život, neograničen društvenim i moralnim normama? Jesmo li fascinirani vampirima zato što oni u sebi istodobno ujedinjuju eros i thanatos?



*Nosferatu,
simfonija užasa
(Nosferatu,
eine Symphonie
des Grauens,
F. W. Murnau,
1922)*

Ili zato što njihov život, uglavnom neopteren empatijom, predstavlja život kakav sami želimo – život oslobođen patnje? Jesu li oni nešto više od besmrtnih i krvoločnih ubojica željnih krvi? Jesu li vampiri zapravo metafora naših želja, strahova i snova?

2.5 Zadavanje zadatka za samostalan rad kod kuće

Učenicima se za domaću zadaću može zadati da pogledaju film *Intervju s vampirom* te da napišu usporedni esej o tom filmu i o filmu *Neka uđe onaj pravi*, čime se ostvaruje korelacija s predmetnim područjem jezičnoga izražavanja nastave hrvatskoga jezika.

Sljedeći prijedlog domaće zadaće jest taj da učenici samostalno izaberu film koji pripada švedskoj kinematografiji, da ga pogledaju i napišu filmsku kritiku, čime se također ostvaruje korelacija s predmetnim područjem jezičnoga izražavanja.

Treći prijedlog zadatka za samostalan rad kod kuće jest taj da učenici (mobilom) snime kratku sekvencu o Eli i Oskaru koja pokazuje

potencijalno drugačiji razvoj filmske priče, a takav je zadatak posebno svrhotiv u okviru nastave filmske umjetnosti.

Još jedan prijedlog jest taj da učenici sami prouče povijest filmskih vampira te da načine kvalitetnu prezentaciju koja će im poslužiti kao podloga za njihovo izlaganje. Prezentaciju mogu načiniti i na temu vršnjačkoga nasilja ako su film gledali u okviru sata razredne zajednice ili radionice o vršnjačkome nasilju.

Posljednji prijedlog domaće zadaće jest taj da učenici napišu usporedni esej o vršnjačkome nasilju i izražajnim sredstvima filmova *Slon* (Elephant, Gus Van Sant, 2003) i *Neka uđe onaj pravi*. Takva je domaća zadaća izrazito prikladna u okviru fakultativne nastave filmske umjetnosti.

3. Zaključak

Uz mnoge obrazovne, odgojne i funkcionalne zadaće koje se mogu ostvariti dobro planiranim obradom ove nastavne jedinice, njezina je važna funkcija pokazati učenicima da se kvalitetni filmovi kriju i u europskoj kinema-

tografiji koja im često na prvi pogled, isključivo zbog neznanja, djeluje odbojno i nezanimljivo.

Osim toga, sadržajno bogatstvo filma *Neka uđe onaj pravi*, njegova tematska slojevitost i estetička vrijednost čine ga izvrsnim odabirom za nastavu filma u srednjoj školi te za uvod u skandinavsku kinematografiju. Film je to koji se može projicirati u okviru nastave filma ili materinjega jezika te u okviru sata razredne zajednice ili školske radionice o vršnjačkome nasilju.

Njegova slojevitost može učenicima otvoriti nove vidike i naučiti ih da se svako kvalitetno umjetničko djelo mora pozorno iščitavati kako bi se njegovi značenjski slojevi

uspješno prepoznali. Također, riječ je o filmu izrazite pedagoške vrijednosti koji može pozitivno utjecati na pasivne promatrače vršnjačkoga nasilja, a posredno i na same nasilnike. Film otvara mnoga pitanja i potiče na razmišljanje, a upravo je postavljanje pitanja i istinsko promišljanje, umjesto mehaničkog učenja napamet, ono što današnjem obrazovnom sustavu u Republici Hrvatskoj često nedostaje i na što se žale učenici, njihovi roditelji te, posebice, njihovi nastavnici. Možda ovaj film može biti jedan od sitnih koraka prema obrazovnome sustavu koji obrazuje i odgaja cjelovitog pojedinca ne inzistirajući na enciklopedijsko-me znanju.

LITERATURA

- Cowie, Peter**, 1992, *Scandinavian Cinema: a survey of the films and film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway, and Sweden*, London: Tantivy Press
- Gilić, Nikica**, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: ACM
- Gregor, Ulrich, Patalas, Enno**, 1977, *Istorija filmske umetnosti: Deo 1: Nemi film, 1895. – 1929.*, Beograd: Institut za film
- Lagerström, Louise**, 2008, *Filmhandledning: Låt den rätte komma in*, <<http://www.sfi.se/sv/filmiskolan/Filmhandledningar/Filmhandledning/Lat-den-ratte-komma-in/>>, posjet: 3. lipnja 2014.
- Petrić, Vlada**, 1990, "Švedska", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 606.
- Težak, Stjepko**, 2002, *Metodika nastave filma*, Zagreb: Školska knjiga
- Tomić, Janica**, 2008, "Počeci i zlatno doba švedske kinematografije: otkrivanje autonomije", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14/2008, br. 53, str. 41-52.
- Turković, Hrvoje**, 2003, "Drama", u: Kragić, Bruno, Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 144.

Janko Heidl

Kronika

12. 08.-20. 08. Sarajevo

Na 21. Sarajevo Film Festivalu dva su hrvatska filma osvojila partnerske nagrade festivala. *Zvizdan* Dalibora Matanića nagrađen je nagradom CICAE koju dodjeljuje međunarodna konfederacija umjetničkih kina, a *Ljepo mi je s tobom, znaš Eve Kraljević* nagradom EDN Talent Grant koju dodjeljuje Europska dokumentaristička mreža. Nagradu publike HT Eronet za najbolji dokumentarni film osvojila je hrvatska manjinska koprodukcija *U potrazi za snom* Mladena Mitrovića. U natjecateljskom programu 21. SFF-a prikazana je i manjinska hrvatska koprodukcija *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović, u programu U fokusu *Ti mene nosiš* redateljice Ivone Juke i manjinska koprodukcija *Ničije dijete* Vuka Ršumovića, dok je *Takva su pravila* Ognjena Sviličića prikazan u programu Open Air. Još niz kratkometražnih naslova prikazano je u sklopu predstavljanja Zagreb Film Festivala i Festivala mediteranskog filma Split. U sekcijsi BH film prikazano je *Izgubljeno dugme* Renata Tonkovića, Roberta Bubala i Marija Vukadina, dok je u programu 1995 – 2015. Suočavanje s prošlošću prikazana manjinska koprodukcija *15 minuta – Masakr u Dvoru* Georga Larsena i Kaspera Vedsmanda.

22. 08.-28. 08. Zadar

Grand Prix 6. Avvantura Film Festivala osvojila je *Potuka* Kristine Grozeve i Petra Valchanova. Najboljim filmom u sekciji Prvog i drugog filma proglašen je *Ti mene nosiš* Ivone Juke, najboljim redateljem sekcije Europske koprodukcije proglašen je Ognjen Sviličić za film *Takva su pravila*, najboljom glumicom u istoj sekciji Nada Đurevska za ulogu u filmu *Imena višnje* Branka Schmidta. U novom programu hrvatskih filmova *Made in Croatia* prikazani su *Svinjari* Ivana Livakovića i *Kontakt* Sergeja Stanojkovskog, u natjecateljskom programu kratkih filmova *Horvatovi* Arsena Oremovića, a u programu EFA kratki (Europska filmska akademija) *Kokoško Une Gunjak*. Održane su radionice, predavanja, okrugli stolovi i predstavljanja.

24. 08.-29. 08. Vukovar, Valpovo, Vinkovci, Vučedol

Na terasi Agencije za vodne putove i dunavskom pješčanom otoku Adi te u perivoju dvorca Eltz, multipleksu Cinestar Vukovar i kinu Borovo u Vukovaru, u Centru kulture Valpovo, Centru znanja Vinkovci i u Muzeju Vučedol održan je 9. Vukovar Film Festival – festival podunavskih zemalja. Nagradu za najbolji

dugometražniigrani film osvojio je film *Bravo! Rada Judea*, za najbolji kratkometražniigrani film *Art Adriana Sitarua*, a za najbolji dokumentarni film *Toto i njegove sestre* Alexandra Nanaua. Posebna priznanja dodijeljena su dugometražnomigranom filmu *Imena višnje* Branka Schmidta, kratkometražnomigranom filmu *Ostajemo na vezi* Jana Zabeila i dokumentarnom filmu *Pola stoljeća diska* Zvonimira Rumboldta. Na-gradu Krsto Papić za životno djelo dobila je glumica Vera Zima. U konkurenciji su bili i hrvatski kratkiigrani film *Horvatovi* Arsena Oremovića te dokumentarni *Izgubljeno dugme* Renata Tonkovića, Maria Vukadina i Roberta Bubala.

25. 08.-29. 08. Ičići

U otvorenom kinu u ičićanskoj lučici održan je 13. Li-burnia Film Festival, posvećen hrvatskom dokumentarnom filmu. Nagradu za najbolji film osvojio je *Goli Tihe K. Gudac*, posebno priznanje žirija dodijeljeno je filmu *Staklene oči* Maria Papića, a Nagradu publike osvojio je film *Ljepo mi je s tobom, znaš Eve Kraljević*. Nagradu za najbolji regionalni film osvojio je *Veruda – film o Bojanu* Igora Bezinovića, Posebno priznanje u regionalnom programu dodijeljeno je filmu *Pismo za Ohio* Rasima Karalića. Nagradu za najbolju režiju osvojila je Vesna Čudić za *Razred*, za najboljeg snimatelja Boris Poljak, a za najbolji dizajn zvuka Martin Semeničić, obojica za *Rakijaški dnevnik* Damira Čučića, dok je najboljim montažerom proglašen Dragan von Petrović za film *Goli Tihe K. Gudac*. Održano je i nekoliko radionica.

26. 08. Zagreb

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da film *Zvizdan* Dalibora Matanića bude hrvatski predstavnik u selekcijskom postupku za 88. nagradu Oscar u kategoriji najboljeg filma na neengleskom jeziku.

26. 08.-29. 08. Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina

Hrvatski dokumentarni film *Potrošeni* Boruta Šeparovića osvojio je Nagradu publike i Posebno priznanje žirija u dugometražnoj konkurenciji 16. Mediteran Film Festivala. U natjecateljskom programu prikazani i hrvatski filmovi *Riba ribi grize rep* Nevena Hitreca i *Veruda – film o Bojanu* Igora Bezinovića.

27. 08. Trakošćan

U Hotelu Trakošćan predstavljeni su programski sadržaji 17. škole medijске kulture Dr. Ante Peterlić.

03. 09.-05. 09. Sisak

U Kazalištu 21, na Starom gradu Sisak i drugim lokacijama održan je 2. Star Film Festival. Glavne nagra-

de u svojim kategorijama osvojili su dokumentarni film *Ljubi bližnjega svoga Darovana Tušeka*, eksperimentalni *Uprising Pact Alea Paschoalinija*,igrani *The Game Pedra Coutinha*, dok je najboljim ostvarenjem festivala proglašen film *Linda, a Horrible Story Bruna Gulartea*. Nagradu publike osvojio je igrani film *Govorna pošta Lea Vitasovića*.

03. 09.-06. 09. Ston

U otvorenom kinu Placa, poloutvorenom kinu Orsan, Kneževom dvoru i na tvrđavi Arcimon održan je 6. Međunarodni gastronomski filmski festival Kinookus, s temom Kruh i duh. Glasovanjem publike Veliku kamenicu za najbolji dugometražni film osvojio je dokumentarac *Smokings* Michelea Fornasera, a Malu kamenicu za najbolji kratkometražni film, njemačko-hrvatski igrani film *Kokoška Une Gunjak*.

04. 09.-12. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac, Cineplex Centru Kaptol i Galeriji Forum – KIC održane su Filmske mutacije: 9. festival nevidljivog filma, posvećen Jean-Lucu Godardu, a naslovljen Daily Godard Proposal 12x12. Gostovali su snimatelj Godardovih novijih filmova Fabrice Aragno te filmski teoretičari i kritičari, godardolozi Jonathan Rosenbaum, Nicole Brenez i Michael Witt. Između ostalog, promoviran je i hrvatski prijevod knjige *Godard: Vidjeti nevidljivo* Davida Steritta. Ciklus Godardovih filmova nastavljen je u Tuškancu i nakon službenog zatvaranja festivala, do 19. 09. Izbor iz programa prikazan je u Art-kinu Croatia u Rijeci (11.-15. 09.), Kinu Valli u Puli (24.-30. 09.) i u Slovenskoj kinoteci u Ljubljani.

05. 09. Zagreb

Preminuo je filmski, kazališni i televizijski glumac Ivan Brkić (r. 1960.).

05. 09.-12. 09. Orašje, Bosna i Hercegovina

Održani su 20. dani hrvatskog filma, posvećeni recenntnom hrvatskom dugometražnom filmu. Posebna nagrada festivala, Zlatni dukat, dodijeljena je redateljima Branku Schmidtu i Lukasu Noli.

05. 09.-12. 09. Sankt Petersburg, Rusija

Na 77. Međunarodnom festivalu neprofesijskog filma UNICA 2015, pet je hrvatskih filmova osvojilo brončane medalje: *Eho Antonije Begušić*, *Tek tako Sanje Milardović*, *Granje i korijenje* Nikice Zdunića, *Zzz... zmaj* Lucije Majnarić i Roza – teološki film ceste Višnje Vukašinović.

06. 09. Čakovec, Daruvar, Dubrovnik...

Projekcijom Cherbourških kišobrana Jacquesa Demyja u šesnaest nezavisnih kina diljem Hrvatske (Čakovec,

Daruvar, Dubrovnik, Koprivnica, Novska, Osijek, Pula, Prelog, Split, Sinj, Slatina, Samobor, Velika Gorica, Varaždin i Zagreb) počeo je mjesec francuskog filma u Hrvatskoj, nazvan Rendez-vous au cinéma, a ostvaren u sklopu Rendez-vousa, festivala Francuske u Hrvatskoj. Prikazano je šest filmova.

06. 09. Budimpešta, Mađarska

Matthias Pilz osvojio je nagradu za najbolju kameru, kao direktor fotografije u njemačko-hrvatskoj koprodukciji *Kokoška Une Gunjak*, na 11. Međunarodnom festivalu kratkometražnih filmova Busho (01. 09.-06. 09.).

