

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

**god. 23 (2017)**

**broj 90-91, ljeto-jesen 2017.**

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su 1995. Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka i Filmoteka 16

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković

Časopis je evidentiran u: SCOPUS, FIAF International Index to Film Periodicals, Web of Science (WoS), Arts and Humanities Citation Index (A&HCI) i EBSCO Academic Search Ultimate

**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)  
Stipe Radić (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:** Matko Burić (matko.buric@hfs.hr)

**TISAK / PRINTED BY:** Tiskarski obrt Latin

**ADRESA / CONTACT:** Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),

HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

**TAJNICA REDAKCIJE:** Iva Harandi (iva.harandi@hfs.hr)

**TELEFON/PHONE:** (385) 01 / 4848771

**TELEFAKS/FAX:** (385) 01 / 4848764

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

**www.hfs.hr/ljetopis**

Izlazi tromjesečno u nakladi od 500 primjeraka

**CIJENA:** 80 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

**ŽIROAČUN:** 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.

22 (2016) je 365 primjeraka. Ukupan prihod izdavača za 2016. godinu iznosi 10.439,72 kune. Podaci su objavljeni sukladno st. 1. čl. 34. Zakona o medijima (NN. 59/04., 84/13.) te mišljenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske.



Godište 23 (2017) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatskog audiovizualnog centra i Grada Zagreba / Broj je zaključen 30. rujna 2017, a objavljen je 15. studenoga 2017.



Hrvatski  
audiovizualni  
centar  
Croatian Audiovisual Centre

**NASLOVNICA / FRONT COVER:** *Astronaut od perolaka* (Dalibor Barić, 2017)

**SADRŽAJ**

<b>ANIMACIJA</b>	7	<b>Hrvoje Turković</b> / Animirani film u Hrvatskoj: kronologija 1922–2015
	20	<b>Midhat Ajanović</b> / “Kreativno postavljena animacija” Dušana Vukotića
	28	<b>Miroslav Cmik</b> / Društvena angažiranost Dušana Vukotića
	39	<b>Mihaela Majcen Marinić</b> / Između umjetničkoga i komercijalnoga – animirani film za djecu. Hrvatska dječja animacija u međunarodnome povijesnom kontekstu
	53	<b>Borivoj Dovniković – Bordo</b> / Sjećanje na Želimira Matka (1929–1977)
	54	<b>Diana Robaš</b> / Bogatstvo Animafesta 2017
<b>HRVATSKI FILM</b>	61	<b>Mihaela Majcen Marinić</b> / Grafički roman <i>Saturn’s Circle</i> (2017) Simona Bogojevića Naratha
	63	Sažeci znanstvenog skupa Animafest Scanner 2017. na hrvatskom i engleskom jeziku
<b>STUDIJE</b>	87	<b>Marijan Krivak</b> / <i>Metastaze hrvatske zbiljnosti</i> . Diskurs o fašizaciji: uz roman Alena Bovića (2006) i film Branka Schmidta (2009)
	107	<b>Tomislav Radić i Janko Heidl</b> / <i>Timon</i> , Tomislav Radić, 1973. Sjećanje.
<b>ESEJI</b>	125	<b>Saša Markuš i Manel Jiménez Morales</b> / <i>Between the Authentic and the Globalising: Historical Depiction in Contemporary Spanish Film and Television</i>
	137	<b>Dragan Jurak</b> / <i>Shoah</i> Claudea Lanzmanna: počinitelji i svjedoci holokausta
<b>KAKO NASTAJE FILM</b>	157	<b>Zrinko Ogresta</b> / Esej o genezi jednog filmskog djela – filma <i>S one strane</i>
<b>FILM I KNJIŽNICE</b>	167	<b>Mirko Duić</b> / Istraživanje interesa za raznolike filmove kod posjetitelja mrežnih mjesta hrvatskih narodnih knjižnica
<b>FESTIVALI I REVIIJE</b>	181	<b>26. dani hrvatskog filma (2017):</b> Jedna od najkvalitetnijih dokumentarnih konkurencija u povijesti smotre, Dragan Jurak / Prah zemaljski sa (za)dahom života: tjelesnost u filmovima <i>Oni samo dolaze i odlaze</i> i <i>After Party</i> , Pavle Luketić / Tematiziranje odnosa roditelj-dijete i fokus na motiv odgovornosti, Daria Keršić / <i>Nije odgoj</i> : studija o adaptaciji djela i ženskog iskustva, Ivana Emily Škoro / Bogatstvo tehnika i motiva u suvremenom hrvatskom animiranom filmu, Annabel Domović / Rezultati glasovanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara za Nagrade Oktavijan
	203	<b>64. pulski filmski festival (2017):</b> Kratki pulski izlet sve odvažnije i pomlađene kinematografije, Matej Beluhan / Smjeli debitanti, Petra Galović / Raznovrsna Kratka Pula, Daria Keršić / Filmografija i odluke ocjenjivačkoga suda hrvatskog programa / Rezultati glasovanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara za Nagrade Oktavijan / Rezultati glasovanja publike za Nagradu Zlatna vrata Pule
	225	<b>20. Motovun Film Festival (2017):</b> Islandđani i redateljice, Elvis Lenić
	231	<b>13. međunarodni filmski festival Kino Otok – Isola Cinema (2017):</b> Festival za publiku... i probranu kritiku, Marko Stojiljković
	235	<b>7. Fantastic Zagreb Film Festival (2017):</b> Žanrovski festival koji još može (na)rasti, Marko Stojiljković
	240	<b>Diagonale – festival austrijskog filma (2017):</b> Putanje austrijskog filma, Vladimir Šeput

<b>NOVI FILMOVI</b>	245	<b>Kinorepertoar:</b> <i>Mjesečina</i> (Boško Picula), <i>Paterson</i> (Vjeran Vukašinović), <i>Stillistica</i> (Višnja Vukašinović), <i>Svinjari</i> (Marijan Krivak)
<b>SERIJE</b>	259	<b>Televizija:</b> <i>Mladi papa</i> (Mario Slugan)
<b>NOVE KNJIGE</b>	263	<b>Krunoslav Lučić</b> / Ključna knjiga o hrvatskom modernizmu / Tomislav Šakić, 2016, <i>Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije</i> , Zagreb: Disput
	273	<b>Hrvoje Hribar</b> / Veliko Razvrstavanje / Tomislav Šakić, 2016, <i>Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije</i> , Zagreb: Disput
	277	<b>Ante Jerić</b> / Pogled iz hotela Bezdán / Jonathan Beller, 2016, <i>Kinematički način proizvodnje: ekonomija pažnje i društvo spektakla</i> , Zagreb: Jesenski i Turk
<b>PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE</b>	289	<b>Darko Masnec</b> / Videoigre – estetska uloga igre i interaktivnosti
<b>DODACI</b>	303	<b>Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima</b>

## CONTENTS

<b>ANIMATION</b>	7	<b>Hrvoje Turković</b> / Animated film in Croatia: chronology 1922–2015
	20	<b>Midhat Ajanović</b> / Dušan Vukotić's "creative animation"
	28	<b>Miroslav Cmok</b> / Dušan Vukotić's social engagement
	39	<b>Mihaela Majcen Marinić</b> / Between the artistic and the commercial – animated film for children. Croatian animation for children in international historical context
	53	<b>Borivoj Dovniković – Bordo</b> / Remembering Želimir Matko (1929–1977)
	54	<b>Diana Robaš</b> / Richness of Animafest 2017
	61	<b>Mihaela Majcen Marinić</b> / Simon Bogojević Narath's graphic novel <i>Saturn's Circle</i> (2017)
63	Animafest Scanner 2017 scientific symposium summaries in Croatian and English	
<b>CROATIAN FILM</b>	87	<b>Marijan Krivak</b> / <i>Metastases</i> of Croatia's reality. Discourse on fascization: accompanying Alen Bović's novel (2006) and Branko Schmidt's film (2009)
	107	<b>Tomislav Radić and Janko Heidl</b> / <i>Timon</i> , Tomislav Radić, 1973. Memories.
<b>STUDIES</b>	125	<b>Saša Markuš and Manel Jiménez Morales</b> / Between the Authentic and the Globalising: Historical Depiction in Contemporary Spanish Film and Television
<b>ESSAYS</b>	137	<b>Dragan Jurak</b> / Claude Lanzmann's <i>Shoah</i> : perpetrators and witnesses of the Holocaust
<b>HOW A FILM IS MADE</b>	157	<b>Zrinko Ogresta</b> / Essay on the genesis of a film – <i>On the Other Side</i>
<b>FILM AND LIBRARIES</b>	167	<b>Mirko Duić</b> / Research into the interest in diverse films shown by visitors of Croatian public libraries' web sites
<b>FESTIVALS</b>	181	<b>26<sup>th</sup> Croatian Film Days (2017)</b> : One of the best documentary competitions in the history of the festival, Dragan Jurak / Earthly dust with the stench of life: corporality in the films <i>They Just Come and Go</i> and <i>After Party</i> , Pavle Luketić / Tackling the parent-child relationship and the focus on the motif of responsibility, Daria Keršić / <i>Not a Raise</i> : study of the adaptation of a work and female experience, Ivana Emily Škoro / Richness of techniques and motifs in Croatian contemporary animated film, Annabel Domović / Results of the vote of the members of the Croatian Film Critics' Association for the Oktavijan Awards
	203	<b>64<sup>th</sup> Pula Film Festival (2017)</b> : Short trip to Pula of the ever more daring and younger cinema, Matej Beluhan / Bold debutants, Petra Galović / Diverse Short Pula, Daria Keršić / Filmography and the decisions of the Croatian Programme jury / Results of the vote of the members of the Croatian Film Critics' Association for the Oktavijan Awards / Results of the audience vote for the Golden Gate of Pula Award
	225	<b>20<sup>th</sup> Motovun Film Festival (2017)</b> : Icelanders and female film directors, Elvis Lenić
	231	<b>13<sup>th</sup> International Film Festival Kino Otok – Isola Cinema (2017)</b> : Festival for the audience... and selected critics, Marko Stojiljković
	235	<b>7. Fantastic Zagreb Film Festival (2017)</b> : Genre film festival that still has room to grow, Marko Stojiljković
	240	<b>Diagonale – Austrian Film Festival (2017)</b> : Paths of Austrian film, Vladimir Šeput

<b>NEW FILMS</b>	245	<b>Cinema:</b> <i>Moonlight</i> (Boško Picula), <i>Paterson</i> (Vjeran Vukašinović), <i>Personal Shopper</i> (Višnja Vukašinović), <i>The Enchanting Porkers</i> (Marijan Krivak)
<b>SERIES</b>	259	<b>TV:</b> <i>The Young Pope</i> (Mario Slugan)
<b>NEW BOOKS</b>	263	<b>Krunoslav Lučić</b> / Key book on Croatian modernism / Tomislav Šakić, 2016, <i>Modernism in Croatian fiction cinema: a typology</i> , Zagreb: Disput
	273	<b>Hrvoje Hribar</b> / Large-scale classification / Tomislav Šakić, 2016, <i>Modernism in Croatian fiction cinema: a typology</i> , Zagreb: Disput
	277	<b>Ante Jerić</b> / <i>A View from the Hotel Abyss</i> / Jonathan Beller, 2016, <i>The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle</i> , Zagreb: Jesenski i Turk
<b>MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING</b>	289	<b>Darko Masnec</b> / Video games – aesthetic role of game and interactivity
<b>APPENDICES</b>	303	<b>Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide</b>

UDK: 791.228(497.5)(091)

## Hrvoje Turković

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

# Animirani film u Hrvatskoj: kronologija 1922–2015

## I. Prva povremena okušavanja (1922–1932)

### 1922–1923.

**Sergije Tagatz** (Poljak podrijetlom, emigrant iz Sovjetskoga Saveza) izrađuje u Zagrebu četiri kratke animirane reklame, uglavnom samostalno izmišljenom tehnologijom.

### 1928–1929.

U **Školi narodnoga zdravlja**, u njezinoj foto-kino službi, izrađuju se animirani ulomci i jedan u cijelosti animiran crtani film (*Martin u nebo*, 1929, animator i crtač **Petar Papp**).

### 1932.

**Viktor Rybak**, snimatelj i autor dokumentarnih filmova i reportaža, amaterski se okušava u animaciji – izradio kratki animacijski fragment bez naslova.

## II. Prva studijska proizvodnja (1933–1936)

### 1933–1936.

Imigranti iz Berlina, **braća Mondschein** (**Zvonko**, **Vlado** i **Ivo**), stručnjaci za proizvodnju reklamnih filmova, osnivaju 1931. poduzeće **Maar ton-filmska reklama**, registrirano potom kao **Maar, reklamna naklada K.D.** Godine 1933. dovode iz Njemačke crtačicu **Ilsu Polley** koja pokreće animacijsku proizvodnju za reklame (animaciju naslova i crtanih ulomaka). Maar potom dovodi slikara **Pavla Gavranića** za crtane i animirane dijelove, a u animacijsku proizvodnju uključuju se potom **Gerty Gorjan**, **Vilim Firšt**, **Mladen Fureš** te **Andrija Žic**. Time se uspostavlja *prvi studio animiranoga filma i prva sustavna proizvodnja animacije* u Hrvatskoj (odnosno u Kraljevini Jugoslaviji).

## III. Ponovna povremena okušavanja (1934–1945)

### 1934.

**Oktavijan Miletić**, tada filmski amater, prvo član Kinosekcije Foto-kluba Zagreb, a potom (od 1935.) samostalnoga filmskoga kluba Kluba kinoamatera Zagreba, iskušava animaciju slova u ponekoj naslovnici svojih filmova te animaciju figura.

### 1938–1939.

Neostvareni lutka-filmski projekt slikara i predavača grafike **Kamila Tompe**.

### 1944.

U sklopu ZAVNOH-a **Kosta Hlavaty** i **Oto Hervol** izrađuju jednogminutne zabavne animirane filmove ucrtavajući likove u filmsku vrpču. Očito je da je i u NOB-u bila živa ideja uporabe crtanoga filma.

**1945.**

Braća **Walter Neugebauer** (crtač stripova, a potom i animator) i **Norbert Neugebauer** (scenarist i poslovni voditelj) rade probnu crtanofilmску animaciju (*Crvić*) u **Jadran filmu**, u režiji Koste Hlavatyja Walter Neugebauer crtao je i animirao kratki film *Usmene novine*, a potom oba brata rade crtani reklamni film *Svi na izbore*.

#### **IV. Koraci u uspostavljanju proizvodnje i prikazivanja animiranoga filma kao stalne grane kinematografskoga sustava (1948–)**

**1948–1952.**

**Nastavni film.** U poduzeću **Nastavni film** (osnovanome 1947. za proizvodnju obrazovnih i nastavnih filmova) odmah uključuju i animaciju (“trik snimanje”) u dijelove svojih obrazovnih filmova. Godine 1948. u izradi **Leontija Bjelinskog** snimljen je kratak animirani obrazovni film *Proces u visokoj peći*, a onda i animirani ulomci u filmu *Nafta*. Godine 1949. u poduzeću se zapošljava **Bogoslav Petanjek**, koji je 1929–48. živio u Argentini i ondje (pod pseudonimom **Kayser**) crtao i animirao filmove u studiju pionira argentinske i svjetske animacije Quirina Cristianija, autora i cjelovečernjih crtanih filmova. Petanjek je velikom vještinom izrađivao crtano-animirane ulomke u nastavnim filmovima (npr. animirane sekvence u filmu *Naši zubi*, 1951, a 1949. izradio je i samostalan animirani [zabavni] crtani film *Crnac Miško* u crtačkome stilu Walta Disneya). Neprovjeren je podatak da su od Petanjeka dosta učili potonji animatori Kerempuhove i Duga filmove proizvodnje.

**1950–1951.**

**Kerempuhov studio za crtani film.** Kao dodatnu djelatnost satiričkoga lista *Kerempuh Fadil Hadžić* je, kao “producent”, pokrenuo izradu crtanoga filma *Veliki miting* (1951), sa scenaristom i redateljem **Norbertom Neugebauerom** i glavnim crtačem i animatorom **Walterom Neugebauerom** (uz animaciju i **Borivoja Dovnikovića**, **Vladimira Delača**, **Ismeta Voljevice** i **Ivana Pušaka**).

**1950-e do 1970-e**

**Kinoprikazivalaštvo.** Animirani filmovi, odnosno obrazovni i reklamni filmovi koji uključuju animaciju se – zajedno s drugim kratkim filmovima – povremeno prikazuju u kinima kao **predigre cjelovečernjem filmu**, te su tako pristupačni redovitoj kinopublici. Obrazovni filmovi **Nastavnoga filma** i potom **Zora filma** prikazuju se i na projekcijama posebno organiziranima za škole. To traje sve do 1970-ih, kada uglavnom prestaje prikazivanje kratkometražnih filmova prije cjelovečernjih u kinima (osim reklama i najava filmova), a prikazivanje obrazovnih i animiranih filmova od 1971. preuzima **Filmoteka 16**.

**1951–1952.**

**Duga film.** Fadil Hadžić pokreće 1951. osnivanje samostalnog, dobro opremljenog studija za crtani film, samostalnog poduzeća nazvanoga **Duga film**, s ciljem sustavne proizvodnje animiranih filmova. U poduzeću je proizvedeno pet filmova (1951: *Veseli doživljaj N. i W. Neugebauera*; *Kako se rodio Kićo Josipa Sudara* i *Dušana Vukotića*; 1952: *Gool! N. Neugebauera*, crtež i animacija **Borivoj Dovniković**; *Revija na dvorištu Andre Lušičića*, crtež i animacija **Vladimir Delač**; *Začarani dvorac u Dudincima Dušana Vukotića*). Godine 1952. poduzeće se ukida zbog proračunske štednje.

**1952–1964.**

**Zora film.** Ukidanjem Duga filma, Nastavni film preuzima tehniku Duga filma i proširuje se na njegove prostorije te (1952) mijenja ime u **Zora film**. Svoju proizvodnju obrazovnih filmova koji i dalje uključuju animirane sekvence, a njih i dalje radi **Bogoslav Petanjek**, ali i drugi crtači i animatori (npr. **Nikola Kostelac**, **Vladimir Jutriša**, **W. Neugebauer**, **Aleksandar Marks**) ubuduće proširuje i na proizvodnju dječjih animiranih filmova (crtanih filmova, ali i lutka-filma). Prvo se, godine 1954, dovršava rad na dječjem crtanim filmu *Crvenkapica*, a režiraju ga **Nikola Kostelac** i **Aleksandar Marks** uz animatore **Branka Karabajića**, **Vladimira Jutrišu** i **Vjekoslava Kostanjšeka**. Ujedno je to prvi animirani film koji je dobio inozemno priznanje (diplomu na Berlinskome festivalu 1955). Nakon kratkog zastoja u radu na samostalnim animiranim filmovima, Zora film nastavlja u prvoj polovici 1960-ih proizvodnju dječjih crtanih filmova, koje uglavnom režira **Branko Ranitović** (*Prometni znaci – ulični junaci*, 1958; *Instrument čarobnjak* i *Nisu znali jer su mali*, 1960; *Tri junaka* i *Luda graja zbog tramvaja*, 1962), a crtaju ih i animiraju **Boris Kolar**, **Vjekoslav Kostanjšek**, **Zlatko Grgić**, **Ismet Voljevica**, crtači i animatori koji su u to doba istodobno radili i za **Zagreb film**.

Osobito je za animacijsku proizvodnju Zora filma da je, za razliku od istodobne proizvodnje **Studija za crtani filma Zagreb filma**, njegovala dječje **lutka-filmove**. Primjerice to su lutka-filmovi koje je Zora film radio u koprodukciji s češkim *Kratky filmom*, npr. *Plaćljivica* (1958, redatelj i animator Čeh **Josef Kluge**, a lutke **Aleksandar Marks**), potom filmovi u kojima je scenograf **Aleksandar Srnc** (inače član likovne grupe EXAT i pronositelj neogeometrizma u slikarstvu i dizajnu): *Stolac*, 1959 (redatelj i animacija **Josef Kluge**, lutke **Aleksandar Marks**); *Gliša*, *Raka* i *Njaka*, 1960 (scenarij **Krešo Golik**, redatelj **Mate Bogdanović**, lutke **Zlatko Grgić**, a animacija **Miljenko Kallay**, **Juraj Tepert** i **Zlatko Grgić**) i *Bodljan pticolovac*, 1961 (redatelj **Mate Bogdanović**, lutke **Aleksandar Marks**, animacija **Juraj Tepert**). Ukupno je snimljeno otprilike 13 lutka-filmova (u proizvodnji su još, kao redatelji, kreatori lutaka i animatori sudjelovali i npr. **Ivo Vrbanić**, **Miljenko Kallay**, **Branislav Nemet**, **Ferdo Bis**). U daljnjem razvoju animacije u Hrvatskoj dominirao je crtani film u sklopu Zagreb filma, a izrada lutka-filma ostala je zanemarena, i proizvodno i u povijesnim pregledima, i tek je u novije doba stalnije prisutna vrsta animacijskoga stvaralaštva.

Zora film ukida se 1964, zbog nagomilanih dugova izazvanih dijelom upuštanjem u proizvodnju cjelovečernih igranih filmova (npr. *Carevo novo ruho* Ante Babaje, 1961).

**1954–1955.**

**Zagreb film – reklamni filmovi (isprobavanje reduciranog crteža i animacije).** Godine 1953. osniva se **Zagreb film**, poduzeće za proizvodnju filmova, koji kreće s proizvodnjom dokumentaraca i reklama, ali ima ambicija proizvoditi i igrane filmove, te animirane. Kako se 1953. okupila skupina crtača i animatora zainteresiranih za izradu crtanih filmova, od kojih je dio već radio u Zora filmu, a i uvidjevši mogućnost financijskog uzdržavanja proizvodnjom animiranih reklama, predlažu da reklamne filmove koje sami dogovaraju i izrađuju formalno producentski “pokrije” Zagreb film (jer se filmove moglo ugovarati samo pod “firmom” nekog registriranog poduzeća), iako su se tehnički snimali i obrađivali u Zora filmu i Jadran filmu (što je bilo moguće u socijalističkoj, tzv. dogovornoj, ekonomiji). U tom aranžmanu sa Zagreb filmom nastaje 13 animiranih reklama (reklame za poduzeća i proizvode, ali i reklame filmova, npr. za *Jubilej gospodina Ikla* Vatroslava Mimice i *Djevojku i hrast* Kreše Golika), koje režira **Dušan Vukotić**, iako ih zapravo izrađuje (crti i animira) zajedno s **Nikolom Kostelcem** u njegovu stanu. Kako ih moraju izraditi brzo, pojednostavnjuju crtež oslanjajući se na tada dominantnu reklamnu i plakatnu grafiku (pod

utjecajem neogeometrizma EXAT-ovaca) te skraćuju faze pri animaciji (tzv. skraćena ili reducirana animacija), otkrivajući dinamičku i grafičku djelotvornost takve animacije.

### 1955–1957.

**Studio za crtani film Interpublic.** Zavod za ekonomsku propagandu i publicitet – Interpublic – osnovan je 1954, a 1955, na poticaj braće Neugebauer je u sklopu njega osnovan **Studio za crtani film Interpublic** s ciljem proizvodnje crtanofilmske reklame. Uz **braću Neugebauer** angažirani su bili crtači, animatori i scenografi **Ismet Voljević, Branko Karabajić, Turido Pauš, Borivoj Dovniković, Vladimir Jutriša, Zlatko Grgić, Vjekoslav Radilović, Vladimir Delač** i dr., a proizvodnjom su rukovodili **Zvonimir Furtinger**, potom **Ivo Vrbančić**, pa **Dragutin Vunak**, te **Krešo Golik**. U dobro opremljenome studiju radilo je i po 33 crtača, a izrađivali su, financijski uspješno, reklame za inozemne i za domaće tvrtke (npr. 1955: *Man müsste, Salamander*; 1956: *Čarobni katalog, Priča o Crvenkatici; Interpublicova color-panorama*). Osnivanjem Studija za crtani film u Zagreb filmu, političkom se odlukom Interpublicov studio fuzionirao (priključio) Zagreb filmu, i tako je prestao proizvoditi crtane filmove. **Braća Neugebauer** još neko vrijeme rade u Zagreb filmu, a potom se sele u SR Njemačku i ondje nastavljaju raditi na animiranim reklamama na temelju već uspostavljene suradnje s njemačkim klijentima.

### 1956–1990.

**Studio za crtani film, Zagreb film.** Prema sugestijama Savjeta za nauku i kulturu Hrvatske, Zagreb film napušta svaštarsku proizvodnju (u koju spada i pokušaj da radi cjelovečernji igrani film) i 1956. specijalizira se za proizvodnju dokumentarnih i animiranih filmova, te se u skladu s time osnivaju dva studija: Studio za dokumentarni film i **Studio za animirani film**. Sljedeće godine, 1957, prisilnim ukidanjem crtanofilmskog rada u Interpublicu, **Zagreb film** preuzima studijsku tehniku Interpublica. Autori koji su prethodno već, pod imenom Zagreb filma, radili animaciju – **Dušan Vukotić** i **Nikola Kostelac** – postaju središnji autori polazne proizvodnje animiranih filmova u novoosnovanome studiju, a njima se kao redatelji pridružuju **Dragutin Vunak, Vatroslav Mimica, Vladimir Tadej, Ivo Vrbančić, Branko Ranitović**, a po raspisivanju natječaja za crtače animatore i druge suradnike u animaciji i oni crtači-animatori-scenografi koji su već radili i u drugim poduzećima (Zora filmu, Interpublicu) ili u ranim animiranim filmovima, npr. **Vladimir Jutriša, Zlatko Bourek, Pavao Štalter, Zvonimir Lončarić, Željko Kanceljak, Aleksandar Marks** i **Boris Kolar, Vjekoslav Kostanjšek**, te Interpublicovi animatori **Borivoj Dovniković** i **Zlatko Grgić**.

Osnivanjem Studija za crtani film Zagreb filma i istodobnim postojanjem crtanofilmske proizvodnje u Zora filmu (do 1964) prestali su daljnji pokušaji osnivanja proizvodno-animacijskih studija. Studio za crtani film Zagreb filma ostao je zadugo temeljnim, a po prestanku rada Zora filma i jedinim, proizvodnim centrom animiranoga filma u Hrvatskoj, sve do pojave manjih i specijaliziranih poduzeća potkraj 1960-ih i početkom 1970-ih, a posebno zastankom proizvodnje u Zagreb filmu početkom 1990-ih, te fuzioniranjem s Filmotekom 16 – kad Zagreb film praktički prestaje funkcionirati prema studijskomu načelu.

### 1956.

**Festivalski nastupi – domaći i inozemni.** Na trećem Festivalu jugoslavenskog filma u Puli 1956, koji u to doba obuhvaća i kratkometražne filmove, prikazan je i *Nestašni robot* Dušana Vukotića i dobio je nagradu, a na sljedeća dva (IV. i V. pulskom festivalu) prikazana je gotovo ukupna proizvodnja Zagreb filma, a filmovi svake godine dobivaju pokojnu nagradu.

**1959.**

Odlučeno je da se Pulski festival specijalizira za cjelovečernje filmove, pa je 1960. organiziran godišnji **Festival jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnoga filma** u Beogradu, na kojem se – sve do raspada Jugoslavije 1991 – redovito natječu i prikazuju (i bivaju nagrađeni) i animirani filmovi proizvedeni u Hrvatskoj.

**1956.**

Hrvatski animirani filmovi počinju sudjelovati na međunarodnim festivalima. Te godine je na festivalu u Berlinu (**Internationale Filmfestspiele**) prikazan film *Crvenkapica Zora* filma, a od sljedeće godine (1957) na velik broj svjetskih festivala počinju pristizati, u mnogobrojnom godišnjem sastavu, filmovi Studija za crtani film Zagreb filma. Nakon takva skupnog nastupa na **Međunarodnome festivalu u Cannesu** 1958 (*Samac, Strašilo, Happy End, Osvetnik, Abra kadabra, Cowboy Jimmy, Na livadi*), a potom na drugim svjetskim festivalima, kritičari uočavaju zagrebačku produkciju filmova prepoznatljive stilske srodnosti i posebne vrijednosti i počinju (prema polaznoj karakterizaciji Georgesa Sadoula i Marcela Martina) govoriti o svojevrsnoj stilskoj školi – o **Zagrebačkoj školi**. Filmovi Studija redovito dobivaju mnogobrojne nagrade na svjetskim festivalima, a kruna ove svjetske recepcije Zagrebačke škole bila je u dodjeli nagrade **Američke filmske akademije** 1962. filmu *Surogat* Dušana Vukotića.

## **V. Stilska stabilizacija: prodor i razrada modernističkog stila (“autorski film”) te noseća proizvodnja (serije, reklame, obrazovni filmovi) (1957. do 1970-ih)**

**1957–1963.**

**Uspostavljanje i kanoniziranje korjenitog modernističkoga stila – prepoznato kao Zagrebačka škola – svjetski uspjesi.** Iako je dio filmova rađen s punom animacijom, ovalnim likovima i realističnom pozadinom (prema dominantnome svjetskom stilu dječje animacije u to doba), a bio je i namijenjen djeci (prema standardnoj namjeni animiranih filmova), **Dušan Vukotić**, a potom i **Nikola Kostelac** te **Vatroslav Mimica** (slijede ih i ostali redatelji), uvode korjenite tematske i stilske novine: dio filmske proizvodnje preusmjeravaju s dječje publike na onu odraslu, odnosno prema umjetnički zahtjevnijoj sredini, uvode alegorijske teme s filozofskim porukama, u crtežu slijede moderni plošni grafizam, nerealističku, reduciranu animaciju, oslabljuju narativne kontinuitete, ojačavaju eliptično-asocijativne skokove, a Mimica stvara i svojevrsne “filmove stanja”. Filmovi u kojima je to učinjeno paradigmatiski očitim jesu *Koncert za mašinsku pušku* **Dušana Vukotića** i *Samac Vatroslava Mimice* (oba 1958), a potom su im se paradigmatiski pridružili *Čovjek i sjena Dragutina Vunaka* (crtež i pozadina **Aleksandar Srnec**, 1960), *Don Kihot Vladimira Kristla* (1961) i drugi filmovi i autori (s brojčano dominantnim Vukotićevim i Mimičinih filmovima). Takav stil postaje potkraj 1950-ih i početkom 1960-ih gotovo obvezatan za filmove Studija, pa se prema njemu rade i dječji i reklamni filmovi.

**1960–1964.**

**Radikalniji modernizam – pojava apstraktnog animiranoga filma.** Atmosfera modernističkog istraživanja potaknula je početkom 1960-ih pojavu radikalnog eksperimentalnoga filma u Kinoklubu Zagreb, pa su se tu neki autori među ostalim okušali i u eksperimentalnoj animaciji, tj. animaciji apstraktnih uzoraka. **Vladimir Petek** je u nizu filmova – *Srna No. 1*, *Srna No. 2* i *Srna No. 3* (1962. i 1963) ucrtavao izravno na vrpču nefiguralne uzorke i animirao ih, a animacijske efekte

dobio je i **Milan Šamec** utapkavajući mrlje izravno na vrpcu u *Termitima* (1963). S druge strane, likovni umjetnici koji su radili uglavnom scenografiju u animiranim filmovima, a u svojem likovnom radu bili izraziti modernisti, pokušali su se ogledati i u likovno-apstraktnome filmu. Knjiga snimanja **Aleksandra Srneca** za apstraktni crtani film prema njegovim apstrakcijskim likovnim preokupacijama (nazvan:  $=\infty$  – “jednako beskonačno”) nije 1960. u Zagreb filmu prihvaćena za realizaciju, dok je **Zvonimir Lončarić** uspio 1964. snimiti film *IXI=I* koji se poigrava transformacijama iz prepoznatljiva u neprepoznatljiv apstraktni obrazac.

### 1960–1961.

**Serije.** U koprodukciji s vanjskim producentom, Zagreb film se 1960. i 1961. upušta u izradu crtano-filmske serije *Slučajevi* (26 epizoda), na kojoj su se redateljski ogledali i drugi autori osim dominantnih (npr. od kasnije poznatih **Zlatko Grgić**, **Boris Kolar**, **Borivoj Dovniković**, **Damir Gospodnetić**), a u crtanje i animaciju uključili su se i mlađi kadrovi koji će poslije biti autorima (npr. **Milan Blažeković**, **Zdenko Gašparović**, **Ante Zaninović**). Zagreb film je povremeno pokretao ili vlastite serije (npr. tzv. minifilmove, vic-filmove od nekoliko minuta...), a kasnije i ambiciozne dječje serije poput *Profesora Baltazara* i *Malih letećih medvjedića*.

### 1964. nadalje

**Drugi val autora u Studiju za crtani film Zagreb filma – osvježavanje i diferencijacija unutar Zagrebačke škole.** Iako potkraj 1950-ih i početkom 1960-ih dominiraju spomenuti polazni autori Zagrebačke škole, od 1961. do 1964. glavnu autorsku (redateljsku) ulogu preuzimaju dotadnji crtači, animatori i scenografi. Javljuju se samostalnim filmovima svojeg osobitog, međusobno uočljivo različitog stila, pa se počinju doživljavati kao “novi val” u Zagrebačkoj školi crtanoga filma. Iako se nadovezuju na modernističku orijentaciju, povremeno su napuštali plošni grafizam i reduciranu animaciju, isprobavali raznolike, među ostalim i izrazito slikarske stilove, ili pak razvijali vrlo osobna likovna i animacijska rješenja, s učestalijim naglaskom na psihološki produbljenijoj karakterizaciji likova od dotadanje, ali i s većom tematskom raznovrsnošću, povremeno uz napuštanje težnje za naglašenom filozofičnošću. Riječ je o **Zlatku Boureku** (*I videl sam daljine meglene i kalne*, 1964; *Bečarac*, 1966), **Borisu Kolaru** (*Vau-vau*, 1964), **Borivoju Dovnikoviću** (*Bez naslova*, 1964; *Znatiželja*, 1966), **Anti Zaninoviću** (*Zid*, 1965), **Aleksandru Marksu** i **Vladimiru Jutriši** (*Muha*, 1966), **Zlatku Grgiću** (*Peti*, 1964 – korežija s **Pavlom Štalterom**; *Muzikalno prase*, 1965; *Mali i veliki*, 1966), **Pavlu Štalteru** (*Kutije*, 1967; *Maska crvene smrti*, 1969 – korežija s **Brankom Ranitovićem**), **Nedeljku Dragiću** (*Možda Diogen*, 1967; *Idu dani*, 1968) i dr. Njihovoj javnoj percepciji kao “generacije novih autora” pridonijela je opća usmjerenost u cijeloj kinematografiji na važnost tzv. autorskoga filma – pa se i u crtanome filmu počinje naglašavati i uočavati autorska cjelovitost i obilježnost djela – ali i njihova postupna proizvodna dominacija, čemu je pomoglo prorjeđivanje crtano-filmskog autorskog rada u Studiju dotadašnjih prevladavajućih autora (postupnim preusmjeravanjem pozornosti i rada D. Vukotića i V. Mimice prema režiji igranoga cjelovečernjega filma te upuštanjem drugih redatelja, npr. Kolstelca i Vunaka, u više serijske, dječje, odnosno namjenske filmove).