08. 09. Berlin, Njemačka

Filmovi *Zvizdan* Dalibora Matanića i manjinska hrvatska koprodukcija *Ničije dijete* Vuka Ršumovića uvršteni su na selekcijski popis Evropske filmske akademije među pedeset i dva najbolja ovogodišnja evropska filmska ostvarenja koja se natječu za nominacije za 28. Evropske filmske nagrade, popularno zvane europski Oscar.

08. 09. Ljubljana, Slovenija

U Kinodvoru je održana slovenska repertoarna premjera *Ljubavne odiseje* Tatjane Božić.

09. 09.-12. 09. Varaždin

U kinu Galerija održan je 10. Trash Film Festival, posvećen kratkometražnim i srednjemetražnim borilačkim, akcijskim, SF i horor filmovima. Nagradu Zlatna motorka za najbolji SF film dobio je film *Haut Christiana Zipfela*, za najbolji horor *Downwind* Olya Rada, za najbolji borilački film *Samurai* Hrvoja Muževića, a za najbolji akcijski film *Terminator. Let's Move On* Jana Štiha koji je osvojio i Nagradu publike.

12. 09. Venecija, Italija

Film *Belladonna* Dubravke Turić proglašen je najboljim kratkometražnim filmom u sekciji *Horizonti* 72. Međunarodnog filmskog festivala u Veneciji (2. 09.-12. 09.).

12. 09. Bueu, Španjolska

Una Gunjak nagrađena je za režiju njemačko-hrvatske koprodukcije *Kokoška*, a Raoul Brand za najbolji zvuk u istom filmu na 8. Međunarodnom festivalu kratkometražnih filmova Bueu (07. 09.-12. 09.).

12. 09.-16. 09. Zabok, Zagreb, Pula i Varaždin

Na terasi krčme Polanović i Zelenoj dvorani u Zaboku (12. 09.), u MM centru u Zagrebu (13. 09.), u kinu Galerija u Varaždinu (13. 09.) i u Dnevnom boravku Društvenog centra Rojc u Puli (15. 09.-16. 09.), u sklopu kino-putujućeg projekta nazvanog BalkANSK festival,

gostovao je Međunarodni Kansk Video Festival iz Rusije.

12. 09.-19. 09. Split

U kinima Central, Karaman, kinoteci Zlatna vrata i Etnografskom muzeju održan je 20. Split(ski) Film(ski) Festival, međunarodni festival novog filma, ovom prilikom pod egidom Godina svjetlosti, u svjetlu činjenice da je UNESCO proglašio 2015. međunarodnom godinom svjetlosti i tehnologija zasnovanih na svjetlu. Grand Prix za najbolji dugometražni film osvojio je film *Videofilija (i drugi internetski sindrom)* Juana Daniela F. Molera, a posebne nagrade filmovi *Sobarica Lynn Inga Haeba i Rakijaški dnevnik* Damira Čučića. Grand Prix za kratkometražni film osvojio je *Bilo mi je pet kad sam postala žena* Maryam Tafakory, a posebne nagrade *Baka, Vanja i koza* Darie Yurkevich i *Kinki Izumi Yoshide*. U konkurenciju kratkometražnog filma uvršten je i *A.D.A.M. Vladislava Kneževića*, a uz ostalo, izvan konkurenčije prikazani su programi hrvatskog dugometražnog i kratkometražnog filma.

13. 09. La Ciotat, Francuska

Njemačko-hrvatska koprodukcija *Kokoška Une Gunjak* osvojila je brončanu nagradu, La mer de Bronze, na 14. Best of International Short Films Festivalu (11. 09.-13. 09.).

15. 09. Rovinj

Žiri novoosnovane Nagrade Mirko Kovač odlučio je da će nagradu za najbolji scenarij dodijeliti Vuku Ršumoviću za film *Ničije dijete*, snimljen u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji.

16. 09. Rijeka

Projekcijom u riječkom Art-kinu Croatia započela je serija svečanih premijera filma *Zvizdan* Dalibora Matanića, nastavljena u Zadru (19. 09.), Kninu (20. 09.), Splitu (20. 09.), Osijeku (22. 09.) i Zagrebu (23. 09., u Hrvatskom narodnom kazalištu). U redovnu distribuciju širom Hrvatske film je krenuo 24. rujna.

16. 09. Duhok, Irak

Njemačko-hrvatska koprodukcija *Kokoška Une Gunjak* osvojila je nagradu za najbolji kratkometražni film na 3. međunarodnom filmskom festivalu u Duhoku (09.-16. 09.).

16. 09.-18. 09. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je prvi Sajam filma, u organizaciji Hrvatske mreže neovisnih kinoprikazivača (udruge Kino mreža), HAVC-a i Art-kina. Najveći dio programa Sajma bio je namijenjen članovima Kino mreže i filmskim profesionalcima koji su kroz predavanja, okrugli stol, radionice, filmske projekcije za-

tvorene za javnost i susrete jedan na jedan, izmjenili znanja i iskustva, u zajedničkom nastojanju da svoje filmske programe učine kvalitetnijima, a filmsku kulturu približe što širem krugu ljudi. Posljednjeg dana Sajma održana je i prva godišnja skupština udruge Kino mreža (osnovane u studenom 2014.).

17. 09. Berlin, Njemačka

Film *Ti mene nosiš Ivone Juke* naknadno je, uz još tri filma, uvršten na seleksijski popis Europske filmske akademije među najbolja ovogodišnja ostvarenja koja se natječu za nominacije za 28. Europske filmske nagrade.

17. 09. Pogradec, Albanija

Na 5. Balkan Film & Food Festivalu (12.-17. 09.) film *Govorna pošta Lea Vitasovića* nagrađen je nagradom Staff Award B3 u kategoriji kratkog filma, a *Bakina unuka Tomislava Šestana* posebnim priznanjem u istoj kategoriji.

17.-19. 09. Zagreb

U Potepuh Baru održan je program DORF u Potepuhu s izborom filmova s vinkovačkog 9. DORFA, festivala dokumentarnog rock filma.

18. 09. Orenburg, Rusija

Film *Most na kraju svijeta* Branka Ištvančića dobio je posebnu nagradu žirija 8. Međunarodnog filmskog festivala East & West (12. 09.-18. 09.).

18. 09.-30. 10. Ivanić Grad

U Velikoj dvorani Doma kulture održana je revija dugometražnog igranog i dokumentarnog filma Pool Film 2015. (projekcije samo petkom), preobraženi nastavak dotadašnjeg Pool Film Festivala koji je od 2005. do 2014. održan četiri puta.

19. 09. Drama, Grčka

Film *Piknik* Jure Pavlovića osvojio je nominaciju za 28. Europsku filmsku nagradu u kategoriji za najbolji kratkometražni film. Film je nominaciju osvojio na Međunarodnom festivalu kratkometražnog filma u Drami (14. 09.-19. 09.), jednom od petnaest međunarodnih festivala na kojima se bira po jedan kratkometražni film iz natjecateljskog programa i nominira za nagradu Europske filmske akademije. *Piknik* će se za titulu najboljeg europskog kratkometražnog filma natjecati s još četrnaest naslova.

20. 09. Portorož, Slovenija

Na 18. Festivalu slovenskoga filma *Kosac* Zvonimira Jurića osvojio je Nagradu Vesna za najbolju manjinsku koprodukciju i za najbolji ton (Julij Zornik), a *Zvizdan* Dalibora Matanića za najbolju fotografiju (Marko Br-

dar) i nagradu za najbolji cjelovečernji film po izboru Art kino mreže Slovenije. U natjecateljskom su programu prikazani i hrvatski (koprodukcijski) filmovi *Wiener Blut* Zlatka Boureka i Pavla Štaltera, *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović, *Bit ćemo prvaci svijeta* Darka Bajića, *Ti mene nosiš* Ivone Juke i *Trkač* Petera Cerovšeka, Nataše Čiče i Tome Zidića.

20. 09. Batumi, Gruzija

Njemačko-hrvatski film *Kokoška Une Gunjak* proglašen je najboljim kratkometražnim filmom na Međunarodnom filmskom festivalu u Batumiju (13. 09.-20. 09.), a nagradu za najboljeg glumca na istom festivalu osvojio je Joachim Fjelstrup za ulogu u filmu dansko-hrvatske koprodukcije *Itsi Bitsi Olea Christiana Mad-sena*.

21. 09.-22. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac, u programu Kratki utorak, u okviru manifestacije Rendez-vous, festivala Francuske u Hrvatskoj, prikazani su filmovi Jean-a Epsteina.

22. 09. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održana je pretpremjera filma *Novi Južni Zagreb* Darika Fritza.

22. 09.-24. 09. Zagreb

U Muzeju Mimara održan je 4. Zagreb Tourfilm Festival, međunarodni festival turističkog filma.

23. 09. Bruxelles, Belgija

Belgijska javna televizija za flamansko govorno područje – Vlaamse Radio en Televisieomroeporganisatie – VRT (Flamanska radiotelevizija), članica EBU-a, otkupila je pravo prikazivanja hrvatske dramske TV-serije *Počivali u miru*, razvijane u okviru Nacionalnog programa razvoja audiovizualne industrije. Ovo je prva televizijska serija čiji je razvoj financirao HAVC koja će se prikazati na nekoj televiziji zapadne Europe. Serija čiju je proizvodnju financirao HRT, na belgijskoj će se televiziji prikazivati u prime timeu, najgledanijem terminu, i neće biti sinkronizirana, nego titlana.

23. 09. Zagreb

Dokukino KIC bilo je hrvatski domaćin simultane projekcije dokumentarnog filma *Dolazimo u miru* Huberta Saupera, održane istovremeno u Skopju, Ljubljani, Beogradu, Prizrenu i Podgorici, u sklopu programa Dokuvizija, partnerskog projekta BDDN-a (Balkan Documentary Distribution Networka). Nakon projekcije, Skopje, grad domaćin ovog izdanja, ugostilo je putem Skypea redatelja filma te je održana diskusija na temu kolonijalizma, izravnim strujanjem interaktivno emitirana u svim dvoranama.

24. 09. Bruxelles, Belgija

U organizaciji ECFA-e (European Children's Film Association) u suradnji s Europskom komisijom Kreativna Europa, održana je prva konferencija filma za djecu. Premijerno su prikazana i dva kratka hrvatska animirana filma izabrana za službenu najavnu špicu Europskog saveza filmova za djecu, nastala u Pustolovnom laboratoriju profesora Baltazara, 11. edukativnoj radionici za djecu održanoj u sklopu 62. Pulskog filmskog festivala.

24. 09. Pula

U Pulskoj filmskoj tvornici prikazan je izbor filmova sa Studentskog međunarodnog filmskog festivala, STIFF 2014.

24. 09.-27. 09. Rovinj

U kinu Antonio Gandusio, Hotelu Istra, Multimedijalnom centru Rovinj i Maloj dvorani Doma kulture održan je 6. festival podvodnog filma Bijeli lav. Grand Prix dodijeljen je filmu *Ples s ugorima* Janeza Kranjca i Ivane Orlović Kranjc.

24. 09.-29. 09. Zagreb i Rijeka

U kinu SC, MM centru i Francuskom paviljonu Studentskog centra u Zagrebu (24. 09.-27. 09.) i u Art-kinu Croatia u Rijeci (28. 09.-29. 09.) održan je 11. 25 FPS, internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa. Grand Prix osvojili su filmovi *Lažna sila* Philippa Widmanna, *Lelujave krošnje* Ferna Silve i *Posebni dodaci* Jamesa N. Kienitza Wilkinsa. Nagradu kritike i Nagradu publike osvojio je film *Na rubu raja* Gerharda Tremla i Lea Calicea/O. N. L. S. D.-a, a Nagradu Green DCP film *Kraj Tomislava Šobana*. Između ostalih, zagrebački je gost bio austrijski avantgardni sineast Peter Tscherkassky koji je održao predavanje Strogo ručni rad, a među pratećim programima bio je i Refleksi 1: Hrvatski film 2015 posvećen recentnom hrvatskom eksperimentalnom filmu.

25. 09. Podgorica, Crna Gora

Komisija Ministarstva kulture Crne Gore odlučila je da film *Ti mene nosiš* hrvatske redateljice Ivone Juke, ostvaren u hrvatsko-slovensko-srpsko-crnogorskoj koprodukciji, bude crnogorski predstavnik u selekcijskom postupku za 88. nagradu Oscar u kategoriji najboljeg filma na neengleskom jeziku.

25. 09. Rovinj

U Staroj tvornici duhana, u sklopu 8. Weekend Media Festivala, održana je panel diskusija na temu: Reci to filmom! Kako PR i promocija koriste sedmu umjetnost. Sudjelovali su Hrvoje Hribar, Ognjen Svilicić, Arsen Oremović, Tihoni Brčić, Boris Beker i Saša Divjak, uz moderatora Božu Skoku.

25. 09.-27. 09. Hrvatska Kostajnica

U hotelu Central i Hrvatskom domu održan je prvi Press Film Festival, posvećen ratnim reporterima, snimateljima i fotografima.

26. 09. San Sebastian, Španjolska

Manjinska hrvatska koprodukcija *Vrapci* redatelja Rúnara Rúnarssona, ostvarena u islandsko-dansko-hrvatskoj koprodukciji, osvojila je Zlatnu školjku za najbolji film na 63. Filmskom festivalu u San Sebastiјanu (18. 09.-26. 09.).

26. 09. Karlovac

Na starom gradu Dubovcu održan je 5. Speleo Film Festival, međunarodni festival dokumentarnog i igranog speleološkog filma u trajanju od 3 do 15 minuta. Prva nagrada dodijeljena je filmu *Voda in kras* Slavka Polaka, druga filmu *Against the Flow* Andyja i Antonie Freem, treća *Hohlenwelten* Uwea Krugera, a četvrta *Water Cycleu* Cirila Mlinara Cica.

26. 10.-27. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održano je ovdašnje izdanje Manhattan Short Film Festivala koji se održava od 25. rujna do 4. listopada u gradovima na šest kontinenata.

28. 09.-03. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je Revija novog japanskog filma.

30. 09. Zagreb

U Europskom domu premijerno je prikazan film *Flashback Croatia 1990* Pavla Vranjicanu.

30. 09.-03. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je 53. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece. Žiri odraslih prvu je nagradu u kategoriji animiranog filma dodijelio filmu *Niš' me ne zanima* ŠAF-a Čakovec, drugu Dječaku koji je tražio sreću FKVK Zaprešić, a treću *U raljama života* Kluba pulske filmske tvornice Pula. U kategoriji dokumentarnog filma prvu je nagradu dobio film *Moja kućica, moja slobodica* Videodružine BezVizije, a drugu *Posao iz snova* Filmske družine ZAG-OŠ Marije Jurić Zagorke, Zagreb. Prvu je nagradu u kategoriji igranog filma osvojio *Luzer* Audiovizualnog centra Dubrovnik, drugu *Ivana* Filmske družine Kreše Golića, a treću *Bijeg* OŠ Većeslava Holjevca Zagreb. U kategoriji TV-reportaže prvu je nagradu dobio film *Više od igre* OŠ Mala Subotica, drugu *Život se nastavlja* Studija kreativnih ideja Gunja, a treću *Diploma za hrabrost* Udruge Hodači po žici i Time Capsule Filmske grupe OŠ Jurja Šišgorića, Šibenik. U otvorenoj kategoriji prvu je nagradu dobio film *Zajedno smo jači* OŠ Katarine Zrinske, Međenčani, a drugu *Copy-paste*

Udruge Hodači po žici. Dječji žiri izabrao je ovako: u kategoriji animiranog filma prvu je nagradu dao filmu *Roditeljske zabrane* FKVK Zaprešić, drugu *Niš' me ne zanima*, a treću *Diviljo vožnji* ŠAF-a Čakovec; u kategoriji dokumentarnog filma prvu je nagradu osvojio *Posao iz snova*, drugu *Crni pojas* OŠ Mala Subotica, a treću *Moja kućica, moja slobodica*; u kategoriji igranog filma prva je nagrada dodijeljena filmu *Luzer*, druga *Ivanki*, a treća Mateu Filmskog kluba OŠ fra Kaje Adžića, Pleternica; u kategoriji TV-reportaže prvu je nagradu dobio *Život se nastavlja*, drugu *Diploma za hrabrost*, a treću *Ljubav* Filmske družine Gajevci; u otvorenoj kategoriji prva je nagrada dodijeljena filmu *TV-prodaja* OŠ Većeslava Holjevca Zagreb, druga *Mogu oprostiti* Filmske družine ZAG-OŠ Marije Jurić Zagorke, Zagreb, a treća *Pričajmo glasnije, možda će nas čuti* OŠ Bartola Kašića, Zagreb. Najbolji radionički filmovi po ocjeni stručnog žirija bili su *Savjest Blank*_ filmskog inkubatora te *I ciplice imaju tajne* OŠ Blage Zadre, Vukovar, dok je dječji žiri nagradio Čokoladu s čokoladom Blanka_filmorskog inkubatora, Zagreb.

01. 10.-03. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 2. Međunarodni studentski filmski festival, STIFF. Najboljim igranim filmom proglašen je *Vjernost* Ilkera Čataka, a posebno je priznanje dodijeljeno Anji Kavić za film *Neki od nas*. Najboljim dokumentarnim filmom proglašen je *Večer udvoje* Stuarta Edwardsa, animiranim *Vuče igre* Jelene Oroz, a posebno je priznanje u animiranoj kategoriji dodijeljeno filmu *Rosso Papavero* Martina Smatane. Nagradu publike osvojio je dokumentarni film *Istraživanje o muškarcima* Mateusza Głowiackog.

01. 10.-04. 10. Split

U Kinoteci Zlatna vrata prikazan je izbor filmova s 9. Vukovar Film Festivala.

01. 10.-14. 10. Zagreb

U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je 9. revija recentne europske i svjetske kinematografije MAXtv Filmomanija.

04. 10. Châlons-en-Champagne, Francuska

Film *Zvizdan* Dalibora Matanića nagrađen je Grand Prixom na međunarodnom festivalu War on Screen (30. 09.-04. 10.)

04. 10. Trebaseleghe, Italija

Njemačko-hrvatska koprodukcija *Kokoška Une Gunjak* proglašena je najboljim kratkometražnim filmom na 4. izdanju festivala Metricamentecorto (25. 09.-04. 10.). Iman Alibalić je za ulogu u tom filmu osvojila nagradu za najbolju glumicu.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

04. 10.-10. 10. Bjelovar

U Kulturnom i multimedijalnom centru održan je 10. DOKUart, festival profesionalnog dokumentarnog filma iz Hrvatske, zemalja EU te država u susjedstvu RH. Prvu nagradu publike dobio je film *Blizanke Mone Friis Bertheussen*, drugu *Lijepo mi je s tobom*, znaš Eve Kraljević, a treću *Djeca tranzicije* Matije Vukšića. Na Malom DOKUartu, festivalu filmova hrvatskih osnovnoškolaca, održanom u sklopu "velikog", prvu nagradu osvojili su filmovi *Posao iz snova* FD ZAG OŠ Marije Jurić Zagorke, Zagreb i *Pričajmo glasnije, možda će nas čuti Nike Pulig*, OŠ Bartola Kašića, Zagreb, drugu *Katica za sve Hodača po žici*, a treću *Više od igre* filmske grupe OŠ Tomaša Goričanca, Mala Subotica.

05. 01.-06. 10. Zagreb

U okviru Rendez-vousa, Festivala Francuske u Hrvatskoj, francuski je filozof Jacques Rancière u Muzeju suvremene umjetnosti i na Akademiji dramske umjetnosti održao predavanja naslovljena Upotrebe vremena – filmski momenti.

05. 10.-09. 10. Zagreb

U sklopu 4. festivala bosanskohercegovačke umjetnosti Ja BiH... 5 dana Sarajeva u Zagrebu, u Art kinu Grič i Potepuh Baru održan je filmski program.

06. 10.-10. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazana je retrospektiva filmova argentinskog redatelja Pabla Trapera.

06. 10.-11. 10. Skopje, Makedonija

Na 3. festivalu Giffoni Macedonia delegacija Hrvatskog filmskog saveza sudjelovala je u žiriranju i realizaciji radionica, a predstavljen je i rad HFS-a, s naglaskom na programe internacionalnog, odnosno regionalnog potencijala, uz projekcije filmova.

07. 10.-11. 10. Zagreb, Dubrovnik, Osijek, Rijeka...

Otvoren u zagrebačkom kinu Tuškanac, 7. Festival o pravima djece, pod krilaticom Svi u kino, kino za sve, održan je u kinima Cinestar u Dubrovniku, Osijeku, Rijeci, Slavonskom Brodu, Splitu, Šibeniku, Varaždinu, Vukovaru, Zadru i Zagrebu te u kino dvoranama Kino mreže u Čakovcu, Koprivnici, Novskoj, Pazinu, Poreču, Puli, Rovinju i Šisku. U kinima u Rijeci, Splitu i Zagrebu organizirane su panel-diskusije s mladima, a u Kinu Tuškanac interaktivna medijska radionica za roditelje te predškolska radionica Igramo se priče.

07. 10.-18. 10. Montreal, Kanada

U sklopu 44. festivala novog filma u Montrealu održan je program Arhitektura hrvatskog filma, koji istražuje vezu između arhitekture, povijesti i filma od

šezdesetih godina prošloga stoljeća do danas, u kojem su prikazani filmovi *Moj stan* Zvonimira Berkovića, *Martin u oblacima* Branka Bauera, *Kašinska 6* i *Treći ključ* Zorana Tadića, *Najmanji* Tomislava Šobana, *Pragovi* Dijane Mlađenović, *Zubi* Darije Blažević i *Tlo pod nogama* Sonje Tarokić. Također je prikazan i program *P'tits loups* s izborom najuspješnijih suvremenih i kinotečnih hrvatskih animiranih filmova za djecu. U programu Special Presentations, posvećenom izboru filmova koji su obilježili tekuću godinu, prikazan je *Zvizdan* Dalibora Matanića, a u programu Panorama *Vrapci* Rúnara Rúnarssona.

08. 10. Zagreb

U Dokukinu KIC peruanska je redateljica Heddy Honigmann održala predavanje pod nazivom Najbolji mogući početak, a potom je prikazan njezin film *Dobar suprug, dragi sin*.

09. 10.-10. 10. Subotica, Republika Srbija

U Art kinu Aleksandar Lifka, u okviru Ciklusa hrvatskog filma u Vojvodini prikazani su dokumentarni filmovi *Album* Branka Ištvančića i *Poezija i revolucija* Branka Ivande.

09. 10.-16. 10. Nica, Francuska

U programu Fokus 15. Festivala kratkometražnog filma u Nici, ove godine posvećenog predstavljanju hrvatskog filma, prikazano je osamnaest novijihigranih, eksperimentalnih i animiranih filmova te dugometražniigrani *Zvizdan* Dalibora Matanića. U eksperimentalnu konkureniju uvršteni su filmovi A. D. A. M. Vladislava Kneževića i *Odessa/Stairs/1925/2014* Dalibora Martinisa.

10. 10. Bastia, Francuska

Film *Zvizdan* Dalibora Matanića nagrađen je Grand Prixom na 33. festivalu filma i kulture Arte Mare (05.-10. 10.).

10. 10. Tanger, Maroko

Emir Mušić i Aleksandar Seksan, glavni glumci filma *Piknik* Jure Pavlovića osvojili su nagradu za najbolju mušku ulogu na 13. Mediteranskom festivalu kratkometražnog filma u Tangeru (05. 10.-10. 10.). U konkurenциji su prikazani i hrvatski filmovi *Ponoćno sivo* Branka Ištvančića i Šetač Filipa Mojzeša.

10. 10. Beograd, Republika Srbija

Film *Stakleni čovjek* Daniela Šuljića proglašen je najboljim filmom Jugoistočne Europe, a *Wiener Blut* Zlatka Boureka i Pavla Štaltera dobio je specijalnu nagradu na 12. Europskom festivalu animiranog filma Balkanima (06. 10.-10. 10.). Prikazani su još i hrvatski (koproduk-

cijski) filmovi *Vučje igre* Jelene Oroz, *Glad Petre Zlonogre* i *Život s Hermanom H. Rottom Chintis Lundgren*.

11. 10. Beč, Austrija

Film *Ti mene nosiš* Ivone Juke osvojio je nagradu za najbolji film dugometražne konkurenčije, a posebno priznanje žirija u konkurenciji kratkometražnog filma dodijeljeno je manjinskoj koprodukciji *Život s Hermannom H. Rottom Chintis Lundgren*, na festivalu srednjoeuropskog i istočnoeuropskog filma LET'S CEE (01. 10.-11. 10.).

11. 10. Vilnius, Litva

Film *Piknik* Jure Pavlovića osvojio je posebno priznanje žirija na 10. Međunarodnom festivalu kratkometražnih filmova u Vilniusu (07. 10.-11. 10.).

11. 10. Zagreb

U nedjeljnju izdanju programa Kratki utorak, u kinu Tuškanac održane su projekcije nijemog klasika *Čovjek s filmskom kamerom* Dzige Vertova te filma *Picture Paola Cherchija Usaira* uz živu glazbenu pratnju američkog sastava Alloy Orchestra. Cherchi Usai je osobno pribavio dogadaju.

12. 10.-15. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac su pod nazivom *Poker asova* održane autorske večeri Ivana Faktora, Zdravka Mustaća, Borisa Poljaka i Damira Čučića.

14. 10. Berlin, Njemačka

Film *Most na kraju svijeta* redatelja Branka Ištvančića uvršten je u finalni krug nominacija za najvažniju europsku televizijsku nagradu – Prix Europa, u kategoriji najboljeg televizijskog igranog filma). U užem krugu nalazi se ukupno 25 filmova.

14. 10. Zagreb

Dokokino KIC bilo je hrvatski domaćin simultane projekcije dokumentarnog filma *Ne ostavljam me Sabine Lubbe Bakker i Nielsa van Koevordena*, održane istovremeno u Skopju, Ljubljani, Beogradu, Prizrenu i Podgorici, u sklopu programa Dokuvizija, partnerskog projekta BDDN-a (Balkan Documentary Distribution Networka). Nakon projekcije, Prizren, grad domaćin ovog izdanja, putem Skypea je ugostio suredateljicu filma Sabine Lubbe Baker te je održana diskusija, izravnim strujanjem interaktivno emitirana u svim dvoranama.

15. 10. Zagreb

U Dokokino KIC prikazan je film *Spartacus & Cassandra* uz gostovanje i razgovor s redateljem Ioanisom Nuguetom.

15. 10.-16. 10. Zagreb

U MM centru Studentskog centra uz projekcije filma predstavljan je Međunarodni festival dokumentarnog filma Dokuma, uz gostovanje organizatora festivala.

15.10.-18. 10. Dubrovnik

U kinima Sloboda i Visia, u Art radionici Lazareti i Gimnaziji Dubrovnik održan je 4. DUff, Dubrovnik film festival, festival za djecu i mlade Mediterana. *Grand Prix* osvojio je film *Koji je dan danas?* portugalskih autora iz Colectivo Fotograma 24. Među ostalim nagradama, nagrađeni su hrvatski filmovi *Što sad?* grupe autora iz Blank_filmskog inkubatora (najbolji igrani film u kategoriji autora starih 15-20 godina), *Katica za sve* Udruge Hodači po žici OŠ Rudeš, Zagreb (najbolji dokumentarni film u kategoriji autora do 15 godina), *Simboli mržnje* Ivane Jandras, Srednja škola Ban Josip Jelačić, Zaprešić (najbolji dokumentarni film u kategoriji autora starih 15-20 godina), a u istoj je kategoriji dodijeljeno posebno priznanje filmu *150 riječi* Antonija Britvara, Udruga Hodači po žici. Nagradu u otvorenoj kategoriji osvojio je film *Autoportret* Elizabete Ružić.

15. 10.-20. 10. Zagreb

U kinu Europa održan je 22. Tjedan češkog filma.

15. 10.-20. 10. Zagreb

U prostorima Blank_filmskog inkubatora održane su filmske radionice za sve uzraste.

16. 10. Zaprešić

U Velikoj dvorani POU Zaprešić uz projekciju recenčnih filmova i predstavljanje monografije obilježena je dvadeseta obljetnica osnutka Foto-kino-video kluba Zaprešić.

17. 10. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti održan je prvi PitchADU, novi projekt Akademije dramske umjetnosti kojim se studentima završnih godina diplomskih studija želi omogućiti pristup profesionalnom svijetu putem oblika *pitchiranja* i prezentacije vlastitih završnih projekata predstavnicima televizija, producentskih tvrtki, filmskim redateljima i ostalim kolegama iz audiovizualnog sektora zainteresiranim za angažman, otkup projekata i suradnju s mladim autorima i producentima.