Uz još neko vrijeme aktivne D. Vukotića i V. Mimice, ti autori nastavljaju njihov uspjeh sudjelujući u konkurenciji mnogobrojnih festivala i dobivajući i dalje cijjenjene nagrade, percipirani kao dio jedinstvene Zagrebačke škole. U svijetu se priređuju retrospektive zagrebačkih crtanih filmova (Cambridge, 1967; NewYork, 1968).

Zagreb film cijelo vrijeme proizvodi i reklamne filmove za domaće i inozemne naručitelje, pa se autorska domišljatost očituje i u njima.

## VI. Proizvodna i vrstovna diferencija

### 1966. nadalje

“**Mala**” poduzeća. Godine 1963. promijenjen je sustav financiranja proizvodnje filmova. Naime, umjesto da poduzeća dobivaju proračunski novac za svoju planiranu proizvodnju, od te godine proračunskim novcem za proizvodnju filma raspolaže posebna institucija (u tom trenutku Fond za kinematografiju) i na temelju javnoga natječaja subvencijski novac dodjeljuje izabranim projektima (scenarijima) – pa otada i proizvodnja autorskih crtanih filmova Zagreb filma ovisi o odobrenim projektima, iako se i dalje radi i na komercijalnim projektima (reklamama i serijama). No, dok je prije osnivanje poduzeća bila državna stvar, u 1960-ima je omogućeno da “grupa građana” pokrene vlastito poduzeće ili proizvodnu udrugu (tzv. filmska radna zajednica) pa da preuzme realizaciju projekta koji je dobio potporu na javnome natječaju Fonda (poslije RSIZ-a). Tako se u drugoj sredini 1960-ih javilo više malih poduzeća i udruga koje su se upuštale i u prigodnu proizvodnju animiranih filmova, primjerice **Filmski autorski studio**, **Film art** (reklamni filmovi), **Mozaik film**, a potom **Adria film**, koji su proizveli više animiranih filmova. Dio je tih poduzeća bio kratkovječan, ovisno o subvencijskom uspjehu, ali se ubuduće mogućnost osnivanja samostalnog poduzeća za proizvodnju animiranih filmova koristila povremeno, da bi 1990-ih i nakon toga postala izvorom proizvodne difuzije – tj. postojanja razmjerno trajnih poduzeća koja ravnopravno sa Zagreb filmom proizvode i plasiraju animirane filmove.

### 1966.

**Prvi dječji crtani film.** U dječjem kinoklubu **Slavica** u Pitomači 1966. napravljen je dječji animirani film (*Dva konja*). Prikazan je na **Reviji filmskog amaterskog stvaralaštva djece**, koja se održava od 1962. Nakon toga se povremeno na Reviji pojavljuju dječji animirani filmovi izrađeni u dječjim klubovima i na tečajevima animacije koji se organiziraju za djecu.

### 1971–1996.

**Filmoteka 16 – animacija u obrazovnome filmu, ponovno.** Godine 1963. osnovano je poduzeće **Filmoteka 16**, s ciljem prosvjetiteljske distribucije filmova na 16-milimetarskome filmu, te širenja filmske kulture. Potkraj 1960. Filmoteka 16, uz distribuciju otkupljenih stranih nastavnih filmova, počinje planirati vlastitu sustavnu proizvodnju nastavnih filmova, koji će uključivati animaciju ili biti izvedeni animacijski. Nakon oglednih kratkih filmova (npr. crtani *Temeljni kemijski zakon*, 1971) Filmoteka 16 utemeljuje opremljeni studio za proizvodnju nastavnih filmova i 1972. počinje sustavno izrađivati tzv. *element-filmove* – kratke filmove o nekoj nastavno važnoj pojavi ili pojmu (tj. “elementu” nastave), koji se mogu distribuirati u kasetama i projicirati s kasetnoga projektora, te služiti u nastavi. Neki su od tih filmova bili isključivo crtani (npr. serija o matematici, s kombinacijom narativnih i dijagramatskih animacijskih rješenja, **Dragutina Vunaka**, te filmovi o povijesti, npr. **Radovana Ivančevića**), neki djelomično animacijski obrađeni (npr. serija *Perspektive Radovana Ivančevića*, 1972–73, šest filmova s pretežno dijagramatskom animacijom), a neki su bili snimani dokumentarno (npr. serija o književnicima). Filmovi su rađeni u planiranim serijama (prema nastavnome području) i u njima su se aktivirali mnogobrojni redatelji, crtači i animatori (npr. **Dragutin Vunak**, **Zlatko Sačec**, **Zvonimir Lončarić**, **Dušan Vukotić**, **Borivoj Dovniković**, **Pavao Štalter**, **Neven Petričić**, **Davor Ribarović**, **Stevo Šinik** i dr.).

Uz animaciju u obrazovnim filmovima **Filmoteka 16** je povremeno proizvodila i nenamjenske animirane filmove, pretežno dječje, autora **Dragutina Vunaka**, **Borivoja Dovnikovića**, **Mate Lovrića**, **Borisa Kolara**, **Ljubice Hajdler**, **Dušana Gačića** i dr.

HRVOJE  
TURKOVIĆ:  
ANIMIRANI FILM  
U HRVATSKOJ:  
KRONOLOGIJA  
1922–2015

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Kako je Filмотека 16 bila zamišljena ne samo za distribuciju nego i za prikazivanje 16-milimetarskoga filma, organizirala je prikazivačka gostovanja (s pokretnim 16-milimetarskim projektorom i njegovim operaterom) u školama i po narodnim sveučilištima i prigodnim dvoranama, te su se u sklopu prikazivačkoga programa prikazivali i animirani filmovi, odnosno obrazovni filmovi s uključenim animiranim dijelovima.

#### 1972.

**Svjetski festival animiranoga filma – Animafest Zagreb.** Zagreb film – na temelju ugleda koji imaju zagrebački animatori i samo poduzeće – 1972. utemeljuje bienalni međunarodni festival animiranoga filma, jedan od četiriju svjetskih festivala animiranoga filma pod pokroviteljstvom ASIFA-e, drugi po redu osnivanja, koji ubrzo stječe svjetski ugled. Održava se redovito, a važan dio konkurencije čine i filmovi zagrebačkih autora (pretežito Studija animiranoga filma Zagreb filma) često dobivajući nagrade.

#### 1975.

**Specijalizirani dječji klubovi za animirani film.** Godine 1975. osniva se prvi klub s tečajem iz animacije za djecu – ŠAF Čakovec (Škola animiranoga filma). Godine 1986. osniva se u Varaždinu VANIMA (Varaždinska animacija, od 2004. mijenja naziv **Filmsko-kreativni studio VANIMA**). Potom, osobito nakon 1990-ih, i drugi klubovi sustavno njeguju i animaciju (npr. **Fotokino videoklub Zaprešić**, **Kinoklub Karlovac**), a po školama djeluju filmske družine koje rade i animirane filmove, te različiti kinotečajevi iz animacije u sklopu kojih djeca izrađuju animirane filmove.

Kao savez kinoklubova, a ujedno i ujedinitelj i pomagatelj dječjega stvaralaštva, **Filmski savez Hrvatske** (poslije **Hrvatski filmski savez**) organizira godišnje ujedinjujuće **revije dječjeg i odrasloga filmskoga stvaralaštva**, na kojima se prikazuju i animirani filmovi proizvedeni u kinoklubovima, školskim filmskim družinama i na tečajevima.

## VII. Stilska stagnacija u autorskoj proizvodnji s ponekim iznimkama (kraj 1970-ih i 1980-e)

### 1970-te i 1980-te.

**Zagreb film – stagnacija i disperzija unutar Zagrebačke škole.** Iako je proizvodnja animiranih filmova – podjednako autorskih, obrazovnih, reklamnih – tijekom 1970-ih i početkom 1980-ih zadovoljavajuća brojem, te se javljaju poneki dojmivi filmovi zagrebačkih autora (npr. *Dnevnik Nedeljka Dragića*, 1974; antologijska *Satiemanija* Zdenka Gašparovića, 1978; *Škola hodanja* Borivoja Dovnikovića, 1978; *Neboder* Joška Marušića, 1981; *Album Krešimira Zimonića*, 1983; *Slike iz sjećanja Nedeljka Dragića*, 1989), većinom se i kod slavnihih redatelja, a i kod pridošlihi osjeća stanoviti zastoj invencije i izvrsnosti. Seljenjem autorskih prostorija u zgradu u Novoj Vesi izgubio se kontakt među autorima, a i osjećaj povezanosti s kućom. Autori ili odlaze i rade u inozemstvu ili rade kod kuće. Povećana administracija guta većinu novca, autori su posljednji u redu za isplatu, a novođošli autori se rijetko ističu iz standardnog prosjeka.

Stanovitu “alternativu” autorski ambicioznom crtanomu filmu čine donekle **serije**, one *Profesora Baltazara* koje se rade tijekom 1970-ih i 1980-ih, odnosno niz serija minifilmova Zlatka Grgića (*Maxicat*, 1972–75), te **namjenski** (osobito oni Radovana Ivančevića: *Povijesna pripovijest i Postanak i razvoj feudalnog društva*, 1978) i **obrazovni, element-filmovi** Filмотеke 16.

**1986.**

**Cjelovečernji animirani film.** Milan Blažeković u sklopu *Croatia filma* otvara studio crtanoga filma s ciljem izrade cjelovečernjega filma i 1986. dovršava *Čudesnu šumu*. Prikazivački uspjeh toga filma potiče na daljnji rad na cjelovečernjim animiranim filmovima ponajprije Milana Blažekovića (*Čarobnjakov šešir*, 1990; *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*, 1997), te Croatia film postaje glavnim, i zadugo, jedinim producentom cjelovečernjih animiranih filmova.

**VIII. Proizvodne promjene – postupna stabilizacija proizvodnje (1991. nadalje)****Kraj 1980-ih / 1990-te.**

**Proizvodna i subvencijska kriza.** Loši poslovni potezi doveli su Zagreb film u dugove, nedostaje novca za plaće, održavanje tehnike. Proizvodnja toga poduzeća katkada posve izostaje (1993) ili se drastično smanjuje (tri filma 1994, šest filmova 1995).

Iako se osamostaljenjem hrvatske države i restrukturiranjem političkoga i ekonomskoga sustava ukinuo RSIZ kao posebna ustanova koja raspodjeljuje proračunski novac za kulturu, postojeći sustav subvencioniranja prelazi na Ministarstvo kulture RH, na ministra i njegove povjerenike, te se primjenjuje i dalje. No, ratnim i tranzicijskim prilikama smanjen proračun reducira subvencije i filmu, dakle i projektima animiranoga filma, pa subvencionirana proizvodnja u prvoj polovici 1990-ih opada, a – pod uvjetima niskog standarda građana i malih poduzeća – mala je i samoinicijativna proizvodnja, kao i ona reklamna i obrazovna. Osobito je primjetna minimalizirana proizvodnja Zagreb filma, te povremeno proizvodno javljanje animiranim filmom HRT-a, Croatia filma, Jadran filma i ponekog “malog”, često kratkovjekog proizvođača (Urania, HTV, Animus), a javljaju se “domaći” samoproducirani proizvodi samih autora (Daniela Šuljića, Nicole Hewitt, Saše Došen...).

Nasuprot tomu, dječji animirani film, sa stalnim dolaskom nove djece i zahvaljujući maru voditelja, djeluje jednakom mjerom i u tom razdoblju (ŠAF Čakovec i VANIMA).

**1992.**

**Dani hrvatskog filma.** Utemeljen je godišnji festival hrvatskog filma, koji ubrzo postaje isključivo festivalom kratkometražnoga filma – **Dani hrvatskog filma**, a prikazuje filmove proizvedene u Hrvatskoj kao i one hrvatskih autora tijekom godišnjeg razdoblja – onoga između dvaju festivala. Ima posebnu selekciju i nagrade po filmskim rodovima, među kojima i animiranoga filma (uz kratki igrani, dokumentarni, eksperimentalni, namjenski i videospot) – pa se na njemu svake godine može pogledati izbor iz godišnje produkcije, a podatke o filmovima pronaći u katalogu.

**1993. do 2000-ih.**

**Znakovi promjena: računalna tehnologija, dolazak mladih autora i animatora.** Iako je većim dijelom 1990-ih i početkom 2000-ih proizvodnja animiranih filmova još uvijek mala, s blagom tendencijom rasta prema kraju 1990-ih i tijekom 2000-ih, ipak se uočavaju obećavajuće promjene. Jača pristupačnost i uporaba računala i računalne animacije koja postaje dostupna i privatnim osobama, ali i klubovima. Javlja se priličan broj mladih, ili novih, autora od kojih neki odmah obećavaju (npr. Daniel Šuljić, Simon Bogojević Narath, Nicole Hewitt, Davor Međurečan, Darko Bakliža, Goran Trbuljak, Ana Hušman...). Na prijelazu iz 1990-ih u 2000-e javljaju se i impresivna dostignuća (npr. *Sunce, sol i more* Daniela Šuljića, 1997; antologijski *In-dividu* Nicole Hewitt, 1998;

*Bardo Thodol* S. B. Naratha, 2000; *Svaki je dan za sebe svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka, 2001; *Ciganjska Davora* Međurečana i Marka Meštrovića, 2004; *Spoj* Darka Bakliže, 2004; *Levijatan* S. B. Naratha, 2006; *Plac Ane Hušman*, 2006. i dr.)

## IX. Promjene u animacijsko-kinematografskome sustavu

### 1995. nadalje

Osniva se **Foto kino video klub Zaprešić** (FKVKZ) koji okuplja djecu i mladež i pod vodstvom ponajviše **Mirka Klarića** i **Jadranka Lopatića** odmah njeguje i animaciju, u različitim tehnikama (crtani film, plastelinska animacija, 3D-animacija, kolaž i dr.). Tijekom vremena postaje jedan od najplodnijih i najuspješnijih amaterskih klubova.

### 1996. nadalje

**Fuzioniranje Filmoteke 16 i Zagreb filma; pojava novih animacijskih poduzeća na temeljima računalne tehnologije.** Kako bi se Zagreb film izvukao iz financijske, upravne i proizvodne krize Grad Zagreb određuje da se spoje dva poduzeća u gradskom vlasništvu – Filmoteka 16 i Zagreb film. Uprava Filmoteke 16 i njezini djelatnici postaju upravom i djelatnicima Zagreb filma. Priličan se broj djelatnosti Filmoteke 16 gasi (proizvodnja obrazovnoga filma, nakladništvo, organizacija dodatnog filmskoga obrazovanja za nastavnike), pri čemu se sređuje financijska situacija Zagreb filma, uvodi se računalna tehnologija i Zagreb film uspostavlja redovitiju, premda ne i bogatu, proizvodnu i distribucijsku djelatnost.

No, u doba proizvodne krize i slabe proizvodnje Zagreb filma, postupno se počinju tijekom 1990-ih javljati nova poduzeća koja se posvećuju animaciji, ili njeguju animaciju među svojim djelatnostima, ponajviše s osloncem na sve pristupačniju računalnu tehnologiju i animacijske programe, kao dominante 2000-ih (*Ars animata studio*, *Bonobo studio*, *D.I.A.T.*, *Diedra*, *Hrvatski filmski savez*, *Kenges*, *Kreativni sindikat*, *Pangolin* i dr.).

### 1997. / 1999.

**Sustavno sveučilišno animacijsko obrazovanje.** Na **Umjetničkoj akademiji u Splitu**, na Odsjeku za dizajn vizualnih komunikacija uveden je 1997. i kolegij videoumjetnosti u sklopu kojeg se izrađuju i animirani filmovi, a 2004. uvodi se sustavan diplomski i dodiplomski studij filma, medijske umjetnosti i animacije, koji prvo drži **Simon Bogojević Narath**, a potom **Veljko Popović**.

Na **Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu** 1999. utemeljuje se poseban četverogodišnji studij animiranoga filma. Studij ujedno postaje novim proizvodnim centrom animiranoga filma, a s njega tijekom vremena počinju pristizati animacijski obrazovani, a ponekad i izrazito formirani autori. Ondje se ujedno iskušavaju najrazličitije animacijske i likovne tehnike.

### 1999.

**Škola medijske kulture.** U organizaciji Hrvatskoga filmskoga saveza (na poticaj **Vere Robić-Škarica** i **Ante Peterlića**), a nastavljajući svojedobnu Ljetnu filmsku školu koju je organizirala Filmoteka 16 tijekom 1970-ih i 1980-ih, pokrenula se 1999. sedmodnevna (kasnije jedanaestodnevna) **Škola medijske kulture** na kojoj su nastavnici koji predaju i film u sklopu svojeg predmeta (hrvatskoga jezika i književnosti), voditelji filmskih klubova i školskih filmski i videodružina mogli steći dodatno filmsko obrazovanje putem seminara, ali i putem radionica na kojima su se izrađivali filmovi-vježbe, među njima i animirani (pod vodstvom **Ede Lukmana** i **Jasminke Bijelić**

Ljubić). To je obrazovanje pridonijelo pokretanju tečajeva animacije pri školama i u različitim klubovima, pa je povećana i Hrvatskom proširena proizvodnja animiranih filmova djece i mladeži.

### 1999. nadalje

U Karlovačkoj gimnaziji pod vodstvom nastavnika **Damira Jelića** osniva se izvannastavna sekcija **Videodružina Gimnazije Karlovac**, a njezini članovi, koji su maturom prestali pripadati gimnaziji, osnovali su 2002. samostalni klub – **Kinoklub Karlovac**. I videodružina i klub odmah su njegovali i animaciju (crtanofilmsku, ali i lutka-filmsku) s najznačajnijim svojim predstavnikom **Vjekoslavom Živkovićem**. Godine 2008. preuzeli su, u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, organizaciju revije neprofесиjskoga filma i videa mladeži – **Four River Film Festival** – koncipirajući uz to i međunarodnu konkurenciju.

### 2005. nadalje

**Animafestovo izdanje dugometražnog animiranoga filma**. Međunarodni festival animiranoga filma u Zagrebu, ustaljen pod nazivom **Animafest Zagreb**, uvodi izdanje dugometražnog animiranoga filma, koje se smjenjuje s kratkometražnim izdanjem. Animafest time postaje godišnjim festivalom, s time da svako od tih izdanja ostaje bienalno.

### 2005.

**Festival eksperimentalnoga filma**. U Zagrebu se utemeljuje Međunarodni festival eksperimentalnoga filma i videa **25fps**, u selekciji kojega se povremeno prikazuju i filmovi hrvatske eksperimentalne animacije, odnosno svjetske animacijske eksperimentalističke scene.

### 2008.

**Nove subvencijske okolnosti**. Zakonom o audiovizualnim djelatnostima utemeljen je **Hrvatski audiovizualni centar (HAVC)** na koji se sele subvencijske nadležnosti nad filmskim (audiovizualnim) područjem do tada u nadležnosti Ministarstva kulture. HAVC preuzima obrazac subvencioniranja pojedinih vrsta filmova, posebno i animacije. Projekte koji se javljaju na godišnje raspisane javne natječaje odabire izabrani povjerenik za animirani film. HAVC vodi i podupire i promociju hrvatskog filma u inozemstvu, te festivalsko prikazivanje i posebne kulturno-predstavljачke programe.

### 2010.

**Festivali animiranoga filma**. Godišnji pregled hrvatske animacije koji je do tada organizirala ASIFA-Hrvatska, preinačava se 2010. – u organizaciji Zagreb filma – u godišnji **Festival hrvatskog animiranoga filma**, s time da, za razliku od animacijskoga dijela Dana hrvatskog filma, ujedinjuje sve oblike animacijske proizvodnje u Hrvatskoj (uključuje studentske, dječje filmove, kao i animaciju u reklamnim i namjenskim filmovima), i nešto je propusnije selekcije. Festival nakon nekoliko godina održavanja zamire.

Iste godine **Filmsko-kreativni studio VANIMA**, koji je pod novim vodstvom **Hrvoja Seleca** i **Sandre Malenice** obnovio i proširio svoju animacijsku djelatnost, utemeljuje godišnji **VAFI – internacionalni festival animiranoga filma djece i mladih Varaždin**, koji u konkurenciji okuplja dječje filmove iz više od 20 zemalja.

HRVOJE  
TURKOVIĆ:  
ANIMIRANI FILM  
U HRVATSKOJ:  
KRONOLOGIJA  
1922–2015

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Animirani filmovi proizvedeni u Hrvatskoj, kao i oni hrvatskih autora, sve češće ulaze u konkurenciju različitih svjetskih festivala, pa i onih najvećih, te filmovi ponovno dobivaju međunarodne nagrade.

### 2015.

Zagreb film osniva poseban **Studio za stop-animaciju**, tj. za lutka-animaciju, uključujući i druge tipove animacije predmeta. Studio ima svoje prostorije s prikladnom opremom. To je organizacijski refleks činjenice da se tijekom 2000-ih sve učestalije javljaju lutka-filmovi u amaterskome filmu, ali, uočljivije, u profesionalnom filmu javljaju se uspješni autori specijalistički posvećeni lutka-filmu (npr. **Zdenko Bašić, David Peroš Bonnot, Božidar Trkulja, Ivana Bošnjak, Ivana Jurić** i dr.).

## X. Novo “zlatno doba” hrvatske animacije?

### Kraj 2000-ih i početak 2010-ih.

Do tada razmjerno skromna produkcija animiranih filmova (u usporedbi s drugim kratkim filmovima: dokumentarnim, reklamama, videospotovima) naglo raste (na oko 80 filmova godišnje 2010).

Sada postoje mnogi izvori iz kojih dolaze animacijski osposobljeni mladi ili novi autori: studiji animacije u Zagrebu i Splitu, inozemni studiji, kinoklubovi i tečajevi animacije, “kućno” samooobrazovanje na računalnim programima, “šegrtska” uključenost u rad na animiranome filmu u sklopu nekog studija animiranoga filma...

Povećao se broj proizvodnih studija koji se sustavno bave animacijom, dijelom se oslanjajući na HAVC-ove subvencije projekata, dijelom na izradu animiranih reklama i namjenskih filmova.

Veliki je proizvodni pogon umjetničkih akademija, na kojima studenti redovito rade animirane filmove, a završavaju studije dotjeranim diplomskim radovima i potom nastavljaju rad pod samostalnim, odnosno profesionalnim okolnostima.

Povećao se broj autora koji su izgradili prepoznatljiv svijet visoke vrijednosti (npr. oni **Darka Bakliže, Zdenka Bašića, Simona B. Naratha, Nicole Hewitt, Ane Hušman, Ivane Jurić, Davora Međurečana, Marka Meštrovića, Stjepana Mihaljevića, Veljka Popovića, Daniela Šuljića, Marka Tadića, Gorana Trbuljaka ...**).<sup>1</sup>

Izdiferencirale su se vrste animacije – iako je crtani film još uvijek najbrojniji, kontinuirano se njeguje i lutka-film, plastelinski film, animacija sipkih tvari, kolažni film, a upečatljivo je prisutna 3D računalna animacija te su uobičajena istraživanja novih formi.

Izdiferencirala su se i proširila područja u kojima se njeguje animacija. Nije riječ samo o tzv. umjetničkoj animaciji koju njeguju autorski usmjereni pojedinci usredotočeni na stvaranje vlastita umjetničkoga svijeta, ni na tradicionalnom području reklame, nego je animacija obilno prisutna u dizajnu naslovnica (špica) u igranim filmovima i onima za televizijske emisije, obvezatna je u

<sup>1</sup> U razdoblju pred kraj i nakon onog obuhvaćenog kronologijom potpuno se afirmiraju i drugi autori, poput Petre Zlonoge, Jelene Oroz, Natka Stipaničeva, Marka Dješke, Davida Lovrića, Matije Pisačića, Božidara Trkulje, Ivane Bošnjak, Irene Jukić Pranjić,

Tee Stražičić, Chintis Lundgren, Thomasa Johnsona ili Michaela Müller, a osebujnim spojevima animiranog i eksperimentalnog filma ističu se Tomislav Šoban, Darko Masnec i Dalibor Barić. (op. ur.)

izradi videoigara, u stvaranju kinetičkih reklama i videofasada, proširena na mrežnim stranicama u različitim modalitetima...

Osnovan je i međunarodni znanstveni skup Animafest Scanner u sklopu Animafesta Zagreb, a taj je svjetski festival 2015. objedinio svoje kratkometražno i dugometražno izdanje (koja su se izmjenjivala) u jedinstven festival koji svake godine ima obje konkurencije, a nakon ukinuća Festivala hrvatske animacije, proširuje i posebnu konkurenciju hrvatskog filma.

Područje animacije postalo je bogato, izdiferencirano, prisutno na mnogim stranama s mnogobrojnim vrijednim, pa i najvišim dostignućima. Prema mojoj procjeni, umnogome nadmašuje "zlatno razdoblje" u kojem je dominirala Zagrebačka škola crtanog filma.

#### LITERATURA

**Ajanović, Midhat**, 2004, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

**Ajanović, Midhat**, 2008, *Karikatura i pokret. Devet ogleda o crtanom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

**Ajanović, Midhat**, 2010, *Milan Blažeković – Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

**Ajanović, Midhat**, 2014, *Nedeljko Dragić: čovjek i linija / The Man and The Line*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

**Bahun, Sanja**, 2012, "Croatian Animation, Then and Now: Creating Sparks or Just a Little Bit of Smoke?", u: Vidan, A; Crnković, G. P. (ur.), 2012, *In Contrast: Croatian Film Today*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

**Dragojević, Rade (ur.)**, 2006, *B... znači Bordo / B... is for Bordo*, Zagreb: SKD Prosvjeta

**Majcen, Vjekoslav**, 2001, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

**Majcen Marinić, Mihaela**, 2015, *Prema novoj animaciji: povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Meandarmedia

**Munitić, Ranko**, 1978, "Kronologija", u: Sudović, Zlatko (ur.), *Zagrebački krug crtanog filma 1–3*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske

**Munitić, Ranko**, 1979, *Kinematografska animacija u Jugoslaviji*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

**Munitić, Ranko**, 1986, "Kronologija", u: Sudović, Zlatko (ur.), 1986, *Zagrebački krug crtanog filma 4*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske

**Munitić, Ranko**, 2012, *Estetika animacije*, (novo, dopunjeno izdanje Uvoda u estetiku kinematografske animacije iz 1982), Zagreb: Vedis

**Pata, Nenad**, 1996, *Majstori zagrebačkog crtanog filma*, Zagreb: Vedis

**Pata, Nenad**, 2006, *Iz dana u dan u Zagreb filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

**Pata, Nenad**, 2007, *Dušan Vukotić-Vud*, Zagreb: Korpus, Zagreb film

**Paulus, Irena**, 2002, *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, Hrvatski filmski savez

**Sudović, Zlatko (ur.)**, 1978, *Zagrebački krug crtanog filma 1–3*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film.

**Sudović, Zlatko (ur.)**, 1986, *Zagrebački krug crtanog filma 4*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske

**Turković, Hrvoje**, 2012, *Život izmišljotina. Ogledi o animiranom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

HRVOJE  
TURKOVIĆ:  
ANIMIRANI FILM  
U HRVATSKOJ:  
KRONOLOGIJA  
1922–2015

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.633-051VUKOTIĆ, D.

721.228(497.5)(091)

Midhat Ajanović

UNIVERSITY WEST, TROLLHÄTTAN

## “Kreativno postavljena animacija” Dušana Vukotića

Historija kaže sljedeće: Na krilima uspjeha “prvog umjetničkog crtanog filma” u Hrvatskoj/ Jugoslaviji *Veliki miting* iz 1951, koji doduše nije bio ni prvi ni umjetnički, direktor i glavni urednik *Kerempuha* Fadil Hadžić osniva specijalizirano poduzeće “za proizvodnju crtanih i lutka filmova Duga film” u Zagrebu odlukom i financiranjem Vlade Narodne Republike Hrvatske. Hadžić se s kompletnom ekipom *Velikog mitinga* seli u novu firmu i postaje njen direktor. Početkom 1951. raspisuje se javni natječaj za animatore, kopiste i koloriste. Prijavljuje se više od dvije stotine kandidata, od kojih je odabrano osamdesetak. Nove kadrove uvježbali su članovi ekipe *Velikog mitinga* – crtači/ animatori Walter Neugebauer, Vladimir Delač i Borivoj Dovniković, te šef kopističko-kolorističkog odjela Ladislav Šantak. Ideja je bila da se formiraju dvije grupe, jedna pod izravnim nadzorom umjetničkog direktora kuće Waltera Neugebauera koja je trebala nastaviti raditi unutar, u *Velikom mitingu* već ovladanih, diznijevskih konvencija te druga kojoj je zadaća bila iznaći “nacionalni stil” – rukovođenje tom grupom povjereno je dvadesetpetogodišnjem Dušanu Vukotiću, studentu arhitekture rođenom u istom bosanskohercegovačkom gradiću Bileći gdje se rodio i Hadžić.

Za budućnost animacije u hrvatskoj i formiranje slavne Zagrebačke škole najveću važnost imala je upravo pojava Vukotića koji je od svog prvoga, a Duginog drugoga filma *Kako se rodio Kićo* (1951, kao redatelj potpisan Josip Sudar), stvorio naznake nečega što će postati obilježje zagrebačkog crtanog filma: mali nacrtani čovjek, antiheroj čije se avanture odigravaju u svakodnevnom životu – Kićo. Ta čaplinovska crtana figura trebala je biti glavni lik prve domaće animirane serije pa je tako godinu dana kasnije Vukotić završio i drugi film o Kići *Začarani dvorac u Dudincima* (1952), ovaj put kao potpuno samostalan autor. Na špici je potpisan kao crtač, animator i redatelj. Usprkos određenoj svježini i entuzijazmu filmove o Kići karakterizirali su još uvijek bojažljiva animacija i socrealistički humor koji se zasnivao na, u animacijskome mediju, neprikladnim pisanim i verbalnim vicevima. Ni deset godina poslije autor neuglednog Kiće postat će doslovce vodeći autor modernoga crtanog filma u svijetu. Malo je primjera u historiji filma, napose animacije, tako strelovitog uspona.

Vukotić je već u Kići, u okviru svojih tadašnjih likovno-animacijskih sposobnosti, polako počeo odstupati od diznijevske tradicije i stila, najavivši takozvanu reduciranu animaciju koju će usavršiti u seriji od trinaest reklamnih filmova realiziranih nakon zatvaranja Duga filma, u proljeće 1952.

Jugoslavensko približavanje Zapadu, ali i postojanje prijeratne tradicije (braća Maar) rezultira i rađanjem novoga tržišta za animirane reklamne filmove. Grupa oko Dušana Vukotića i Nikole Kostelca, uključujući nekoliko kolega i suradnika iz Duga filma, Aleksandra Marksa, Vladimira Jutrišu i Vjekoslava Kostanjšeka, producira 30-sekundne reklamne crtane filmove u boji u kojima je u potpunosti primijenjen novi estetski model nastao pod očitim utjecajem onoga što se događalo u američkom modernističkom *cartoon* studiju UPA.

U tim reklamnim filmovima o crtane su osnove animacijske metode kojima se postiže maksimalna ekspresivnost u pokretu uz minimum potrebnih crteža. Upravo činjenica da je moderni-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



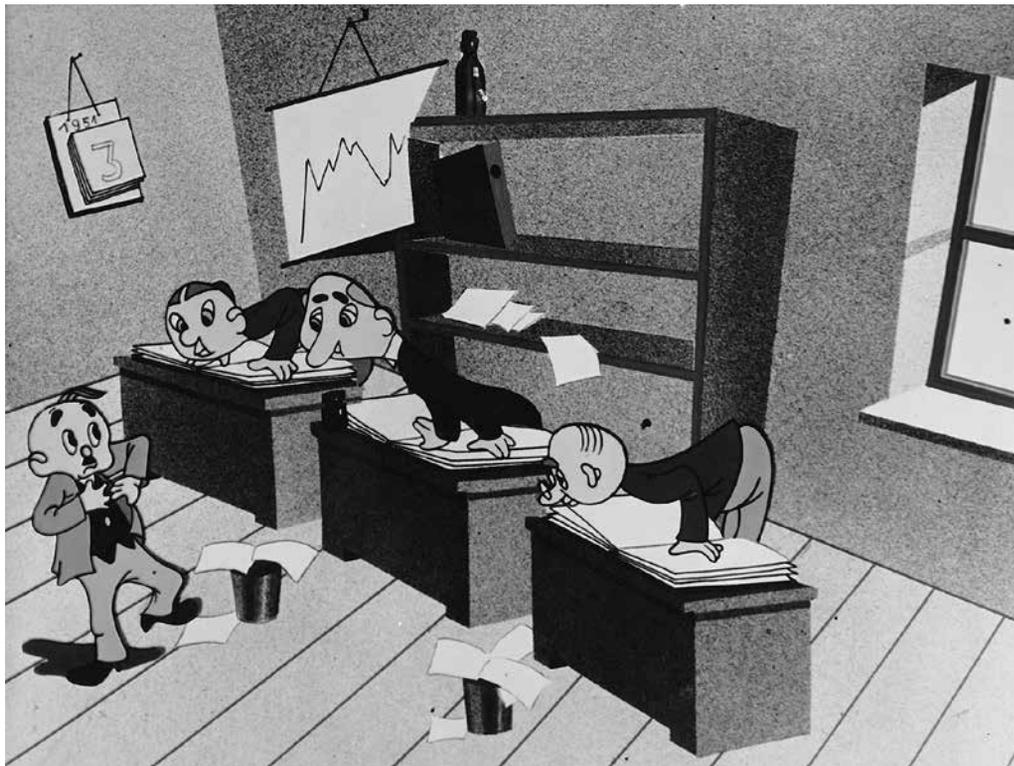
Veliki miting  
(1951)

stička animacija trebala mnogo manji broj nacrtanih folija negoli “puna” diznjevaska produkcija razlog je toga neprikladnog naziva “reducirana” (*limited*), jer su mnoga druga estetska obilježja bila daleko važnija od pukog broja crteža. U svom kasnijem autorskom tekstu “Jugoslavenska škola crtanog filma” sam Vukotić analizira reduciranu animaciju definirajući je kao “kreativno postavljenu animaciju”, što je omogućilo radikalno smanjen broj crteža potrebnih za jedan crtani film s u početku 12 000–15 000 na 4 000–5 000, “a da pritom film nije izgubio ništa od svog vizualnog bogatstva”. To “kreativno postavljanje” zapravo je okosnica ove vrste animacije čija su glavna obilježja modernistička, skraćena i nemimetička animacija, ritmički strukturiran pokret i likovi konstruirani kao geometrijski simboli koji se kreću na pozadini najčešće realiziranoj u formi aplikacija nekih od aktualnih trendova u umjetnosti. Za razliku od dotad važeće metode stvaranja pokreta putem rada s modelima ili korištenjem rotoskopa, studiranjem prirodnog pokreta i tajminga te stvaranjem njihova mimetičkog korespondenta u animiranoj slici, ovdje su filmsko vrijeme i pokret figura kreirani u skladu s općim vizualno-narativnim konceptom koji se često oslanjao na modernističke tendencije u slikarstvu (Klee) i karikaturi (Steinberg), uz odbacivanje dekadentne “O” linije i oblikih formi, nečega što je bilo *sine qua non* u diznjevskoj animaciji. Neki Vukotićevi eksperimentalni postupci, kakvi su jedna vrsta spacijalizacije naracije i korištenje animacijskoga skokovitog reza (*jump cut*), kada se figura u zamišljenom prostoru jednostavno premjesti s jednoga mjesta na drugo a da se uopće ne kreće od točke A do točke B, bili su, bez pretjerivanja, revolucionarni pomaci u shvaćanju animacijske estetike.

Ron Holloway u knjizi *Z is for Zagreb* iz 1972, jednoj od prvih internacionalnih publikacija posvećenih Zagrebačkoj školi, označava Dušana Vukotića kao “najvažnije ime jugoslavenske animacije”, što je reputacija koju će Vukotić zadržati do kraja života. Uz Vukotića se najčešće veže činjenica da je bio prvi europski autor animiranih filmova koji je dobio najrazvikaniju filmsku

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
"KREATIVNO  
POSTAVLJENA  
ANIMACIJA"  
DUŠANA  
VUKOTIĆA

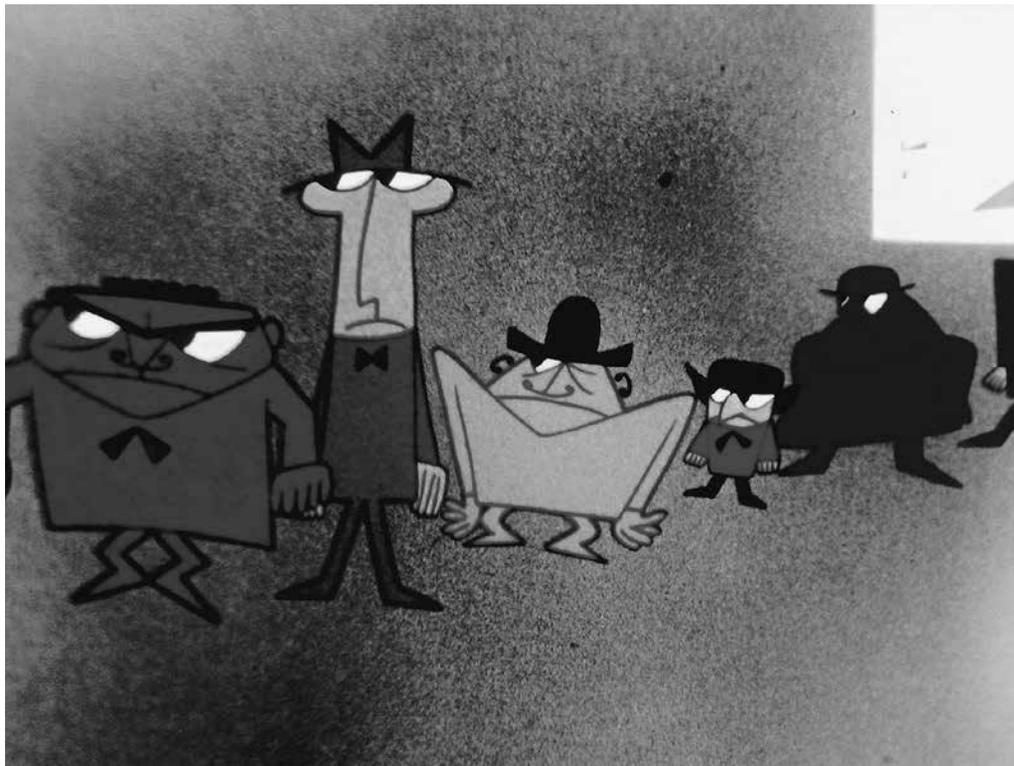
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Kako se rodio  
Kićo (1951)

nagradu za *Surogat* (1961), jedan od filmova iz imponzantne serije briljantnih djela koje je stvorio tijekom najplodnijega desetljeća svoje karijere, otprilike od sredine 1950-ih do sredine 1960-ih. Taj film zajedno s još tri jednako vrijedna ostvarenja, *Koncert za mašinsku pušku* (1958), *Piccolo* (1959) i *Igra* (1962), predstavlja sam vrh modernističkoga crtanog filma, toga glavnog estetskog smjera u razvoju animacije tijekom 1950-tih i 1960-tih, kojega se epicentar doista nalazio u studiju UPA. No, usporedbu s tim četirima Vukotićevim remek-djelima ne mogu izdržati ni John Hubley, Robert Cannon, Stephen Bosustow, ni bilo koji drugi od prvaka američke nediznjevске animacije toga doba.

Vukotić je došao u Zagreb u doba najžešćega konflikta Jugoslavije i bloka socijalističkih zemalja i počeo objavljivati vlastite karikature i kratke humoristične stripove koji su izražavali snažne antiimperijalističke satirične poruke usmjerene kako prema Zapadu tako možda još i više prema Istoku. Sklonost globalnim metaforama izraženima jezikom animirane karikature vjerojatno potječe iz toga kratkog, ali važnog razdoblja u njegovoj karijeri. Kao rasni karikaturist Vukotić je osobito naklonjen parodiji: on se uvijek bavi motivima koje je lako identificirati i konvencijama koje se izravno prepoznaju kao takve, pa će njegova omiljena meta ostati komercijalizacija ljudskoga društva i trivijalnost u čovjekovoj svakodnevnici. Mnoge njegove karikature bile su i ironični komentari o nezadrživoj najezdi prizemne kulture, banalnosti i konzumerističkoga društva. Tako se njegova strip-serija *Špiljo* i *Goljo* iz 1953. o dvojici pećinskih ljudi iz današnje perspektive doima kao prethodnica slavnima Fredu i Barneyu iz američkog animiranog televizijskog serijala *Obitelj Kremenko* (*The Flintstones*, William Hanna, Joseph Barbera, 1960–66). Odbijanje prihvaćanja konzumerističke projekcije svijeta u kojoj stanovnici planeta teže postati “surogat-Amerikanci”, koji gledaju samo hollywoodske filmove, pričaju samo engleski, piju Coca-Colu i jedu u McDonald’su,



Koncert za  
mašinsku  
pušku (1958)

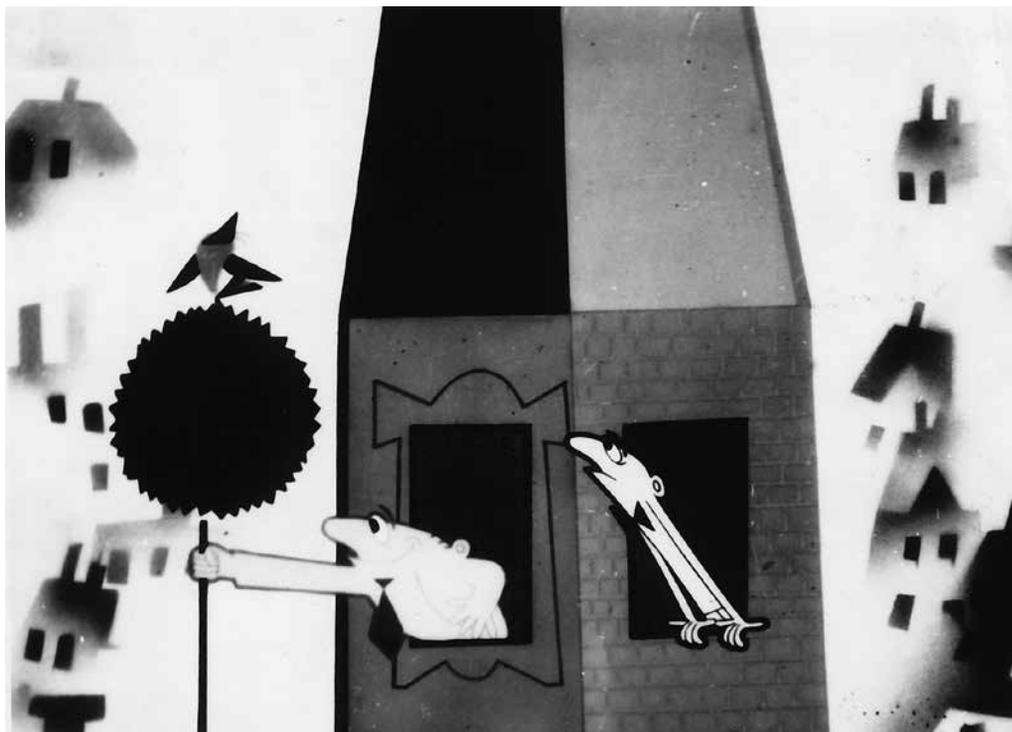
odnoseći se prezirivo prema vlastitoj baštini, kulturi i jeziku, ostat će Vukotićeva preokupacija i kad se uskoro nađe za animatorskim pultom. Takvo satiriziranje konzumerističkog egoizma i fiksacije na novac najčešće je artikulirano kroz parodiju hollywoodskih žanrova.

U filmu *Nestašni robot* (1956) koji je realizirao u Zagreb filmu, dakle četiri godine nakon Kiće, iako još uvijek bojažljivo oprezan u animaciji, Vukotić je najavio svoj skorašnji iskorak k originalnosti podjednako u izrazu i na tematskome planu kreirajući lik dobrog robota, što je jedan od prvih takvih slučajeva u popularnoj kulturi uopće, te time anticipirajući kasniji velik uspjeh Osamua Tezuke serijom *Astro Boy* (*Tetsuwan Atomu*, 1963–66), uvodna epizoda koje po svojim morfološko-animacijskim karakteristikama nedvojbeno podsjeća na Vukotićevo djelo. Zanimljivo je da je taj film, koji je zapravo označio stvarni početak njegove karijere, bio jedan od mnogobrojnih koji koketiraju sa znanstvenom fantastikom, njegovim omiljenim žanrom čijim se motivima stalno vraćao (*Krava na mjesecu*, 1959; dugometražni igrani *Gosti iz galaksije*, 1981; na neki način i *Abra kadabra*, 1957) sve do svog posljednjeg djela *Dobro došli na planet Zemlju* (1993).

Nakon filmova u kojima je parodirao vestern i horor, *Koncert za mašinsku pušku* bio je parodija gangsterskoga filma te predstavlja Vukotićevo prvo remek-djelo u kojem će sasvim razviti svoje potencijale originalnog filmskog karikaturista. U sljedećim dvama ostvarenjima Vukotić će do perfekcije dovesti svoje usklađivanje plošne geometrijske stilizacije slike s ritmičkom animacijom, pri čemu su utjecaji modernih umjetnika poput Kleea, Kandinskoga ili Chagalla vidljivi kako na površinskom, vizualnom omotaču tih filmova tako i u prostoru njihove unutarnje pokretačke energije. S tim dvama filmovima, riječ je jasno o djelima *Piccolo* (1959) i *Surogat* (1961), pobudit će pozornost internacionalne festivalske publike i stručnjaka te definitivno ući u filmsku historiju i ondje vjerojatno ostati dok god ljudi budu izučavali tu disciplinu.

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
"KREATIVNO  
POSTAVLJENA  
ANIMACIJA"  
DUŠANA  
VUKOTIĆA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Piccolo (1959)

*Surogat* je u tom kontekstu sam vrh njegovih antikonzumerističkih satira u kojima se britkoj kritici izlaže vulgarizacija emocija dehumaniziranog čovjeka, nesadržajnost uzrokovana brutalnim materijalizmom i opći egzistencijalni uvjeti u modernom potrošačkom društvu kakvo se primicalo Jugoslaviji kao posljedica njezina približavanja Zapadu. Sve što vidimo oko nas prividno je i artifično te se jedini smisao našeg postojanja svodi na konzumaciju. Čovjek kao biće konzumacije posjeduje samo jednu bitnu osobinu, zamjenjivost.

Nakon završene *Igre* (1962), vrlo vješto režirane kombinacije animiranih dječjih crteža i igranoga filma, koja mu je donijela novu nominaciju za Akademijinu nagradu i pregršt drugih priznanja, tridesetosmogodišnji Vukotić nalazi se u paradoksalnoj situaciji: on je u području modernističkoga crtanoga filma dosegao sam vrh, a s vrha se, jasno, može kretati samo u jednom smjeru – naniže. Izbor je bio nastaviti raditi isto i izložiti se riziku stagnacije i pada ili potražiti neke druge tematske i estetske mogućnosti vlastita kreativnog djelovanja. Osim toga, animacija se kao forma po logici stvari razvijala i ono što je u jednom trenutku bila najsvježija ideja uskoro će postati tek historijska činjenica koja će ustuknuti pred novim formama i izrazima. Pretpostavljam da je to razlog što je Vukotić donio radikalnu odluku da se, umjesto intenzivnog bavljenja crtanim filmom, više orijentira na rad na igranome filmu i pedagogiji.

Nastavak Vukotićeve karijere bilo je zapravo traženje novog estetskog pravca ili filmske forme u koju bi bilo smisljeno ulagati nove kreativne napore. Svaki od njegovih povremenih povratka animaciji bio je stoga pokušaj da se pridruži centralnim estetskim tendencijama u animaciji. Bilo je očito već od sredine 1960-ih da su animatori počeli napuštati dvodimenzionalnu plošnost modernističke cel-animacije. Animatori u Kanadi, Poljskoj, Čehoslovačkoj, Velikoj Britaniji i drugdje istražuju nove likovne izraze i tehnike u cilju ovladavanja prostornom dubinom i plastičnošću. Najmanje dva puta Vukotić se pokušao uključiti u taj trend, u manje uspjelom kolaž-



Krava na  
mjesecu (1959)

nom *Opera cordis* (1968) i izvrsnom *Ars gratia artis* (1970) koji se ističe taktilnom senzitivnošću i dosljednim montažnim ritmom. Isto to vrijedi i za njegovo djelovanje izvan animacije, gdje se, primjerice u *Gostima iz galaksije*, u kojima mu je suradnikom bio Jan Švankmajer, češki genij animacije, Vukotić nastojao priključiti trendu koji su lansirali Lucas i Spielberg svojim bajkolikim SF filmovima.

U tom kontekstu treba promatrati i film *Dobro došli na planet Zemlju*. Kao i uvijek Vukotić je nepogrešivo pogodio duh vremena, centralna estetska obilježja i tehnike aktualne animacijske produkcije te je neke od njih i primijenio, a druge je u dobroj mjeri anticipirao. Danas je sasvim jasno da se na prijelazu iz 1980-ih u 1990-e dogodila tektonska promjena u razvoju ljudske civilizacije. Radikalno su izmijenjeni odnosi političke moći, zemljopis, ekonomske i tehnološke okolnosti, što je utjecalo i na sfere umjetnosti, kulture i uopće duhovnosti.

Na planu medija i komunikacije došlo je do izmjene paradigme koja se danas naziva "vizualni obrat", zbog prevlasti slike nad drugim komunikacijskim sredstvima. Već je sredinom 1980-ih VHS obnovio interes za filmsku kulturu, a pogotovo će to kasnije biti u slučaju DVD-a i interneta, što će stvoriti tehnološke pretpostavke za postmodernizam u umjetnosti. Sa svakom sljedećom inovacijom slika i gledatelji su se približavali, udaljenost se smanjivala. Umjesto 400 kilometara vožnje do Beograda kako bi se u tamošnjoj Kinoteci vidio film *Čovjek s filmskom kamerom* (*Человек с киноаппаратом*, 1929) Dzige Vertova, današnji student pristupa mu jednim klikom na YouTube. Historija filma, uključujući širem gledateljstvu prije nepristupačnu animaciju, sada se nalazi na švedskom stolu i postmoderni autori, naravno, uzimaju s njega. Nešto što je Vukotića oduvijek karakteriziralo i izdvajalo od ostalih, izvrsno poznavanje historije animacije i filma, danas je nužan preduvjet za svakoga tko se želi baviti animacijom. No, smisao animirane slike sadržan u stvaranju onoga što je nemoguće drugim sredstvima nije se promijenio.

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
"KREATIVNO  
POSTAVLJENA  
ANIMACIJA"  
DUŠANA  
VUKOTIĆA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Esencijalne razlike između animiranoga i fotografskoga filma ne očituju se više toliko u tehnici snimanja koliko u estetici – animacijska poruka uvijek je radikalno različita od one fotografskoga filma, čak i onda kada se koriste istom morfološkom strukturom. Animacija je primjena načela individualiziranoga filmskoga vremena dok je filmski prostor materijaliziran kroz pokret.

Na prijelazu između kinematografske i digitalne epohe hibridizacija postaje jedna od dviju osnovnih značajki animacije. Druga je, naravno, istraživanje novih likovnih mogućnosti i tehnika za trodimenzionalno predočavanje slike. Već iste godine kada se pojavio Vukotičev posljednji film takozvani 3D CGI je toliko usavršio fotorealizam, to jest perfektu perspektivnu simulaciju prostora, da je bio moguć epohalni *Jurski park* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993). Pogledamo li filmove koji su u to doba postizali festivalske uspjehe i bili slavljani od kritike, kakav je recimo Švankmajerov *Smrt staljinizma u Češkoj* (*Konec stalinizmu v Čechách*, 1990), uvjerit ćemo se da su hibridizacija tehnika i trodimenzionalna prostorna simulacija temeljne karakteristike onoga najboljega u tadašnjem animiranome filmu.

Iz svega navedenoga jasno je da je Vukotić još jednom savršeno prepoznao duh vremena i pravilno procijenio u kojem se smjeru kretala umjetnost animacije. Promjene u tehnologiji, distribuciji, drugačija publika i kulturni kontekst uvjetovali su nov pristup u artikulaciji ideja uz adekvatna tehnička rješenja. Vukotić je, doduše, i ranije pokazivao sklonost hibridiziranju, recimo u *Mrlji na savjesti* (1968) ili filmu *Skakavac* (1975) kao i nekim svojim didaktičko-edukativnim radovima, ali nikad prije u nekom njegovu filmu nije primijenjen tako radikalni konceptualni konflikt između različitih likovno-animacijskih energija. Imamo vrlo riskantan postupak animiranja fotografske slike, što je ranije uspješno testirao među ostalima Belgijanac Raoul Servais u filmu *Harpia* (*Harpya*, 1979). Smisao ove metode, inače dosta slične piksilaciji, nalazi se u kreiranju anatomski i fizički nemogućih pokreta i položaja figura koje su očito živa ljudska bića. Mehanička duplikacija prirodne slike u kombinaciji s artificijelnim vremenom, prostorom, anatomijom i pokretom rezultira osjećajem nelagode, straha i odvratnosti, svega onoga što je Freud definirao pojmom *Das Unheimliche* (na engleskom se taj fenomen naziva *uncanny valley*). Riječ je o osjećaju koji se javi kada se oživi nešto očito neživo (u animiranome lutka-filmu i digitalnom 3D-filmu) ili obrnuto, kada nešto očito živo poprimi osobine nečega neživog, neosjetljivog i mehaničkog – upravo onako kako Vukotić želi da doživimo likove ljudi u filmu.

Takve figure, da parafrazim autora, “kreativno su postavljene” prema liku posjetitelja iz svemira, predočenog uz pomoć jedne sasvim druge tehnike, lutka-filma (stop-animacije). Figura izvanzemaljca je trodimenzionalna i stilizirana tako da asocira na oživljenu lutku koja izražava znatiželju, igru, naivnost, nevinost i na kraju zbunjenoost onim što zatječe na planetu Zemlji.

Likovna osjećajnost kao i poruka cijelog filma zasnovana je, dakle, na frikciji između tih dviju vizualnih i animacijskih koncepcija.

Prema vanjskim generičkim indikatorima film *Dobro došli na planet Zemlju* se lako može definirati kao satiru u žanru znanstvene fantastike koja kritizira konzumerizam. Ljudska bića predstavljena su kao agresivni nametnici, sebična i samoživa stvorenja sklona svakoj vrsti nasilja, spremna na kompromis samo ako je to u njihovu interesu i na suživot jedino u slučaju da su slabiji od onoga drugoga. Film je nastao u doba izvjesne krize žanra znanstvene fantastike koji je osobito u epohi hladnoga rata dao velike filmove, stripove i značajnu literaturu u djelima autora kakvi su Orwell, Lem, Clark, Bradbury, braća Strugacki, Lessing ili Philip K. Dick. Potkraj 1980-ih i početkom 1990-ih klasični SF postajao je manje-više obesmišljen onime u što se izrodila stvarnost. Budućnost je izgledala kao dio sadašnjosti, a ne njen produžetak. Naime, vizije autora SF-a počela

su se ostvarivati na najgori mogući način, od naše svakodnevne ropske ovisnosti o strojevima, potpune podređenosti medicinske i druge znanosti tome da se bogatim kapitalistima produži život do toga da stvarni svijet u političkom smislu izgleda kao najcrnja negativna utopija. Ljubav se svela na seks, čitanje je postalo klikanje na računalu, u slikama se ne uživa u galeriji već pred ekranom, filmovi se gledaju samo na preskokce, a demokracija je neka vrsta interaktivne igre koju karakterizira negativan izbor ili izbjegavanje izbora.

Današnji svijet koji je bio u nastajanju te 1993. žestoko se kritizira u lako čitljivoj Vukotičevoj metafori o golemim svinjama kao simbolu nadolazeće plime nezajajljive pohlepe. Kako to obično biva, stvarnost će replicirati umjetnosti pa će tzv. belgijski "superbik", nakazna kultura stvorena umjetnim putem kako bi se povećala mišićna masa i tako ostvario veći profit, ironično preseliti iz Vukotičeva filma u život.

Vukotić je svim svojim bićem pripadao jednom drugom svijetu, onomu koji je barem u ideji vjerovao u solidarnost i pravdu i koji je svojim filmovima i ukupnim intelektualnim angažmanom izražavao uvjerenje da sreću sebi stvaramo tako što omogućujemo slobodu, pravdu i poštovanje drugim ljudima. Stoga je gotovo logično da su njegov film i on sam doživjeli sudbinu kakvu su doživjeli. Ipak ne vjerujem da je to na bilo koji način utjecalo na Vukotičev status. Danas možemo samo spekulirati što bi bilo da je bilo drugačije i da se film prikazivao na festivalima. Sasvim je moguće da bi ondje bio zapažen i da bi se možda okitio i kakvom nagradom i priznanjem. No, Vukotičeva pozicija se u historiji animirane slike ne bi u bitnome promijenila. Njega bi svijet animacije i dalje pamtio po onima četirima čudesnim djelima modernističkoga crtanoga filma iz 1960-ih koja su, iako "došla niotkuda", dosegla visine kakve do tada nitko drugi nije uspio dotaknuti.

MIDHAT  
AJANOVIĆ:  
"KREATIVNO  
POSTAVLJENA  
ANIMACIJA"  
DUŠANA  
VUKOTIĆA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.633-051VUKOTIĆ, D.

Miroslav Cmur

## Društvena angažiranost Dušana Vukotića

**SAŽETAK:** Društveni angažman Dušana Vukotića (1927–1998) vidljiv je u mnogim djelatnostima – aktivno je djelovao kao autor stripova, scenarist, crtač i karikaturist, no široj je javnosti ostao najpoznatiji kao tvorac animiranih filmova. Premda su neki animirani filmovi nastali prije pedesetak godina, još uvijek se koriste u sklopu nastave hrvatskog jezika i književnosti, točnije, u nastavi medijske kulture. Prema nastavnom planu i programu, učenici tijekom školovanja gledaju naslove *Kako je Ana kupila kruh* (Aleksandar Marks i Vladimir Jutriša, prema Vukotićevu scenariju, 1980), *Kauboju Jimmy* (1957), *Posjet iz Svemira* (Zlatko Grgić, prema Vukotićevu scenariju, 1964), *Piccolo* (1959), *Krava na Mjesecu* (1959), *1001 crtež* (1960) i *Surogat* (1961). Nažalost, neki su Vukotićevi radovi izostavljeni i zanemareni. Njegovi animirani filmovi namijenjeni su djeci, ali i odraslima. U njima se promoviraju vrijednosti kao što su dijalog i tolerancija (*Piccolo*), kritiziraju se agresivni konzumerizam (*Surogat*) i rodni stereotipi (*Krava na Mjesecu*). U Vukotićevim animiranim filmovima nema jezičnih barijera – kako im se priča temelji prvenstveno na crtežu koji ima i aktivnu funkciju pripovjedača, podjednako su razumljivi na svakom kraju svijeta. U tekstu se analiziraju animirani filmovi koji se koriste u sklopu nastave, ali i djela što su iz (ne)opravdanih razloga manje spominjana u školi i izvan nje.

**KLJUČNE RIJEČI:** Dušan Vukotić (opus), društveni angažman, konzumerizam, Zagrebačka škola crtanog filma, animirani film u nastavi, medijska kultura

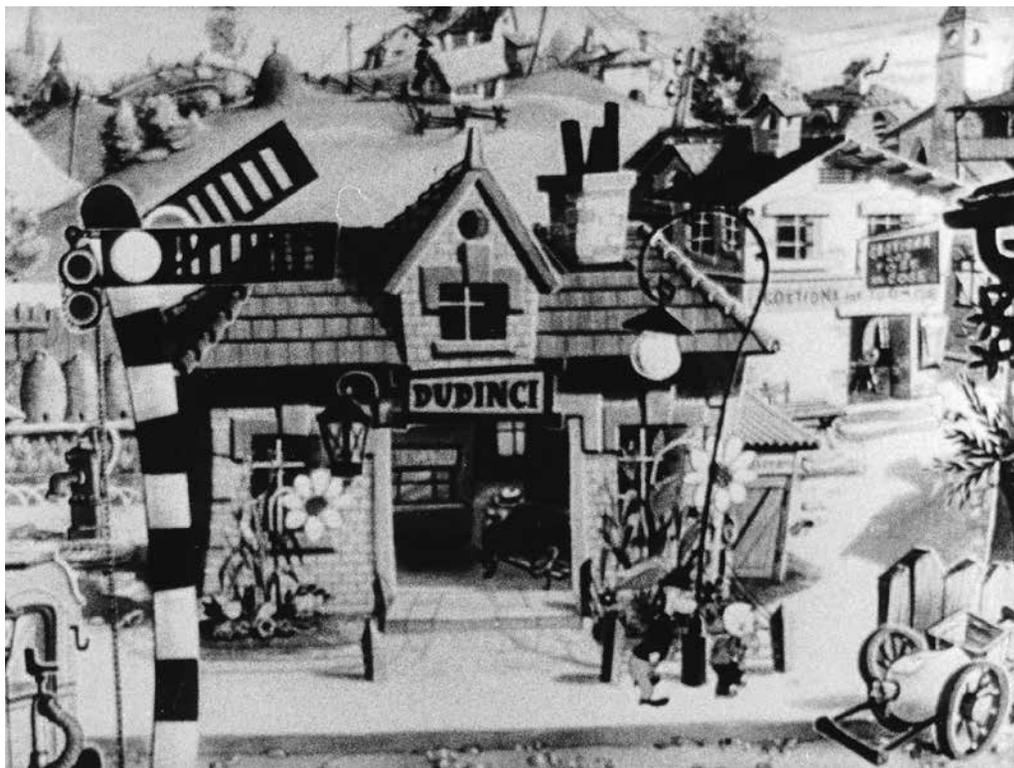
Dušan Vukotić široj je javnosti najpoznatiji kao autor animiranih filmova, no on je uz to bio aktivan kao stripaš, scenarist, crtač i vrsni karikaturist. Nedavno je izdana knjiga njegovih filmskih karikatura *Priča o zlatnoj ribici i druge filmske karikature* (Vediš, 2014b). Karikatura od autora zahtijeva društveni angažman i posjedovanje stava, a upravo je stav osobina koju je Vukotić imao i nedvosmisleno pokazivao, o čemu najbolje govori činjenica da je bio društveno angažiran u mnogim umjetničkim područjima, dok mu posebne zasluge pripadaju kao tvorcu animiranih filmova. Njegovo je stvaralaštvo u animiranim poljima bilo i ostalo podjednako namijenjeno i djeci i odraslima; premda su Vukotićevi filmovi stari pedesetak godina, predmet su istraživanja i diskusija, a koriste se u redovitoj nastavi medijske kulture kao audiovizualni materijal.

Već u drugome razredu osnovne škole učenici mogu čuti za Dušana Vukotića jer tada gledaju kraći animirani film *Kako je Ana kupila kruh* (Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, 1980) za koji je Vukotić napisao scenarij. Vukotić će učenike pratiti sve do osmoga razreda, kada će gledati Akademijinom nagradom (*Oscarom*) nagrađeni *Surogat* (1961), režiju kojega potpisuje Vukotić. Prema nastavnome planu i programu, učenici u drugome razredu gledaju filmove *Kauboju Jimmy* (1957) i *Posjet iz svemira* (Zlatko Grgić, prema Vukotićevu scenariju, 1964), u četvrtome razredu *Piccolo* (1959) i *Krava na Mjesecu* (1959), dok u petome razredu analiziraju Vukotićev animirano-dokumentarni film *1001 crtež* (1960), u kojem se detaljno opisuje proces nastanka animiranoga filma.

Vukotić je prvi animirani film, *Kako se rodio Kićo* (1951), napravio u suradnji s Josipom Sudarom. Sljedeće godine nastaje *Začarani dvorac u Dudincima* (1952), nakon čega je s Nikolom Kostelcom radio kratke reklamne filmove: *Varteks: velika trka* (1954), *Vajda: kroz cijeli svijet* (1954), *Slijepi miš* (1955), *Parada* (1955), *Kod zubara* (1955), *Na terasi* (1955), *Dječja radost* (1955), *Dimnjačar*

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Začarani  
dvorac u  
Dudincima  
(1952)

(1955)... Prvi animirani film, koji Vukotić potpisuje u cijelosti, jest *Nestašni robot* (1956), nakon čega slijedi niz vrsnih animiranih filmova: *Čarobni zvuci* (1957), *Ali baba* (1957), *Abra kadabra* (1957), *Osvetnik* (1958), *Veliki strah* (1958), *Koncert za mašinsku pušku* (1958), *Krava na Mjesecu*, *Piccolo*, *Rep je ulaznica* (1958), *1001 crtež*, *Surogat* (1961), *Igra* (1962), *Astromati* (1963), *Put k susjedu* (1964), *Čovjek i njegov svijet* (1967), *Put k susjedu* (1967), *Mrlja na savjesti* (1968), *Opera Cordis* (1968) i *Ars gratia artis* (1970). U suradnji s Milanom Blažekovićem stvara *Flight 54321* (1970) i *Gorila-rodilište* (1970), nakon čega pravi *Gubeczianu* (1974), *Skakavca* (1975) i *Dobro došli na planet Zemlju* (1993). Opet, Vukotić je sukreator likova animirane serije *Mali leteći medvjedi* (*The Little Flying Bears*, 1990–1991).

Kao filmski autor, Vukotić je bio (i ostao) najpoznatiji po animiranim filmovima – svi njegovi radovi imaju izraženu pouku. Nedeljko Dragić napomenuo je kako je Vukotić “smatrao da u filmu sve mora biti jasno” (Ajanović, 2014: 161). Namjeran izostanak govora pokazao se kao prednost jer su time filmovi stekli univerzalnost i status internacionalnih ostvarenja što se bez problema mogu razumjeti neovisno kojim se jezikom služi gledatelj.

Vukotićevi animirani filmovi jesu zabavni, ali nisu služili samo zabavi. Autor konstantno promiče osnovne vrijednosti mirnog dijaloga i tolerancije (*Piccolo*, *Igra*); kritizira isprazni konsumerizam koji postaje izraženiji, agresivniji i prisutniji (*Surogat*); poigrava se sa žanrovima (*Kauboj Jimmy*, *Koncert za mašinsku pušku*) i ismijava ustaljene rodne stereotipe (*Krava na Mjesecu*). U tekstu “Konceptije i želje našeg crtanog filma”, objavljenom 1957. u *Književnim novinama*, Vukotić tvrdi: “Kod naših najmlađih, kod kojih film počinje zauzimati vrlo važno mjesto u njihovom životu, izvan porodice i škole, crtani film može biti jedan od značajnih faktora u formiranju ličnosti mladoga čovjeka i biti od velike pomoći svim onim društvenim organizacijama i društvenim faktorima, kojima je odgoj djece i omladine jedan od osnovnih zadataka.” (Pata, 2007: 36)

MIROSLAV  
CMUK:  
DRUŠTVENA  
ANGAŽIRANOST  
DUŠANA  
VUKOTIĆA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Čarobni zvuci  
(1957)

Malo je likova u Vukotićevim filmovima, zbog čega kod mladih gledatelja prije dođe do potrebnog uživanja, a i lakše se prati radnja filma. Premda se koristi reduciranom animacijom, detalja u Vukotićevu vizualnom pripovijedanju ne manjka, a veoma važnu ulogu igraju i zvukovi koji redovito nadomještaju govor. Vukotićevi su animirani filmovi politički korektna ostvarenja, društveno prihvatljiva jer su lišena diskutabilnih scena poput onih u *Palčiću* (1980) Milana Blažekovića i *Tup-tupu* (1972) Nedeljka Dragića, u kojima golotinja i opscene scene kod mladih gledatelja (i njihovih odgajatelja ili staratelja) mogu izazvati neočekivane i nepoželjne reakcije.

Vukotić se u radu ne koristi neumjesnim provokacijama niti se služi jeftinim trikovima kako bi se približio publici, pa su konačni rezultati odgojno-obrazovna ostvarenja što sadrže visoke estetske i etičke smjernice – estetika ne dominira nad etikom, štoviše, etika i estetika ravnopravni su dijelovi Vukotićevih radova koji tijekom godina sadržajno niti su zastarjeli niti su zastranili. Nažalost, pokazalo se da je Vukotić predvidio divlji kapitalizam, materijalizam i mnoge druge društvene anomalije što su tek kasnije otvoreno nastupile u punom sjaju; gotovo čitava Vukotićeva filmografija može nastavnom osoblju poslužiti kao uvod u konstruktivnu raspravu s učenicima – ne moraju se izmišljati primjeri koji govore o nasilju i rodnoj neravnopravnosti kad su prigodni primjeri odavno realizirani.

Za *Posjet iz svemira* Vukotić je napisao scenarij, dok je za režiju i crtež zaslužan Zlatko Grgić. U filmu pratimo dolazak dvoje svemiraca na Zemlju. Prestraši ih papirnati zmaj koji padne na jednoga od njih, dok drugi brodom bježi u svemir. Djevojčica traži i pronalazi svojeg zmaja, ali i svemirca. Oboje se uplaše, ali uskoro počnu komunicirati. Poruka u filmu ne izostaje – Vukotić poručuje da je moguć suživot između Zemljana i svemiraca, pri čemu se zemaljska djevojčica ističe smjelošću, pameću i dobrotom. Vukotić, dakle, ne prikazuje izvanzemaljce kao prijetnju, nije mu u cilju izazvati strah i histeriju kakva je u američkoj popularnoj kulturi uobičajena u prikazu stanovnika drugih planeta kroz veći dio 20. stoljeća.



Osvetnik (1958)

Godine 1956. Vukotić režira animirani film *Nestašni robot* kojim se djeci poručuje da tehnologija nije svemoćna i da robot ne može napraviti baš sve, već da krajnji ishod ipak najviše ovisi o ljudskome čimbeniku. Isto tako, djeca će primijetiti da je robot kao stroj podložan kvarenju te da ne može u potpunosti zamijeniti čovjekove sposobnosti.