18. 10. Zagreb

U okviru programa Filozofski teatar, u Hrvatskom narodnom kazalištu gostovala je engleska glumica Vanessa Redgrave.

18. 10. Varšava, Poljska

Islandsko-dansko-hrvatski koproducijski film *Vrapci Rúnara Rúnarssona* pobijedio je u konkurenciji natjecateljskog programa prvih i drugih filmova redatelja 31. Međunarodnog filmskog festivala u Varšavi (09. 10.-18. 10.). Na istom festivalu, u programu Posebnih projekcija, 15. listopada svjetsku je premijeru imao film *Život je truba* Antonia Nuića.

18. 10. Zagreb

U povodu 14. Međunarodnog dana animacije (28. 10.) u kinu Tuškanac prikazan je program suvremenih hrvatskih animiranih filmova. Premijerno su prikazani *Penjači Siniše Mataića* i *Vlak Oliviera Chabaliera* (međunarodne premijere), *Lovac i kralj* Vjekoslava Živkovića (hrvatska premijera) i *Stakleni čovjek* Daniela Šuljića (zagrebačka premijera).

18. 10. Krf, Grčka

Nepoznate energije, neidentificirani osjećaji Dalibora Bariča i Tomislava Babića proglašen je najboljim dugometražnim filmom, a estonsko-hrvatsko-danska koprodukcija *Život s Hermanom H. Rottom Chintis Lundgren* osvojila je Nagradu publike za najbolji kratkometražni film na 5. Be there! Festivalu (15. 10.-18. 10.). U natjecateljskom su programu prikazana još dva hrvatska filma: *Stakleni čovjek* Daniela Šuljića i *Razgovor* Ane Horvat.

19. 10. Osijek

U prostorijama Umjetničke akademije održana je promocija knjige Mihaele Majcen-Marinić *Prema novoj animaciji*.

19. 10.-20. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je Uhvati film, festival filmova koji obrađuju temu invaliditeta ili su njihovi autori osobe s invaliditetom. Izbor filmova prikazan je 26. listopada u Hotelu Risnjak, u Delnicama.

20. 10.-25. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je 5. Tjedan korejskog filma.

22. 10. Zagreb

U Cineplex Centru Kaptol, u organizaciji Deska Kreativne Europe – Ureda MEDIA, održano je prvo zajedničko predstavljanje game developera i filmaša, s temom uspješnih primjera suradnje između ove dvije kreativne industrije.

23. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac premijerno je prikazan film *Martinac Zdravka Mustaća*.

23. 10. Pula

Počela je 11. Škola filma Pulsa filmska tvornica 2015, s radionicama dokumentarnog, igranog i eksperimentalnog filma, uz voditelje Ines Pletikos, Andreja Korovljeva i Damira Čučića.

23. 10. Chicago, SAD

Na 51. izdanju Međunarodnog filmskog festivala u Chicagu (15. 10.-29. 10.) nizozemsko-hrvatska koprodukcija *Full Contact* Davida Verbeeka, prikazana u glavnom natjecateljskom programu, osvojila je Srebrnu plaketu za najbolju kameru (Frank van den Eeden), a Lizzi Brochere je za ulogu u tom filmu osvojila Srebrnog Huga za najbolju glumicu. Islandsko-dansko-hrvatski koproducijski film *Vrapci Rúnara Rúnarssona* nagrađen je Srebrnim Hugom u kategoriji Novi redatelji.

23. 10.-24. 10. Zagreb

U prostorima Klubvizije i u MM centru održana je radionica proširenog filma usmjerenja na rukovanje 16-mm i Super 8 filmskom vrpcem te je izveden performans proširenog filma, uz goste iz bečkog filmskog laboratoriјa Setzkasten.

25. 10. Indianapolis, SAD

Bugarsko-hrvatski film *Sudilište* Stephana Komandareva, ujedno i bugarski predstavnik u selekcijskom postupku za nagradu Oscar, osvojio je nagradu za najbolji narativni dugometražni film na 24. filmskom festivalu Heartland (16. 10.-25. 10.).

25. 10. Novi Sad, Republika Srbija

Film *Široki krajolik – porculanske priče* Lee Vidaković dobio je pohvalu za pojedinačni umjetnički doprinos za stop-motion animaciju s ručno izrađenom scenografijom, na 19. Međunarodnom video festivalu Videomedija 2015 (23.-25. 10.).

25. 10.-26. 10. Tisno i Skradin

U Narodnoj knjižnici i čitaonici u Tisnom (25. 10.) i u Kinu Skradin (26. 10.) prikazan je izbor filmova s 5. međunarodnog festivala animacije Supertoon, održanog u Šibeniku 26.-31. srpnja.

25. 10.-26. 10. Čakovec

U povodu 14. Međunarodnog dana animacije (28. 10.) u CZK Čakovec prikazan je program animiranih filmova, među ostalima i onih iz produkcije Škole animiranog filma Čakovec, a održana je i radionica animiranog filma za školarce.

27. 10. Zagreb

Vijeće Animafesta odlučilo je da je dobitnik Nagrade za životno djelo 26. Svjetskog festivala animiranog

filma – Animafest Zagreb (06. 06.-11. 06. 2016.) belgijski autor Raoul Servais. Za vrijeme festivala bit će prikazana retrospektiva njegovih filmova, postavljena izložba te održano predavanje o njegovom opusu.

27. 10. Zagreb

Hrvatski je državni arhiv, odnosno Hrvatski filmski arhiv, obilježio Svjetski dan audiovizualne baštine prijedrom projekcijom kratkometražnih filmova Ante Babaje iz svoje nacionalne zbirke. Filmovi su prikazani u dvorani Katalozi.

27. 10.-29. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su Dani domovinskog filma.

28. 10. Banja Luka, BiH

Film *Wiener Blut* Zlatka Boureka i Pavla Šaltera nagrađen je Grand Prixom na Međunarodnom festivalu animiranog filma Banjaluka 2015. (23. 10.-28. 10.). Nagradu za kreativnost i umjetnički izraz osvojio je film *Levitacija* Marka Meštrovića, a posebno priznanje dodijeljeno je filmu *Život s Hermanom H. Rottom Chintis Lundgren*.

29. 10. Zagreb

U MM-centru Studentskog centra, u programu Kratke slike, prikazani su filmovi Zdenka Bašića, uz gostovanje autora.

29. 10.-02. 11. Mostar, BiH

U Hrvatskom domu hercega Stjepana Kosače održani su 9. Dani filma Mostar, posvećeni filmovima iz regije. Prikazani su hrvatski (koproducijski) filmovi *Zvizdan* Dalibora Matanića, *Svinjari* Ivana Livakovića, *Takva su pravila* Ognjena Sviljića, *Imena višnje* Branka Schmidta, *Ljubav ili smrt* Danijela Kušana, *Ničije dijete* Vuka Ršumovića i *Bit ćemo prvac svijeta* Darka Bajića. Dobitnici priznanja Stablo Ijubavi su književnik i scenarist Josip Mlakić i glumac Milutin Karadžić.

30. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera filma *Sirene i krikovi* Ivana Perića.

31. 10. Novi Sad, Republika Srbija

Film *Medo mali* Igora Jelinovića proglašen je najboljim filmom regionalne selekcije, a posebnu nagradu za najbolji scenarij dobili su Jure Debak i Ante Zlatko Stolica za film *Johnny je mrtav* kojega su i redatelji, na 13. Festivalu malih i nezavisnih filmskih produkcija Filmski Front (28. 10.-31. 10.). U regionalnoj su konkurenциji prikazani i hrvatski filmovi *Stakleni čovjek* Daniela Šuljića, *Recikliranje* Branka Ištvanića, *Ma, nema veze* Gee Gojak, *Balavica* Igora Mirkovića i *Kokoška Une Gunjak*.

01. 11. Jihlava, Česka Republika

Plakat međunarodnog festivala dokumentarnog filma ZagrebDox 2015, rad dizajnerica Lidije Novosel i Tatjane Strinavić osvojio je nagradu za najbolji festivalski plakat na 19. Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Jihlavi (27. 10.-01. 11.).

02. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera filma *Pola stoljeća diska* Zvonimira Rumboldta.

02. 11. Zagreb

U kinu Europa predstavljena je monografija Veljko Bulajić – *vlakom bez vozognog reda u povijest filma* u izdanju kuće Zrinski d. d.

02. 11.-07. 11. Poreč

U POUP-u je održan 5. Porečdox, međunarodni festival dokumentarnog filma.

03. 11.-08. 11. Zagreb

Na 9. Vox Feminae Festivalu, objedinjenom temom Zločinke, a održanom u Kinu Europa, KIC-u, Galeriji Miroslav Kraljević i Booksu, prikazani su, između ostalog, noviji filmovi hrvatskih redateljica, a održan je i okrugli stol s temom ženske pozicije u suvremenom hrvatskom filmu. Nagradu publike osvojio je film *Kći Indije* Leslee Udwin.

04. 11. São Paulo, Brazil

Islandsко-dansko-hrvatski film *Vrapci* redatelja i scenarista Rúnara Rúnarssona na 39. je Međunarodnom filmskom festivalu u São Paulu (22. 10.-04. 11.) osvojio nagrade za najbolji film i najbolji scenarij. Prikazana su još tri hrvatska (koproducijska) filma – *Bolesno* Hrvoja Mabića, *Kosac* Zvonimira Jurića i *Itsi Bitsi Olea* Christiana Madsena.

04. 11.-14. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je 8. revija novog iberoameričkog filma.

05. 11.-07. 11. Zagreb

U Centru za kulturu Trešnjevka održan je 9. Pssst! Festival nijemog filma, s temom odnosa psihoanalize i nijemog filma, uz pratnju projekcija improviziranim glazbom uživo. Velikog Brcka za najbolji film osvojio je animirani film *Pawo* Antje Hejn, a nagradu publike animirani film *Ne možemo živjeti bez svemira* Konstantina Bronzita.

05. 11.-07. 11. Zagreb

U kinu Europa počeo je 4. ciklus Fil(m)harmonija u kojem se klasični nijemog filma prikazuju uz živu glazbenu pratnju Zagrebačke filharmonije. Na programu su bili

filmovi *Mališan Charlieja Chaplina* i *General Bustera Keatona*, a reprizne izvedbe najavljene su za 22. prosinca te 26. siječnja, 24. veljače i 23. ožujka 2016.

05. 11.-15. 11. Kopenhagen, Danska

Redatelj Igor Bezinović izabran je kao sudionik CPH:LAB-a koji se održava u sklopu Međunarodnog festivala dokumentarnog filma u Kopenhagenu. Cilj CPH:LAB-a ustupava je dugoročnih veza između redatelja i producentskih kuća s fokusom na stvaranje tzv. europske mreže. Većina sudionika je iz Europe kao i producent svakog od deset projekata, odnosno dvočlanih timova. Sam CPH:LAB potiče kreativnost i prekograničnu suradnju, a mlade filmaše da svoje projekte stvaraju kroz partnerstvo i nove pristupe koprodukcijama. Bezinovićev timski partner bio je mađarski redatelj Gábor Hörcher.

07. 11. Krško, Slovenija

Film Sunčice Ane Veldić i Martina Semenčića *Hux Flux, Smokvin sin* nagrađen je nagradom Best cinematic intuition/All Docs Go to Heaven Award na Luksuz Film Festivalu kratkometražnog filma (06. 11.-07. 11.). U konkurenciji su bili i hrvatski filmovi *Od Kršana do peroja* Iгора Bezinovića, *Ana Trg Jelene Novaković*, *Pionir* Tome Šimundžе, *Svaki dan je Božić* Ante Zlatka Stolice i *Hrvatska djevica* Sunčice Ane Veldić.

08. 11. Cottbus, Njemačka

Film *Zvizdan* Dalibora Matanića na 25. je Festivalu istočnoeuropskog filma u Cottbusu (03. 11.-08. 11.) osvojio nagrade za najbolji film i najbolju glumicu (Tihana Lazović) te nagradu međunarodne udruge filmskih kritičara FIPRESCI. Film *Imena višnje* Branka Schmidta osvojio je nagradu ekumenskog žirija. Na festivalu su prikazane još tri hrvatske manjinske koprodukcije: *Cure – Život druge* Andree Štakе, *Dječaci iz Ulice Marksа* i *Engelsа* Nikole Vukčevića i *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović.

08. 11. Sofija, Bugarska

Film *Medo malí* Igora Jelinovića osvojio je nagradu predsjednika žirija, Šake Jasne Nanut nagradu za najbolju režiju, a Tomislav Stojanović nagradu za najbolju montažu, za film *Cvijeće* Judite Gamulin, na 11. Festivalu studentskog filma Early Bird (04. 11.-08. 11.).

09. 11. Zagreb

Dokukino KIC bilo je hrvatski domaćin simultane projekcije dokumentarnog filma *U glavnim ulogama: Nestabilni bjeloruski elementi* Madeleine Sackler, održane istovremeno u Skopju, Ljubljani, Beogradu, Prizrenu i Podgorici, u sklopu programa Dokuvizija, partnerskog projekta BDDN-a (Balkan Documentary

Distribution Networka). Nakon projekcije, Beograd, grad domaćin ovog izdanja, putem Skypea ugostio je bjeloruskog političara Andreja Sannikova te je održana diskusija, izravnim strujanjem interaktivno emitirana u svim dvoranama.

09. 11.-10. 11. Split

U Centru za kulturu i cjeloživotno obrazovanje Zlatna vrata, koji je od 1964. godine i sjedište splitskih kinotečnih aktivnosti, izložbom je i projekcijama filmova uz živu glazbenu pratnju Veljka Popovića i Alena Čelića te splitsku premijeru filma *Martinac* Zdravka Mustaća, obilježena devedeseta obljetnica postojanja te ustanove.

09. 11.-13. 11. Zagreb

U kinu Europa održan je 7. Tjedan izraelskog filma.

09. 11.-19. 11. Zagreb

U Školi primjenjene umjetnosti i dizajna održana je multimedijalna izložba CUP – Crtici u Primjenjenoj, s radovima autora koji su bili učenici Škole. Izložbu je pratio niz razgovora s autorima i predavanja te je promovirana knjiga CUP-a.

10. 11. Zagreb

U programu Kratki utorak u kinu Tuškanac, uz nazočnost autora, prikazani su filmovi i videoradovi Davida Maljkovića, u okviru njegove umjetničke retrospektive nazvane Retrospektiva po dogovoru.

11. 11.-14. 11. Solin

U sklopu 22. međunarodne smotre turizma, filma i krajobraza INTERSTAS u hotelu President održan je 18. međunarodni festival turističkog filma i ekologije ITF' CRO 2015. Grand Prix pripao je filmu *Oaxaca* nacionalne turističke zajednice Meksika. Trofej Baldo Čupića za najbolji hrvatski turistički film osvojio je Alkarski ponos Darka Drinovca, najboljem u kategoriji dokumentarno-povjesnog filma proglašen je film *Alka Dražena Žarkovića*. U konkurenciji novih medija nagrađen je 3D film *Salona* Mihaela Puljaka, a međunarodni je žiri nagradio i filmove *Aotearoa* Tanje Kaceljak, *Dossier Zinfandel* Milke Barišić, *Otok Krk* Bernardina Modrića, *Okusi Podravine i Slavonije* Ivana Šempera, *Lekenik*, općina *ugodnog življjenja* Rusmira Agačevića te spot *Zaspao je lipi* Ive Saše Kuzmića.

11. 11.-16. 11. Sarajevo, BiH

U sklopu programa Jugoslavenski eksperiment(i) de-setog Pravo Ljudski filmskog festivala, prikazan je izbor hrvatskih animiranih filmova i hrvatskih eksperimentalnih i videoradova.

12. 11.-19. 11. Rijeka

U prostoru ex-Bernardi održana je grupna video izložba Interface 2015. na kojoj su predstavljeni radovi Damira Stojnića, Gorana Škofića, Une Rebić, Liberte Mišan, Dolores Kovačić, Nataše Alavanje, Matee Šarić, Renate Petani, Tijane Mihailović i Tajči Čekade.

13. 11. Minsk, Bjelorusija

Film *Zvizdan* Dalibora Matanića nagrađen je na 21. Međunarodnom filmskom festivalu u Minsku (o6. 11.-13. 11.) nagradom za najboljeg redatelja i Nagradom Yury Marukhin za najbolju filmsku fotografiju Marku Brdaru. Na festivalu je prikazana i manjinska hrvatska koprodukcija *Vrapci* Rúnara Rúnarssona.

13. 11.-14. 11. Zagreb

U Kampusu Borongaj i u Kino klubu Zagreb održana je 1. Revija studentskog filma. Glavnu nagradu osvojio je *Communicatio* Marka Modrića, posebne nagrade dodijeljene su filmovima *Molim te, mama, nemoj danas* Renate Lučić, *Pettite ballerine* Renate Šimić, *Gosti Vene Mušinovića te Dekameron* Luke Gorete, *Igora Glodića i Nikše Modrića*, koji je osvojio i nagradu publike.

13. 11.-15. 11. Karlovac

U Gradskoj knjižnici Ivan Goran Kovačić održana je 47. Revija hrvatskog filmskog stvaralaštva. Prve nagrade osvojili su *Višak popušim sam* Zorka Sirotića, Hrvatska djevica Sunčice Ane Veldić, *Milevin potiljak* Nikice Zdunić, *Streljana Lane Zaninović* i Filipa Mojzeša te 201410KU Vjekoslava Gašparovića. Drugu nagradu osvojili su *Eho* Antonije Begušić, *The Tenant* Sunčice Ane Veldić, *Film u filmu* Petra Fradelića, *Ne pričamo o vama, nego o djeci* Luke Rukavine. Treću nagradu osvojili su *Vučje igre* Jelene Oroz i Šake Jasne Nanut. Specijalna diploma dodijeljena je filmu *When nothing never happens* Leone Kadrijević. Nagradu publike Nikola Tesla (ime ove nagrade mijenja se iz godine u godinu, prema znamenitoj osobi koja je obilježila grad domaćin) dobio je film *Communicatio* Marka Modrića. Plaketu UNICA-e primila je Karmen Bardek iz filmske družine Mravec iz Koprivnice za iznimno dvadeseto-godišnji rad s djecom u kontekstu filmske umjetnosti te za promicanje važnosti medijske kulture na području grada Koprivnice. U okviru Revije održana je i konferencija (sastanak) svih udruga članica Hrvatskog filmskog saveza.

14. 11.-20. 11. Pula

U Kinu Valli održana je Pulica u kaputu, program namijenjen djeci koji uključuje filmske projekcije, izložbu i radionicu izrade animirane knjige, pod vodstvom Manuela Šumberca i Vibora Juha.

14. 11.-22. 11. Zagreb

U kinima Europa, Tuškanac, Gorgona (MSU), DokuKino KIC, na Akademiji dramske umjetnosti i u Zagrebačkom plesnom centru održan je 13. Zagreb Film Festival. Zlatna kolica u kategoriji dugometražnog filma osvojio je *Saulov sin* Laszla Nemesa, a posebna priznanja Rat Tobiasa Lindholma i Tanna Bentleyja Deana i Martina Butlera. U kategoriji kratkometražnog filma, Zlatna kolica osvojio je *Nekoliko sekundi* Nore El Hourch, a posebno priznaje *Nemir* Ene Sendijarević. U kratkometražnom programu Kockice, Zlatna su kolica pripala *Zvjerci* Daine O. Pusić, a posebna priznanja filmovima *Nas dva* Andrije Mardešića i *Piknik* Jure Pavlovića. Najboljim filmom programa PLUS proglašen je *Princ Sama de Jonga*, a HT nagradu publike osvojio je *Novi klinac* Rudija Rosenberga. Nagrada Albert Kapović Hrvatske udruge producenata dodijeljena je Vanji Andrijević. U glavnom natjecateljskom programu sudjelovale su hrvatske manjinske koprodukcije *Vrapci* Rúnara Rúnarssona i *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović. ZFF-u su nazočili mnogi gosti, održana su predavanja (Christoph Thoke, Jesper Osmund, Jessica Woodworth, Tamar van den Dop), radionice, predstavljanja i diskusije. U povodu stote obljetnice rođenja Orsona Wellesa prikazana je kraća retrospektiva njegovih filmova, a u Gliptoteci HAZU postavljena je izložba 100 godina Wellesa (18. 11.-16. 12.) posvećena Wellesovim posjetima Hrvatskoj i sudjelovanju u našem kulturnom krugu. Izbor iz programa ZFF-a prikazan je i u Varaždinu (19. 11.-22. 11, kino Galerija), u Rijeci (19. 11.-22. 11, Art-kino Croatia) i u Čakovcu (27. 11.-30. 11, CZK Čakovec).

15. 11. St. Louis, SAD

Film *Levitacija* Marka Meštrovića osvojio je nagradu za najbolji međunarodni kratkometražni film na 24. St. Louis International Film Festivalu (04. 11.-15. 11.). Na festivalu je prikazana i hrvatska manjinska koprodukcija *Život s Hermanom H. Rottom Chintis Lundgren*.

16. 11. Solun, Grčka

Islandsко-dansko-hrvatski film *Vrapci* Rúnara Rúnarssona osvojio je nagradu za umjetničko ostvarenje na 56. Međunarodnom filmskom festivalu u Solunu (o6. 11.-15. 11.). Film Gorana Devića Nedjelja onđe je imao svjetsku premijeru (10. 11.), u kratkometražnoj sekciji programa Balkan Survey. U glavnom natjecateljskom programu konkurirala je i hrvatska manjinska koprodukcija *Trema* Yorgosa Zoisa. U natjecateljskom programu sekcije Balkan Survey konkurirali su *Zvizdan* Dalibora Matanića i *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović, u programu Youth Screen Kokoška Une Gunjak i *Stakleni čovjek* Danijela Šuljića, a u industrijskoj sekciji Agora Work in Progress predstavljeni su *Goran Nevia*

JANKO HEIDL:

KRONIKA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Marasovića i bugarsko-hrvatska koprodukcija *Vojvo*-da Sophie Zornitse.

16. 11. Zagreb

U sklopu ZFF-a, na Akademiji dramske umjetnosti, voditelj filmske škole i programa EKRAN+, redatelj i scenarist Wojciech Marczewski predstavio je Filmsku školu Wajda iz Varšave i europski program stručnog usavršavanja EKRAN+, uz projekciju dokumentarnog filma *Joanna Anete Kopacz*. EKRAN+ je dvadesetdvodnevni program razvoja filmskih projekata namijenjen filmskim profesionalcima, prvenstveno redateljima i redateljima/scenaristima.

19. 11. Zagreb

Preminuo je novinar, filmski kritičar, scenarist, redatelj Srećko Jurdana (r. 1950).

19. 11. Zagreb

Projekcijom većeg dijela postojećih audiovizualnih zapisa o povijesnom razvoju Sinjske alke u fundusima Nacionalne zbirke Hrvatskog državnog arhiva – Hrvatskog filmskog arhiva, u dvorani Katalozi, pod naslovom Alka u arhivskim filmskim zapisima, ova se ustanova kroz svoj Odjel za kulturno prosvjetne aktivnosti pridružila obilježavanju tristote obljetnice Sinjske alke.

20. 11. Zagreb

Preminuo je filmski, kazališni i televizijski glumac Vlatko Dulić (r. 1943).

20. 11. Kairo, Egipt

Film *Zvizdan* Dalibora Matanića osvojio je nagradu za najbolji umjetnički doprinos, na 37. Međunarodnom filmskom festivalu u Kairu (11. 11.-20. 11.). U natjecateljskom programu prikazana je i hrvatska manjinska koprodukcija *Naša svakodnevna priča* Ines Tanović.

21. 11. Zagreb

U Kinu Europa je uz zatvaranje festivala ZFF i dodjelu nagrada održana repertoarna premijera omnibusa *Zagrebačke priče vol. 3* u režiji Ivana Salaja, Petra Oreškovića, Matije Vukšića, Vlatke Vorkapić, Danila Šerbedžije i Radislava Jovanova Gonza.

22. 11. Ljubljana, Slovenija

Film *Piknik* Jure Pavlovića osvojio je nagradu za najbolji kratkometražni film 26. izdanja Međunarodnog filmskog festivala u Ljubljani, LIFFE-a (11. 11.-22. 11.). Na LIFFE-u su prikazana još dva hrvatska filma, *Zvizdan* Dalibora Matanića, u programu Pretpremijere, i manjinska koprodukcija *Trkač* Petera Cerovšeka, Nataše Čiče i Tome Zidića.

22. 11. Osijek

U klubu Pepermint je prikazivanjem filma *Pola stoljeća diska* otvoreni Film in Residence, novi filmski program koji će se održavati u kontinuitetu tijekom cijele godine, a za publiku je besplatan.

22. 11.-25. 11. Rijeka

U Filodramatici je održana radionica eksperimentalne animacije uz mentorsko vodstvo Ane Hušman.

23. 11.-28. 11. Split

U Kino klubu Split održana je radionica dokumentarnog filma pod vodstvom Tončija Gaćine.

23. 11.-30. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su 10. Dani talijanskog filma.

25. 11. Madrid, Španjolska

Film *Duh babe Ilonke* Tomislava Žaje osvojio je Nagradu za najbolji dugometražniigrani film na međunarodnom festivalu El Ojo Cojo (10. 11.-25. 11.).

25. 11. Zagreb

Pod geslom U kinu je bolje!, u kinu Europa predstavnici Hrvatskog audiovizualnog centra javnosti su predstavili domaće filmove *Život je truba* Antonia Nuića, *Narodni heroj Ljiljan Vidić* Ivana-Gorana Viteza i ZG80 Iгора Šeregija, koji u narednim mjesecima dolaze na kino repertoar.

25. 11. Zagreb

U Dokukinu KIC je uz projekciju filma *U glavnim ulogama: Nestabilni bjeloruski elementi* Madeleine Sackler održan okrugli stol Politički teatar s gostima Oliverom Frlićem, Marijom Kovačem i Miroslavom Nunom Popovićem.

25. 12.-29. 12. Zagreb

U kinu Europa održani su 8. Dani BiH filma s programom novih filmova i klasiča.

26. 11. Zagreb

U MM centru, u programu Kratke slike, prikazani su radovi Sabine Mikelić, uz razgovor s autoricom.

27. 11. Istanbul, Turska

Film *Čoban* Matije Pisačića osvojio je Ahmet Ulucay Grand Prix na 3. međunarodnom Bospor Film Festivalu (20. 11.-27. 11.).

27. 11. Beograd, Republika Srbija

Film *Tajni laboratorij* Nikole Tesle Brune Razuma osvojio je nagradu Koskar za najbolji regionalni film na 10. izdanju Festivala srpskog filma fantastike (24.

11.-27. 11.). Na festivalu su prikazani i hrvatski filmovi *Vučje igre* Jelene Oroz, *Probudi me Dee Jagić*, *Tisuću* Danijela Žeželja, *Čoban* Matije Pisačića i *Crash Test Pig* Stjepana Mihaljevića.

01. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je repertoarna premijera filma *Život je truba* Antonija Nuića.

02. 12. Split

Besplatnom projekcijom filma *Most špijuna* Stevena Spielberga zatvoreno je kino Central.

02. 12. Zagreb

Uz projekcije klasičnih i novih filmova, u kinu Europa održana je javna proslava dvadesete godišnjice Društva hrvatskih filmskih redatelja, osnovanog 23. veljače 1995.

02. 12.-04. 12. Zagreb, Split, Zadar

U Dokukinu KIC u Zagrebu, 02. 12., u Judinom drvu u Splitu, 03. 12. i u Klubu ACME u Zadru, 04. 12. u sklopu projekta KineDok, nove međunarodne inicijative stvaranja alternativne distribucijske platforme za autorske dokumentarce u srednjoj i jugoistočnoj Europi gostovao je rumunjski redatelj Vlad Petri, uz projekcije njegova dokumentarca *Gdje si, Bukurešte?*.

03. 12. Zagreb

U MM-centru Studentskog centra, u sklopu programa Runda kratkog, prikazan je program animiranih filmova Mlada hrvatska animacija.

03. 12. Split

U Beton kinu prikazan je program Best of 25 FPS 2015, izbor iz natjecateljskog programa 11. festivala 25 FPS, održanog u Zagrebu i Rijeci 24.-29. rujna.

03. 12.-04. 12. Sisak

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine Sisak održana je 10. revija dokumentarnog filma Fibula.

03. 12.-09. 12. Rijeka

U Art-kinu održan je ciklus slovenskog filma.