U *Kauboju Jimmyju* Vukotić se još služi diznjevskom animacijom, figure su još uvijek zaobljene. Ovdje je riječ o metafilmu – kauboj Jimmy ispadne iz filma pri samom kraju i padne u kinodvoranu, a dječak, Jimmyjev obožavatelj, vodi kauboja u šetnju gradom. Dječak odvede Jimmyja u stračaru gdje se igra s drugom djecom, no jedan dječak nije oduševljen gostom, mangupski se odnosi prema Jimmyju, poput glavnih negativaca iz Jimmyjevih filmova. Djeca na kraju vraćaju Jimmyja gdje mu je mjesto, u svijet filma jer tamo, na ekran, i pripadaju pravi junaci. Pouka ni ovaj put ne izostaje; učenici su u prigodi uvidjeti kako ljudi iz filmova nisu kao ljudi iz stvarnosti, odnosno da filmski i ini uzori nisu baš toliko savršeni kakvima ih gledatelji često zamišljaju. Mnoge bi se kreativne rasprave mogle izroditi nakon projekcije; učenike se može potaknuti da zamisle svoj omiljeni lik u stvarnom okruženju, kako bi se on ponašao u novoj sredini i s kakvim bi se problemima mogao suočiti. *Kauboj Jimmy* može kod učenika razvijati maštu, ali im isto tako može osvijestiti postojanje (ne)određenih granica između mašte i stvarnosti.

Iste godine Vukotić režira *Abra kadabra*. Čitajući knjige, dječak putuje. Jednu staru knjigu šutne pa mu se lice s naslovnice odluči osvetiti. Čarobnjak i dječak natječu se u trikovima – sukob je to između staroga i novoga, sukob tradicije i novotarija, sukob klasičnih majstorija (čarobnjak) i tehničkih izuma (dječak). Kao u filmu *Posjet iz svemira*, i ovdje se poručuje da je suživot različitosti sasvim moguć. Također, jedna od pouka koju bi djeca izrekla bila bi da knjigu ne smijemo suditi prema koricama, odnosno da nije dobro na temelju vanjskog izgleda unaprijed donositi odluke.

*Koncert za mašinsku pušku* možda nije najprilagođeniji učenicima osnovnih škola – prije je namijenjen iskusnijim gledateljima koji se mogu pohvaliti boljim poznavanjem filmskoga jezika

MIROSLAV  
CMUK:  
DRUŠTVENA  
ANGAŽIRANOST  
DUŠANA  
VUKOTIĆA

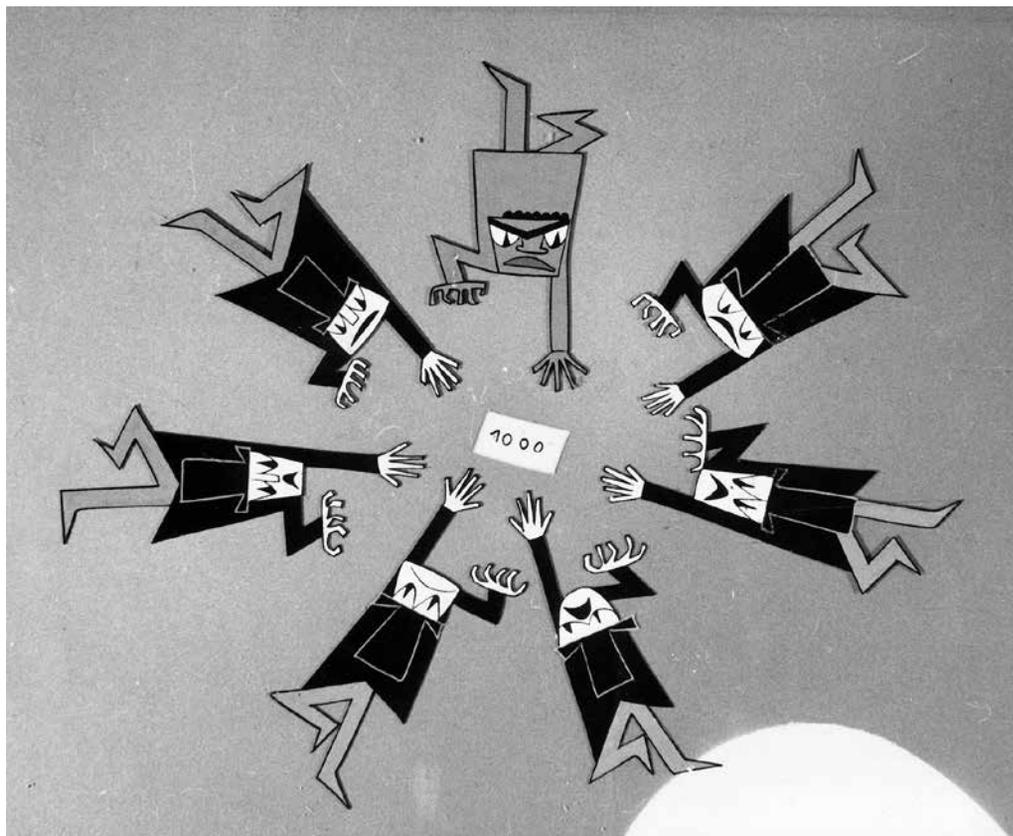
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Kauboju Jimmy  
(1957)

(srednjoškolci) jer se cijeli film može interpretirati kao izravna posveta starim gangsterskim filmovima. Avangardne džez-skladbe teže će sjesti mlađim gledateljima, mada one pojačavaju ugođaj i naglašavaju tematiku. Pametni mafijaški šef, prurušen u gospodina, ima plan kako opljačkati velegradsku banku. Zaustavlja ga zvuk alarma, zgnječi i tako poništi. Opet, u filmu se nalazi škaljiva scena u kojoj šef vodi ljubav s hrpom novca, dok njegovi pokreti nedvojbeno asociraju na seksualne radnje.

Ni *Osvetnik* sadržajem nije prilagođen osnovnoškolcima. Film je ekranizacija Čehovljeve priče što govori o slabiću koji zatekne ženu u preljubničkom činu. On razbije vjenčanu fotografiju (prije toga omota šaku šalom, čime pokazuje lucidnost) te odlazi kupiti oruđe jer ga suprugin smijeh čini bijesnim. U trgovini, dok bira oruđe, zamišlja čin osvete, no boji se posljedica što slijede nakon osvete, stoga na kraju kupi mrežu za leptire. Film bi mogao poslužiti kao korelacija sa svjetskom književnošću – prigodan je za raspravu, naročito za opis karakterizacije jer priču čini klasični model papučara koji je u narodu poznat kao šonjo, rogonja ili magarac. Iste 1958. Vukotić režira *Veliki strah* (za koji je i napisao scenarij) o čovjeku koji živi u mraku, okružen literaturom strave i užasa. Svaki zvuk ga plaši, što je izravan utjecaj pretjeranog konzumiranja horora. Osnovnoškolci bi mogli izvući više pouka iz toga naslova – na komičan i pomalo uznemirujuć način pokazuje se kako ni u čemu ne valja pretjerivati jer čovjek lako postane rob svojih navika. Protagonista su uživiljenost u svijet strave i manijakalan strah umalo došli glave u stvarnome svijetu – na kraju bolničari ne odnose iz stana njega, već knjige koje su izvor čitave nevolje, odnosno psihoza što su mu ispunjavale um.



Koncert za  
mašinsku  
pušku (1958)

*Piccolo* se pretežno gleda u trećem razredu osnovne škole – u filmu se ispočetka na duhovit način opisuje miran i skladan suživot dvaju susjeda, a scene se sastoje od mnoštva gegova (oblaci dima cigarete preobliče se u aureole; ptica ne može pjevati pa popije jaje poput profesionalnoga pjevača). Nevolje započinju kada jedan od susjeda kupi usnu harmoniku, dok drugoga živcira učestalo sviranje. Nastaje sukob. Najprije dolazi do nadjačavanja instrumentima, a kasnije i glasom. Oforme se dvije neprijateljske skupine, a sve završava kolapsom. Na kraju se usna harmonika, izvor cijeloga sukoba, prodaje. U filmu nema razumljivih riječi – prevladava mrmljanje i cvrkutanje, a koriste se i poznate partiture iz klasične glazbe. Priča je, unatoč nedostatku riječi, lako razumljiva. Na jednostavan način pokazuje što se događa u slučaju nedostatka tolerancije i čime rezultira nesklonost prema dijalogu i dogovoru. Isti će motiv Vukotić ponoviti u animirano-igranome filmu *Igra*; u njemu će između dječaka i djevojčice također doći do sukoba iz sasvim banalnog razloga.

U *Kravi na Mjesecu* Vukotić pokazuje naklonost prema ženskim likovima. Ovoga puta riječ je o sukobu na spolnoj razini. Vukotić poručuje djeci i odraslima da su i djevojčice pametne poput dječaka (u ovom slučaju, i pametnije od dječaka) te da bi morale ići u školu. U ono je doba u ruralnim područjima ponegdje još prevladavalo uvjerenje kako je škola za dječake, dok se djevojčice pripremalo za bračne dužnosti koje su se ticale kuhinje i djece. *Krava na Mjesecu* fina je kritika neobrazovanosti i spolne neravnopravnosti – dječaci mogu uvidjeti kako nije sve samo u lopti, već se valja primiti posla i učiti jer svako znanje i vještine uvijek dobro dođu u životu. Isto tako, pokazuje se kako osveta može biti smiješna te da nestašluci kad-tad dođu na naplatu. Vukotić postiže smiješne efekte umetnutim zvukovima. *Krava* pišti poput vlaka dok se poput bika zalijeće prema

MIROSLAV  
CMUK:  
DRUŠTVENA  
ANGAŽIRANOST  
DUŠANA  
VUKOTIĆA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



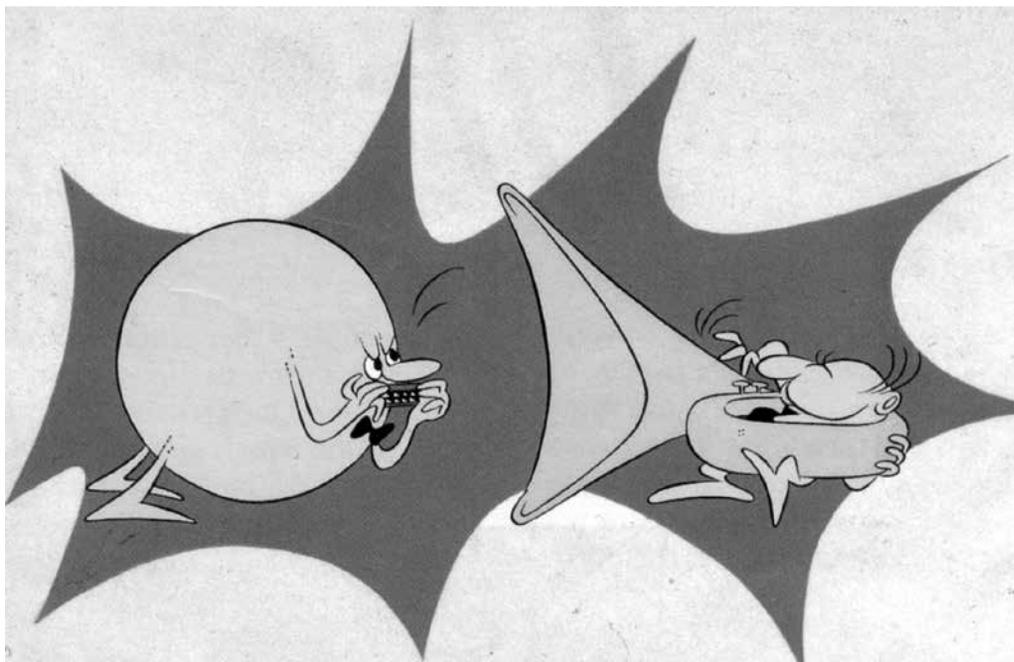
Veliki strah  
(1958)

crvenoj marami. Čak se i krava smije na kraju filma; jedino na dječakovu licu nema osmijeha, on je na kraju priče posve izbezumljen, izvan sebe od straha.

Najpoznatiji Vukotičev film *Surogat* izravna je kritika konzumerizma. Sve je umjetno, sve je potrošno i ima svoju cijenu, okruženi smo neprirodnim načinima komunikacije i prehrane, sve je robotizirano i tvorničko, numerirano i kategorizirano. Poprilično je izražena nihilistička crta, a ne manjka ni lascivnih dijelova (žena ima tanak struk i naglašene obline, što učenici redovito zamijete). Film je prepoznatljiv po zaraznoj melodiji (za glazbu je zaslužan Tomislav Simović, Vukotičev stalni suradnik). Puno se pričica vezanih uz filmsku povijest i nastanak *Surogata* može ispričati učenicima; može se spomenuti zašto nije otišao na dodjelu Akademijine nagrade, napomenuti kako je to prvi neamerički animirani film koji ju je dobio, kako je već iduće godine Vukotić ponovno nominiran za istu nagradu, ali za film *Igra*...

O nastanku animirano-igranoga filma *Igra* također se učenicima može ispričati više priča nakon što se film odgleda i analizira: s kojim se dvojbama Vukotić susreo tijekom rada sa živim glumcima, zašto se dječak rasplakao tijekom snimanja i sl. *Igra* pokazuje u što se obična svađa može pretvoriti, tjera na razmišljanje i podsjeća na *Piccolo*.

Igrano-animirani film *Mrlja na savjesti* može služiti kao poveznica s gramatikom tijekom obrade frazema u osmome razredu. Što zapravo znači frazem *mrlja na savjesti*, kako se dolazi do mrlje, kako najlakše maknuti mrlju i može li se s njome živjeti, što mrlja predstavlja i odakle dolazi... tek su neka pitanja koja si gledatelji mogu postaviti. I naslov i sadržaj filma mogu potaknuti rasprave o etičkoj i moralnoj karakterizaciji – odgledani film može poslužiti kao motiv za raspravu, što je oblik jezičnog izražavanja. S druge strane, igrano-animirani film *Ars gratia artis* nije najprimjereniji za redovitu nastavu u osnovnoškolskome obrazovanju, no može se gledati u sklopu izvannastavnih aktivnosti. Provokativan je i uznemirujući – čovjek jede predmete (staklo, pribadaču, vilicu), a glazba dodatno pojačava napetost i nelagodu. Na kraju protagonist pojede publiku, ali i sebe. Kraj filma nalikuje *Surogatu* s obzirom na autodestrukciju. Sasvim je drugačiji film



Piccolo (1959)

Kako je Ana kupila kruh. Crtež i priča su jednostavni, prikladni i za predškolce. Vukotić još jednom pokazuje kako simpatizira ženske junakinje. Ana je domišljata, pri padu samo okrene kišobran na drugu stranu i on se ponovno otvori.

Pokazalo se da Vukotićevi filmovi nisu izgubili na aktualnosti te da se itekako tiču suvremenih generacija, ali i onih što se tek imaju roditi jer se autor istodobno obraća i mladim i starim “malim” ljudima. Svaki ga je društveni sloj u stanju razumjeti, jednako je shvatljiv i namijenjen i umirovljenicima, i radnicima, i studentima, i učenicima. U tekstu “Oscara je donio poštar” Joško Marušić spominje Vukotićevu brigu za *maloga* čovjeka: “Svjetonazorski, Vukotić nedvosmisleno ismijava materijalizam zasnovan na pohlepi za materijalnim dobrima i nudi svijetu nadu na način da ljudi u sebi nađu *malog* ili bolje rečeno *optimalnog* čovjeka u svakom pogledu, koji će samo tako optimaliziran i sa zrcalom umjesto kompasa znati kamo ide i kuda vuče sa sobom ovaj svijet.” (Čegir et al., 2009: 111)

Osim što otvoreno promovira humane vrijednosti, Vukotićeva filmografija nastavnome osoblju može poslužiti i kao pomoćno sredstvo u procesu sinteze. Nakon odgledanoga filma, učenici viših razreda mogu utvrditi znanje iz temeljnih filmskih pojmova, odnosno mogu ponoviti što je kadar, montaža, kut snimanja i geg. Geg je čest oblik dosjetke kod Vukotića, njegove su filmske priče prožete dobronamjernim i zdravim, pametnim humorom što nasmijava, ali navodi i na promišljanje. “Sva njegova ostvarenja temelje se na načelu tročlanoga dramaturškog obrasca: crtež započinje svoj desetominutni život u jednom od mnogobrojnih oblika stvarnosti, poput leptira oslobađa se tijela koje sputava i odlazi visoko, tamo gdje dominiraju najčišći oblici fikcije i fantazije.” (Krelja, 2009: 144)

U Vukotićevim animiranim filmovima nema jezičnih barijera, jednako su razumljivi na svakome kraju svijeta jer se priča temelji ponajprije na crtežu koji također ima aktivnu funkciju pripovjedača. Mnogi su autori Zagrebačke škole crtanoga filma prepoznali crtež kao univerzalni jezik i koristili se njime u komunikacijske svrhe. Kod Vukotića i njegovih kolega nema arhaizama,

MIROSLAV  
CMUK:  
DRUŠTVENA  
ANGAŽIRANOST  
DUŠANA  
VUKOTIĆA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

neologizama, tuđica i nepoznanica što se moraju dodatno objašnjavati publici, dovoljno je pomnije pratiti crtež da bi se stekao potpun dojam i da bi se shvatila autorska namjera. Zvukovi i glazba, koji su auditivni nadomjestak riječima što ponekad mogu dekoncentrirati gledatelja, redovito dodatno naglašavaju snagu gegova koji se ne mogu uvijek primijetiti tijekom prvoga gledanja.

U deset godina aktivnoga stvaralaštva u svijetu animacije, Vukotić snima impresivan broj značajnih ostvarenja. Nakon *Surogata*, koji mnogi opisuju kao vrhunac njegove karijere, Vukotić se počinje aktivnije baviti igrano-animiranim filmovima (*Igra, Mrlja na savjesti, Ars gratia artis*), pokazuje veću sklonost prema poigravanju i eksperimentiranju, da bi 1966. snimio prvi igrani film *Sedmi kontinent*. “Naime, Oscar je kanonizirao i samoga Vukotića. Kanonizirao ga je u općoj filmskoj kulturi, kako i pristoji, ali, kanonizirao ga je i u njegovim vlastitim očima. A to se ubrzo pokazalo fatalnim problemom za njega stvaralački, ali i za njegovo društveno funkcioniranje” (Turković, 2002: 205). Činjenica je da Vukotić nakon *Igre* nije ponovio uspjeh *Surogata* te da se predao kompleksnijim temama koje se nisu mogle lako uobličiti u klasičnoj formi oživljenoga crteža, već su zahtijevale nove tehnike. U tekstu “Scenarij crtanog filma”, prvotno objavljenome 1978, Vukotić tvrdi da “ono što možete snimiti s glumcima, besmisleno je crtati” (Vukotić, 2014: 256).

U ogledu “Ideološka panorama zagrebačke škole” Midhat Ajanović naglašava da su Vukotićevi radovi jasni i nedvosmisleni, nehermetični i svima razumljivi: “Kao rasni karikaturist Vukotić je osobito naklonjen parodiji: njemu je jasno da se ne može karikirati nepoznato te se on stoga uvijek bavi motivima koje je lako identificirati i konvencijama koje se neposredno prepoznaju kao takve pa će njegova omiljena tema ostati komercijalizacija ljudskog društva i trivijalno u čovjekovoj svakodnevnici.” (Ajanović, 2014: 254) U istom tekstu Ajanović napominje kako je Vukotićeva “odlučka da se odrekne filmova rađenih kvadrat po kvadrat donesena prerano i da on vjerojatno nije do kraja iskoristio sve svoje potencijale kao animator” (ibid.: 259). Naime, nakon *Surogata*, Vukotić je snimio nekoliko igrano-animiranih i dokumentarno-animiranih filmova, da bi se zatim posvetio pedagoškomu radu (predavač na Akademiji dramskih umjetnosti) i režiranju cjelovečernih igranih filmova *Sedmi kontinent*, *Akcija stadion* (1977) i *Gosti iz galaksije* (1981), koji su izazvali oprečne reakcije kod gledatelja i filmskih kritičara. Vukotićevi igrani filmovi nisu dio nastavnoga plana i programa, no svakako valja napomenuti učenicima kako postoje jer uvijek postoji mogućnost da će netko od njih u slobodno vrijeme “škicnuti” Vukotićeve igrane filmove koje također obilježava humanistički pristup. Naročito vrijedi spomenuti *Sedmi kontinent* u kojem se prikazuje utopističko društvo djece bez odraslih, što tematski podsjeća na film *Gospodar muha* (*Lord of the Flies*, Peter Brook, 1963), prvu ekranizaciju istoimenoga romana Williama Goldinga.

Ovisno o afinitetu učitelja/nastavnika, u sklopu nastave medijske kulture mogu se pogledati manje poznati, ali nipošto ne i manje vrijedni Vukotićevi filmovi kao što su igrano-animirani filmovi *Igra, Mrlja na savjesti* i *Ars gratia artis*. CARNetov videoportal Baltazar sadrži kompletni pedagoško-obrazovni program Zagreb filma, što će reći da su Vukotićevi filmovi lako dostupni.

Neki nastavnici nemaju naviku pomnije analizirati animirane filmove koji su dio nastavnoga plana i programa, a kamoli tražiti nove primjerene filmove koji bi im pomogli u odgojno-obrazovnome procesu, a učenike učinili potpunijim, samostalnijim i savjesnijim članovima zajednice. Nezainteresiranost određenih nastavnika plod je ignorancije i nedovoljne upućenosti u materiju, nepoznavanja sve složenijega filmskoga jezika. Nekompetentni za filmološke rasprave, klone se određenih tema, to više jer kvalitetno održan sat o medijima iziskuje detaljniju pripremu u koju je potrebno uložiti vrijeme i trud. Nemojmo smetnuti s uma da među nastavnim osobljem postoje pojedinci koji smatraju da se film i medijska kultura ne moraju analitički proučavati, već radije naglasak stavljaju na standardno proučavanje književnosti i jezika. Pojedininim je nastavni-

cima održavanje satova medijske kulture mučno jer im to područje naprosto ne leži najbolje, dok učenicima takvi satovi u pravilu odgovaraju jer su u izravnoj vezi s medijskom pismenosti, čime i s njima samima jer su nove generacije sve kompetentnije u tehnološkome pogledu. Zahvaljujući tehničkim pomagalima, sat medijske kulture može biti interaktivan, štoviše, ti satovi moraju biti interaktivni ako nastavnik želi zadobiti pozornost novih generacija. Nepoželjno je da se sat sastoji od prepisivanja ili pasivnog praćenja izlaganja o filmu ili njegovu autoru. Opet, nije dovoljno ni da učenici “nabubaju” glavne predstavnike Zagrebačke škole crtanoga filma, već bi bilo korisnije da im se podrobnije objasni što su ti autori htjeli napraviti u svijetu animacije, koji su im bili umjetnički ciljevi i konačni rezultati.

Predstavnici Zagrebačke škole crtanoga filma bili su poznati po društvenoj angažiranosti, na što se ondašnja publika bila naviknula. No, u međuvremenu se u mnogočemu promijenila društvena klima; zamjetan je manjak empatije prema ljudima i simpatije prema znanju. Dječja znatiželja uvelike ovisi o afinitetima, obećanjima i moralnim putokazima odraslih, odrasli mlade moraju stalno (re)animirati, dati im znanje na što prikladniji, jednostavniji i brži način. “Početni filmovi Zagrebačke škole crtanog filma bili su uglavnom kritički nastrojeni spram društvenih konvencionalnosti ili su bili u oporbi *establishmentu*. Naime, Zagrebačka škola u tom vremenu nije zauzimala vrh svjetske animacije samo svojim novim tendencijama, upotrebom različitog stila izvedbe, već i temama koje je nametala.” (Pata, 1996: 88)

Nastavni proces uspješniji je kad nastavnik s voljom radi svoj posao – tada ne manjka pitanja s učeničke, ali ni valjanih odgovora s učiteljske strane. Da korištenje različitih medija u sklopu nastave u pozitivnom smislu pospješuje proces obrazovanja, smatra i Stjepko Težak.

*Medijima kao što su radio, film, televizija i video može se nastava ne samo obogatiti, nego i kreirati na drugačiji i djeci zabavniji način. Oni omogućuju i rasterećenje nastavnika. To, naravno, ne znači da oduzimaju nastavniku njegovu ulogu. On odlučuje kada će se i na koji način koristiti tim sredstvima.*

(Težak, 1998: 241)

Mali, veći i veliki ekrani pokazali su se kao dostojni prenositelji informacija, ali i lažnih vijesti. Ekranu su postali vodeći mediji, nadvladali su papirnate oblike. Bitan je problem u tome što mlađi konzumenti ekrana nisu uvijek u stanju razlučiti maštu i stvarnost, istinu i laž, podvalu i pohvalu. Nekritičko konzumiranje sveprisutnih ekrana zaglupljuje korisnike, to više što je sve manje ostvarenja koja su u stanju progovoriti sveltremenskim jezikom suvremenim generacijama. Vukotićevi animirani filmovi i danas su to u stanju činiti – njegova djela čine ideje što premašuju vrijeme i prostor, fleksibilne pouke što se umiju prilagoditi novim uvjetima. Vukotić je aktivno radio na humanizaciji društva, unosio sklad i ravnotežu te oplemenjivao mlade. Na primjeren je način dijelio lekcije, aludirao na prisutnost neprimjerenih iluzija, dosljedno poticao na pobunu protiv nakaradnih razmišljanja, suzbijao rodne stereotipe koji su i danas perfidno prisutni u javnim sferama. Svojim predanim radom u polju animacije zadužio je filmaše, publiku i mnoge kulturnjake koji imaju ikakve veze s animacijom, pa tako i nastavnike koji su po nastavnome planu i programu dužni održavati satove medijske kulture. Rijetki su oni koji Vukotiću osporavaju talent, ali su i sve mnogobrojniji oni koji ne znaju za njegov bogat filmski opus.

*Jedno je posve sigurno: u ustanovljavanju umjetničkih ličnosti dvadesetoga vijeka, onih koji su neizbrisivo obilježile cijelo stvaralačko područje, i to ne samo domaće, nego i svjetsko,*

MIROSLAV  
CMUK:  
DRUŠTVENA  
ANGAŽIRANOST  
DUŠANA  
VUKOTIĆA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

*Vukotić je jedna od naših najvećih ličnosti. Ne uzimati to u obzir danas, ne poštivati to danas, ne odati mu poštu danas (uz nužnu trezvenu kritičnost koju zaslužuju sve velike ličnosti), ravno je samouništavajućem kulturnom nemezisu, sramotom za one koji ga provode.*

(Turković, 2002: 207)

Godinama unatoč, Vukotićev društveni angažman ne gubi na snazi i vrijednosti – doduše, rapidno opada broj gledatelja, ali to je zbog konstantnog rasipanja publike koja se nije naviknula konzimirati društveno angažirane animirane filmova kakve su pravili glavni akteri Zagrebačke škole crtanoga filma. Animacija se pretežno prezentira kao oblik lako dostupne zabave; pokazuje se da i roditelji i nastavnici najčešće posežu za animiranim filmovima kada djecu žele smiriti ili zaokupiti. Brz način konzumerističkog življenja, koji je Vukotić kao autor kritizirao u više navrata, čini da je sve manje živahnih rasprava o sadržaju odgledanih animiranih filmova. Mnogi suvremeni animirani filmovi produkt su zabavne industrije, a odsutnost pouke, kao sasvim uobičajena konstanta, tek rijetke plaši ili zabrinjava.

#### LITERATURA

**Ajanović, Midhat**, 2014, *Nedeljko Dragić: čovjek i linija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja

**Čegir, Tomislav; Marušić, Joško; Šakić, Tomislav**, 2009, *Hrvatski filmski redatelji I*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Hrvatsko društvo filmskih kritičara

**Krelja, Petar**, 2009, *Kao na filmu: ogledi 1965 – 2008.*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

**Pata, Nenad**, 1996, *Majstori zagrebačkog crtanog filma: dokumenti, sjećanja, sudionici*, Zagreb: Vedis

**Pata, Nenad**, 2007, *Dušan Vukotić – Vud*, Zagreb: Korpus, Zagreb film

**Težak, Stjepko**, 1998, *Teorija i praksa nastave hrvatskoga jezika 2*, Zagreb: Školska knjiga

**Turković, Hrvoje**, 2002, *Razumijevanje perspektive: teorije likovnog razabiranja*, Zagreb: Durieux

**Vukotić, Dušan**, 2014, *Dušan Vukotić: zaboravljeni vizionar*, Zagreb: Skaner studio, Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatska

**Vukotić, Dušan**, 2014b, *Priča o zlatnoj ribici i druge filmske karikature*, Zagreb: Vedis

UDK: 791.228(497.5)-053.2

Mihaela Majcen Marinić

## Između umjetničkoga i komercijalnoga – animirani film za djecu. Hrvatska dječja animacija u međunarodnome povijesnom kontekstu

**SAŽETAK:** Prilikom promišljanja određenja publike kojoj bi animirani filmovi mogli biti namijenjeni, uvriježeno je najprije pomisliti na dječju publiku. O toj vezi također se može razmišljati i u kontekstu dječjeg animiranofilmskog stvaralaštva koje je u porastu posljednjih godina, zahvaljujući i širokoj dostupnosti digitalne tehnologije te drugih tehnika animacije. Ipak, od svojih početaka animirani je film bio namijenjen širokoj publici, pa je čak i prije otkrića filma postojao kao određena vrsta sajamske atrakcije. Animirani je film zbog svoje atraktivnosti od svojih početaka korišten i u obrazovne te reklamne svrhe, o čemu svjedoči i rana povijest animacije u Hrvatskoj. Pojavom Walta Disneya, ne samo kao autora, već prije svega kao producenta, animirani film ostvaruje i bitno proširuje svoj puni komercijalni potencijal postajući važnim segmentom popularne kulture. Taj se komercijalni aspekt animiranog filma još više povećava pojavom televizije. U Hrvatskoj i cijeloj SFRJ niz generacija odrastao je uz animirane filmove koji su se prikazivali svakodnevno oko 19:15. Osim gledanja animiranih filmova sa svih strana svijeta te ispunjavanja zahtjeva zabavne, ali i obrazovne namjene, navika gledanja "crtića" postala je i širi sociološki fenomen s utjecajem na životni ritam obitelji. U kontekstu domaće umjetnički i komercijalno najuspješnije animiranofilmske proizvodnje za djecu treba izdvojiti seriju o Profesoru Baltazaru ostvarenu u Zagreb filmu, u okviru djelovanje slavne Zagrebačke škole crtanog filma u kojoj su filmovi namijenjeni djeci bili više iznimka nego pravilo. Veći uspjeh postigli su i dugometražni animirani filmovi Milana Blažekovića *Čudesna šuma* (1986), *Čarobnjakov šešir* (1990) i *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* (1997) realizirani u Croatia filmu. Animirani filmovi za djecu zadovoljavaju nekoliko važnih kriterija: moraju na razini stila i sadržaja biti razumljivi, zabavni i prihvatljivi djeci. Zanimljivo je da djeca, naročito ranije dobi, pokazuju puno veći interes i razumijevanje za apstrakciju i stilizaciju nego što mnogi odrasli pretpostavljaju te da pojednostavljenja bilo sadržajna, likovna, stilska, ritmička ili melodijska često nisu nužan preduvjet za popularnost animiranog filma ili serije.

**KLJUČNE RIJEČI:** animacija za djecu, dječje filmsko stvaralaštvo, filmska publika, Milan Blažeković, obrazovni film, *Profesor Baltazar*, reklamni film, televizija, Walt Disney, Zagrebačka škola crtanog filma

### 1. Uvod

Pri promišljanju određene materije, čak i kad se to odnosi na određenu skupinu umjetničkih djela, uvijek se javlja potreba za određenim podjelama, kategorizacijama, klasifikacijama... Ta potreba i problematika ne odnose se samo na teoretičare, znanstvenike, stručnjake, već su prije svega prisutne kod publike, kod korisnika, gledatelja, primatelja koji birajući ono čemu će posvetiti i na što će "utrošiti" svoje slobodno vrijeme bez iznimke postavljaju pitanja: što je to, o kakvu je filmu (ili bilo čemu drugome) riječ, o kojem žanru, vrsti, koji su umjetnici i/ili zvijezde u tome sudjelovali i slično.

Kada se govori o gledanju animiranih filmova i kada je riječ o prosječnom odraslom gledatelju pretpostavke i zaključci su često vrlo predvidljivi i gotovo uvriježeni.

Situacija 1 – odlazak u kino

- Što se gleda?
- Crtić.

Opravdanja koja odrasli gledatelj predlaže:

- *Mi ti to volimo.* (podrazumijeva se da imate malo neobičan ukus za prosječnog odraslog kinogledatelja)
- *Vodim dijete.* (svoje, nećake, prijatelje i sl. kao kompetentnu zainteresiranu publiku prigodne dobi)

Situacija 2 – gledanje tv programa

- Što se gleda?
- Crtić.

Reakcije:

- *Nemaš pametnijega posla?*
- *Nema ništa drugo?*
- *Družiš se s djecom?*

Situacija 3 – predviđa odlazak na specijalizirane i/ili festivalske projekcije namijenjene naročito zainteresiranoj publici (koja u takvim situacijama obično ne treba opravdanja i dodatna objašnjava) uz posebno isticanje i naglašavanje projekcija namijenjenih dječjoj publici.

Ostale situacije predviđaju gledanje animiranih filmova kao dijelova drugih vrsta zabave ili posla, što je posljednjih godina sve češće zahvaljujući pojeftinjenju i svojevrsnoj demokratizaciji, odnosno širokoj dostupnosti različitih programa za izradu animiranih filmova i klipova.

Prema uvriježenom mišljenju, animirani filmovi ili, popularnije, crtici namijenjeni su ponajprije djeci. Do takva općeg mišljenja vjerojatno je došlo zbog nekoliko razloga tijekom same povijesti animacije, koje ćemo promišljanjima o pojedinim trendovima koji su se javljali pokušati objasniti. Također će se razmotriti određena obilježja animiranih filmova namijenjenih djeci u odnosu na animaciju namijenjenu odrasloj publici. Budući da je hrvatska animacija svojim povijesnim kretanjima i karakteristikama specifičan segment svjetske animacijske scene, naročito kad je riječ o svjetski poznatoj Zagrebačkoj školi crtanog filma, pitanje tretmana dječje publike također je specifično i zanimljivo. Zagrebačka škola obuhvaća niz filmova koji su prije svega namijenjeni odrasloj publici, a većina se filmova prikazivala na festivalima diljem svijeta te u drugim prigodama koje su podrazumijevale prisutnost publike zainteresirane i osviještene za zbivanja na suvremenoj umjetničkoj, naročito animiranofilmskoj sceni.

## 2. Animacija za djecu i dječje filmsko stvaralaštvo

Animirani se film može smatrati posebnim filmskim rodom prema nekim autorima,<sup>1</sup> može imati vlastite kategorizacije i podjele<sup>2</sup> ili se na njega može primjenjivati žanrovska klasifikacija kao

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>1</sup> Prema primjerice Turkoviću (2010), dok s druge strane Gilić (2007) animirani film uopće ne razmatra u tim kategorijama.

<sup>2</sup> Primjerice Wells ili Ajanović u više radova.

i na druge filmove (Denis, 2011), odnosno autor kao najpogodniji oblik za izražavanje određene ideje odabire upravo tehniku animacije tako da iako i animiran, svaki film može biti dokumentaran ili s druge strane kriminalistički, ljubavni i slično.