04. 12. Los Angeles, SAD

Film *Zvizdan* Dalibora Matanića nominiran je za na-gradu Satellite za najbolji strani film, koju dodjeljuje Međunarodna novinarska akademija (International Press Academy – IPA).

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

David Sterritt

J.L. Godard / Vidjeti nevidljivo / Naslov izvornika: David Sterritt *The films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible* / Biblioteka Negativ / Nakladnici: Pozitiv film d.o.o. i Hrvatsko društvo filmskih kritičara / Za nakladnike: Vedran Pavlić, Diana Nenadić / Urednik: Ante Rožić / Prijevod: Biljana Romić / Oblikovanje i prijelom: 24FPS, Zagreb / 455 stranica, fotografije / Zagreb, 2015.

ISBN 978-953-7675-05-9

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000912158

Sadržaj: *Popis ilustracija / Zahvale / 1 Uvod / 2 Do posljednjeg daha / 3 Živjeti svoj život / 4 Vikend / 5 Numéro deux / 6 Zdravo, Marijo / 7 Nouvelle Vague / 8 Video i televizija / Odabранa bibliografija / Filmo-grafija / Kazalo*

Marijan Krivak

Kino Hrvatska / Izdavač: Durieux / Za izdavača: Dražen Tončić / Urednica: Ivana Rogar / 344 stranice, fotografije / Zagreb, svibnja 2015.

ISBN 978-953-188-421-1

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000907536

Sadržaj: Predgovor / Pretpovijest Kanat u Arkzinu / Kako je (stvarno za)počeo rat na mom otoku / Još korak naprijed / Slavenska oporost / "Film koji obećava"? / Hrvatski filmski ljetopis... ili (još) nije sve izgubljeno? / 2005-2007. Malo bliža pretpovijest: O dva (pre)hvaljena hrvatska filma / Što je film bez stava? "Prvi hrvatski multipleks-blockbuster" / Ajde film, prođi! / 2008. Godina pr(a)vog rođenja kina Hrvatska (u pozitivnom i negativnom smislu) / Najveći Matanićev film / Priče o (hrvatskim) nesanicama / O Srbima, Hrvatima... i amebama / 2009. Metastatička godina / Balkanske duše i američki led / Dijagnoza zločudne bolesti / Pretjerane pohvale / Vjerujete li? / Europa i Balkan / 2010. Zrela godina raznih usmjerenja / Psi rata / Osebujno kino-pismo koje pišu žene / Mlaka posveta seksualnom avanturizmu / U tamnoj igri / Kad se trči zavičajni krug / Šumska stvorena / Put

presvučen ledom / 2011. Jedna plodna i (skoro) uspjela kino godina / Kaj je to Zagorski specijalitet? / Kapitalizam koji razara obitelji / Neuspjeli izlet / Između drame i parodije / Riječ je tijelom postala / Lagano krčanje / O ljudima i... štakorima / Retuširano djetinjstvo / Očita parabola / Na more! / O reliktu prošlih vremena / 2012. Godina prosječnosti, ali i sporadičnih bljeskova / Ratna alegorija / Pucanje čorcima / Dok Zagreb pjeva i plaše / O korupciji, ali ne i o... fašizmu! / Život je san / Kojim putem? / Bez temeljne idejne orientacije / Umrijeti dvaput / Hrvatski mentalni krajobraz / Sjever i Jug / 2013. (Pa i ne) baš sjajna godina / Porod od (kaptolske) tmine / Nostalgično prisjećanje / U procjepu / Film B + 3D = groteska / Bez mednog soka / Ljepota je u malim stvarima / Iza meda / Ultimativno nostalgična priča / Žanrovska parodija i travestija / 2014. U zamci (sada već) nacionalne kinematografije / U zamci velike teme / Kopkanje po ljudskim dušama / Žene bez svojih muškaraca / Kad se zagrebe i ispod površine / Kekina čežnja / Komđija sa skoro pa ništa humora / Tek skica za ozbiljan film / Posveta nacionalnoj žrtvi / Doda(t)ci I Dugometražni doku-biseri kina Hrvatske / Ljubav uhvaćena kamerom / Smrt fašizmu! / Dručići patriotsam Petra Krelje / U potrazi za epitafom / Doda(t)ci II Nostalgija / Poetska ljepota / Zvjezdano nebo nad rastuženim usudom / Glista, Grof i drugi / Izvori kritika / Bilješka o autoru

Jacques Rancière

Béla Tarr, vrijeme od poslije / Izdavač: Multimedijalni institut / Biblioteka: Vizualni kolegij / Urednik: Petar Milat / Prijevod: Sana Perić / Redaktura: Ante Jerić, Petar Milat / Lektura: Tonči Valentić / Hvala: Tomislavu Šakiću, Ivani Pejić i Igoru Markoviću na opaskama i sugestijama / Oblikovanje: Damir Gambulin Gamba / 103 stranice / Zagreb, rujan 2015.

ISBN 978-953-7372-12-5

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 0009135343

Sadržaj: Vrijeme od poslije / Obiteljske priče / Carstvo kiše / Varalice, idioti i lude / Zatvoreni se krug otvorio

Jasmina Kallay

Napiši scenarij / Osnove scenarističke teorije i prakse / Izdavač: Hrvatski filmski savez / Za izdavača: Marija Ratković Vidaković / Urednica naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Edicija: Scenaristička biblioteka Palunko br. 1 / Urednik knjige i edicije: Uroš Živanović / Recenzenti: Nikica Gilić, Jelena Pašjan, Jasna Žmak / Lektorica: Mirjana Ladović / Dizajn i prijelom: Dario Dević / 161 stranica / Zagreb, studeni 2015.

ISBN 978-953-7033-48-4

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000917146

Sadržaj: Predgovor / Uvod / Kako početi? / Premisa / Scenoslijed / Počnimo pisati / Računalni programi / Modus operandi / Lik / Cilj i transformacija / Tragični protagonist / Mnogostruki protagonisti / Neprotagonisti / Sporedni likovi / Antagonist / Karakterni arhetipi / Junak / Mentor / Čuvar prijelaza / Vjesnik / Promjenjivac / Sjena / Saveznik / Vrckavac / Struktura / Scena / Sekvenca / Tročinska struktura / Struktura od osam sekvenci / Junakov put / Lista koraka (beat sheet) Blakea Snydera / Alternativni pristupi strukturi / Linearne alternativne strukture / Nelinearne alternativne strukture / Dijalog / Ekspozicija / Redundacija / Podtekst / Jedinstveni obrasci govora / Ritam govora / Profesionalni žargon / Pauza i šutnja / Izvanpričorni glas / Tehnike / Tema / Lajtmotiv / Okvir / Nagonještaj / Retrospekcija / Prospektacija / Podmetanje i otkrivanje / Dramska ironija / Perspektiva / Uvodna scena / Gradnja scena po sličnosti / MacGuffin / Crvena haringa / Eliptično pripovijedanje / Obvezna scena / Zaokruživanje / Novi mediji / Transmedija / Web-serija / Videolire / Digitalni scenarist / Čitanje i uređivanje scenarija / Izvještaji o scenarijima za finančiere/producente / Kratki sinopsis i logline / Premisa / Lik / Struktura / Tema/svijet / Stil / Dodatni elementi / Uređivanje scenarija / Premisa / Lik / Struktura / Tema/svijet / Stil / Check-lista / Pitching / Logline / Kratki sinopsis / Sinopsis od jedne stranice / Usmeni pitching / Što dalje? / Scenariističke radionice, programi i natječaji / Bibliografija / Indeks / Zahvala

Muzeji filma/Film u muzeju / Museums of Film/Film in the Museum / Međunarodni simpozij/International Symposium / Zagreb, Muzejski dokumentacijski centar/Zagreb, Museum Documentation Center / 5.-6. studenoga 2015./November 5th-6th 2015 / Zbornik sažetaka/Collected Summaries / Izdavač/Publisher Muzejski dokumentacijski centar / Za izdavača/For the publisher Višnja Zgaga / Urednica/Editor Lada Dražin-Trbuljak / Lektorica/Language advisor Zlata Babić / Prijevod/Translation / Prijevod sažetaka s hrvatskog na engleski jezik/Translation from Croatian to English Graham McMaster / Prijevod sažetaka s engleskog na hrvatski jezik/Translation from English to Croatian Nada Kujundžić / Dizajn Boris Ljubić / Omot/Cover Design Igor Kuduz, D72 / Prijelom i priprema za tisak/Layout and prepress Gordana Vinter, Sveučilišna tiskara d.o.o. / 138 stranica / Zagreb, 2015. ISBN 978-953-6664-41-2

Sadržaj/Contents: / Program/Programme / Zbornik sažetaka/Collected summaries / Terwey, Michael: Film u Nacionalnome muzeju medija/Film at The

National Media Museum / Dariš, Metka: Slovenska kinoteka – filmski muzej/Slovenian Cinematheque – A Film Museum / Čolić, Una: Novo lice iza paravane povijesti/A New Face Behind the Screen of History / Topić, Leila/Šuljić, Daniel: Medijska konstrukcija urbanog krajobraza – Animation Goes MSU/The Media Construction of an Urban Landscape – Animation Goes MSU / Vrvilo, Tanja: Avangardne prakse filmskog kustovstva/Avant-garde Practices in Film Curatorship / Benčić, Branka: Kino umjetnika – iskustva rada s pokretnim slikama u kontekstima kina i muzeja/Artist's Cinema – Experiences of Working with Motion Pictures in the Context of the Cinema and the Museum / Šimičić, Darko: Tomislav Gotovac i film/Tomislav Gotovac and Film / Pesenti Campagnoni, Donata: Nacionalni muzej filma u Torinu/The National Cinema Museum of Turin / Lhotka, Carmen: Oktavijan Miletić – od amaterskog filma preko DVD izdanja do budućih generacija/Oktavijan Miletić – From Amateur Film via DVDs to Future Generations / Borčić, Barbara: DIVA Station: arhiviranje slika i vremena/DIVA Station: Archiving of Images and Time / Đukić, Sandro: Značenje – sistem i strategija/Meaning – system and the strategy / Fritz, Darko: Audiovizualni arhivi: umjetničko samoarhiviranje/Audio-Visual Archives: Artistic Self-Archiving / Oki, Dan: Interakcija i samoarhiviranje kao umjetnička praksa/Interaction and Self Archiving as an Art Practice / Elsaesser, Thomas: Etika apropijacije: pronađena snimka između arhiva, galerije i interneta/Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive, Gallery and Internet / Pauwels, Eric: Mučeništvo sv. Sebastijana: ikonografsko putovanje. Zašto nastaje film?/The Martyrdom of Saint Sebastian, an iconographic voyage. Why a film is made? / Bachmann, Alejandro: Što i kako – predstavljanje filma u muzejskom kontekstu/The How and the What: Presenting Film in a Museum Context / Rafaelić, Daniel: Problemi kod muzejskih prezentacija filmske građe/The Film Museum – Problems of Presenting the Film Heritage / Leboš, Sonja: Filmski muzej u gradu, grad u filmskom muzeju/The Film Museum in the City, the City in the Film Museum / Bocev, Vladimir: Etnološki dokumentarni film u Muzeju Makedonije/The Ethnological Documentary Film in the Museum of Macedonia / Antoš, Zvjezdana: Predstavljanje etnografskog filma na konferencijama i festivalima/The Presentation of an Ethnographic Film at Conferences and Festivals / Duić, Mirko / Ivanović Dragija, Martina: Film u knjižnici: stručne kompetencije knjižničara za rad s filmskim zbirkama/The Film in the Library: the Professional Competences of Librarians for Work with Film Collections / Ivanuš, Rhea / Mataušić, Nataša: Dokumentarna filmska građa 20. st. u Hrvatskome povijesnom muzeju. Ratna priča na filmu/Document-

DUŠKO POPOVIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

tary Film Material of the 20th century in the Croatian History Museum. The Story of the War on Film / Bašić, Krešimir: Zbirka Kinematografske tehnike u Tehničkoj kome muzeju/The Collection opf Cinematographic Technology in the Technical Museum / Nosković, Kristina: Zbirke popratnog filmskog gradiva u Odjelu Hrvatskog filmskog arhiva HDA/Collections of Ancillary Film Material in the Department of the Croatian Film Archives of the Croatian State Archives / Roumen, Frank: Filmski muzej EYE: predstavljanje aktivnosti (filmski programi, izložbe) i zbirki (restauracija, digitalizacija, očuvanje)/EYE Filmmuseum: The presentation of activities (filmprogrammes, exhibitions) and collection (restoration, digitisation, preservation) / Luchetti, Maria Florencia: Audiovizualni arhivi i znanstveno istraživanje na području društvenih znanosti u Argentini/ Audio-Visual Archives and Scientific Research in the Area of Social Sciences in Argentina / Nikolić Đerić, Tamara: Senzorna etnografija i novi mediji u bilježenju nematerijalne kulture/alternative prakse prijenosa znanja, iskustava i vizualno-antropoloških paradigm/Sensory Ethnography and the New Media in Recording the Intangible Heritage/Alternative Practices in the Transfer of Knowledge Experience and Visual-Anthropological Paradigms / Urem, Sandra: Od Gavazzija i Štampara prema etnografskom filmu/ From Gavazzi and Štampar to the Ethnographic Film / Genovska Bračić, Nade: Film kao muzejski predmet (Počeci makedonske kinematografije)/Film as Museum Object (Beginnings of Macedonian Cinematography) / Ramljak, Ivan: Povijest kino-prikazivalaštva na otoku Korčuli/The History of Screening on the Island of Korčula / Adresar/Address Book

KATALOZI

Filmski programi / Filmski ciklusi jesen/zima 2015. / rujan, listopad, studeni, prosinac 2015. / Godina 15, br. 44 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Vera Robić-Škarica / Urednica Agar Pata / Suradnici Tomislav Kurelec, Josip Grozdanić, Dragan Rubeša, Tanja Vrvić, Viktorija Krčelić / Oblikovanje Fiktiv / 64 stranice, fotografije / Zagreb, 2015.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Dani crnogorskog filma / Crna Gora / Tomislav Kurelec: Ekranizacije Mihaila Lalića / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus japanskog filma / Japan / Tanja Vrvić: Između valova japanskog filma / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus Pablo Trapera / Argentina / Josip Grozdanić: Presjek karijere sjajna autora / Biografija redatelja / Filmografija / Dragan Rubeša: Svijet dizalica (dio), objavljeno 1999. u Mediteranu, kulturnom prilogu Novog lista te u knjizi