U filmskoj umjetnosti, kao uostalom i u drugim oblicima umjetničkog izraza, autori često svoja djela stvaraju s usmjerenošću prema određenoj publici, odnosno njezinom određenom dijelu – skupini ljudi/gledatelja koji imaju neke zajedničke karakteristike i interese. U tom je smislu podjela na umjetnička djela za odrasle i za djecu možda najočitija tako da, nasuprot djelima za odrasle, postoje i književnost za djecu i kazališne predstave namijenjene djeci, djela vizualne umjetnosti, naročito u području ilustracije, namijenjena isključivo djeci, glazba za djecu, strip za djecu i slično.

Kad se ispred umjetničkoga djela dodaje pridjev dječji, na umu treba imati dvije mogućnosti:

a) djela namijenjena dječjoj publici

b) djela koja stvaraju djeca (često uz vodstvo ili nadzor odraslih).

Unatoč čestim predrasudama prema kojima se djela koja stvaraju djeca ili koja su namijenjena dječjoj publici smatraju ponešto inferiornima, treba naglasiti i istaknuti da očigledna usmjerenost bilo kojoj publici, kao uostalom ni dob autora, ne može govoriti o kvaliteti pojedinog umjetničkoga djela. Ako je riječ o uspješnom filmu – rađenom upotrebom bilo koje i bilo kakve tehnike, o kvalitetnom književnom djelu, stripu, pjesmi ili glazbenoj kompoziciji, onda se to djelo prepoznaje i u širim okvirima od najužega kruga publike kojoj je namijenjeno.

Naravno, kod dječjeg stvaralaštva često je riječ o djelima koja nastaju kao vježbe učenja i usvajanja određenih vještina i tehnika izražavanja tako da se takva djela uglavnom vrednuju u posebnim kategorijama.<sup>3</sup> S druge strane u procesu učenja i usvajanja novih vještina i tehnika niz talentiranih umjetnika mlađe dobi dolazi sa svježim idejama i originalnim izričajima tako da se i u okvirima dječjeg stvaralaštva mogu naći izvanredni filmovi koje prepoznaje publika svih dobi. Također treba napomenuti da filmovi koje stvaraju djeca nisu nužno i isključivo namijenjeni dječjoj publici, budući da teme koje zaokupljaju djecu mogu biti univerzalnog značaja te tako često nadilaziti okvire dječjeg svjetonazora, naročito prema mišljenju odraslih.

Različite škole animacije koje u Hrvatskoj djeluju u okvirima osnovnih i srednjih škola, filmskih klubova i otvorenih učilišta zajednički su obuhvaćene pojmom filmskog amaterizma i imaju vrlo dugu tradiciju. Hrvatski filmski savez krovna je organizacija koja često omogućava, uglavnom mladim, umjetnicima ulaz i u profesionalne okvire organizacijom i realizacijom niza smotri, festivala, programa, pa čak i vlastitom filmskom proizvodnjom. Od filmskih klubova pod okriljem kojih se uspješno njeguje tradicija animacije u Hrvatskoj mogu se istaknuti ŠAF iz Čakovca, FKVK iz Zaprešića, Kino klub Split, Kinoklub Zagreb te mnogi drugi. Također treba istaknuti i VAFI – Međunarodni festival animiranoga filma djece i mladih Varaždin koji je uz domaće smotre dječjeg stvaralaštva otvorio vrata i međunarodnoj dječjoj animiranofilmskoj sceni sa zavidnim uspjehom.<sup>4</sup>

MIHAELA  
MAJČEN  
MARINIĆ:  
IZMEĐU  
UMJETNIČKOGA  
I KOMERCIJAL-  
NOGA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**3** U tom smislu često postoje različite smotre i festivali posvećeni dječjem stvaralaštvu. Odnosno u okvirima umjetničkih priredbi česte su posebne natjecateljske kategorije osmišljene kako bi se posebna pozornost posvetila stvaralaštvu djece, odnosno učenika i/ili studenata i slično. Primjerice na Animafestu postoji posebna natjecateljska kategorija

studentskoga filma te nagrada za najbolju visoku školu/akademiju na kojoj se uči animacija. Nije veliko iznenađenje kad se u okviru tih kategorija pojave izvanredni filmovi koji često po svojoj kvaliteti mogu ravnopravno konkurirati profesionalnoj umjetničkoj proizvodnji.

**4** <<http://www.vafi.hr/>>, posjet 1. rujna 2017.

Čim je riječ o djelima koja nastaju u okvirima filmskog amaterizma ne može se govoriti o njihovom komercijalnom aspektu budući da nastaju kao proizvodi procesa učenja i usvajanja vještina umjetničkog izražavanja. Jedini eventualni komercijalni aspekt može se naći u troškovima organizacije slobodnoga vremena djece i mladih, naročito honoriranjem umjetnika i drugih stručnjaka koji svoja znanja i vještine tim putem prenose drugima, odnosno mlađim naraštajima.

### 3. Povijest publike animiranoga filma

Djela, prizori nastali tehnikom animacije, koja je čak sama po sebi starija od filma,<sup>5</sup> kao uostalom nešto kasnije i prvi animirani filmovi, bili su namijenjeni zabavi široke publike koja je uključivala i odrasle i djecu.

Svi ti više ili manje novi i inovativni oblici zabave, sve te sajamske atrakcije, uključivali su komercijalni aspekt jer su ljudi, publika, iz radoznalosti plaćali koji novčić da bi vidjeli nešto novo, zgodno, zanimljivo i zabavno – nešto što prije možda još nisu bili u prigodi vidjeti. Ipak, kao i vjerojatno oduvijek tijekom ljudske povijesti, izumi i novosti uglavnom nisu bili rezultat komercijalnih težnji i uspjeha, već ponajprije entuzijazma, znanstveno-istraživačkoga žara te darovitosti i kreativnosti pojedinaca – izumitelja, znanstvenika i umjetnika.

Do “otkrića” filma, odnosno mogućnosti masovnih projekcija pokretnih, odnosno filmskih slika, o komercijalnoj iskoristivosti filma i animacije ne može se ni govoriti. Zbog svoje atraktivnosti širokoj publici film se vrlo brzo razvio u pravu umjetničku industriju, “vodeći” i animaciju sa sobom, odnosno omogućivši širokoj publici da vidi pokrenute do tada nepokretne crteže i slike koji su omogućavali prikazivanje i pokretanje i najnevjerojatnijih prizora.

Iako je “živo snimljen” film vrlo rano počeo uključivati različite trikove hraneći ljudsku znatiželju i interes za nevjerojatno i neviđeno, a prvi su se sineasti gotovo nadmetali u prikazivanju realističnih prizora na nevjerojatne i začudne načine,<sup>6</sup> animacija je omogućila potpun iskorak u fantastično i nevjerojatno.<sup>7</sup>

Uz Winsora McCaya, čije je *Potonuće Luzitanije* (*The Sinking of the Lusitania*) iz 1918. dokumentaristička rekonstrukcija povijesnoga događaja, te braću Fleischer, čiji su se kratki animirani filmovi s poznatim likovima<sup>8</sup> prikazivali u kinima u okvirima redovitih filmskih projekcija namijenjenih širokoj, prije svega odrasloj, publici pojavio se niz autora koji su i snimali animirane filmove i unaprjeđivali postojeće tehnike proširujući popularnost filmske animacije širom svijeta, uključujući Južnu Ameriku, Njemačku i Francusku, Japan i druge zemlje.

Pokretanje ne samo živih bića već i različitih nepokretnih predmeta omogućilo je već u najranijem razdoblju široku upotrebu animacije u komercijalne svrhe snimanjem kratkih animiranih reklamnih filmova. U Hrvatskoj je upravo taj oblik animacije prvi zaživio zahvaljujući

**5** S pomoću različitih optičkih igračaka, primjerice fenakistiskopa, zoetropa i sl. u prigodi različitih zabavnih i/ili sajamskih priredbi i predstava ostvarivao se dojam pokreta, odnosno pokretne su se slike projicirale publici.

**6** Čak je i *Ulazak vlaka u stanicu La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) braće Lumière, jedan od najstarijih filmova u povijesti, vrlo začudan s pozorno odabranim kutom snimanja ispred jurećeg

vlaka tako da je u početku zaprepašćivao publiku i sijao strah.

**7** Kao primjer može poslužiti film *Dinosaurica Gertie* (*Gertie the Dinosaur*, 1914) Winsora McCaya. Inače, Gertie je i prije filma bila vodviljska točka, glumljen je prizor u kojem “pravi” dinosaur komunicira s publikom.

**8** Betty Boop, mornar Popeye, Superman.



*Snjeguljica  
i sedam  
patuljaka  
(Snow White  
and the Seven  
Dwarfs, David  
Hand et al.,  
1937)*

ruskom doseljeniku Sergiju Tagatzu koji 1922. snima prva dva hrvatska animirana reklamna filma – *Alda čaj* i *Pasta za cipele Admiral*. Reklamna se produkcija u Zagrebu nastavlja 1930-ih aktivnošću poduzeća Maar ton. Osim reklamne svrhe, animacija se u Hrvatskoj u to doba koristila i u prosvjetiteljskim aktivnostima Škole narodnoga zdravlja koja je svojim filmovima, među kojima je i znatan broj animiranih, nastojala neukom stanovništvu približiti načela zdravoga života i potrebe za svakodnevnim osobnom higijenom.

Pojavom Walta Disneya i njegovih likova poput Mickeya Mousea, ali prije svega produkcijom prvoga dugometražnog animiranog filma – *Snjeguljica i sedam patuljaka* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David Hand et al.) 1937 – način i pristup proizvodnji animiranoga filma znatno se mijenja. Primjenom sustava industrijske proizvodnje po uzoru na Fordove tvornice automobila na proizvodnju animiranih filmova, novim izumima kojima se tehnika animacije unaprjeđuje, ali i pristupom pripovijedanju, oblikovanju likova, tretiranju klasičnih predložaka, upotrebom glazbe te samom produkcijom i promidžbom, Walt Disney je postavio temelje umjetničkih i komercijalnih težnji animiranoga filma koje ni po čemu ne zaostaju za mogućnostima igranoga filma, već ga čak i nadmašuju. S druge strane, uvođenjem tzv. *merchandisinga* koji uključuje proizvodnju niza predmeta vezanih uz pojedine filmove pridonoseći tako njihovoj promidžbi, naročito kod mlađe publike, osnivanjem dječjih klubova, izdavanjem slikovnica i stripova s filmskim junacima te otvaranjem zabavnih parkova, Disney je otvorio mogućnosti korporacijskoga marketinga s gotovo ideološkim predznakom. Upravo zahvaljujući svemu tome Disneyeva popularnost u svim dimenzijama umjetničke i popularne kulture vezane uz animirani film teško može biti nadmašena.

Animirani filmovi koji su se prikazivali u kinima uživali su veliku popularnost i bili su namijenjeni širokoj publici – i odraslima i djeci. Rastom popularnosti televizije animirani su se filmovi sve više selili u taj još šire dostupan medij. Prva isključivo televizijska animirana serija – obiteljski *sitcom* *Obitelj Kremenko* (*The Flintstones*, William Hanna, Joseph Barbera, 1960–66) pojavio se 1960-

MIHAELA  
MAJČEN  
MARINIĆ:  
IZMEĐU  
UMJETNIČKOGA  
I KOMERCIJAL-  
NOGA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Obitelj  
Kremenko (*The  
Flintstones*,  
William Hanna,  
Joseph Barbera,  
1960–66)

ih u produkciji kuće Hanna-Barbera koja se specijalizirala za televizijsku animaciju prilagodivši i svoje starije filmove koji su se prikazivali u kinima za televizijsko prikazivanje. U sklopu televizijskoga programa animirani su se filmovi prikazivali najprije u ranovečernjim terminima – za cijelu obitelj, s tendencijom prikazivanja i u prijepodnevnim terminima tijekom vikenda kako bi uza što više vezali i dječju publiku.

U tom se razdoblju, dakle početkom 1960-ih, animirani film počinje percipirati kao oblik zabave ponajprije primjeren dječjoj publici. U proizvodnji i dugometražnih animiranih filmova, što uključuje Disneyeve adaptacije klasičnih bajki i drugih dječjih književnih predložaka, i kratkometražnih serija, uglavnom u produkciji kuće Hanna-Barbera, počinje se više voditi računa o dječjoj publici i kroz teme i kroz načine pristupa pojedinim sižejima.

Popularnošću animacije na televiziji kratki animirani film tijekom 1960-ih i 1970-ih nestaje iz kina i u potpunosti se seli na televiziju, prije svega u obliku televizijskih serija vezanih najčešće zajedničkim protagonistom ili eventualno nešto duljom i razgranatijom pričom. Dugometražni animirani film, u kojem se nastavlja Disneyeva dominacija, ostaje još uvijek ponajprije vezan uz prikazivanje u kinima.

Potkraj 1960-ih hrvatska se animacija uključuje u svjetske trendove početkom proizvodnje najuspješnije hrvatske animirane serije. Lik profesora Baltazara stvoren je u Zagreb filmu, a u izradi 59 epizoda koje su se prikazivale od 1967. do 1978, ali i sve do danas kroz nebrojene reprize, sudjelovali su Zlatko Grgić, Pavao Štalter, Ante Zaninović, Zlatko Bourek, Milan Blažeković i Tomica Simović kao autor glazbe te mnogobrojni drugi kolege iz Zagreb filma. Profesor Baltazar je dobar znanstvenik koji ima čarobni stroj uz pomoć kojega pomaže svojim sugrađanima u rješavanju problema koji ih muče. Poruka je uvijek pozitivna, u karakterizaciji likova kroz njihova zanimanja, aktivnosti i odnose prema drugima naglasak je na prepoznavanju univerzalnih ljudskih vrijednosti, tako da priče o Profesoru Baltazaru kao i o njegovim sugrađanima i prijateljima ostaju



Profesor  
Baltazar  
(Zlatko Grgić et  
al., 1967–78)

do danas aktualne i zanimljive svim generacijama. S druge strane kroz crtež, pokret, geg i prisutnu specifičnu stilizaciju primjećuju se temeljne karakteristike Zagrebačke škole crtanoga filma, u sklopu koje je *Profesor Baltazar* i nastao.

U okviru Zagreb filma bilo je još nekoliko pokušaja ostvarivanja komercijalno isplative serije,<sup>9</sup> ali do *Malih letećih medvjeda* (*The Little Flying Bears*, 1990–91) u koprodukciji s Animation Cine Group iz Kanade nijedan pokušaj nije u potpunosti uspio. *Mali leteći medvjedi*, nastali prema ideji i scenariju Pere Kvesića te realizirani početkom 1990-ih, namijenjeni su isključivo dječjoj publici, a temelje se na priči s ekološkom porukom. U tom razdoblju više ne treba ni posebno isticati da su namijenjeni isključivo televizijskom prikazivanju.

Za razliku od američkog televizijskoga tržišta na kojem su se animirani filmovi namijenjeni djeci još potkraj 1960-ih počeli redovito prikazivati u terminu subotom prijepodne, u Hrvatskoj, odnosno u tadašnjoj Jugoslaviji u kojoj je Zagreb dominirao svojim uspjesima u području animacije, dugo je bilo uvriježeno prikazivanje animiranih filmova namijenjenih djeci u trajanju od obično približno pet minuta, oko 19:15, odnosno u terminu prije središnje večernje informativne emisije. Vikendom bi taj termin bio rezerviran za animirane serije u epizodama nešto duljeg trajanja. Generacije koje su odrastale od kraja 1970-ih i tijekom 1980-ih ostale su vezane uz tradiciju “crtića u sedam i petnaest”, nakon kojeg je nerijetko dolazilo vrijeme za odlazak na počinak. Jačanjem videotržišta koje je omogućilo gledanje crtića u svako doba ta se tradicija polako i prirodno gasi da bi potkraj 1980-ih i početkom 1990-ih potpuno nestala s domaćih TV ekrana. Naravno i dalje se na

MIHAELA  
MAJČEN  
MARINIĆ:  
IZMEĐU  
UMJETNIČKOGA  
I KOMERCIJAL-  
NOGA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>9</sup> *Inspektor Maska* Dragutina Vunaka i Zdenka Gašparovića tijekom 1960-ih; *Maxi cat* Zlatka Grgića tijekom 1970-ih; *Ptica i crvek* Zlatka Pavlinića i

Milana Blažekovića tijekom 1980-ih i drugi. Detaljniji podatci dostupni na: <<http://zagrebfilm.hr/katalog-filmova/crtani-serijali/>>, posjet 1. rujna 2017.



*Mali leteći medvjedi (The Little Flying Bears, Pero Kvesić et al., 1990–91)*

televizijskim kanalima nastavljaju emitirati animirani filmovi, ali interesi i potrebe nove publike, odnosno novog tržišta, uvjetovali su nove uvjete i ritmove prikazivanja.

Tijekom 1980-ih pojavili su se u televizijskim animiranim serijama utjecaji japanskih anima, koje su uskoro i velikom količinom jake animiranofilmske proizvodnje, ali i stilom i poetikom preplavile i umnogome obilježile novije zapadno tržište. S druge strane proizvodnja roba, naročito igračaka, inspiriranih televizijskim animiranim serijama postala je zaista masovna i do danas ostala neizbježan dio popularnokulturne ikonografije djetinjstva.

Osamdesetih godina također jača tržište kućnoga videa tako da je u kinima sve manje publike, animiranofilmski klasici dostupni su za gledanje kod kuće, a omogućuje se i snimanje i gledanje televizijskoga programa prema vlastitim željama.

Tijekom 1990-ih i prema početku novoga milenija pojavljuju se i razvijaju mogućnosti računalne animacije tako da ubrzavanje i pojeftinjenje procesa animacije dovodi do goleme demokratizacije tržišta, ali i povećanja proizvodnje, naročito one s komercijalnim predznakom, gdje se ponekad, nažalost, ne vodi previše računa o kvaliteti. Rezultat tomu je velik broj stereotipnih i shematiziranih animiranih serija, često nadahnutih temama klasične dječje književnosti.

Proizvodnja i prikazivanje dugometražnih animiranih filmova još su uvijek vezani ponajprije uz kina. Iako je proizvodnja povećana uporabom digitalnih tehnologija pojavljuje se niz kvalitetnih ostvarenja namijenjenih dječjoj publici koja unatoč komercijalnom predznaku nastoje zadržati visoku umjetničku kvalitetu. Kako bi zadržao dominaciju na dugometražnom animiranofilmskome tržištu, studio Disney udružuje se sa studijem Pixar, najinovativnijom i najuspješnijom produkcijskom kućom u području računalne, naročito 3D-animacije.

I hrvatska dugometražna animiranofilmska proizvodnja namijenjena je ponajprije dječjoj publici. Najprije su tu tri filma Milana Blažekovića: *Čudesna šuma* (1986), *Čarobnjakov šešir* (1990)



Čudesna  
šuma (Milan  
Blažeković,  
1986)

i *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* (1997) u produkciji Croatia filma. Nešto manje zapaženo te komercijalno manje uspješno prošli su filmovi *Duga* (2010) Joška Marušića i *Inspektor Martin i banda puževa* (2012) Igora Lepčina.

Iako se putem velikog broja dostupnih domaćih i inozemnih televizijskih kanala u Hrvatskoj prikazuje velik broj aktualnih, odnosno suvremenih novijih i klasičnih animiranih filmskih serija, uključujući ponajprije dječje, ali i manji broj onih namijenjenih isključivo odrasloj publici, domaća proizvodnja<sup>10</sup> zastupljena je tek ponešto u okviru Croatia filma gdje je u koprodukciji napravljena serija inspirirana likovima iz Blažekovićeve filma *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*. Na Hrvatskoj televiziji, uz nekoliko manje uspješnih, odnosno manje dugovječnih projekata, radi se specifičnim oblikom reducirane animacije ostvarena serija za djecu *Danica*, a povremeno se prikazuju i filmovi domaćih autora<sup>11</sup> u dječjem programu kao što su *Igubukine priče* autorice Ivane Guljašević.<sup>12</sup>

MIHAELA  
MAJČEN  
MARINIĆ:  
IZMEĐU  
UMJETNIČKOGA  
I KOMERCIJAL-  
NOGA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**10** I u okviru Zagrebačke škole crtanoga filma neki su filmovi bili ponajprije namijenjeni dječjoj publici, ali u odnosu na cjelokupnu proizvodnju Škole to se može smatrati iznimkom. Filmove za djecu su radili, primjerice: D. Vukotić, D. Vunak, A. Marks i V. Jutriša, D. Kreč, M. Dulčić, Lj. Heidler i drugi.

**11** Osim u dječjem programu, animirani su filmovi domaćih autora mogu vidjeti u posebnoj emisiji namijenjenoj umjetničkoj animaciji *Animatik* (urednik Krešimir Zubčić), ali tu su prije svega zastupljeni

animirani filmovi s umjetničkim pretenzijama namijenjeni festivalskomu prikazivanju, i to za odraslu publiku.

**12** Ivana Guljašević je s tridesetak animiranih filmova u produkciji Zagreb filma, Školske knjige, HRT-a i Igubuke u posljednjem desetljeću najprofiliranija autorica animiranih filmova namijenjenih dječjoj publici. O kvaliteti njezinih filmova svjedoče i mnogobrojne nagrade i priznanja na domaćim i inozemnim festivalima.

#### 4. Masovna proizvodnja – mogućnost komercijalne eksploatacije

Animirani filmovi se osim na televiziji, u kinu, na festivalskim i drugim posebnim priredbama danas mogu prikazivati uvijek i svugdje zahvaljujući digitalnoj tehnologiji. Animacija je osim u filmovima – dječjima i za odrasle; dugometražnima, kratkometražnima i serijama; itd. – prisutna i u svakodnevnoj komunikaciji, kao i u znanosti, obrazovanju, većini medija te drugim područjima ljudskoga djelovanja.

Najprije televizijska proizvodnja i širenje tržišta, a zatim digitalne tehnologije i masovna proizvodnja otvorili su mogućnosti komercijalne eksploatacije, ali s druge strane i mogućnosti za razvoj najrazličitijih oblika i načina umjetničkog izražavanja, eksperimentiranje sa stilovima i načinima pripovijedanja i vizualnog izričaja te angažman i pristup publici za velik broj umjetnika animacije.

Pri odabiru animiranih serija i filmova za televizijsko prikazivanje producenti moraju voditi računa o nekoliko važnih elemenata koji uključuju ne samo umjetničku vrijednost odabranih programa već i komercijalnu isplativost njihova prikazivanja. Osim prilagođenosti i primjerenosti određenih tema i stilova pojedinoj sredini i kulturi te postojećem interesu za pojedinu vrstu sadržaja, svakako treba računati i na troškove prilagodbe i prijevoda na određeni jezik. Pojedini animirani filmovi i serije, naročito oni namijenjeni najmlađoj publici, ne zahtijevaju prijevod, ali moraju biti kulturološki prihvatljivi i razumljivi ciljanoj publici. Prevođenje filmova i serija namijenjenih dječjoj publici zahtijeva posebnu pozornost kako bi se pogodile sve nijanse značenja, odnosno kako se ne bi izgubila nijedna dimenzija koju sadrži izvornik.

Sinkronizacija, po kvaliteti koje se Hrvatska televizija dugo isticala unijevši tim putem mnoštvo elemenata u popularnu kulturu i svakodnevicu naročito tijekom 1980-ih, zahtijeva posebne resurse te angažman niza stručnjaka i profesionalnih glumaca, pjevača i spikera.<sup>13</sup>

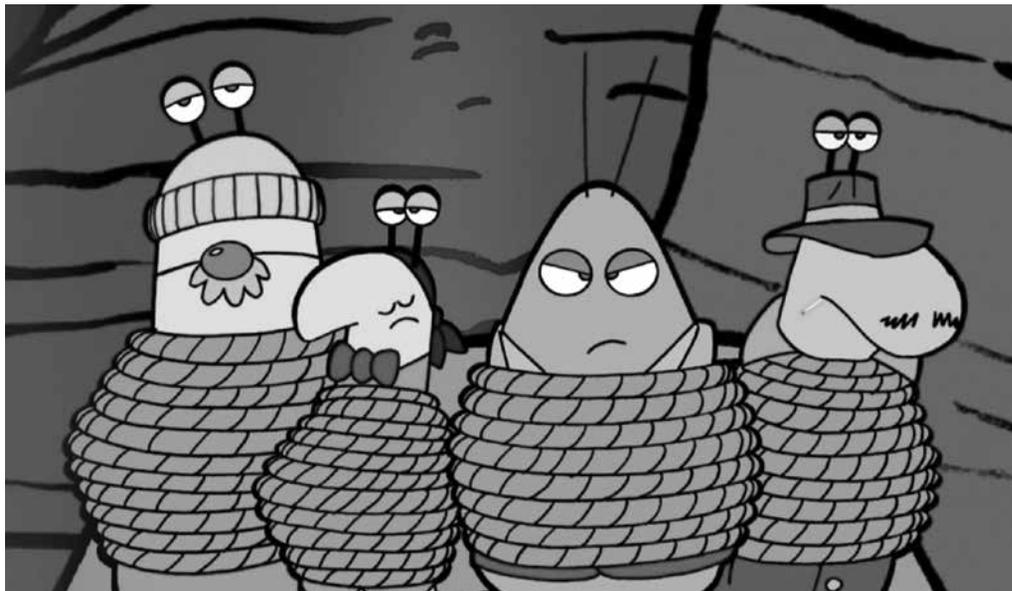
Uvriježeno je da animirani filmovi i serije namijenjeni dječjoj publici trebaju donositi sadržaje, teme i priče prilagođene određenoj dobi. Često se tu podrazumijevaju klasične bajke, basne i drugi predloži ponajprije iz dječje književnosti. Kao gledatelji skloni smo zaboraviti da je Disney već 1930-ih intervenirao u tekst klasičnih bajki braće Grimm oduzevši im znatnu dozu nasilnosti i brutalnosti, a dodavši niz simpatičnih, zabavnih, sporednih filmskih likova i situacija, čak gegova, te tako postavio svojevrsni kanon prebacivanja i prilagođavanja poznatih književnih predložaka u film.

Treba napomenuti da se za animirane filmove namijenjene djeci ponekad koriste i književni predloži koji izvorno nisu namijenjeni djeci,<sup>14</sup> ali u tom se slučaju često književno djelo koristi samo kao polazište ili ideja za lik, dok je osnovna ideja prilagođena potrebama i svjetonazoru suvremenog malog/mladog gledatelja. Osim klasičnih književnih predložaka namijenjenih djeci, naročito za televizijske serije, rade se i originalni scenariji. Često se javljaju izmišljeni, antropomorfnji (npr. *Štrumpfovi / The Smurfs*, Pierre "Peyo" Culliford, 1981–89/) ili neobični životinjski likovi (npr. *Mali leteći medvjedi*), a mogu se koristiti i ljudski likovi, obično djeca koja ili imaju neobične sposobnosti (često u japanskoj animi) ili moraju obaviti neke posebne zadaće (npr. istražitelji ili borci za pravdu).

**13** Toj problematici Ivo Žanić (2009) posvetio je studiju *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci?*.

**14** Primjerice *Pocahontas* (Mike Gabriel, Eric Goldberg, 1995) ili *Zvonar crkve Notre Dame* (*The*

*Hunchback of Notre Dame*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1996).



Inspektor  
Martin i banda  
puževa (Igor  
Lepčin, 2012)

Zanimljivi su i lutka-filmovi te drugi filmovi i serije rađeni tehnikom stop-animacije, gdje osim lutaka različitih antropomorfnih i zoomorfnih oblika postoji niz zanimljivih animiranih filmova i serija u kombinaciji sa živo snimljenim likovima (uglavnom djecom) ili se mogu pokretati potpuno apstraktni oblici poput savinutih ili zgužvanih komadića papira ili plastelina, gline i slično.

Na sve te sizeje mogu se primijeniti različiti vizualni stilovi i različite tehnike animacije. Zanimljivo je da su djeci, naročito mlađe dobi, zanimljivi i apstraktni oblici ili oni vrlo stilizirani, a ono što ih najviše privlači je ritam pokreta tih oblika, često dinamika boja te glazba. Privlačnost i pamtljivost pojedine glazbene teme, oblika, pokreta ili događaja ne ovise o stupnju stilizacije, već o kvaliteti usklađenosti svih tih pojedinačnih elemenata. Upravo ta otvorenost i radoznalost dječje publike, koja u ranoj dobi još uvijek nije opterećena odnosom prema stvarnosti i njezinim oponašanjem, otvara velike mogućnosti umjetnicima za eksperiment, odnosno za slobodu umjetničkog izričaja.

Budući da je u animiranome filmu i zvuk posebno izrađen i prilagođen slici, a ponekad joj i prethodi ili čak služi kao glavno polazište, uloga ritma i zvuka, naročito glazbe u animiranim filmovima za djecu iznimno je važna. O tome svjedoče i najpoznatiji primjeri – od Disneyevih filmova u kojima se pojavljuju posebno skladane teme i glazbeni brojevi, preko najpoznatijega primjera filma *Fantazija (Fantasia)* iz 1940. koji je nastao kao ilustracija poznatih klasičnih glazbenih komada,<sup>15</sup> do novijih dugometražnih filmova u sinkronizaciji i glazbi kojih sudjeluju i najveće svjetske zvijezde.

Pitanja koja se javljaju prigodom razmatranja glavnih karakteristika animiranih filmova namijenjenih djeci odnose se na uporabu nasilja koje je prilično često još od najstarijih primje-

MIHAELA  
MAJČEN  
MARINIĆ:  
IZMEĐU  
UMJETNIČKOGA  
I KOMERCIJAL-  
NOGA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIŠ

**15** Film ilustrira djela Ludwiga van Beethovena, Igora Stravinskog, Franza Schuberta i Amilcareo Ponchiellija te dirigiranje Leopolda Stokowskog.

ra. Svijest i najmanjega gledatelja da se kod animacije radi o nečemu odmaknutom od realnosti, nečemu stiliziranom i artifičijelnom, može govoriti u prilog tome što se nasilje u animiranim filmovima ne prihvaća nužno kao nešto strašno, negativno i nepopravljivo.

U animiranim filmovima za djecu nalazimo i elemente sadržaja, kojekakve dosjetke i iluzije koje djeci sigurno nisu razumljive dublje od osnovne doslovne razine. Je li u tim slučajevima riječ o elementima koje autori rade za zabavu sebi i odraslim gledateljima koji su uz djecu dok gledaju te filmove ili je riječ o nerazumijevanju i neprilagođavanju elemenata sadržaja dobi publike? A postavlja se i pitanje zašto su djeci gegovi koje ne razumiju ipak zabavni i smiješni, odnosno zašto ih zabavljaju sadržaji koji im ponajprije niti nisu namijenjeni.

Naravno, najupečatljiviji su oni dijelovi sadržaja koji su posebno istaknuti, ne samo značenjski već i vizualno, ritmički i zvukovno, te upravo zahvaljujući tome autori kvalitetnih animiranih filmova svoje poruke prenose ne samo kroz priču, odnosno sadržaj, riječ već ponajprije kroz ritam i sliku pokrenutu u skladu s univerzalnom porukom koja je u pravilu razumljiva i prihvatljiva svakoj kulturi unatoč površinskim razlikama.

## 5. Zaključak

Djecu kao specifičan segment publike označava nekoliko važnih osobina. Djeca neposredno, iskreno i jasno, uglavnom bez zadržke, pokazuju što im se sviđa, a što ne zaokuplja njihovu pozornost u dovoljnoj mjeri, što ih čini vrlo zahtjevnom publikom. S druge strane dječja publika nije sklona predrasudama te je zbog toga otvorenija prema novomu, prema stilizaciji i eksperimentu, što umjetniku pruža puno više mogućnosti za ostvarivanje i prenošenje vlastite poruke.

To otvara i mogućnosti velike komercijalne eksploatacije dječje publike, što dovodi i do određenih moralnih (pret)postavki o kojima autori i producenti koji ih angažiraju, ali i koji se brinu za daljnju distribuciju i financijsku eksploataciju animiranoga filma ili serije, moraju voditi računa. Ipak kroz povijest animacije možemo svjedočiti mnogobrojnim primjerima iznimne iskrenosti dječje publike i njezine odlične procjene kvalitete, koja je tako često filmovima i serijama najviših umjetničkih dosega omogućila i najbolju zaradu, odnosno komercijalni uspjeh. Iako je kao predmet mnogobrojnih i umjetnički i socioloških i (popularno)kulturnih studija već prilično istrošen, Walt Disney i kao umjetnik i kao inovator, ali i kao uspješan poslovni čovjek koji je cijelom svijetu "prodao" svoju umjetnost, ostaje takav primjer koji će i u današnje doba rijetko tko uspjeti nadmašiti.

Uloga odraslih pri gledanju animiranih filmova za djecu uključuje društvo, zaštitu i dodatno tumačenje prezentiranih sadržaja. U tom smislu su i očekivanja odraslih od animiranoga filma nešto šira od puke zabave. Uz ugodno provedeno vrijeme odrasli gledatelj može očekivati poučan i pozitivan sadržaj koji će dijete obogatiti u smislu boljega funkcioniranja u suvremenom izvanjskom svijetu koji ga očekuje tijekom procesa odrastanja.<sup>16</sup> Naravno, odrasli gledatelj će razumjeti i ono što nije izrečeno, sve one skrivene aluzije i duhovitosti te će sam odlučiti što od toga može i treba prenijeti djetetu. Ipak, ono što iskustvom i života i gledanja animiranih i svih drugih filmova stječemo je, nažalost, i sklonost predrasudama, odnosno smanjenje otvorenosti i iskrenosti neiskvarenog dječjeg pogleda.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>16</sup> Prema nizu studija (primjerice *Smisao i značenje bajki* Bruna Bettelheima) i klasične narodne bajke

upravo su takvu ulogu imale u procesu dječjeg odrastanja.

Na kraju možemo zaključiti da bismo, bez obzira na znanje i dob, trebali težiti tomu da se unatoč svim životnim i gledateljskim iskustvima, svim stvarima i svim vrijednostima koje smo bili u prigodi istražiti, naučiti i usvojiti, poput djeteta nastojimo prepustiti doživljaju umjetnosti, animiranoga filma kao i bilo kojega drugog umjetničkog djela.

#### LITERATURA

- Bendazzi, Gianalberto**, 1994, *Cartoons: One hundred years of cinema animation*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press
- Denis, Sébastien**, 2011, *Le cinéma d'animation*, Pariz: Armand Colin
- Gilić, Nikica**, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM
- Kalinić Ahačić, Nataša**, 2008, *Puni ekrani: 50 godina HTV-a – 50 godina Programa za djecu i mlade*, Zagreb: Kapitol i Hrvatska radiotelevizija
- Majcen, Vjekoslav**, 2001, *Obrazovni film: pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka
- Majcen Marinić, Mihaela**, 2014, *Prema novoj animaciji*, Zagreb: Meandar media
- Marušić, Joško**, 2004, *Alkemija animiranog filma: povijest, estetika, tehnologija*, Zagreb: Meandar media
- Stabile, Carol A., Harrison, Mark (ur.)**, 2003, *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*, London i New York: Routledge
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Turković, Hrvoje**, 2010, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Sudović, Zlatko (ur.)**, 1986, *Zagrebački krug crtanog filma 1–4*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film
- Žanić, Ivo**, 2009, *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci? O sociolingvistici animiranih filmova*, Zagreb: Algoritam, 2009.