Gовор тјела – записи о нехоливудском филму / Ciklus korejskog filma / Južna Koreja / Dragan Rubeša Kako: če nas Internet dokusuriti / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus iberoameričkog filma / Argentina, Brazil, Čile, Portugal, Španjolska / Dragan Rubeša: De Oliveira i još ponešto / Biografije redatelja / Filmografija / Suvremen i španjolski film / Španjolska / Dragan Rubeša: Okrenuti se prema dokumentarnom / Biografije redatelja / Filmografija / Retrospektiva Orsona Wellesa – 100 godina od rođenja / USA / Tomislav Kurelec: Orson Welles – genij svjetskog filma / Biografija redatelja / Filmografija / Filmske mutacije: Deveti festival nevidljivog filma / Tanja Vrvić: Manifest Godard / Filmografija / Kratki i dokumentarni filmovi / Ante Peterlić: Jean-Luc Godard: Do posljednjeg daha, iz Studije o 9 filmova, 2002. / Program filmskih projekcija od 4. rujna do 23. prosinca

53. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece / Rijeka, 30. rujna - 3. listopada 2015. / Izdavač/Publisher Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association / Za izdavača/Published by Vera Robić-Škarica / Urednica/Editor Marija Ratković Vidaković / Grafički urednici/Graphic designers Marino Krstančić-Furić & Ana Tomić / Suradnici/Associates Slobodanka Mišković, Hrvoje Selec, Barbara Zupićić, Maja Žugec / Prijevod i lektura/Translation and proofreading Andreja Piskać, Ivančica Šebalj, Ena Velagić / Fotografije/Photos Iz arhiva Hrvatskog filmskog saveza, Art kina Rijeka / 128 stranica, fotografije / Zagreb, Rijeka 2015. Sadržaj/Content: Što je gdje?/What is where? / Kako se snaći u katalogu? Pogledaj sadržaj!/How to navigate the catalog? Look at the content! / Tko je tko u priređivačkom odboru/Who's who in the Organizing Committee / Dobrodošli u Rijeku!/Welcome to Rijeka! / Domaćini nam dragi/Our dear hosts / Tko to tamo sudi? Stručni ocjenjivački sud!/Selection jury members – let's meet the judges! / Tko to tamo sudi? Međunarodni ocjenjivački sud djece! / Whos that judge? An international jury of children! / Gdje? Kako? Kada? Zašto? Revijski program!/Where? How? When? Why? Festival program! / 92 veličanstvena/The 92 magnificent! / Pronađi svoj film! Revijske projekcije/Find your film! Festival screenings / Popratni program/Side program / Festival o pravima djece/Children's Rights Festival / Revijski marketing/Festival marketing / Traži, traži, pa ćeš naći! Adresar/Look and you shall find! The Address book. / Zzz... statistika/Zzz... Statistics / Popis prijavljenih filmova/Submitted films / Bez njih ne bi bilo niti nas: partneri i sponzori/There would be no us without them: Partners and sponsors / Glavni i odgovorni za ovo što držite u rukama. Impressum./ Responsible ones for what you are holding in your hands. Impressum.

47. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva / Karlovac 2015. / izdavači: Hrvatski filmski savez, Kinoklub Karlovac / Za izdavače: Vera Robić-Škarica, Sanja Zanki / Urednica: Marija Ratković Vidaković / Grafička urednica: Petra Milički za Pipser / Autori/ce tekstova: Željko Balog, Martina Barišić, Sanja Graša, Igor Jurilj, Diana Nenadić, Mihovil Pansini, Marko Pekić, Duško Popović, Marija Ratković Vidaković, Ksenija Sanković, Hrvoje Selec, Ivančica Šebalj, Svetlana Višnjić, Sanja Zanki / Lektura: Ivančica Šebalj / Fotografije. Marina Đarmati, iz arhiva Hrvatskog filmskog saveza, Kinokluba Karlovac, Gradske knjižnice "Ivan Goran Kovačić", Gimnazije Karlovac / 80 stranica, fotografije / Karlovac, studeni 2015.

Sadržaj: Priređivački odbor / Umjesto uvodnika / Novo ruho Revije hrvatskog filmskog stvaralaštva / Karlovac / Karlovačka županija / Kinoklub Karlovac / Gradska knjižnica IGK / Film u Karlovcu / Ocjenjivački sud / Revijski program / Raspored projekcija / Filmovi u natjecateljskom programu / Je li itko ikad stao u Karlovcu – Konferencija udruga članica Hrvatskog filmskog saveza / Nagrada publike / Popratni program / Union de Internationale du Cinéma / Više nisu s nama / Popis prijavljenih filmova / Adresar / Statistički podaci / Zahvale / Impressum

13. Zagreb Film Festival / 14. - 22. 11. 2015. / Izdavač/Publisher Zagreb Film Festival / Urednica kataloga/Catalogue Editor Valentina Lisak / Prevoditelj/Translator Duško Čavić / Lektorica/Proofreader Ivana Šušković / Prijelom kataloga/Layout Pero Vojković, Vojković&Daughters / Vizualni identitet/Visual Identity Pero Vojković, Vojković&Daughters / 274 stranice, fotografije / Zagreb, 2015.

ISSN 1849-8728

Sadržaj/Content: Tko je tko/Who is who / Uvod/Introduction / Nagrade/Awards / Žiri/Jury / Glavni program/Main Program / Dugometražni igrani filmovi/Feature Films / Kratkometražni igrani filmovi/Short Films / Kockice/Checkers / Popratni program/Side Program / Ponovno s nama/Together Again / Velikih 5/The Great 5 / Dan Lux filma/Lux Film Days / Žuta Bibljada by RBA/Yellow Bib for Kids by RBA / PLUS / Moj prvi film: Bosna i Hercegovina/My First Film: Bosnia and Herzegovina / Horor istoka Europe/Horrors of Eastern Europe / Retrospektiva: Orson Welles/Orson Welles: A Retrospective / Making Of / Industrija i posebne projekcije/Industry and Special Screenings / Radionica: Moj prvi scenarij/Workshop: My First Script / Plasman i distribucija kratkometražnog filma/Placement and distribution of short films / Masterclass: Cristoph Thoke / Masterclass: Jessica Woodworth / Masterclass: Jesper Osmund / Rough cut radionica: Jesper Osmund/Rough Cut Workshop: Jesper Osmund

/ Masterclass: Tamar van den Dop / Filmska stvaraonica Žute Bibljade by RBA/Yellow Bib for Kids by RBA Workshop / Predstavljanje: Wajda Film School/Presentation: Wajda Film School / Promocije knjige: "Napiši scenarij" – prvi hrvatski scenaristički priručnik/Book presentation: "Write a Screenplay" – the first Croatian screenwriting handbook / Promocije knjige. FILMoteka, Marko Njegić/Book presentation: FILMoteka by Marko Njegić / Predselekcija filmova za Berlinale 2016./Preselection of entries for Berlinale 2016 / Predstavljanje: Director's Fortnight/Presentation: Director's Fortnight / Predstavljanje: Curtas Vila do Conde/Presentation: Curtas Vila do Conde IFF / Predstavljanje: Sarajevo Film Festival/Presentation: Sarajevo Film Festival / Ponovno s nama: Rumunjska / kratki filmovi/Together Again: Romania / Short Films / Predstavljanje: film.factory/Presentation: film.factory / Kino Mediteran predstavlja: Druga majka/ Kino Mediteran Presents. Second Mother / Popratna događanja/Special Events / Dodjela godišnje nagrade Albert Kapović/Albert Kapović Annual Award Presentation / Izložba 100 godina Wellesa/Exhibition: 100 Years of Welles / Venecija u Zagrebu/Venice in Zagreb / ZFF putuje!/ZFF Traveling! / Druženja uz Ožujsko pivo/Ožujsko Film Parties / Hvala/Thank You / Volonteri/Volunteers / Kontakti/Contacts / Index / Impressum / Sponzori/Sponsors

DUŠKO POPOVIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

English Summaries

CINEMATOGRAPHY

DRAGAN MARKOVIĆ

Cinematography on the film *The Living and the Dead*

This paper, written in first person, describes the overall feature film cinematography and postproduction process from the standpoint of a director of photography. Apart from some technical details, it also explains how different creative techniques are being used to tell a film story in a desired manner. Describing the techniques selected for filming certain scenes – such as burning a cabin, the author explains cinematography techniques, camera and lens use, working on the synergization of cinematography crews, shows how specific technical procedures (lighting, selection of the focal length of the lens, etc.) affect the visual poetics of entire sequences, i.e. the entire film. Describing the shooting process during diffuse daylight in ideal weather in terms of the scene's visual production, as well as shooting under unfavourable meteorological conditions, direct sunlight, the author wanted to present the ever present problems cinematographers come across in those circumstances but also the ever present need to think of other, backup possibilities for such situations.

Key words: cinematography, director of photography, *The Living and the Dead*, Kristijan Milić, light, camera lens, angle, postproduction, scene, lighting

DINKA RADONIĆ

Three films by Godard and Coutard

Carrying out an individual and comparative analysis of Jean-Luc Godards's films *Breathless* (À bout de souffle, 1960), *A Woman Is a Woman* (Une femme est une femme, 1961) and *Alphaville* (Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965), the author touches upon stylistic, cinematic and visual, as well as narrative, metafilm, *mise-en-scène* and other implications of the use of available light and innovative lighting, insisting on authentic locations, different forms of dynamizing the camera and availability and characteristics of film materials and period formats. Special attention is dedicated to new approaches that Godard, in collaboration with cinematographer Raoul Coutard, introduced into cinematography.

Key words: Jean-Luc Godard, Raoul Coutard, *Breathless*, cinematography, available light, location, *Alphaville*, lighting, film image, film material, *A Woman Is a Woman*, moving camera, rides

MAJA MIDŽOR

Ingmar Bergman and Sven Nykvist

Image is one of the ways to incorporate ideas, created as a result of a creative process which takes place within the artist's world. In the context of the feature film creative activity, the primary task of cinematographers is to create film images. A film image is an intermediary between the film narrator and the spectator. Through the totality of its elements, it constitutes a communication bridge that connects them. The art of a film is characterized by a cooperation between various professions. A director and a cinematographer, dedicating an equal amount of attention to film images as important elements of the overall impression of the film, unite conditions of individual creative areas thus creating the basic links of the cinematic performative chain. This is precisely the case of the cinematic and narrative tandem made up of Sven Nykvist and Ingmar Bergman. The two creative individuals are connected by the attention that they dedicate to the problem of light as a cinematic means of expression. Together they create films with a specific atmosphere that emphasize the characteristics and possibilities of both black and white as well as colour images. A pronounced use of visual means of expression in their films depicts the ways in which film images can contribute to a film's atmosphere.

Key words: film photography, light, shade, colour, Nykvist, Bergman

KREŠIMIR MIKIĆ

Available light in feature length films

With the help of light it is possible to emotionally activate the recipient and not just to make the scene visible. The aim of this work is to draw attention to the application of available light, primarily in feature length films. The author primarily analyses the question of why lighting is used when making a film and how lighting techniques and methods have been developed. What possibilities does the available light provide and where are its boundaries? The author explores aesthetic, technical and historical elements as well as theoretical and practical aspects of these questions.

Key words: light, film light, available light, basic lighting position, Hollywood lighting, realism, cinematic lighting styles and techniques

CROATIAN FILM

STJEPAN LACKOVIĆ, ARSEN OREMOVIĆ

The role of audiovisual works in providing legitimacy to the political regimes of the former Yugoslavia and Croatia

This paper starts from a hypothesis that every political order needs a founding myth (for example, a myth on the common origins), where myth constitutes a comprehensive story comprised of a series of specific narratives. The key assumption in this approach is that human behaviour is largely based on emotions, beliefs and, not necessarily rational, personal values. Politics took advantage of this fact so as to solve one of its principal problems – the issue of gaining political legitimacy and creating national identity by establishing mythic narratives. Audiovisual works are particularly appropriate for staging mythic narratives because narrative structures possess a strong persuasive power due to the fact that they come closer to the impression of reality. The author emphasizes one basic difference – in the former Yugoslavia the role of providing legitimacy to the system was granted to film, whereas in the new country, in accordance with the change of general circumstances, this role was taken over by television. The author particularly stresses the role of music videos that played a very important role during the Croatian War of Independence in terms of making a nation more homogeneous. Indirectly, this paper refers to the relationship of the two societies in question with culture in general, noting that the one in the former country built better foundations for its development.

Key words: Croatia, Yugoslavia, television, myth, propaganda, AV, audiovisual work, legitimacy, culture

aspects of Cristiani's career and his far-reaching influences, including his influence over the Zagreb School of Animation through Bogoslav Petanjek.

Key words: Quirino Cristiani, animated film, Argentina, Latin American film, policy, satire, feature length film, *Peludópolis*, *El Apóstol*, *The Monkey Watchmaker*

MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING

ANA ĐORDIĆ

Approach to the analysis and interpretation of the film *Let the Right One In* as a teaching unit in secondary school

This paper is aimed at secondary school teachers and it sets forth a proposal for the methodological analysis of the teaching unit *Let the Right One In* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008) in schools. The analysis and interpretation of the film provide a solid foundation for a conversation about the national cinemas of the Scandinavian Peninsula, peer violence, presentation of vampires and other fantastic creatures through the history of different arts, by which educational and functional goals are being realized. Richness in content, layered meanings and the aesthetic value of the film that, among other things, affirms European cinemas in the eyes of younger viewers, make Tomas Alfredson's work an excellent material for methodological analysis.

Key words: *Let the Right One In*, Tomas Alfredson, film classes, Scandinavian cinema, Swedish cinema, vampire, peer violence

ANIMATED FILM

GIANNALBERTO BENDAZZI

Twice the first – Quirino Cristiani and the animated feature film

Selected by the supervising editor of *Ljetopis Hrvoje Turković* and with the consent of the author, we bring the chapters from a book by the world's most renowned animation historian about the pioneer of Latin American and world feature length, silent and sound, animated film which he made in a series of genres such as sports, politics and satire. However, up until recently his work had not been appropriately evaluated partly because most of it has been lost. The author of the paper writes about Cristiani's best known lost films *Peludópolis* and *El Apóstol* and the preserved *The Monkey Watchmaker*, as well as other

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>.

Giannalberto Bendazzi (Ravenna, 1946), diplomirao pravo na Državnom sveučilištu u Miljanu. Bio je zaposlen pri Državnom sveučilištu u Miljanu kao slobodan profesor, na Sveučilištu Griffith u Brisbanu te na Tehničkom sveučilištu Nanyang u Singapuru. Suuтемeljitelj je Instituta za studij animacije (Istituto per lo studio del cinema d'animazione, Milano, 1970), talijanske sekcije ASIFA-e (Torino, 1982) te Društva za animacijske studije (Society for Animation Studies, Los Angeles, 1987). Bio je članom mnogih žirija i vijeća ustanova i festivala vezanih uz animaciju, između ostalog kao savjetnik Korejske akademije za animaciju, član znanstvenog odbora Muzeja animacije u Annecyju, član uredništva časopisa *Cartoons – The International Journal of Animation and Animation Journal* te savjeta Centra za vizualnu glazbu u Los Angelesu. Autor je dviju antologija animiranog filma na videu (*Le tour de l'animation en 84 films – Joyaux d'un siècle / The Tour of Animation in 84 Films – Jewels of a Century*, Annecy, 2001; *Dragulji Zagreb filma*, Zagreb, 2001). Objavio je brojne članke i više od dvadeset knjiga o animaciji, animatorima i redateljima (npr. *Le cinéma d'animation. La Pensée Sauvage*, Grenoble, 1985; *Woody Allen – Il comico più intelligente e l'intelligenza più comica*, Milan, 1984; *Alexieff: Itinerary of a Master*, 2001; *L'uomo che anticipò Disney – Il cinema d'animazione di Quirino Cristiani*, Latina, 2007). Najvažnije mu je djelo povijest svjetskog animiranog filma *Cartoons – Cento anni di cinema d'animazione* (Venecija, 1988) koje je doživjelo više izdanja te je prevedeno na francuski, engleski, španjolski i druge jezike. Prvi je dobitnik Nagrade za iznimian doprinos proučavanju animacije koju dodjeljuje Animafest Zagreb (2002).

Ana Đordić (Zagreb, 1983), diplomirala je kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje studira na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Trenutno radi kao nastavnica hrvatskog jezika i filmske umjetnosti te kao voditeljica dramske skupine u XIII. gimnaziji u Zagrebu. Vanjska je suradnica Hrvatskoga filmskog saveza na obrazovnim i revijskim programima.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u Vijencu, suradnik na HRT-u.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igralih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Vernjemu listu*. Piše i glazbene kritike.

Marcella Jelić (Split, 1974), diplomirala na Grafičkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Studira na poslijediplomskom doktorskom 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.

Lucija Klarić (Zagreb, 1994), studentica je Akademije dramske umjetnosti, smjer dramaturgija. Novinarka je portala <zicher.hr> i <transmeet.tv> te urednica i voditeljica na Radio Studentu.

Karla Kovačević (Kopar, 1990), sveučilišna prvostupnica inženjerka arhitekture i urbanizma, polaznica diplomske studije na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu. Filmsku kritiku i eseistiku objavljuje na portalu <zicher.hr>.

Stjepan Lacković (Zagreb, 1978), diplomirao je filozofiju i informacijske znanosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Na Central European University u Budimpešti magistrirao je političke znanosti, a na Jagiellonskom sveučilištu u Krakovu europske studije. Doktorski je student na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Zaposlen je kao predavač na Veleučilištu Baltazar Zaprešić. Stručne i znanstvene radove objavio je u nekoliko zbornika s međunarodnih znanstvenih i stručnih konferenciјa.

Elvis Lenić (Pula, 1971), diplomirao je strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Filmski kritičar *Glasa Istre*, a tekstove o filmu objavljivao je 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.

Dragan Marković (Samobor, 1964), diplomirao filmsko i televizijsko snimanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Tijekom studija (od 1988) radi kao asistent snimatelja i snimatelj u profesionalnim filmskim i TV ekipama. Tijekom Domovinskog rata radio je kao ratni snimatelj za HRT. Direktor je fotografije i snimatelj više od šezdeset dokumentarnih TV filmova i emisija, četrdeset reklamnih i šezdeset glazbenih spotova, od kojih su tri nagrađena nacionalnom diskografskom nagradom Porin. Direktor je fotografije sedam kratkih i TV igranih filmova, jedanaest dramskih serija (*Kad zvoni?*, *Bitange i princeze*, *Bumerang*, *Bibin svijet*, *Cimer fraj*, *Ponos Ratkajevih*, *Mamutica*, *Nedjeljom ujutro*, subotom navečer, *Larin izbor*, *Zora dubrovačka*, *Kud puklo da puklo*), te triju dugometražnih igranih filmova: *Ono sve što znaš o meni* (2005), *Živi i mrtvi* (2007) i *Sonja i bik* (2012). S Mirkom Pivčevićem dobitnik je Zlatne arene za snimateljski rad na filmu *Živi i mrtvi* (2007), a za isti je rad nagrađen i glavnom nagradom na festivalu u Bitoli. Višegodišnji je suradnik i predavač snimateljskih postupaka na radionici dokumentarnog i igranog filma Škole medijske kulture Dr. Ante Peterlić Hrvatskog filmskog saveza. Član je Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika, Hrvatske udruge filmskih snimatelja i Hrvatskog društva filmskih djelatnika.

Maja Midžor (Split, 1978), diplomirala je filmsko i televizijsko snimanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Stručno se usavršavala na "CFP Bauer" u Miljanu. Aktivno se bavi snimanjem i fotografijom. Članica je Hrvatskog društva filmskih djelatnika.

Krešimir Mikić (Samobor, 1949), diplomirao komparativnu književnost i germanistiku na Filozofskom fakultetu, snimanje na Akademiji dramske umjetnosti i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Predavač na Akademiji dramske umjetnosti od 1980., docent na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu od 1994. Autor knjiga *Uvod u kino-amaterizam* (1979) i *Film u nastavi medijske kulture* (2001) te udžbenika *Medijska kultura* za pete, šeste, sedme i osme razrede osnovne škole (2004). Dobitnik je nagrade Hrvatskog filmskog saveza za filmsko stvaralaštvo i popularizaciju filma među mladima, nagrade Međunarodnog udruženja ITVA za filmsku publicistiku i Nagrade Ivan Filipović. Član je Hrvatskog društva filmskih kritičara, ITVA-e, njemačkih društava DGPK i GMK te uredništva časopisa *Zapis*.

Josip Mioč (Dubrovnik, 1989), diplomirao sociologiju na Filozofskom fakultetu u Splitu. Volontirao na Split Film Festivalu i u Udrži MoSt. Pisao je filmsku kritiku za portal hororvizija.hr te filmsku eseistiku za časopis *The Film Itself*. Redovni je voditelj edukativnih filmskih projekcija u Gradskoj knjižnici Marko Marulić u Splitu.

Arsen Oremović (Derventa, 1966), diplomirani stručni specijalist komunikacija, stekao je i zvanje predavača u znanstvenom području društvenih znanosti (informacijske i komunikacijske znanosti, masovni mediji). Od 1991. radi u Večernjem listu. Objavio je knjige *Ta divna stvorena*, *Kupujmo hrvatsko* (u koautorstvu s Ognjenom Svilicićem) i druge. Prema vlastitom scenariju režirao je dokumentarne filmove *U braku sa švicarcem*, *Sudar u dvoru i Treći*, nagrađivane u zemlji i inozemstvu. Član je Programskog vijeća HRT-a, Hrvatskog društva filmskih kritičara i Društva hrvatskih filmskih redatelja.

Ante Pavlov (Split, 1979), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti te kroatistiku, englesku, filozofiju i lingvistiku na zagrebačkome Filozofskome fakultetu. Filmske kritike i eseje objavljuvao je u *Zarezu*. Radio je na HTV-u kao redatelj televizijskih priloga te kao novinar u *Slobodnoj Dalmaciji*. Prevodi s engleskoga i švedskoga.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose, a doktorirao iz komparativne politike. Radi kao viši predavač na Visokoj školi međunarodnih odnosa i diplomacije Dag Hammarskjöld. Piše filmske recenzije za Hrvatsku televiziju i Hrvatski radio te vodi emisije o filmu.

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).

Ljubiša Prica (Osijek, 1981), diplomirao je filozofiju i sociologiju na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu, gdje je 2014. doktorirao filozofiju s temom iz filozofije filma. Objavio je tekstove u *Prolegomeni* i *Sophosu* te sudjelovao na međunarodnim simpozijima u Dubrovniku i Sarajevu. Režirao je jednominutni film *Naša mala tajna*. Glazbeni je kritičar za internetski portal SoundGuardian.com.

Dinka Radonić (Zagreb, 1984), diplomirala filmsko i televizijsko snimanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (2009). Autorica je i snimateljica više kratkih (igranih, dokumentarnih i eksperimentalnih) te asistentica direktora fotografije nekolicine dugometražnih filmova. Višegodišnja je suradnica brojnih hrvatskih filmskih festivala (Zagreb Dox, Zagreb Film Festival, Dani hrvatskog filma, Animafest Zagreb...) za koje izrađuje filmske kronike te promotivne i video

spotove. Vanjska je suradnica HRT-a za koji snima, montira i režira kratke televizijske projekte. Involvirana je i u edukativni segment filmske umjetnosti: predaje na Školi dokumentarnog filma i Filmskoj početnici u organizaciji udruge Restart, stalna je suradnica Škole medijske kulture Dr. Ante Peterlić te ostalih projekata Hrvatskog filmskog saveza. Bavi se i fotografijom. Članica je Hrvatskog društva filmskih djelatnika.

Jasenko Rasol (Zagreb, 1969), diplomirao je filmski i televizijsko snimanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, studirao na Odsjeku fotografije Sveučilišta u Glasgowu. Kao fotograf izlagao je na četrdesetak samostalnih i više od dvadeset skupnih izložbi u zemlji i inozemstvu te objavio pet fotomonografija. Snimateljsku karijeru započeo je kao novinski i ratni snimatelj za HRT, BBC, ORF, SAT 1, SKY, CNN, Fuji TV, Channel 4 i Reuters (1992-1996), često radeći u križnim područjima svijeta. Snimatelj je i redatelj emisiji *Sinovi oluja* HRT-a, redatelj i direktor fotografije dokumentarnog projekta *Triton’ter@vietnam@japan* za France 2. Suradivao je s redateljima poput Rajka Grlića, Veljka Bulajića, Vlatke Vorkapić, Tomislava Žaje, Miroslava Sikavice, Dalibora Matanića, Hrvoja Mabića, Dane Budislavljević i drugih te nezavisnim produkcijama Fade in, Studio DIM, Gral film, Frame, Formula film, Aquis, Hulahop i dr. Direktor je fotografije dugo-metražnog filma *Oxygen 4 Dana Okija* (2004). Član je Hrvatskog društva filmskih djelatnika.

Marija Selak (Zagreb, 1982), diplomirala filozofiju i hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je 2013. doktorirala filozofiju. Od 2010. zaposlena je na Odsjeku za filozofiju istoga fakulteta. Objavila je knjigu *Ljudska priroda i nova epoha* (2013) te veći broj znanstvenih članaka i recenzija, primjerice u časopisima *Filozofska istraživanja*, *Metodički ogledi* i *The Holistic Approach to Environment*. Članica je Hrvatskog filozofskog društva, Hrvatskog bioetičkog društva, European Society for Philosophy of Medicine and Healthcare (ESPMH), organizacijskog odbora Lošinjskih dana bioetike te tajnica Referalnog centra za bioetiku u jugoistočnoj Europi.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektrotehnike 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.

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*.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofском fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmologiju na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). God. 1977-2009. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, a predavao je i na Filozofском fakultetu. Od 1998. do 2015. bio je predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000, 2012), *Umijeće filma* (Plaketa grada Zagreba, 1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *Film: zabava, žanr i stil* (2005), *Narav televizije* (2008; nagrada Kiklop za publicistiku), *Retoričke regulacije* (2009), *Nacrt filmske genologije* (2010) i *Život izmišljotina* (2012). Autor kratkog amaterskog filma *Zastajkivanje* (1967); scenarija za srednjometražni dokumentarni film *Zlatko Grgić* (red. Stjepan Filaković; HTV 1996) te četiri filmska minisejza za HRT. Odgovorni urednik u ovom časopisu, kojega je bio i prvi glavnim urednikom. Dobitnik odlikovanja predsjednika Republike Hrvatske, Reda Danice Hrvatske s likom Marka Marulića za posebne zasluge u kulturi (2003), Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo HDFK (2008) te Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo (2012).

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 Nagrada Vladimir Vuković za najboljeg mladog kritičara 2012. godine. Redateljica je kratkih filmova *Srećko Kramp: skica za portret* (2014) i *Roza – teološki film ceste* (2015).

Milan Zaviša (Zrenjanin, 1983), diplomirani filolog i komparatist. Tekstove o filmu objavljuje u emisijama Trećeg programa Hrvatskog radija *Lica okolice* i *Filmoskop*.

Jasmina Kallay
NAPIŠI SCENARIJ
Osnove scenarističke teorije i prakse

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2015.
Edicija: Scenaristička biblioteka Palunko br. 1
ISBN 978-953-7033-48-4
CIP zapis je dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000917146.

Još od 1960. u nas nije bilo izdanja koje bi na strukovno specifičan, a cjelovit način, fokusirano pristupilo scenarističkoj teoriji i praksi. Primjenjujući najutjecajnije svjetske pristupe iz polja scenaristike na dugometražne igранe primjere iz domaće kinematografije, priručnik *Napiši scenarij* dr. sc. Jasmine Kallay napisan je s namjerom da unaprijedi, neovisno o neupitnom suvremenom razvoju scenarističke struke, i dalje bitno zanemaren teritorij hrvatskog audiovizualnog stvaralaštva.

Napiši scenarij pritom je dio veće cjeline – istoimenog projekta u tiskanom, električnom i videoformatu, kojim se želi potaknuti scenarističko obrazovanje i usavršavanje, a iza kojeg стоји Palunko, scenaristička platforma pokrenuta pri Hrvatskom filmskom savezu 2003. godine. Više informacija o cijelom projektu možete pronaći na Palunkovom portalu.

Cijena 140,00 kn



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 tisk (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, poglavљa 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. *Pomrćina* (*L'éclisse*, 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 medijске 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 zagrade 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.