MIHAELA  
MAJCEN  
MARINIĆ:  
IZMEĐU  
UMJETNIČKOGA  
I KOMERCIJAL-  
NOGA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 929MATKO, Ž.:791.228(497.5)

## Borivoj Dovniković – Bordo

### Sjećanje na Želimira Matka (1929–1977)

Prije četrdeset godina umro je Želimir Matko, karizmatični direktor izvoza Zagreb filma, član Upravnog odbora ASIFA-e (Međunarodne asocijacije animiranoga filma), te osnivač i prvi direktor zagrebačkog Svjetskoga festivala animiranih filmova. Svojom neiscrpnom energijom i dinamikom dao je nemjerljiv doprinos promociji Zagrebačke škole animiranoga filma u svijetu, razvoju ASIFA-e i, u najvećoj mjeri, nastanku Animafesta i njegovu svrstavanju među najznačajnije međunarodne festivale animacije.

Prvi Animafest (1972) uveo je tada revolucionarnu novost: uz žiri i selekcijsku komisiju u međunarodnome sastavu, da bi se osigurala maksimalna objektivnost u izboru filmova, što su nakon toga prihvatili i ostali važni filmski festivali u svijetu. S Matkom je rođen i logo Festivala *Z... znači ZAGREB (Z... is for ZAGREB)*.

Želimir Matko, sin popularnog hrvatskog književnika Janka Matka, rodio se 1929. u Zagrebu. Diplomirao je na Ekonomskome fakultetu, a specijalizirao međunarodno pravo u Haagu. Na crtanome filmu radio je u Zagreb filmu od 1958, najprije kao šef odjela fazera, potom kao šef propagande, a od 1969. vodio je sve inozemne poslove poduzeća.

Matkov nenadani i prerani odlazak dogodio se u najvećem naponu zagrebačkog Animafesta, pet godina nakon njegova osnivanja i, mora se priznati, nije bilo lako pronaći novog direktora koji će dostojno naslijediti velikoga Želimira. Nismo ga mogli zamisliti bez neizbježne telefonske slušalice u ruci i goleme putne torbe prepune papira o ramenu. Bio je u stanju za svaki Animafest okupiti u Zagrebu – bilo kao članove selekcijskih komisija i žirija, bilo kao goste – ondašnja najveća imena svjetske animacije.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.228"2017"(049.3)

Diana Robaš

**Bogatstvo Animafesta 2017**

Veliko natjecanje kratkometražnoga filma i Natjecanje hrvatskog filma 27. Svjetskog festivala animiranoga filma – Animafest Zagreb 2017.

**1. Veliko natjecanje kratkometražnoga filma**

Najviše razloga za slavlje nakon završetka 27. izdanja Animafesta Zagreb svakako je imao zagrebački Bonobostudio, lanjski pobjednik hrvatskog natjecanja s *Putujućom zemljom* (*Travelling Country*, Ivan Bogdanov i Vesela Dančeva, 2016), koji se nakon višegodišnje zapažene prisutnosti na festivalu i niza priznanja napokon okitio i onim najvećim. Grand Prix i posljedična izravna kvalifikacija za oskarovsku utrku slovensko-hrvatskoj manjinskoj koprodukciji *Noćna ptica* (*Noćna ptica*, Špela Čadež, 2016) ustoličili su Bonobostudio kao zvijezdu vodilju nove hrvatske animacije. Basna o pijanom jazavcu, izvedena pomoću višeslojne *cut-out* animacije koju prati odgovarajuće iščašena kolažna zvučna podloga, pretvara ono što se u inferiornim filmovima koristi za popunjavanje minutaže i slovi kao njihov najdosadniji dio – scenu vožnje automobilom – u psihodeličnu pustolovinu koje je protagonist vrlo pamtljiva, pomalo uznemirujuća kreacija, hibrid životinje i čovjeka s vidno ozbiljnom sklonošću piću. U osnovi poučnu priču o alkoholizmu i neprimjerenim načinima na koje se sam ovisnik i njegova okolina nose s njime, redovito umanjujući ili posve ignorirajući problem, autorica uprizoruje na duhovit i nimalo docirajući način pa, iako zbivanja glavninu vremena motrimo iz pomaknute perspektive pijanca za volanom, ni u jednom trenutku ne prestajemo biti svjesni ozbiljnosti i potencijalne opasnosti njegova stanja.

Bonobostudio je ove godine trijumfirao i po izboru publike koja je nagradu Mr. M u kratkometražnoj konkurenciji očekivano dodijelila kanadsko-hrvatskoj koprodukciji *Ježeva kuća* (*Hedgehog's Home*, Eva Cvijanović, 2017), ekranizaciji klasične i na ovim prostorima općepoznate dječje pjesme Branka Ćopića kojoj je svoje posebno priznanje dao i član žirija Marko Tadić. Svima koji su odrasli uz *Ježevu kućicu*, točnije njezino najpoznatije izdanje iz 1957. s nezaboravnim ilustracijama Vilka Selana Glihe prema kojima je osmišljen i film, gotovo je nemoguće isti promatrati objektivno, ali uz visoku nostalgičnu vrijednost neosporno je riječ i o kvalitativno uspješnom ostvarenju koje će izvan domicilnog govornog područja vjerojatno najviše uspjeha imati među najmlađom publikom. Šumska bajka o nezamjenjivosti doma očit je rad iz ljubavi maksimalno vjeran Ćopićevu izvorniku te su i preskočeni stihovi adekvatno vizualno dočarani, a dražesne lutke od filca oživljavaju u sinergiji stop-animacije i sudjelovanja dvojice glumačko-glazbenih veterana – vrsne naracije Rade Šerbedžije i vesternima nadahnutog *soundtracka* Darka Rundeka.

Pri dodjeli ostalih priznanja žiri je uglavnom dao prednost eksperimentalnije nastrojenoj animaciji i računalno generiranim slikama. Nagradu Zlatni Zagreb za inovativnost dobio je francuski film *Martin plače* (*Martin pleure*, Jonathan Vinel, 2017) koji se koristi vizualnim identitetom

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Noćna ptica  
(Noćna ptica,  
Špela Čadež,  
2016)



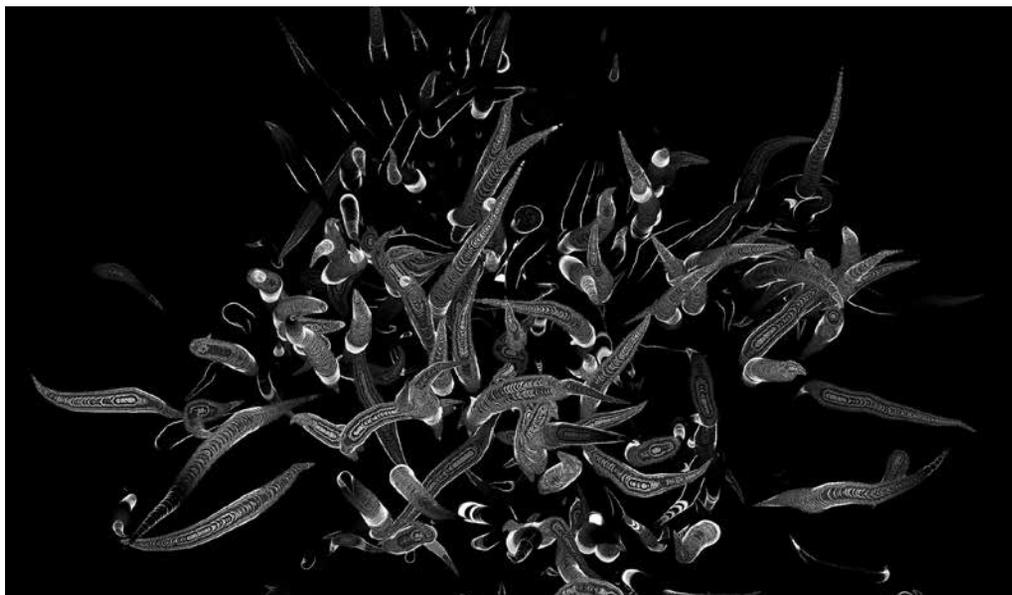
Amalimbo  
(Juan Pablo  
Libossart,  
2016)

videoigre *Grand Theft Auto V* kako bi ispričovijedao bolnu priču o usamljenosti i gubitku prijatelja čiji se melankolični *voice-over* neprestano sudara s nasilnim prizorima iz igre, ali im je zajednički osjećaj zarobljenosti i besciljnosti glavnoga junaka: zatočenoga u petlji nostalgičnih prisjećanja, osuđenoga na vječno isti niz prostora, kretnji i besmislenih destruktivnih radnji, okruženoga ljudima prema kojima mu je omogućeno izražavati jedino agresiju, dok ga stalno lutanje u potrazi za bliskošću, unatoč začudnoj ljepoti krajolika kojima se kreće, zapravo ne vodi nikamo.

Gubitkom se bavi i dobitnik nagrade Zlatko Grgić *Amalimbo* (Juan Pablo Libossart, 2016), korektan, no ipak prelako zaboravljiv švedsko-estonski uradak o djevojčici koja u neodređeno futurističkom svijetu pokušava prijeći prostorno-vremensku barijeru kako bi se ponovno susrela s preminulim ocem. U finskom filmu *Bolne oči za beskonačnost* (*Sore Eyes For Infinity*, Elli Vuorinen, 2016), koji je istaknula članica žirija Michaela Pavlátová, autorica se poigrava bojama i fokusom kako bi kreirala svijet pun tjeskobe i nesigurnosti, ali i optimizma u kojem jedna trgovina optičkim uređajima postaje ishodištem nadrealnih i potencijalno apokaliptičnih događaja, a njezina dobrodušna zaposlenica njihov neposredan svjedok i naposljetku aktivan sudionik.

DIANA ROBAŠ:  
BOGATSTVO  
ANIMAFESTA  
2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Promjena  
(Change,  
Jonathan  
Ostrem, 2017)

Članovi žirija Rosto i Amid Amidi odabrali su za svoje favorite dva srodna rada, apstraktne eksperimentalne animacije *Orogeneza* (*Orogenesis*, Boris Labbé, 2016) i *Promjena* (*Change*, Jonathan Ostrem, 2017), koje očaravaju čistom slikom i zvukom, bombardirajući nas neprekinutim mijenama oblika na ekranu koje na gledatelja utječu dezorijentirajuće i hipnotički. Pritom se i međusobno nadopunjavaju jer je crno-bijela *Orogeneza* spekulacija o nastanku planinskih masiva koja se kao polazištem koristi satelitskim snimkama Pirineja, dok se *Promjena* u boji bavi protokom vremena i propituje prolaznost i nepostojanost svemira te, u konačnici, čovječanstva, njegovih vrijednosti i nasljeđa koje smo navikli smatrati trajnim.

Nobuaki Doi dodijelio je posebno priznanje njemačkom filmu *Rugoba* (*Ugly*, Nikita Diakur, 2017) o neočekivanom prijateljstvu u nepovoljnim okolnostima, zasnovanome na motivacijskoj priči nepoznatog autora s interneta čiju patetičnost i površno *new age* mudrovanje blago parodira. Naslov se podjednako odnosi na glavni lik, neuglednu mačku lutalicu, ambijent u kojem obitava – užareni urbani pakao – i ponašanje njezine okoline, ali i na samosvjesno neugladenu, djelomično improviziranu računalnu animaciju koja si dopušta nesavršenost kako bi, suptilnije i uvjerljivije od izvornika, poslala poruku o snošljivosti i nužnosti drugoga pogleda za razaznavanje skrivene ljepote.

## 2. Natjecanje hrvatskog filma

Natjecanje hrvatskog filma obuhvatilo je šesnaest ostvarenja od kojih smo šest gledali i na Velikom natjecanju kratkometražnoga filma: uz *Noćnu pticu* i *Ježevu kuću*, u glavnu konkurenciju probili su se i *Manivald* (Chintis Lundgren, 2017), *Posljednji izazov* (Božidar Trkulja, 2017), *Aerodrom* (*Airport*, Michaela Müller, 2017) i *Crvenkapica Redux* (Danijel Žeželj, 2017). Nakon što je 2015. pobijedila u domaćoj konkurenciji romantičnom komedijom *Život s Hermanom H. Rottom* (*Elu Herman H. Rott'iga*, 2015), Estonka Chintis Lundgren je ponovno zauzela prvo mjesto s *Manivaldom*, nešto potpunijim i slojevitijim radom koji ipak posjeduje identičan prepoznatljiv “djetinjasti” (u pozitivnom smislu) stil, animalne karaktere i šarmantan smisao za humor. Dok je *Rott* operirao u jednostavnim binarnim oprekama između naslovnog junaka i njegove djevojke-odgajateljice, *Manivald* je paralelno geji romansa / ljubavni trokut s gorkoslatkim krajem i priča o odrastanju, tj. odvajanju prezaštićenog mladića od dominantne majke.



Manivald  
(Chintis  
Lundgren,  
2017)

Posebnim priznanjima žiri je nagradio *Posljednji izazov* i *Aerodrom*. *Posljednji izazov*, prvi film nastao u Studiju za stop-animaciju Zagreb filma, znalački je izvedena parodija i istodobno posveta *fantasy* igrama koja u petnaestak minuta trajanja učinkovito sažima epsku pripovijest o potrazi za blagom napućenu uobičajenim tipovima (junaci, patuljci, nadnaravna bića), ali s mnoštvom što-snih obrata i neočekivanih detalja. Švicarsko-hrvatski *Aerodrom* tehnikom crteža na staklu umješno dočarava užurbanu, kaotičnu rutinu velike zračne luke koju povremeno prekidaju neočekivane pojave, a putnici, njihova pratnja i imovina stapaju se sa sterilnim interijerom u nerazlučivu masu u konstantnom gibanju, iz koje tek tu i tamo proviri ljudsko lice.

*Crvenkapica Redux*, naprotiv, klasičan je žezeljevski statično-monolitni uradak u kojem autor nudi nov pogled na staru bajku, s postapokaliptičnim krajobrazom koji djelomice zamjenjuje šumu i crno-bijelom Crvenkapicom ovaj put lišenom modnoga detalja po kojem je dobila ime. Žezeljev je stil kao i uvijek nepogrešivo jedinstven, no pomalo ukočen način pripovijedanja više od svega odaje dojam *slideshow*a lijepih slika koje ne uspijevaju u potpunosti zaživjeti i kreirati iluziju glatkog tijeka radnje.

Grčkim mitom i hrvatskim *shopping* centrima inspiriran *Haron* (Alen Vuković, 2017) jezgrovita je satira o bespućima suvremenoga konzumerističkoga društva u kojem je novac sve te čovjek ne može više ni umrijeti u miru, a da za to ne mora nekome nešto platiti. *Gamer Girl* (Irena Jukić Pranjić, 2016) zanimljivo je animirana, no pomalo klišeizirana i odveć općenita lamentacija o preopterećenosti žena poslovnim i obiteljskim obvezama u kojoj autorica položaj suvremene žene-majke-radnice u još uvijek dominantno muškome svijetu prikazuje kroz mnogima nedvojbeno neodoljivu estetiku staromodne arkadne videoigre. *Naši problemi* (Ivan Radović, 2017) na dopadljiv i nekomplikiran način stavljaju svakodnevne jadikovke prosječnog malog čovjeka u širu kozmičku perspektivu. Petra Balekić *“Strancem” u mojoj glavi* (2017) stilski se, a donekle i idejno nastavlja na svoj prošlogodišnji studentski rad *Jače od tebe* (2016): filozofsko pretresanje nepouzdanosti sjećanja u vidu manjkave rekonstrukcije davno pročitane *Stranca Alberta Camusa* u malo vremena govori mnogo o funkcioniranju ljudskog uma.

Dalibor Barić, jedan od najosebujnijih suvremenih hrvatskih umjetnika čiji su naslovi filmova redovito jednako zanimljivi kao i sami filmovi, *Astronautom od perolaka* (i opet u pro-



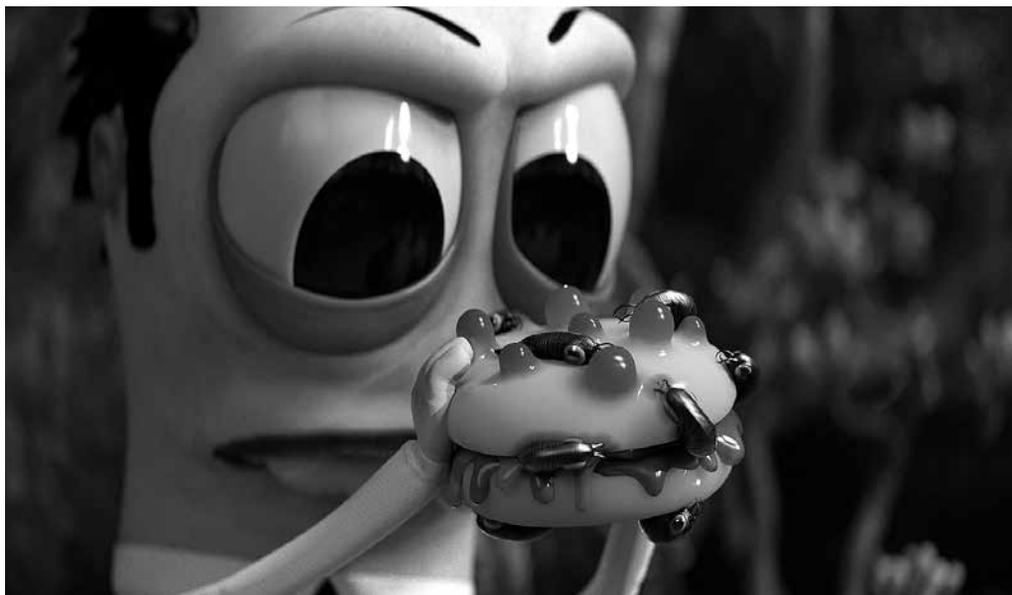
Astronaut  
od perolaka  
(Dalibor Barić,  
2017)

dukaciji Bonobostudija) zaključuje trilogiju započetu *Amnezijakom na plaži* (2013) i nastavljenu *Neidentificiranim energijama, nepoznatim osjećajima* (2015, kada se natjecao i u dugometražnoj konkurenciji Animafesta). Inventivna rotoskopska kombinacija distopijskog SF-a, filmofilskih posveta i egzistencijalističkih promišljanja, u kojoj se prožimaju retro elegancija i poetična naracija, povremeno doduše jest teško prohodna i zgusnuta, kao da se previše ideja nastoji ugurati u ograničenu minutažu, no Barićeva dosljednost, autorski zanos i suvereno baratanje animacijskim tehnikama svakako zaslužuju respekt.

*Šumska bajka* (Franko Dujmić, 2017) šaljiva je, vedro infantilna metafilmska crtica koja funkcionira gotovo unatoč sebi samoj: naoko o smaku svijeta, a zapravo o kreativnim vrludanjima koja prečesto završe i u slijepoj ulici, krcata dosjetkama na račun autorove samopriznate bezidejnosti i hrvatske filmske industrije općenito. Ozračjem mu oponira *Treći zakon* (Goran Radošević, 2017), turobna futuristička vizija bezimernih ljudi u bezimenom gradu pokretanih bezimernim energijama od koje je autorici ovoga teksta daleko dojmljiviji drugi rad istog autora sveprisutan na ovogodišnjem Animafestu, naime njegov festivalski *trailer* na koji se slučajno može primijeniti gotovo identičan sinopsis. *Proces* (Lucija Bužančić, 2017) računalno je animirani prikaz nastanka animiranoga filma koji se, baš kao i *Kut* (2016) autoričine imenjakinje Lucije Mrzljak, doima više kao stil-ska vježba ili skica za neko složenije, doradenije djelo u nastanku. Konačno, vidjeli smo i epizodu serijala *Mišo i Robin* pod naslovom *Kampiranje* (Denis Alenti, Vjekoslav Živković, 2016) prikazanu i u sklopu Natjecanja filmova za djecu do 7 godina, kamo se realno najbolje i uklapa. Dopadljiva dizajna i izražene edukativne komponente, *Mišo i Robin* već se neko vrijeme prikazuju na HTV-u, a doživjeli su i posve zaslužen proboj na inozemna tržišta.

### 3. Osobni favoriti

Da zaključimo, izboru filmova na ovogodišnjem Animafestu nema se što prigovoriti: među 44 filma u međunarodnoj kratkometražnoj konkurenciji za sve uzraste i ukuse nemoguće je bilo pronaći uradak nevrijedan barem jednoga gledanja. Iako je žiri, kako već spomenusmo, dao prednost poigravanjima mogućnostima računalne animacije u rasponu od prerada postojećih



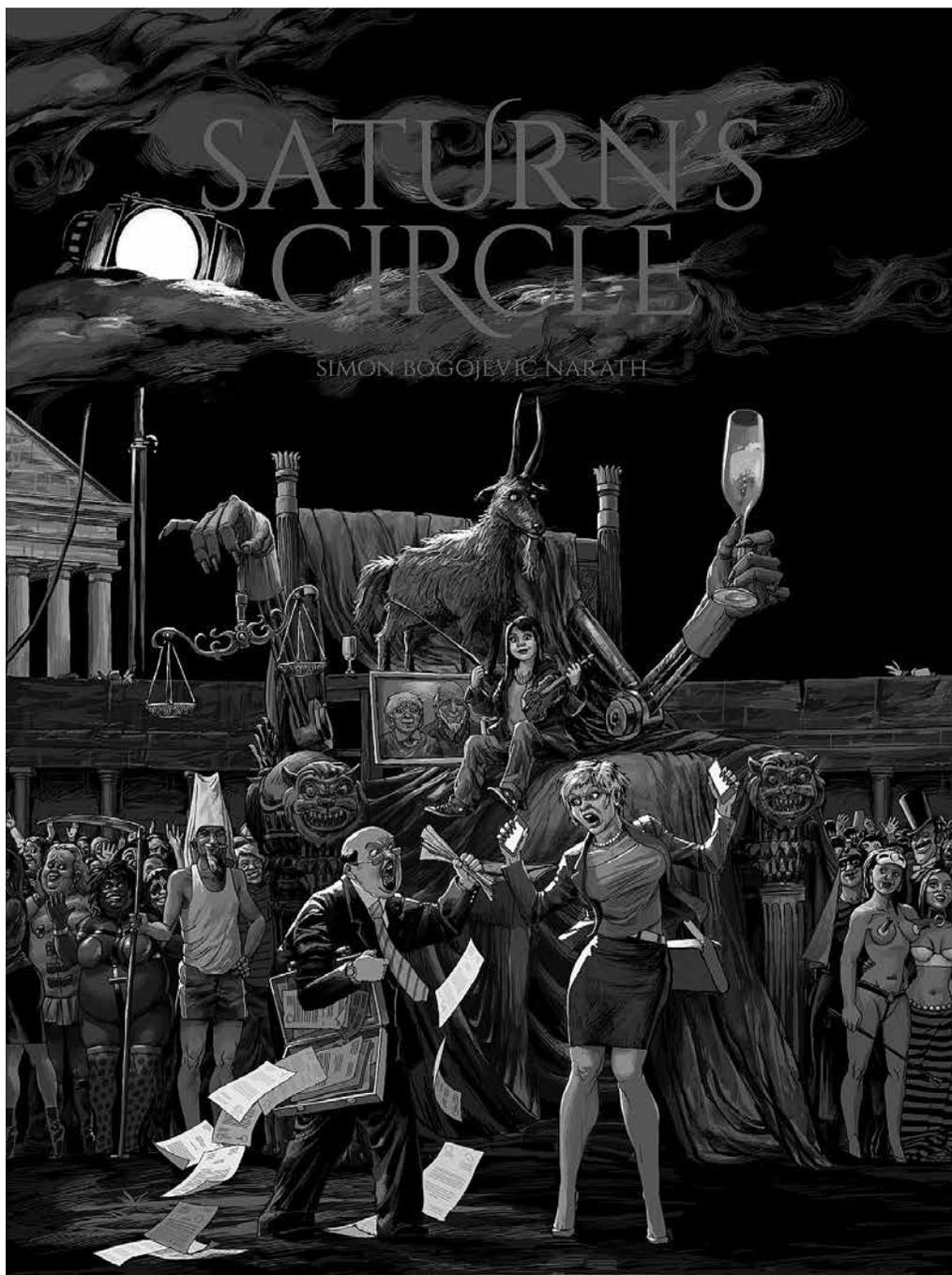
Odsutnost  
Eddyja Tablea  
(The Absence  
of Eddy Table,  
Rune Spaans,  
2016)

videoigara do audiovizualne dekonstrukcije i obezobličavanja poznatoga i prihvaćenoga, autoricu ovoga teksta je, općenito govoreći, više zaintrigirao trend rudimentarnoga minimalističkog crteža nalik dječjem – osnovnoškolskih tehnika poput šarenih flomastera i drvenih bojica na raster-papiru i prividnog amaterizma, a zapravo promišljenog iskušavanja količine emocija koje je moguće evocirati tako elementarnim sredstvima koja na prvu djeluju kao da “to može svatko”. Takav je, primjerice, belgijsko-kanadski *Više ništa ne osjećam* (*Je ne sens plus rien*, Noémie Marsily i Carl Roosens, 2016), crnohumorna melodrama o strašću i stresom ispunjenoj vezi mađioničara i vatrogaskinje koja ispod izvanjske lepršavosti i zaigranoga crteža krije ozbiljnu i dirljivu dvojbu o mogućnosti i uopće smislenosti svakodnevnoga truda pojedinaca da poboljšaju svijet ispunjen tragedijama.

Apsolutno subjektivan i vrlo osoban favorit, ipak, norveški je crtič strave *Odsutnost Eddyja Tablea* (*The Absence of Eddy Table*, Rune Spaans, 2016), očaravajući komad romantične morbidnosti ili morbidne romanse o ljubavi i parazitizmu i kako to dvoje ponekad biva nemoguće razlikovati. Naslovni lik debitira na filmu nakon nastupa u strip-serijalu *Weasel* kanadskog *underground* stripaša, ilustratora i dizajnera Davea Coopera koji je i autor scenarija. Njegova prepoznatljiva groteskna estetika uspješno je prenesena na ekran, a evokativna glazba Johna Erika Kaade i uvijek dobrodošle vokalne akrobacije Mikea Pattona nadasve su vrijedan prilog toj slatkoj noćnoj mori.

DIANA ROBAŠ:  
BOGATSTVO  
ANIMAFESTA  
2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 741.5(497.5)"2017""2017"(049.3)

Mihaela Majcen Marinić

**Grafički roman *Saturn's Circle* (2017)****Simona Bogojevića Naratha**

Pojava novih domaćih stripovskih albuma visoke kvalitete uvijek je izniman događaj. Ne zato što u Hrvatskoj ne bismo imali kvalitetnih i talentiranih autora, upravo suprotno, već, nažalost, zato što naši umjetnici stripaši prečesto za život zarađuju na razvijenijim inozemnim tržištima. S druge strane vizualni umjetnici, likovnjaci, vrsni crtači, slikari i ilustratori vrlo se rijetko posvećuju samo jednom obliku likovnog izričaja – bilo iz umjetničke radoznalosti i istraživanja, bilo zbog financijskih razloga.

U tu priču o likovnosti svakako ulazi i umjetnost animiranoga filma koja je po mnogim elementima bliska stripu i u kojoj su se mnogobrojni stripaši okušali, često “zaista” oživljavajući i pokrećući svoje stripovske junake. U tim je situacijama gotovo uvriježeno pravilo da se pojedini umjetnik najprije okuša u stripu, a zatim posegne i za animacijom.

U Simona Bogojevića Naratha je obrnuto. Među najznačajnija i najvažnija imena hrvatske umjetničke scene posljednjih nekoliko desetljeća upisao se ponajprije zahvaljujući svojem radu u području filmske animacije, i to najprije kao autor, a zatim i kao profesor i predavač na većini domaćih umjetničkih likovnih i filmskih akademija. Završivši likovnu akademiju, poželio je u polju svog umjetničkog izričaja – dakle likovnosti, otići korak dalje od klasičnih poznatih i priznatih formi prepoznavši u animaciji, i to računalnoj – koja se tada u Hrvatskoj još nije pretjerano koristila – najprikladniji medij za realizaciju svojih ideja. Njegova istraživanja u animaciji rezultirala su filmovima *Plasticat* (2003), *Morana* (2008), *Levijatan* (2006) i *Cvijet bitke* (2011), da izdvojimo samo neke, te osnivanjem studija Kenges u suradnji s kolegama koji su dijelili slične stavove – radoznalost i želju za istraživanjem udružene sa sličnim umjetničkim, ponajprije likovnim, ukusom.<sup>1</sup> Njegovo umjetničko djelovanje obuhvaća i izložbe i televizijske emisije uglavnom posvećene animaciji i videoumjetnosti, ali i obavljanje poslova producenta i umjetničkoga direktora.

Nakon realizirane umjetničke karijere u animiranome filmu, Simon Bogojević Narath u svibnju 2017. objavljuje svoj prvi stripovski album, odnosno grafički roman, i to u vlastitu izdanju. Opremvši svoje izdanje tekstovima na engleskom jeziku, budućim čitateljima nije ostavio nikakav misterij ni o sadržaju ni o nastanku stripa, kao ni o vlastitu umjetničkome radu uputivši ih/ nas na “čisto” vizualno “čitanje” stripa – niza crno-bijelih crteža bez riječi.

Iako na poleđini možemo pročitati kratak siže priče od početka do kraja i otkriti pitanja koja je autor stripom želio postaviti, i iako u predgovoru čitamo da je riječ o nizu crteža koji su nastali spontano, bez predumišljaja i tek su naknadnom autorskom intervencijom povezani u priču, složeni i režirani, ništa nas ne može pripremiti na iznimno precizno ispričanu priču o djevojci koja, ostajući bez svega, prolazi trnovit put do vlastita ostvarenja kroz umjetnost, sazrijevajući pritom u kompletno ljudsko biće, uz paralelni prikaz sudbine onih koji su je svojim neljudskim postupcima doveli do strašnog početnog gubitka iz kojega se morala izdići. Za razliku od animiranih filmova u kojima autor kroz odmake od temeljne niti priče, često u nadrealno, u slutnje i digresije, postiže

<sup>1</sup> Studio Kenges prestao je s radom 2008. (op. ur.)

razgranatiju, ali i više zbudjujuću priču te pridonosi stvaranju specifične atmosfere, priča je u ovome stripu ispričovijedana vrlo precizno, čvrsto i jednostavno, kroz dva paralelna tijeka koji završavaju zajedničkom poantom.

Ono što na prvi pogled kod ovog stripa fascinira – čak i prije detaljnog iščitavanja – stil je samoga crteža. Upravo nevjerojatnom crtačkom vještinom uz izvanredno stupnjevanje crnoga i bijeloga, odnosno bogate palete sivih tonova, autor donosi niz iznimno ekspresivnih portreta likova u kojima se očituju sva njihova duševna stanja – žudnja, strah, strast, nada, patnja, neizvjesnost... Osim portreta, crteža lica s gradiranim prikazima različitih izraza, ljudski likovi prikazani su i različitim fazama pokreta koji također govore vrlo jasno o njihovim unutarnjim mijenama. Pozornost koju crtač posvećuje detaljima također u svakom trenutku plijeni čitateljevu pozornost. Svaki prizor, svaka sličica uz središnji prizor koji se determinira, odredi, “pročita” u prvome pogledu, pozornijim promatranjem, “detaljnijim, dubljim čitanjem”, donosi niz detalja koji ga dodatno značenjski obogaćuju. Ponekad se može steći dojam da tim detaljima, njihovim odabirom i povremenim gomilanjem u prizoru autor na specifičan način nadoknađuje pokret i ritam kojima inače kao izražajnim sredstvom raspolaže u animiranome filmu.

Detalji znatno pridonose još jednom animiranofilmskom elementu, a to je zvuk. Doslovno se može reći da su crteži, prizori, slike u ovom stripu vrlo, vrlo glasni. Od ugodnih zvukova glazbe mlade violinistice preko glasnog cvileža i štopota sprava za mučenje, razjapljenih usta optužujuće gomile koja sigurno proizvodi strašne gnjevne zvukove, sve do krikova i jecaja mučenih bankara koji su od prijetećih odlučnih koraka i udaraca potpetica po glatkome podu svedeni na jecaje i izvito-pereni cvilež koji u sebi ne sadrži više ništa od ljudskosti i dostojanstva.

Ono što povezuje pravocrtno i jasno ispričanu priču s nizom fascinantnih crteža element je režije koji se razlikuje od postupka režije koji je autor tijekom svoje dosadašnje karijere primjenjivao u animiranome filmu. Snalaženje u prostornome slijedu crteža radi dinamičnog i preciznog pripovijedanja zamišljene priče, pažljivo gradiranje i prikazivanje pokreta – ne nužno u ekstremima, već u najekspresivnijim i najvažnijim trenucima – te odnos prema zvuku koji je samim crtežom, detaljima, ritmom i slijedom prizora i pokreta ipak intenzivno prisutan u ovom “tihom” mediju, svjedoče o pozornom autorskom promišljanju pristupa stripu kao načinu izražavanja i prenošenja autorske umjetničke ideje.

Iako Bogojević Narath u predgovoru, ali i u sklopu predstavljanja svog izdanja na ovogodišnjem Animafestu te u pojedinim intervjuima (npr. *Nacional* od 30. svibnja 2017), govori kako je u stripu pronašao svojevrstni bijeg od umjetnosti animacije – i svojih filmova, ali i filmova drugih umjetnika s kojima surađuje ponajprije kao umjetnički direktor u Zagreb filmu – te da je strip *Saturn's Circle* nastao na temelju pojedinačnih crteža izrađenih u trenucima privatnosti, osame, vlastita i osobnog istraživanja nečega novoga, konačan rezultat ipak svjedoči o ozbiljnom radu i promišljanju stripa kao medija te načina i metode prenošenja osobne umjetničke poruke. Tema pojedinačne sudbine te zločina i kazne koja slijedi ili može/bi trebala slijediti u današnjem svijetu obilježenošću bešćutnošću materijalnoga, kao i poimanje temelja ljudskosti u našoj suvremenosti, ozbiljna su pitanja zajednička globalnoj, a naročito zapadnoj kulturi i malo ih se umjetnika prihvaća bez unutarnjih dvojbi i priprema.

S druge strane, strip kao medij omogućava pripovijedanje priče kroz sliku, u ovom slučaju čak bez (pomoći) riječi, što također zahtijeva određenu vještinu, znanje i ozbiljan umjetnički rad. Svi ti ispunjeni visoko postavljeni ciljevi i zadatci, uz ulog vlastita rada, ali i uz oslanjanje na uzore u povijesti vizualne – naročito likovne i filmske – umjetnosti te uz pomoć prijatelja, mahom umjetnika-suvremenika, svjedoče o tome da je izlet Simona Bogojevića Naratha u umjetnost stripa još jedan njegov uspješno proveden eksperiment kojim je domaća vizualna medijska scena obogaćena iznimnim umjetničkim djelom.

# ANIMAFEST SCANNER IIII 2017

## SAŽECI

### PANEL 1: PROMJENJIVA

#### ULOGA FESTIVALA<sup>1</sup>

##### POZVANO PREDAVANJE: MAUREEN FURNISS<sup>2</sup>

(CALIFORNIA INSTITUTE OF THE ARTS, VALENCIA, SAD)

Festivali nisu tek događaji koji se održavaju jedanput godišnje – oni predstavljaju živuću kulturu. Obično nastaju kao mala okupljanja, a zatim rastu u obujmu i posjećenosti, utječu na nove generacije umjetnika, kao i na buduće organizatore koji usmjeravaju nove festivale prema određenim globalnim tokovima. Budući da članovi selekcijskih komisija i članovi žirija dolaze iz dotične kulture, priznavanje stila, ukusa i vrijednosti ugrađeno je u socijalnu strukturu festivala animiranih filmova te ističe važnost lokalnih i tematskih događaja. Štoviše, festivali ne samo da prepoznaju vrijednost; oni također potpiruju maštu te osnažuju zajednice unutar svijeta animacije, kao i među lokalnom publikom. Nekolicina festivala postoji već desetljećima

i oni danas funkcioniraju kao temelji ovoga svemira, dok novi događaji širom svijeta otvaraju vrata još većem priznavanju novih pristupa i radova iz raznih dijelova zemaljske kugle. Moje izlaganje donosi pregled, uključujući razne vrste festivala – od kojih svaki ima vlastitu karakterističnu osobnost, i predstavlja raznolikost današnjega svijeta animiranoga filma. Cilj mi je osvrnuti se na širu zajednicu kojoj svi pripadamo, zajednicu koja oživljava na nekoliko dana svake ili svake dvije godine. Nakon toga vraća se natrag u široku mrežu života, ali ipak ostaje uz nas i podupire nas tijekom toga dugog razdoblja do ponovnoga susreta.

**OLGA I MICHAŁ BOBROWSKI<sup>3</sup>** (JAGELONSKO SVEUČILIŠTE, KRAKOV)

**Aktivistički grass-roots festival animiranoga filma kao alat za postizanje društvene promjene. Studija slučaja: Anibar, Kosovo**

U radu se razmatra fenomen alternativnih festivala animiranoga filma koji utječu na javnu sferu i uzrokuju njezino preoblikovanje na primjeru iznimnog grass-

<sup>1</sup> Donosimo sažetke četvrtoga izdanja simpozija o suvremenoj animaciji Animafest Scanner održanoga u Zagrebu tijekom Svjetskoga festivala animiranoga filma – Animafest Zagreb (6–7. lipnja 2017). Organizatori konferencije: Svjetski festival animiranoga filma – Animafest Zagreb, ASIFA Austrije, Hulahop – filmska produkcija i usluge u kulturi. Organizacijski odbor: mag. art. Daniel Šuljić (Animafest Zagreb), dr. Franziska Bruckner (ASIFA Austrije/AG Animation Beč), izv. prof. dr. Nikica Gilić (Filozofski fakultet u Zagrebu), prof. Holger Lang (Privatno sveučilište Webster Vienna), prof. dr. Hrvoje Turković, redoviti profesor u mirovini (ADU, Sveučilište u Zagrebu). Uz potporu: Grad Zagreb, Turistička zajednica Grada Zagreba, Hrvatski audiovizualni centar (HAVC), Austrijski kulturni forum Zagreb, AG Animation of the Society for Media Studies (GfM), Privatno sveučilište Webster Vienna.

<sup>2</sup> Ovogodišnja pozvana predavačica M. Furniss, američka povjesničarka i teoretičarka animiranoga filma, dobitnica je Animafestove Nagrade za izniman doprinos proučavanju animacije za 2017. Furniss je programska direktorica za eksperimentalnu animaciju pri California Institute of the Arts, urednica i osnivačica časopisa *Animation Journal* (1992–2017) i autorica knjiga *Art in Motion: Animation Aesthetics* (1998), *The Animation Bible* (2008) i *A New History of Animation* (2016). Disertaciju pod nazivom *Things of the Spirit: A Study of Abstract Animation* napisala je na Sveučilištu Južna Kalifornija. Furniss je osnivačica i bivša predsjednica odbora Društva za proučavanje animacije te dobitnica nagrada za doprinos vezan uz područje animacije hollywoodskog ogranka ASIFA-e i časopisa *Variety*.

<sup>3</sup> O. Bobrowska je doktorandica, specijalistica za klasični kineski animirani film, autorica članaka



Maureen  
Furniss  
izlaže na  
znanstvenom  
skupu  
Animafest  
Scanner IIII  
2017

roots festivala animiranoga filma Anibar (Peć, Kosovo). Autori žele razmotriti Anibar sa sociološkoga gledišta u sklopu analize filmskih festivala. Ovo novo interdisciplinarno područje promišljanja (kako je Dina Iordanova navela 2016, disciplina je stara tek jedno desetljeće) proizlazi iz filmologije, ali se u posljednje vrijeme posebna pozornost pridaje društvenom aspektu fenomena (usp. C. Berry, L. Czach, C. H.-Y. Wong). Potrebno je naglasiti da analiza sve do sada nije uključivala festivale posvećene umjetnosti animacije. Vullnet Sanaja i Rron Bajri, trinaestogodišnji entuzijast animiranoga filma iz Peći, uredili su amaterski filmski studio u garaži 2005. Nazvali su ga Anibar. Pet godina kasnije, nedugo nakon Vullnetova 18. rođendana, registrirali su neprofitnu udrugu temeljem koje

su organizirali prvo izdanje Anibara. Taj događaj održao se 2010. doslovce bez ikakvih sredstava, zahvaljujući upornosti i strasti dvojice aktivista tinejdžera. Tijekom sljedećih nekoliko godina, festival je doživio dinamičan napredak pretvarajući se postupno u vrlo važan događaj za stanovnike grada koji još uvijek nosi ožiljke brutalnog rata iz 1998–99. Sedmo izdanje Anibara (kolovoz 2016) bilo je pozamašan, profesionalno organiziran pothvat s izvrsnim programom, događaj koji je zadržao mladenački duh spontanosti (radilo se o kolektivnom trudu više od 60 zaposlenih i volontera čija prosječna dob nije premašivala 20 godina). Organizatori su savršeno svjesni društvenog i političkog značaja njihovih aktivnosti koje kombiniraju popularizaciju umjetničke animacije s poticanjem na raspravu

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

o poljskoj i kineskoj animacije. Festivalaska je direktorica StopTrik IFF-a, festivala posvećenog stop-animaciji, suradnica festivala Animateka (Ljubljana), Etiuda&Anima (Krakov) i Krakov Film Festivala te portala *Zippy Frames*. M. Bobrowski je doktor filmologije, programski direktor StopTrik IFF-a i suradnik festivala Animateka (Ljubljana) i

Etiuda&Anima (Krakov). Predavač je na Jagelonskom Sveučilištu, kustos, kulturni aktivist i autor tekstova o klasičnom japanskom i američkom filmu i animaciji. Olga i Michał Bobrowski suurednici su monografije *Obsession Perversion Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation* (2016).

o ključnim problemima poput nacionalizama, vjerskih fundamentalizama, prava manjina i ženskih prava, ekologije. Njihova dugoročna strategija uključuje otvaranje odsjeka za animaciju u Peću, kao ogranka Sveučilišta u Prištini.

**ELAINE SPONHOLTZ<sup>4</sup>** (SVEUČILIŠTE FLORIDA, GAINESVILLE)

**Priznanje, inovacija i posveta: Uloga festivala animiranoga filma u praćenju umjetničkoga nasljeđa u animaciji**

Umjetnici funkcioniraju kako unutar tako i izvan granica doba u kojem žive, sudjelujući u neprekidnom dijalogu ideja koje nadilaze kulturne, vremenske i zemljopisne granice. Međutim, unatoč vladajućem interesu za medijske inovacije i sveprisutnosti animacije na različitim medijskim platformama, način na koji je umjetničko nasljeđe pomoglo pri oblikovanju nekih od najčešćih pristupa i tehnika animacije predstavlja zapostavljeno područje analize u medijskoj literaturi. Nadalje, utjecaj festivala animiranoga filma kao lokacija važnih za razmjenu informacija među teoretičarima, animatorima i publikom, te kao katalizatora novih radova, rijetko postaje dijelom rasprave o medijskim inovacijama. Ovaj rad bavi se tim propustima i predlaže tipologiju animacije koja proizlazi iz četiriju linija utjecaja koje se mogu pratiti unazad sve do inovacija i estetskih pristupa pionira animacije Emilea Cohla, Winsora McCaya, Lotte Reiniger i Karela Zemana.

**4** Dr. Sponholtz je umjetnica i teoretičarka čiji interes obuhvaća područje preklapanja vizualne kulture, sjećanja i kreativne upotrebe tehnologije. Sponholtz je diplomirala komunikacijski dizajn i magistrirala digitalne umjetnosti i znanosti te bibliotekarstvo. Tijekom rada na doktoratu iz masovnih komunikacija na Sveučilištu Florida, Sponholtz je dobila stipendiju (Foreign Language and Area Studies) za studiranje u Pragu, kao i potporu za putovanje u sklopu doktorskoga studija za potrebe istraživanja europskih filmskih arhiva. Njezina disertacija bavi se ulogom umjetnika animacije u polaganju temelja suvremenih digitalnih medija.

Analizirani radovi služe kao primjeri predloženih kategorija i predstavljaju animirane filmove prikazane na festivalima. Riječ je o filmovima poput *Tiger in 142B* Henryja Zhuanga i Harryja Zhuanga (Singapur), *Tango* Francisca Gussoa (Brazil), *A Tangled Tale* Corrie Francis Parks (SAD) i *The Magic Mountain* Ance Damiana (Rumunjska, Poljska). Proučavajući poveznice između ranih tehnoloških inovacija korištenih u produkciji animiranih filmova, poput Cohlova stola za animaciju i Reinigeričine višeplosne kamere, i prateći linije utjecaja u radu suvremenih animatora koji sudjeluju na filmskim festivalima, animatori, jednako kao i teoretičari, mogu lakše pojmiti trajan utjecaj tih inovacija. Proučavanje estetike, tehnike pripovijedanja i *chaîne opératoire* u lutkarskoj animaciji, animaciji na folijama, animaciji pijeskom, *cut-out stop-* animaciji i hibridnim oblicima, pruža mogućnost pristupanja tim filmovima iz nove perspektive: one koja se tiče njihove povezanosti s prošlošću te njihove međusobne povezanosti.

**JÜRGEN HAGLER I FRANZISKA BRUCKNER<sup>5</sup>**

(SVEUČILIŠTE PRIMIJENJENIH ZNANOSTI GORNJE AUSTRIJE, HAGENBERG)

**Prvo praksa, a zatim teorija? Razmišljanja o akademskim simpozijima kao trendu na festivalima animiranoga filma i medija**

Prvo je postojala praksa, a zatim su slijedili festivali, konferencije i simpoziji. U usporedbi s produkcijom animiranoga filma, koja je starija od samoga filmskoga

**5** Dr. Bruckner završila je studij kazališta, filma i medija na Sveučilištu u Beču te slikarstvo i animaciju na Sveučilištu primijenjenih umjetnosti u Beču. Od 2009. do 2013. bila je asistentica na Odsjeku za kazalište, film i medije toga sveučilišta i članica uredništva e-novina *rezens.tfm*. Od 2013. radi kao predavačica teorije i prakse animacije na Sveučilištu u Beču te na Sveučilištu primijenjenih znanosti Gornje Austrije. Koordinatorica je AG Animationa, društva za proučavanje medija za njemačko govorno područje i članica Odbora ASIFA-e Austrija. U svojim najvažnijim istraživanjima i publikacijama bavi se animacijom, eksperimentalnim filmom te vezom između likovne umjetnosti i filma. J. Hagler studirao

medija, festivali i teorija vezani uz ovo područje stigli su sa zakašnjenjem. Dok su se na filmskim festivalima poput onoga u Cannesu programi animiranoga filma prikazivali još od sredine 1940-ih, prvi festival animiranoga filma u Annecyju u Francuskoj osnovan je 1960. Slijedilo je nekoliko drugih događanja poput Svjetskoga festivala animiranoga filma – Animafest Zagreb, 1972. i Međunarodnoga festivala animiranoga filma u Stuttgartu – Trickfilm Festival (ITFS), 1982. Na konferencijama o digitalnoj animaciji naglasak je bio na tehnološkoj evoluciji medija. Prvu konferenciju o računalno generiranim slikama (CGI) organizirala je posebna interesna skupina za računalnu grafiku i interaktivne tehnike u sklopu Društva za računalne strojeve (ACM SIGGRAPH) 1974. Početkom 1980-ih Ars Electronica Linz, najveći međunarodni festival novih medija, počeo je organizirati konferencije, izložbe i projekcije vezane uz medijske umjetnosti, uključujući računalnu animaciju, grafiku i glazbu. Tijekom 1990-ih organizirano je još konferencija o digitalnim medijima poput Međunarodne konferencije o animiranome filmu, efektima, virtualnoj stvarnosti, igrama i transmediji (FMX). U sklopu kulturalnih studija, slijedeći svoju “veliku sestru” filmologiju, teorija animiranoga filma razvila se kasnih 1980-ih na angloameričkom području uz udruženja poput Društva za proučavanje animacije. Budući da se proučavanje animacije nastavilo razvijati kao područje istraživanja, proučavanje animacije u Europi, primjerice u Francuskoj, zemljama njemačkog govornog područja, Poljskoj ili Hrvatskoj, posljednjih godina sustiže takav razvoj kroz organizaciju konferencija za teoretičare i izdavaštvo. Živa sinergija među festivalima, izložbama i konferencijama

je umjetničku pedagogiju, eksperimentalni vizualni dizajn i kulturu na Sveučilištu za umjetnost i dizajn u Linzu. Radi kao profesor računalne animacije i studija animacije na Odsjeku za digitalne medije na sveučilištu primijenjenih znanosti Gornje Austrije. Godine 2009. postao je programski koordinator poslijediplomskoga programa za digitalne umjetnosti. Od 2014. na čelu je istraživačke skupine *Playful Interactive Environments* s fokusom na istraživanju novih i prirodnih oblika interakcije vezane

o računalnoj animaciji i proučavanju animacije oduvijek je bila ključni čimbenik pri uspostavi platforme za umjetničku formu i kulturu animacije. Međutim, u posljednjih nekoliko godina može se primijetiti tendencija prema intenzivnijoj interakciji između festivala animiranoga filma i teorije. U cijelom svijetu festivali animacije i medija ugošćuju simpozije ili konferencije za teoretičare i znanstvenike, koje su otvorene prema umjetničkim stajalištima i uvidima u tom području. Na početku rada, nakon kratkog promišljanja o konceptu Animafest Scannera, slijedi uvod u simpozij Proširena animacija, održan u centru Ars Electronica u Linzu. Prezentacija se zatim bavi višeslojnim akademskim simpozijima poput onih u okviru Međunarodnoga festivala Trickfilm Festival (ITFS) te Međunarodne konferencije o animiranome filmu, efektima, virtualnoj stvarnosti, igrama i transmediji (FMX), koji se istodobno odvijaju u Stuttgartu. Ove studije slučaja otkrivaju nejasne granice između umjetnosti, znanosti, teorije i industrije, kao i specifičnosti međuigre koja se u raznim oblicima odvija među umjetnicima, praktičarima, teoretičarima, kustosima i posjetiteljima festivala.

## PANEL 2: STRIP I ANIMACIJA

**PAOLA BRISTOT<sup>6</sup>** (AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, VENECIJA)

***Grafički roman i animirani film: Posebni pripovjedni i stilski pristupi***

U sklopu ovoga panela namjeravam istražiti odnos između grafičkih romana i autorskoga animiranoga

uz igru i upotrebu mehanizama igre pri poticanju određenih obrazaca ponašanja. Od 2009. selektor je Festivala Ars Electronica te inicijator i organizator simpozija Expanded Animation.

**6** P. Bristot diplomirala je na DAMS-u (Bologna) i specijalizirala na djelu Andree Pazienze. Profesorica je povijesti umjetnosti na Akademiji u Veneciji. Kao predsjednica udruge Viva Comix organizira mnogobrojne izložbe vezane uz strip, ilustraciju, animaciju i vizualne medije. Umjetnička je direktorica

filma, pronalazeći različite elemente koji su im zajednički. Njih nije teško pronaći među autorima koji su radili animirane filmove i stripove. Međutim, postoje slučajevi u kojima se čini da su filmaši u svoje filmove jednostavno uključili mnogobrojne reference na strip (bez vlastita iskustva rada u mediju stripa) pa stoga možemo reći da dijele jednak senzibilitet poput onoga suvremenih autora grafičkih romana. Rasprava će se baviti autorima koji su prakticirali obje forme izričaja, kao u slučaju Lorenza Mattottija, Charlesa Burnsa i Richarda McGuirea, koji su surađivali na produkciji filma *Peur(s) du noir*. U njihovu slučaju, pristup je prilično narativan. Smjer koji je odabrala Marjane Satrapi u filmu *Persepolis* više je autobiografski, dok je Max Anderson bio u potrazi za osobnijim novinarskim pristupom u filmu *Tito on Ice*. Naravno, postoje primjeri koji su još introspektivniji, kao u slučaju Anke Feuchtenberger i Stefana Riccija. Druga razina analize bavit će se autorima animiranih filmova čiji rad dijeli neke afinitete s grafičkim romanima. Primjer toga su *Consuming Spirits* Chrisa Sullivana ili trilogija Dona Hertzfeldta, koji se mogu usporediti s pričama o malograđanskoj Americi kakve se mogu pronaći u stripovima *Phobia* ili *Asterios Polyp* Davida Mazzucchellija. Stripovi, kao i filmovi, prikazuju međusobno povezane priče u kojima se pojedinačni dijelovi spajaju u završnu slagalicu. Od autora mlađe generacije istaknula bih film *Običan dan* Vuka Palibrka koji se približava narativnom pristupu Aleksandra Zografa. Obojica inspi-

raciju nalaze u nevažnim svakodnevnim idejama koje razvijaju u minimalističkom stilu. To su samo neke od linija misli koje pokazuju neke od postojećih trendova u produkciji autorskoga filma i stripa.

**JIAJIA LI**<sup>7</sup> (KINESKA UMJETNIČKA AKADEMIJA, HANGZHOU)

**O pojavi i razvoju poetike vulgarnosti u japanskoj *yonkoma mangi* koja se bavi životima običnih ljudi**

Nedjeljni sumrak u Japanu popraćen je animiranom serijom *Sazae-san* ili *Čudesni svijet Sazae-san* koja je u listopadu 1969. premijerno prikazana na Fuji TV-u. Uz stripovsko izdanje iz 1946, nakon završetka Drugoga svjetskoga rata, serija se neprekidno prikazivala 28 godina. Sadrži više od 6000 epizoda i predstavlja istinski poslijeratni japanski klasik stripa. Kako bismo se uvjerali u to da su se obiteljski *yonkoma* stripovi slični *Sazae-san* pojavili na samom početku razdoblja Shōwa, dovoljan je samo kratak pogled na japansko novinsko izdavaštvo u 20. stoljeću. Te su mange predstavile čitateljima različite obične likove koji su bili upravo poput njihovih prvih susjeda. Pomoću popularnog sadržaja i jednostavnih formi umjetnici su pokazali svoju brigu za društvo i opću javnost, kreirajući poetiku vulgarnosti prožetu britkošću i realizmom. Poetika ili stil, u smislu svijesti, ne formiraju se neovisno o društvenom kontekstu, što je vidljivo iz razvoja japanskog slikarstva. Primjerice, za razdoblja Sengoku Jidai (Doba zaraćenih država, otprilike 1467–1603),<sup>8</sup>

festivala animiranoga filma Piccolo Festival dell'Animazione u Trstu, Udinama, Pordenoneu i Veneciji. Zajedno s Andreom Martignonijem bila je selektorica radova za četiri DVD-a *Animazioni* (2010–16, Viva Comix, Ottomani), antologije suvremenoga talijanskog kratkoga filma. Sudjelovala je u izradi eksperimentalnoga filma *Re-cycling* (Arte Video, Viva Comix, 2014).

**7** J. Li diplomirala je na Odsjeku za animaciju Kineske umjetničke akademije 2012, a titulu magistra stekla je 2016. po završetku programa iz Praktičnog i teorijskog istraživanja animacije. Na istoj se akademiji zaposlila kao predavačica i istraživačica na Odsjeku za animaciju. Od studenoga 2011. do travnja

2012. sudjelovala je u razmjeni na Fakultetu likovnih umjetnosti u Hamburgu (Hochschule für bildende Künste), kao gostujući profesor. Godine 2016. stekla je doktorat obranivši disertaciju koja je istraživala poetiku vulgarnosti japanske obiteljske mange. Trenutačno radi vlastiti animirani film te proučava unutaraju povezanost između kineskog žanrovskoga slikarstva iz razdoblja od 16. do 19. stoljeća i modernoga kineskog stripa.

**8** Riječ je o razdoblju japanske povijesti obilježene slabom carskom vlašću i sukobima moćnih feudalnih vladara (*daimyō*) koje se u tradiciji hrvatske historiografije naziva u skladu s japanskom terminologijom. Kako su japanski povjesničari pojam

prikazane situacije i scene iz svakodnevnog života suprotstavljale su se tradicionalnim temama odnosa između dvorskih plemića i ratničke klase. Naizgled “osiromašene” u izričaju, pojedine slike, poput svitka Gladnog duha i svitka Pobjede, uspjele su zabaviti čitatelje, iako prikazuju izrazito vulgarne scene poput defekacije i puštanja vjetrova na način koji je lako razumjeti i koji izaziva grohotan smijeh. Vrsta humora koja je sadržana u takvim slikama obraća se ljudskoj prirodi na izravan, primitivan, nespontan način i stoga predstavlja neusiljenu, snažnu privlačnost koja proizlazi iz svakodnevnog života ljudi. Današnja *yonkoma* manga koja se bavi japanskom svakodnevicom prikazuje tradicionalnu privlačnost vulgarnosti. Navedeno pojašnjava zbog čega autorica u svojoj disertaciji nastoji slijediti povijesne niti japanske mange iz estetske perspektive, kako bi istražila moguća estetska načela i filozofsku konotaciju poetike vulgarnosti sadržane u suvremenoj japanskoj *yonkoma* mangi koja se bavi svakodnevnim životom običnih ljudi, kao i kulturne korijene iz kojih je popularna japanska *yonkoma* manga nastala i razvijala se.

**ANDRIJANA RUŽIĆ<sup>9</sup>** (MILANO)

***Peanuts* Charlesa M. Schulza – od stripa do platna**

Američki animator Bill Melendez (1916–2008) režirao je prvu animiranu adaptaciju temeljenu na likovima iz stripa *Peanuts* Charlesa M. Schulza (1922–2000). Prvi televizijski specijal pod naslovom *A Charlie Brown Christmas* prikazan je na mreži CBS 9. prosinca 1965. *Peanuts* je najduži strip u povijesti američke produkcije stripa: izlazio je redovito 50 godina, a dizajnirao ga je samo i isključivo Schulz. Animirana verzija *Peanutsa*

bila je rezultat suradnje na uspješnoj seriji animiranih reklama napravljenoj za Ford Motor Company, gdje su se Schulz i Melendez upoznali i postali dobri prijatelji. Federico Fellini jednom je primijetio: “Svijet stripa mogao bi velikodušno posuditi kinematografiji svoja okruženja, likove, priče, ali ne i svoju najskrivenu, neizrecivu sugestiju – onu mirnoće i nepokretnosti leptira probijenih iglom.” Inspirirana Fellinijevim riječima u svojoj prezentaciji namjeravam analizirati postupak adaptacije *Peanutsa* iz jednoga medija (strip) u drugi (animirani film), promatrajući strukturalna svojstva obaju medija. Poteškoće pri prenošenju mudrosti Schulzovih govornih oblačića u 30-minutnu filmsku naraciju, gotovo nepostojeća animacija likova u Melendezovoj verziji *Peanutsa*, odabir glazbe, glasovi... Je li taj animirani hibridni život *Peanutsa* potaknuo publiku na veće poštovanje i bolje razumijevanje životne filozofije njegovih likova? Jesu li likovi uvjerljiviji i britkiji u stripu ili u filmskoj verziji? Može li umjetnost animacije nadomjestiti/obogatiti poeziju koja proizlazi iz neprekidnih dnevnih nastavaka tradicionalnog stripa? Svrha je mog eseja istražiti je li Mendezova umjetnost (posebice prva dva televizijska specijala koji su prvi put prikazani 1965. i 1966, oba u njegovoj režiji) iznervirala ili obogatila prirodu i suštinu Schulzova stripa.

**JENS MEINRENKEN<sup>10</sup>** (UMJETNIČKO SVEUČILIŠTE, BERLIN)

***Strip, animacija i projekcija svijesti***

Od početaka teorije umjetnosti u renesansi postojala je rastuća želja za boljim razumijevanjem kreativnoga procesa. Usko povezana s tim je reevaluacija konceptualnog oblikovanja i umjetničke ideje: božanska

preuzeli od nepovezanog razdoblja kineske povijesti (otprilike 475. do 403. pr. Kr.), tako se i u nas isti naziv rabi za oba razdoblja. (op. ur.)

**9** A. Ružić diplomirala je povijest i umjetničku kritiku na Sveučilištu u Milanu. Specijalizirala je povijest animiranoga filma u klasi profesora G. Bendazzija. Tema njezine disertacije bio je opus Johna i Faith Hubley. Posljednjih pet godina bila je selektorica programa animiranog filma na Međunarodnome salonu stripa u Beogradu. Živi u Milanu i piše o filmovima nezavisnih animatora.

**10** J. Meinrenken studirao je povijest umjetnosti, filozofiju i njemački jezik i književnost u Bambergu i Berlinu. Trenutačno radi na disertaciji pod nazivom *Dinamične sekvence. O odnosu između stripa, ilustriranog scenarija (storyboard) i filma*. Objavio je brojne članke o raznim temama, koje uključuju animirane filmove, računalne igre i stripove. Također radi kao predavač i selektor (npr. *Comics from Berlin. Pictures of a City*, Haus der Berliner Festspiele, 2013). Živi u Berlinu.

učiteljica svega više nije samo priroda već i ljudi koji stvaraju nove i do tada neviđene predmete i udahnuju im život samo snagom vlastite imaginacije. Ta imaginacija djeluje u kombinaciji s rukom kao izvršnim organom umjetnika. Otkriće zamjenjuje puko oponašanje kao ključni element umjetničkoga i kreativnoga procesa. Posebnu važnost u tom procesu ima crtanje kao prva skica i završna verzija originalnog koncepta. Strip i animacija, u kojima ručno izrađeni i nacrtani elementi igraju tako istaknutu ulogu, mogu se pojmiti kao moderna verzija i nastavak tih starijih teorija povijesti umjetnosti. Ovo se zapažanje odnosi i na postojeće područje digitalne animacije. Osobni stil i vrhunska izrada jedine su važne karakteristike složenih interakcija između autorove zamisli i konačnog rada. Osim toga, oba medija prikazuju bezgranični karakter ljudske mašte. Groteskno, nadrealno i svi oblici nadljudskoga i fantastičnoga imaju svoje utočište u stripu i animiranome filmu. Oba medija stvaraju slike koje su ne samo često okarakterizirane posebnim umjetničkim stilom i formom već i eksplicitno vizualiziraju sam kreativni proces.

## PANEL 3: ANIMACIJA U SVIJESTI

**FRANCISCO ORTEGA-GRIMALDO I JORGELINA ORFILA**<sup>11</sup> (TEHNOLOŠKO SVEUČILIŠTE U TEKSASU, LUBBOCK)

***Psihotično, i više od toga: Ludolend ili metafikcionalna dimenzija američkih crtanih filmova***

Zekoslav Mrkva i Patak Dodo (Darko) vjerojatno su dva najpoznatija ekscentrična lika iz kanona crtanih filmova kuće Warner Brothers. Istinski luđačko, njihovo ponašanje u stilu *slapstick* komedija u mnogobrojnim se

inkarnacijama malo smirilo i tijekom vremena postalo više faktično nego visceralno. Taj proces pomogao je pri utvrđivanju parametara normalnosti u okviru kojih su se kretali unutar svoga univerzuma (npr. nakovanj ili pijanino padaju s neba). Međutim, onkraj neprimjetnih pravila ovog bezbrižnog svijeta postojao je Ludolend (*Wackyland*), dimenzija psihotičnog poremećaja u kojoj se “zakoni crtića” ne primjenjuju na jednak način. Uveden 1938. u animiranome filmu *Šunkić u Ludolendu* (*Porky in Wackyland*) i nastanjen puknutim bičima i predmetima, Ludolend predstavlja stanište posljednje Do-Do ptice, biča odvratnog ponašanja koje mijenja oblik. Kada Šunkić krene u potragu za pticom, vidljivo je preplašen i paraliziran čudnovatostima tog mjesta koje je potpuno različito od onoga odakle dolazi. Crtani film pojavio se na vrhuncu popularnosti nadrealizma u SAD-u. Kao pokret na koji su duboko utjecale psihološke teorije (Freud i Jung), nadrealizam je stvorio umjetnost koje će fantastični karakter prikazati nesvjesno i razbiti normalnost svakodnevice. Nakon što je Šunkićeve crtani film ponovno prikazan 1949. kao *Lova za Do-Da* (*Dough for the Do-Do*), scenarij i radnja ostali su slični originalima, ali se pozadina pretvorila u dalijeovski pejzaž koji je Ludolend pretvorio u potpuno nadrealni univerzum. Dok je većina literature o crtanim filmovima usmjerila pozornost na rušenje četvrtoga zida, ovaj rad istražuje Ludolend kao nadrealnu dimenziju unutar fikcionalnog svijeta crtanih filmova. U njemu se tvrdi da se funkcija toga pretjerano ekscentričnog, metafantastičnog mjesta nalazi s one strane razumijevanja glavnih likova crtanih filmova i daje njihovoj fantastičnoj prirodi i ponašanju “stvarniji” i koherentniji izgled.

ANIMAFEST  
SCANNER IIII  
2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>11</sup> Dr. Ortega-Grimaldo (izvanredni profesor grafičkoga dizajna i koordinator doktorskoga studija likovnih umjetnosti) i dr. Orfila (izvanredna profesorica povijesti umjetnosti) od 2014. angažirani su na projektu poučavanja i istraživanja koji propituje sjecišta povijesti umjetnosti i animacije u razdobljima suvremenosti. Uz poučavanje na

Umjetničkom fakultetu Tehnološkog Sveučilišta u Teksasu, predstavili su radove na ovu temu na godišnjim konferencijama koje organizira College Art Association (New York, 2015), “Mostovi preko kultura” (Firenca, 2015) i 28. godišnja konferencija Društva za proučavanje animiranoga filma (Singapur, 2016).

**ZEYNEP AKÇAY<sup>12</sup>** (SVEUČILIŠTE YAŞAR, IZMIR)  
**Interaktivni animirani film za predškolsku djecu: utjecaj interaktivnosti na uronjenost u likove i razumijevanje njihovih emocija i motivacije**

Ovaj rad sažima fazu produkcije i istraživanje prihvaćanja interaktivnog animiranoga filma za predškolsku djecu pod nazivom *Bo & Di*, u režiji Zeynep Akçay. Uz potporu programa za financiranje istraživanja Sveučilišta Yaşar, film je završen u prosincu 2016, a kolaudacija je provedena u siječnju 2017. Budući da je film predstavljao i dio doktorskog istraživanja o narativnim karakteristikama interaktivnih animiranih filmova, ovaj film i njegova linearna verzija posebno su skrojeni kako bi izmjerili razlike u razinama emotivne uronjenosti djece u likove. Utemeljena na pojmu "teorije svijesti" iz razvojne psihologije, radnja je sadržavala emotivne reakcije likova u filmu, koji različito osjećaju i različito reagiraju u različitim situacijama. Testiranje recepcije oblikovano je radi mjerenja razlika u razinama povezanosti s likovima u djece, kao i razlika u njihovom razumijevanju emocionalnih stanja likova, istražujući hoće li djeca koja su iskusila interaktivnu verziju bolje shvatiti motivaciju i osjećaje likova od djece koja su pogledala linearnu verziju. Za potrebe ovoga testiranja, nakon ispunjavanja zadataka s pomoću kojih je utvrđena njihova sposobnost u smislu teorije svijesti, oko 200 djece u dobi od tri do pet godina podvrgnuto je promatranju različitih znakova povezanosti s

likom (usmena participacija, vizualni fokus i izravna reakcija odgovarali su izrazima na njihovim licima), a zatim su im bila postavljena neka pitanja vezana uz emocionalna stanja likova. Kao rezultat, iako je razina povezanosti u slučaju interaktivne verzije bila znatno viša u odnosu na razinu povezanosti u slučaju linearne verzije; razlika u verziji nije znatno utjecala na razinu dječjeg razumijevanja. Takav rezultat otvara raspravu o povezanosti između kvalitete povezivanja s likom (ludička ili emocionalna uronjenost, kako je opisuju noviji tekstovi o narativnoj teoriji) i rezultatima učenja kod predškolske djece.

**ERWIN FEYERSINGER<sup>13</sup>** (SVEUČILIŠTE U TÜBINGENU)

**Analiza miješanja koncepata u animiranim filmovima**

Jedan od najočitijih aspekata animiranoga filma je kreativni i neočekivani sukob vladajućih shema i koncepata koji može biti vidljiv na razini oblikovanja likova – pri kombiniranju psiholoških značajki i značajki ponašanja ljudskih bića i životinja, ili na pripovjednoj razini – gdje se istražuju neobični prikazi vremena i prostora. Moj rad temelji se na pretpostavci da kognitivna teorija "miješanja koncepata" Gillesa Fauconniera i Marka Turnera predstavlja koristan alat za temeljitu analizu tih složenih konfiguracija, njihovih elemenata i organizacijskih struktura te značenja koja iz njih

**12** Z. Akçay je teoretičarka animacije i animatorica koja eksperimentira s raznim područjima audiovizualnoga pripovijedanja. Rođena je u Turskoj, a studirala je komunikaciju u Istanbulu prije preseljenja u Kanadu, gdje je stekla diplomu iz animacije na Sveučilištu Concordia. Nastavila se obrazovati na poslijediplomskome studiju filma, u sklopu kojega je napisala disertaciju o narativnim strategijama animiranih filmova. Radila je i na nekoliko komercijalnih projekata. Nakon povratka u Tursku radila je u produkcijskim kućama i nastavila poučavati animaciju, sve do dobivanja mjesta stalne predavačice na Sveučilištu Yaşar. Predaje na Odsjeku za animaciju i završava doktorsku disertaciju temeljenu na praktičnome radu.

**13** E. Feyersinger je suradnik istraživač na poslijedoktorskome studiju na Odsjeku za studij medija Sveučilišta u Tübingenu. Njegovo se istraživanje uglavnom bavi animacijom, a oslanja se na naratološke, semiotičke i kognitivne okvire. Član je uredništva časopisa *Animation: An Interdisciplinary Journal*. Inicijator je i koordinator interesne skupine teoretičara AG Animation koja predstavlja dio Društva za medijske znanosti (Gesellschaft für Medienwissenschaft). S Franziskom Bruckner, Markusom Kuhnom i Maik Sarah Reinerth nedavno je objavio kolekciju članaka o animiranome filmu *In Bewegung setzen ... : Beiträge zur deutschsprachigen Animationsforschung*.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

proizlaze. Miješanje koncepata je snažna mentalna operacija kojom se ljudska bića koriste kako bi kombinirala razne koncepte smještene u različitim mentalnim prostorima, primjerice koncept noža i plesača u filmu *Jabberwocky* (1971) Jana Švankmajera. Prema navedenoj teoriji, mi stvaramo sučelja među elementima u tim mentalnim prostorima (oštrica i noga, drška i torzo) i neke od njih selektivno projiciramo u drugi mentalni prostor, prostor miješanja, gdje se ti elementi integriraju (oštrica je noga, noga je oštrica). U prostoru miješanja nastaje novo značenje (nož koji pleše i pritom sam sebe poreže i krvari). Dok je Mark Turner u svom članku "Kompresija i reprezentacija" raspravljao o dvama animiranim filmovima, Disneyevu kratkom filmu *Umjetnost skijanja* (*The Art of Skiing*, 1941) te o *featuretteu* pod nazivom *Winnie Pooh i vjetroviti dan* (*Winnie the Pooh and the Blustery Day*, 1968), miješanje koncepata rijetko se primjenjivalo na animirane filmove. U radu predstavljam ovu teoriju i prikazujem kako ona može pridonijeti boljemu razumijevanju nekoliko poznatih primjera iz povijesti animiranoga filma.

**POOJA POTTENKULAM**<sup>14</sup> (SVEUČILIŠTE ISTOČNI LONDON)

***Ljudi koje poznajemo: dokumentiranje ljudi s ciljem stvaranja likova***

Dok opservacijski crtež ljudi predstavlja važan dio procesa stvaranja animiranoga filma, ispravno tumačenje osobnosti mnogo je značajniji dio procesa stvaranja uvjerljivih likova i priča. "Ljudi koje poznajemo" čini niz od tri animacijska projekta, oblikovana tako da predstavljaju dio obrazovanja animatora na razini specijalističkoga diplomskoga studija. Obrazovanje iz područja animiranoga filma zahtijeva od studenata

održavanje postojeće prakse opservacije, snimanja i promišljanja, uz odgovarajuće mentorstvo. Oblikovanje informacija i metoda poučavanja u projektu "Ljudi koje poznajemo" temeljeno je na konstitucijskoj, kognitivnoj i razvojnoj psihologiji, radi pružanja odgovarajućih alata koji će studentima i animatorima omogućiti da na odgovarajući način promišljaju o opservacijama i snimkama. Prva dva projekta uvođe studente u oblikovanje likova. Od studenata se zahtijeva da odaberu prijatelje i članove obitelji kao objekte promatranja. Budući da proizlaze iz postojećeg i dokumentiranog materijala, rezultati prvih dvaju projekata uključuju izmišljene i stvarne priče poput anegdotskoga stripa, dijelove pisanih materijala, kao i tradicionalne rezultate oblikovanja likova poput skice modela i skice izraza lica, kako bi se ilustrirali aspekti osobnosti odabranog objekta. Nadopunjujući gradivo iz prvih dvaju projekata, treći projekt zahtijeva promatranje i snimanje članova lokalne zajednice za potrebe montaže i oblikovanja animiranih dokumentaraca radi ilustracije specifičnih aspekata osobnosti odabranih ljudi. Uspoređujući primjere studentskih radova produciranih u sklopu navedenih triju projekata, ovaj rad potiče propitivanje učinkovitosti oblikovanja i izrade edukacijskih materijala i alata za procjenu kako bi se studentima pružila mogućnost kreiranja uvjerljivih likova i priča.

**ANDY BUCHANAN**<sup>15</sup> (SVEUČILIŠTE ZAYED, ABU DHABI I DUBAI)

***Razmišljanje izvan kadra – vremenski proširena svijest i postupak animacije***

Iskustvo vremena i vremenski prošireni događaji predstavljaju temeljno svojstvo svijesti, kao i umjetnosti animacije. Baveći se svojstvima vremena, pitamo

**14** P. Pottenkulam predavačica je animacije na Sveučilištu Istočni London. Njezina naobrazba vezana uz animaciju uključuje diplomu indijskog Nacionalnog instituta za dizajn te magisterij iz animacije koji je stekla na Kraljevskoj umjetničkoj akademiji u Londonu. Autorica je animiranih filmova prikazanih na raznim međunarodnim festivalima. Ilustrira dječje knjige za izdavačku kuću Scholastic. Uz održavanje

prakse neovisne autorice animiranih filmova, nastavlja provoditi istraživanja u području pedagogije animacije.

**15** A. Buchanan je umjetnik i istraživač digitalne animacije iz Melbournea. Najpoznatiji je po svojim skulpturalnim animiranim instalacijama u preobrazbi. Tijekom posljednjega desetljeća njegov rad prikazan je na Filmskome festivalu u Sydneyu,

se je li operativna logika produkcije animacije usklađena s filozofskim stavovima o iskustvu vremena. Filozofsko promišljanje svijesti o vremenu prožeto je trima konkurentnim pojašnjenjima. "Filmski model" povezuje mentalno iskustvo s tehnologijom pokretne slike, sugerirajući da naša svijest može iskusiti samo niz pojedinačnih trenutaka, poput pojedinačnih filmskih kadrova; to su odvojeni trenuci koji zajedno falsificiraju dojam proširenog i tečnog iskustva vremena. "Retencijski model" sugerira da, dok svijest postoji u pojedinačnom trenutku, dojam prethodnih "kadrova" na neki se način zadržava i mentalno prikazuje unutar toga pojedinačnog trenutka. I najzad, prema "ekstenzijskom modelu" moguće je da se ljudsko iskustvo vremena ne sastoji od pojedinačnih trenutaka, već od iskustava doista produljenoga trajanja koja proživljavamo. U sklopu postojećih produkcijskih tehnologija animatori se suočavaju s novim filozofskim instrumentom: vremenskim slijedom animacije. U većini animacijskih programa (i njihovih nedigitalnih prethodnika) funkcija vremenskoga slijeda preuzima filmski model kao operativnu metaforu. No, vremenski slijed u animaciji donosi i nove vremenske komplikacije, poput reverzibilnosti, hijerarhije i izmjenjivosti. Nadalje, vremenski slijed u animaciji iskrivljuje vrijeme pretvarajući ga u prostornu dimenziju koju predstavlja linearni vektor u okviru sučelja programa. Razmišljaju li animatori "izvan" kadrova u vremenskom slijedu? Ili se tako samo čini? Dok je softver vremenskoga slijeda za animaciju koncipiran na filmskome modelu

bijenalu Experimenta, ISEA-i, u Nacionalnoj galeriji Victoria, festivalu White Night i drugim australskim i međunarodnim događajima vezanima uz umjetnost animacije i projekcije. Nositelj je doktorata iz kreativnih medija Sveučilišta RMIT pod naslovom *Plasmatic: improvizacija animiranih metamorfoza*, kao i diploma iz animacije i industrijskoga dizajna. Istražuje digitalne 3D metamorfoze, neuroestetiku animacije i filozofiju svijesti te improvizaciju u praksi animacije.

**16** S. Mobbs je viša predavačica i voditeljica diplomskoga programa iz 3D animacije i igara na Sveučilištu Middlesex u Londonu. Specijalizirala je

vremena, animatori mogu prikazati ponašanja koja su po prirodi više ekstenzijska. Ovaj rad istražuje temeljne pretpostavke o svijesti o vremenu ugrađene u niz animacijskih postupaka i alata, kao i umjetničku reakciju na njih.

## PANEL 4: ANIMACIJA NOVIH

### MEDIJA – VIRTUALNA

#### STVARNOST I WEB

**SOPHIE MOBBS**<sup>16</sup> (SVEUČILIŠTE MIDDLESEX, LONDON)

**Skok u virtualnu stvarnost: istraživanje mogućnosti ulaska animatora u svijet virtualne stvarnosti i istraživanje vlastite umjetnosti i kreativnosti u svijetu virtualne stvarnosti**

Virtualna stvarnost nije ništa novo, naprotiv, medicina eksperimentira virtualnom stvarnošću kao metodom liječenja pacijenata s opeklinama više od deset godina (Hoffman et al., 2000). Međutim, tek je u posljednjih nekoliko godina tehnologija postala dovoljno dostupnom i jeftinom za umjetnike i animatore koji su započeli s istraživanjem vlastitih vještina unutar toga svijeta i bez potrebe za korištenjem složene i skupe opreme u znanstvenome laboratoriju. Za umjetnike i animatore otvaraju se mogućnosti suradnje sa znanstvenicima i psiholozima u radu vezanom uz kreiranje

poučavanje 2D i 3D animacije i stvaranje likova, kao i umjetnost za priče i igre virtualne stvarnosti. Njezino istraživanje bavi se animacijom vezanom uz govor tijela i upotrebom virtualne stvarnosti i animacije radi uklanjanja boli, anksioznosti i napetosti. Točnije, ona upotrebljava metodologiju istraživanja kreativne prakse kako bi istražila odnos između neverbalne komunikacije i animacije te upotrebu interaktivnih animiranih avatara u okvirima virtualne stvarnosti. Deset godina je radila kao animator u industriji igara, gdje je posebno zanimanje posvećivala animaciji likova i čudovišta, a radila je za tvrtke poput Sonyja, Silicon Dreams-a i Rebellion-a.

ozbiljnih računalnih igara te uz upotrebu virtualne stvarnosti u smislu medicinskog alata za liječenje bolova, anksioznosti i napetosti kod pacijenata. U ovoj prezentaciji prikazat ću primjere kako iz mojeg trenutnog teorijskog i praktičnog istraživanja kao animatora koji stvara likove za okoline virtualne stvarnosti tako i iz mojeg prijašnjeg iskustva animatora zaposlenog u industriji igara. Donoseći primjere iz novih animacijskih praksi nastalih u sklopu virtualne stvarnosti, ova prezentacija povest će raspravu o nekim zamkama i pretpostavkama s kojima se suočavaju animatori koji žele ući u to područje. Na koji bi se način animatori mogli riješiti svojih zabrinutosti vezanih uz ovaj odnedavno pristupačan medij? I na koji bi način animatori mogli dokučiti mogućnosti koje virtualna stvarnost otvara, kako u sklopu teorijskog istraživanja tako i u okviru ozbiljnih računalnih igara i novih pristupa pripovijedanju?

**JOE KING**<sup>17</sup> (KRALJEVSKA UMJETNIČKA AKADEMIJA, LONDON)

***Kamen, škare, papir: prošireni oblici animacije, njezina upotreba u okviru scenske produkcije i uloga razmjene znanja u sklopu scenskih projekata***

Koristeći kao studiju slučaja nedavni projekt u kojem su sudjelovali Kraljevska umjetnička akademija (Royal College of Art), Peter Gabriel, Sting i Real World Productions, ovaj rad istražuje razmjenu znanja između akademskog istraživanja estetskoga razvoja i industrije radi stvaranja inovativne glazbeno-scenske produkcije uz audiovizualnu tehnologiju. U svibnju 2016. Kraljevska umjetnička akademija pridružila se projektu razvoja koncepta i vizualnoga sadržaja za američku

turneju Stinga i Petera Gabriela. Oblikovanje vizualnoga sadržaja za ukupno petnaest ekrana u kratkom produkcijskom razdoblju te korištenje navedenoga sadržaja u nekonzistentnom vremenskom okviru predstavljali su neke od estetskih i tehničkih izazova toga projekta. Vizuali su se sastojali od neuobičajenog seta od četrnaest ekrana s portretnim prikazom te od jednoga posebno širokog ekrana sa zaglavim prikazom. Izazov se sastojao od dizajniranja koherentnog, fleksibilnog i vizualnog istraživanja Peterovih i Stingovih pjesama s jedinstvenom vizualnom temom koja se provlači kroz jedno i pol satni spektakl. Tim od deseterice ljudi koji se sastojao od dvoje zaposlenika i osam studenata iz triju disciplina – animacije, vizualne komunikacije i dizajna interaktivnog iskustva, kreirao je ovaj rad tijekom razdoblja od mjesec dana uz tjedan dana rada na terenu. Ovaj rad propituje vrijednost razmjene znanja u sklopu toga projekta i opisuje metode njegova razvoja, korištene kreativne inovacije i estetski rezultat. Korištene su tradicionalne metode koje su reinterpetirane za potrebe toga proširenog projekta animacije. Rad istražuje razliku između produkcije tradicionalnijega linearnog kratkog filma ili glazbenoga spota i novih tehničkih izazova kreiranja vizuala za scenski nastup uživo, što je predstavljalo dio istraživanja provedenoga za ovaj projekt.

**KRISTINA MARIĆ**<sup>18</sup> (SVEUČILIŠTE J. J. STROSSMAYER, OSIJEK)

***Web animacija – iluzija života na kvadrat***

Tema ovoga rada je brzorastuća uloga animacije u virtualnome svijetu. Odnos između virtualne i fizičke stvarnosti promatran u kontekstu animacije potiče

**17** J. King je nagrađivani filmski umjetnik i autor iz Ujedinjenog Kraljevstva. Radi i kao mentor u sklopu programa animiranoga filma na Kraljevskoj umjetničkoj akademiji. Posljednjih trinaest godina radio je u umjetničkom obrazovanju, kao supervizor na poslijediplomskim i istraživačkim programima. Bio je gostujući predavač na mnogobrojnim međunarodnim fakultetima, držao je predavanja na međunarodnim obrazovnim konferencijama, a dodijeljen mu je i status gostujućega profesora na

Sveučilištu Jilin u Kini. Radio je i kao režiser za Slinky Pictures, režirao radove u industriji oglašavanja, uključujući reklame i glazbene spotove, a producirao je i vizualne materijale za scenske nastupe grupa poput U2. Uspješan je autor. S Rosie Pedlow čini umjetnički kolektiv FOLK///projects.

**18** K. Marić je multimedijalna umjetnica i teoretičarka. Magistrirala je 2015. na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Istražuje razne medije, a najčešće radi u medijima videoumjetnosti i

nas da uzmemo u obzir i prirodu samog medija. Danas animacija predstavlja sastavni dio razvoja *weba*. Kada je riječ o internetu, postala je omiljeni zabavni medij za privlačenje korisnika i dijeljenje informacija. S obzirom na različite slojeve *web* animacija, ovaj rad uključit će komercijalnu animaciju, kao i umjetnost novih medija. Fokus je na Flash platformi, posebice na njezinoj ulozi pri definiranju prirode interaktivnosti na *webu*. Dodavanjem pretjeranosti objektu koji se kreće povećava se njegova težina i volumen. Paradoks toga načela često se prikazuje pomoću lopte koja odskoče i pritom se neprirodno izdužuje ili gnječi. U tom kontekstu, veća iluzija znači realističniji osjećaj. Među karakteristikama virtualnoga svijeta nalaze se i pretjerivanja i iluzije. Animacija u virtualnome svijetu i njezina istodobna interaktivnost dodaje sasvim novu razinu stvaranju naše multimedijalne okoline – stvaranje iluzije unutar nečega što samo po sebi već predstavlja iluziju. Što za animaciju predstavlja činjenica da je ona danas postala dostupna svakom novinaru, sakupljaču informacija ili organizatoru sadržaja neke *web* stranice? To nas neminovno vodi prema kritici koju virtualna stvarnost usmjerava prema animaciji kao takvoj. Budući da smo svi okruženi uređajima i tehnologijom, naša svijest očekuje i zahtijeva interaktivnost. Bilo da virtualni svijet predstavlja samo iluziju stvarnosti ili paralelnu stvarnost, ulaskom u prostor *weba* animacija je na neki način kvadrirana.

fotografije. Istražuje i fenomene u suvremenim umjetničkim praksama i vizualnoj kulturi. Dobitnica je Nagrade za najbolji multimedijalni rad u akademskoj godini 2013/2014. na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Članica je Hrvatskog društva umjetnika. Radi kao asistentica na smjeru Medijske kulture Odjela za kulturologiju Sveučilišta J. J. Strossmayer u Osijeku. Doktorandica je navedenoga sveučilišta.

**19** P. Chanthanakone je nagrađivani redatelj i producent specijaliziran za 3D animirane kratke filmove. Dobitnik je mnogobrojnih nagrada na filmskim festivalima. Njegovi radovi prikazani su i na više od 60 međunarodnih natjecanja. Član je žirija prestižnog Elektroničkoga teatra (Electronic

**PETER CHANTHANAKONE**<sup>19</sup> (SVEUČILIŠTE IOWA, IOWA CITY)

**Otkrivanje ljudske anatomije animacijom: interaktivni alat virtualne stvarnosti**

Ljudsko tijelo složen je sustav anatomskih struktura ključan za normalno funkcioniranje. Budući liječnici uče o urednoj, kao i o poremećenoj anatomiji i psihologiji. Budući da ljudski “okvir” te intrinzičnu i ekstrinzičnu muskulaturu i inervaciju nije lako vizualizirati, stjecanje toga znanja može biti izazov. Većina ljudi gleda fotografije i ilustracije uz mogući dodatak videa. Nadalje, jednostavno pregledavanje te vrste materijala ne pruža velike mogućnosti “interakcije” s njim, kao ni mogućnost odgovarajuće konceptualizacije u tri dimenzije. Zajednički naponi medicinskog stručnjaka Jerryja Moona, stručnjaka za računalne znanosti Josepha Kearneya i 3D animatora Petera Chanthanakonea udruženi su radi razvoja alata s pomoću kojeg se može uroniti u stvarnost kako bi se vizualizirala anatomija i psihologija. Ideja je dokazana uz upotrebu Oculus Rifta (tvrtke OculusVR). Ova prezentacija pokazat će načine na koje suradnja između znanosti, tehnologije i umjetnosti stvara nov pristup učenju i razumijevanju ljudskoga tijela. Dok daljnji tehnološki razvoj uključuje aplikacije za pametne telefone i palice za upravljanje korisničkom interakcijom, animacija će igrati važnu ulogu u vizualizaciji načina na koji funkcionira ljudsko tijelo, i to na način na koji je to nemoguće postići našim prirodnim osjetilima.

Theatre) za Siggraph Azija te redatelj i producent studija za animaciju RiFF u Bangkoku. Već niz godina drži predavanja na međunarodnim događajima poput Međunarodnoga festivala crtanoga filma i animacije u Seulu, Asia Animation Forum, Međunarodnoga simpozija elektroničke umjetnosti u Dubaiju (2014) i Hong Kongu (2016) i Društva za proučavanje animacije u Torontu (2014), a predaje i kao gostujući umjetnik na školama animacije kao što su Sheridan College i Tehnološko sveučilište Nanyang u Singapuru. Radi kao izvanredni profesor animacije na Sveučilištu Iowa, a podučavao je i na Sveučilištu Brock (Kanada), Sveučilištu Grand Canyon (Phoenix), te na Sveučilištima Stanford i Villanova.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

# ANIMAFEST SCANNER IIII 2017

## SUMMARIES

### PANEL 1: THE CHANGING ROLES OF FESTIVALS<sup>1</sup>

**KEYNOTE: MAUREEN FURNISS<sup>2</sup>** (CALIFORNIA INSTITUTE OF THE ARTS, VALENCIA, USA)

Festivals are more than just year-to-year events – they are a living culture. Usually beginning as small gatherings, and growing in scale and attendance, they impact emerging artists as well as future organizers, who create new festivals to follow in a kind of global flow. As selection committees and jury members are chosen from within the culture itself, recognition of style, taste, and merit are all wound into the social structure of animation festivals, underscoring the importance of local and themed events. Importantly, festivals not only recognize merit; they also stir the imagination, strengthening communities within the animation world and local audiences alike. A few festivals have been around for decades and now func-

tion as a kind of foundation for this universe, while new events around the world open the door for more recognition of new approaches and work from varied parts of the globe. My talk presents a survey, including festivals of varied types – each has its own distinctive personality, representing the diversity of the animation world today. My goal is to reflect on the larger community we are all a part of, a community that comes alive for a few days every year or two. It then settles back into the larger network of life, and yet it remains with us, and sustains us, over that long interim period until we meet again.

**OLGA BOBROWSKA AND MICHAŁ BOBROWSKI<sup>3</sup>**  
(JAGIELLONIAN UNIVERSITY, KRAKÓW)

***Grass-roots Animation Festival as a Tool for Social Change. Case study: Anibar, Kosovo***

The paper discusses the phenomenon of the alternative animation festivals that influence and reshape the public sphere on the example of an extraordinary

<sup>1</sup> We bring you the summaries from the fourth Animafest Scanner symposium for Contemporary Animation Studies, held in Zagreb during World Festival of Animated Film – Animafest Zagreb (6–7 June 2017). Organizers of the conference: World Festival of Animated Film – Animafest Zagreb, ASIFA Austria, Hulahop Film & Art Production. Organizing Committee: mag. art. Daniel Šuljić (Animafest Zagreb), dr. Franziska Bruckner (ASIFA Austria / AG Animation Vienna), dr. Nikica Gilić, Assoc. Prof. (Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb), prof. Holger Lang (Webster Vienna Private University), prof. dr. Hrvoje Turković, prof. in retirement (Academy of Dramatic Art, University of Zagreb). With support of: City of Zagreb, Zagreb Tourist Board, Croatian Audiovisual Centre (HAVC), Austrian Cultural Forum in Zagreb, AG Animation of the Society for Media Studies (GfM), Webster Vienna Private University.

<sup>2</sup> This year's keynote is the winner of Animafest Award for Outstanding Contribution to Animation Studies 2017, M. Furniss, Ph.D, American author, historian and animation theoretician. She is the programme director for experimental animation at California Institute of the Arts, the founding editor of *Animation Journal* magazine (1992 – 2017), and author of *Art in Motion: Animation Aesthetics* (1998), *The Animation Bible* (2008) and *A New History of Animation* (2016). Her dissertation, *Things of the Spirit: A Study of Abstract Animation*, was completed at the University of Southern California. She is a founding member and former chairperson of the board of the Society for Animation Studies, and she has received awards for her contributions to the field of animation from the Hollywood chapter of ASIFA and *Variety* magazine.

<sup>3</sup> O. Bobrowska, Ph.D. candidate, specialized in classic Chinese animation, an author of articles on

grass-roots animated film festival, Anibar (Peja, Kosovo). The authors intend to ponder over Anibar from the sociological perspective within the framework of film festival studies. This young, interdisciplinary field of reflection (as noted by Dina Jordanova in 2016, the discipline is about a decade old) derives from film studies, but has recently developed special attention to societal aspects of the phenomena (cf. C. Berry, L. Czach, C.H.-Y. Wong). It is necessary to underline that up until now the reflection omits festivals dedicated to animation art. In 2005, Vullnet Sanaja and Rron Bajri, a 13-year-old animation enthusiast from Peja, created an amateur film studio in a garage. They called it Anibar. Five years later, shortly after Vullnet's 18th birthday, they have registered an NGO through which they organized the first edition of Anibar. This virtually non-budget event took place in 2010 thanks to the persistence and passion of the two teenage activists. Over the next few years, the festival dynamically progressed, gradually becoming an event of great importance for the community of the city which still bears scars of a brutal war of 1998-1999. The seventh edition of Anibar (August 2016) was a large-scale, fully professional undertaking characterized by excellent programming, an event which maintains the original youthful spirit of spontaneity (it was a collective effort of over 60 employees and volunteers whose average age did not exceed 20). The organizers are per-

fectly aware of the social and political significance of their activities that combine popularization of artistic animation with stimulation of the debate on vital problems like nationalisms, religious fundamentalism, minority and women rights, ecology. Their long-term strategy assumes opening of animation department in Peja as a branch of the University in Prishtina.

**ELAINE SPONHOLTZ<sup>4</sup>** (UNIVERSITY OF FLORIDA, GAINESVILLE)

***Recognition, Innovation, and Homage: The Role of Animation Festivals in Tracing Artistic Lineage in Animation***

Artists function both inside and outside of the confines of the time periods in which they live, taking part in an ongoing dialogue of ideas across cultural, temporal, and geographic borders. However, despite recent interest in media innovation and the ubiquity of animation on a multiplicity of media platforms, the way in which artistic lineage has helped to shape some of the most common animation approaches and techniques is a neglected area of study in media scholarship. Furthermore, the impact of animation festivals as important venues for the exchange of information between academics, animators, and members of the public, and as the role of festivals as catalysts for new work is seldom included in discussions of media innovation. This paper addresses these gaps

Polish and Chinese animation. She is the festival director of StopTrik IFF, a festival dedicated to stop-motion animation, a collaborator of festivals Animateka (Ljubljana), Etiuda&Anima (Kraków) and Krakow Film Festival, a contributor to *Zippy Frames*. M. Bobrowski, Ph.D. in film studies, programme Director of StopTrik IFF and a collaborator of the festivals Animateka (Ljubljana) and Etiuda&Anima (Kraków). Lecturer at Jagiellonian University, curator, cultural activist and author of numerous articles on classic Japanese and American cinema, as well as animation. O. and M. Bobrowski are the co-editors of the monograph *Obsession Perversion Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation* (2016).

**4** Sponholtz is an artist and scholar interested in the intersection of visual culture, memory, and creative uses of technology. She holds a Bachelor of Arts degree in communication design, and Master's degrees in digital arts and sciences and in library science. While completing her doctorate in mass communication at the University of Florida, Sponholtz received a Foreign Language and Area Studies Fellowship to study in Prague, and the Doctoral Research Travel Grant by the Graduate School for research at several European film archives. Her dissertation chronicles the role of artist-animators in laying the foundation for contemporary digital media.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LIJETOPIS

by proposing a typology for animation, as seen in four lines of influence traced back to the innovations and aesthetic approaches of animation pioneers Emile Cohl, Winsor McCay, Lotte Reiniger, and Karel Zeman. The works discussed exemplify the proposed categories, and are animated films presented at animation festivals. These include such films as *Tiger in 142B* by Henry Zhuang and Harry Zhuang (Singapore), *Tango* by Franciso Gusso (Brazil), *A Tangled Tale* by Corrie Francis Parks (USA), and *The Magic Mountain* by Anca Damian (Romania, Poland). By examining links between early technological innovations used in producing animated films, such as Cohl's animation stand and Reiniger's multiplane camera, and tracing lines of influence in the work of contemporary animators participating in animation festivals, the continued impact of these innovations can be better understood by animators and media scholars alike. An examination of aesthetics, storytelling techniques, and *chaîne opératoire* in puppet animation, cell animation, sand animation, cut-out animation, and forms of hybridity, make it possible to view these films from a new perspective: their connection to the past and each other.

**5** Bruckner studied theatre, film and media studies at the University of Vienna, as well as painting and animation at the University of Applied Arts Vienna. From 2009 to 2013 she was pre-doc assistant at the department of theatre, film and media studies in Vienna and on the editorial board of the e-journal *rezens.tfm*. Since 2013 she works as lecturer of animation theory and practice at the University of Vienna and University of Applied Sciences, Upper Austria. She is a co-coordinator of the AG Animation of the German-speaking Society of Media Studies and board member of ASIFA Austria. Hagler studied art education, experimental visual design and cultural studies at the University for Art and Design

**JÜRGEN HAGLER AND FRANZISKA BRUCKNER<sup>5</sup>**  
(UPPER AUSTRIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES, HAGENBERG)

***Practice First, Theory Second? Reflecting on Academic Symposia as a Trend at Animation and Media Festivals***

At first there was practice, the festivals, conferences and symposia followed. Compared to the animation production, which is older than the medium film itself, festivals and theory in this area started with a delay. While animation programs were shown in film festivals like Cannes since the mid 1940s, the first animation festival in Annecy, France was founded in 1960. It was followed by several other events like the World Festival of Animated Film, Animafest Zagreb in 1972, and the International Trickfilmfestival Stuttgart (ITFS) in 1982. A focus on the technological evolution of the medium has been visible at conferences on digital animation. The first conference on CGI was organized by the Association for Computing Machinery's Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques (ACM SIGGRAPH) in 1974. At the beginning of the 1980s Ars Electronica Linz, the largest international new media festival, started hosting conferences, exhibitions and screenings on media arts including computer animation, graphics and music. In the 1990s more conferences on digital media evolved like the International Conference on Animation, Effects, VR, Games and Transmedia (FMX).

in Linz, Austria. He currently works as a professor of computer animation and animation studies in the Digital Media Department at the Hagenberg Campus of the University of Applied Sciences Upper Austria. He became the programme coordinator for the digital arts master's degree programme in 2009. Since 2014 he is the head of the research group Playful Interactive Environments with a focus on the investigation of new and natural playful forms of interaction and the use of playful mechanisms to encourage specific behavioral patterns. Since 2009 he is the curator of the Ars Electronica Animation Festival and initiator and organizer of the symposium Expanded Animation.

Within cultural studies, animation theory evolved in the late 1980s in the Anglo-American area with associations like the Society for Animation Studies, following its “big sister” film studies. Expanding ever since as a research area, European animation studies in e.g. France, German speaking countries, Poland or Croatia have been catching up in recent years by organizing theoretical conferences and publications. A vivid synergy between festivals, exhibitions and conferences on computer animation and animation studies has always been a key factor for establishing a platform for the art form and culture of animation. However, in the past few years a trend could be observed towards a more intense interaction between animation festivals and theory. Worldwide, animation and media festivals are hosting theoretical and scientific symposia or conferences, which are open for artist positions and insights into the industry. At the beginning of the paper a short reflection of the concept of Animafest Scanner itself is followed by an introduction of the Symposium Expanded Animation at the Ars Electronica Linz. The presentation subsequently focuses on the multilayered academic symposia at the International Trickfilmfestival (ITFS) and the International Conference on Animation, Effects, VR, Games and Transmedia (FMX), both located within the same time frame at Stuttgart. These case studies reveal the blurring boundaries between art, science, theory and industry as well as the specificities of the interplay between artists, practitioners, scholars, curators and festival visitors in different formats.

**6** Bristot graduated in DAMS (Bologna) and specialized in the work of Andrea Pazienza. She is professor of art history at the Academy in Venice. As the president of the Viva Comix association, she organizes many exhibitions concerning comics, illustration, animation and visual arts. She is the artistic director of the Piccolo Festival

## PANEL 2: COMICS AND ANIMATION

**PAOLA BRISTOT<sup>6</sup>** (ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA)

### **Graphic Novel and Animation Film: Particular Storytelling and Stylistic Approaches**

With this panel I intend to explore the relationship between graphic novels and auteur animated films by shining a light on the various elements they have in common. These are easily found among authors who have made animated films as well as comics. There are other cases, however, where it seems the filmmakers have only absorbed many references to comics in their films (without actually making comics themselves), and we can therefore say they share the same sensibility as some contemporary graphic novelists. The discussion will centre around creators who have practiced both forms of expression, as in the case of Lorenzo Mattotti, Charles Burns and Richard McGuire, who we saw collaborate on the production of the film *Peur(s) du noir*. In their case, the approach is quite narrative. A more autobiographical direction is that taken by Marjane Satrapi with *Persepolis*, whereas Max Anderson sought a more personal journalistic approach with *Tito on Ice*. There are certainly more introspective examples like in the cases of Anke Feuchtemberger and Stefano Ricci. A second level of analysis will focus on creators of animated films whose work shares some affinities with graphic novels. An example is *Consuming Spirits* by Chris Sullivan or Don Hertzfeldt's trilogy, that can be compared with the stories of small town America found in David Mazzucchelli's *Phobia* or *Asterios Polyp*. The comics as well as the films show interlocking stories, in which

dell' Animazione in Trieste, Udine, Pordenone and Venice. She curated with Andrea Martignoni the 4 DVDs *Animazioni* (2010-16, Viva Comix, Ottomani), anthologies of contemporary Italian short film. As an art director, she produced the experimental film *Re-cycling* (Arte Video, Viva Comix, 2014).

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

individual pieces come together into a final puzzle. Amongst the younger generation I would point out Vuk Palibrk's film, *Običan dan*, that comes close to the narrative approach of Aleksandar Zograf. Both are inspired by everyday minor ideas and are developed also in a minimal style. These are just a few avenues of thought that show some current trends in the production of auteur films and comics.

**JIAJIA LI<sup>7</sup>** (CHINA ACADEMY OF ART, HANGZHOU)  
***On the Origin and Evolution of the Vulgarly Taste in Japanese Yonkoma Manga Centering on Daily Life of Average People***

In Japan, Sunday dusk falls with an animation series on Fuji TV – *Sazae-san*, or the *Wonderful World of Sazae-san*, which debuted on Fuji TV in October 1969. With its comic debut in 1946 following the end of the Second World War, *Sazae-san* ran for 28 consecutive years adding up to over 6000 episodes, making it truly a post-war Japanese classic of comic strips. A quick look at the newspapers publishing environment of the 20<sup>th</sup> century Japan will suffice that family yonkoma comic strips similar to *Sazae-san* emerged since the early days of the Shōwa period. These manga creations introduced to the reading public various ordinary characters who were just like next-door neighbors. In popular content and simple forms this artists showed their concerns for society and the general public to create a vulgarity taste featuring wit and realism. A taste or style as consciousness does not happen independently of social contexts, it

**7** Li graduated from Department of Animation, China Academy of Art with a bachelor degree in 2012, and an MA degree in the program of Animation Practical and Theoretical Research in 2016. After that, she was teaching and researching at the Animation Department of the same school. From November 2011 to April 2012, she was a visiting teacher at Hochschule für bildende Künste Hamburg. In 2016, she acquired her Ph.D. with a thesis investigating the vulgarity taste of Japanese family manga. She is currently researching connection between the Chinese genre paintings

is traceable in the development of Japanese painting history. For example, during the Sengoku Jidai period painting depicting situations and scenes of everyday life emerged as contrastive to traditional subjects of court noblemen *vis-à-vis* the warrior class. Seemingly “derailed” in expression, some paintings like *Hungry Ghosts Scroll* and *Victories Scroll* managed to entertain readers, although depicting utmost vulgar scenes like defecation and farting, in a way that is easy to understand and trigger roaring laughter. The kind of humor embedded in such paintings appeals directly to human nature in a primitive, unrestrained way, and therefore presents an unaffected, strong appeal born out of the everyday life of the general public. Today's yonkoma manga centering on everyday life in Japan captures the vulgarity appeal of the more traditional. And that explains why in the present thesis the author endeavors to track from an aesthetic perspective the historical threads of Japanese manga so as to explore the possible aesthetic principles and philosophical connotation of the vulgarity taste embedded in today's Japanese yonkoma manga centering on everyday life of average people and investigate the cultural roots from which popular Japanese yonkoma manga has derived and thrived.

**ANDRIJANA RUŽIĆ<sup>8</sup>** (MILANO)

***Charles M. Schulz's Peanuts – from the strip to the screen***

American animator Bill Melendez (1916 – 2008) directed the first animated adaptation based on the

from the 16<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> centuries and modern Chinese comics.

**8** Ružić graduated in history and art criticism at the Università degli Studi in Milan. She specialized in the history of animated film under professor Giannalberto Bendazzi. The subject of her thesis was the opus of John and Faith Hubley. In the last five years she has been a curator of the program dedicated to animated film on the International Comics Festival in Belgrade. She lives in Milan where she continues to write about the films of independent animation authors.

characters of Charles M. Schulz's (1922 – 2000) comic book *Peanuts*. The first television special titled *A Charlie Brown Christmas* was released on CBS network on December 9<sup>th</sup>, 1965. *Peanuts* is the longest comic book in the history of the United States comic production: it was published regularly during a span of 50 years, designed solely and exclusively by Schulz himself. The animated version of *Peanuts* was a result of collaboration on a successful series of animated commercials made for Ford Motor Company, where Schulz and Melendez first met and became good friends. Federico Fellini once observed: "The world of comics could generously lend to cinema its settings, its characters, its stories, but not its most secret, ineffable suggestion: that of a steadiness, of immobility of butterflies pierced with a pin." Inspired by Fellini's words I intend to analyze in my presentation the process of adaptation of *Peanuts* from one medium (comic book) into another (animated film) by observing the structural characteristics of both media in question. The difficulties of transposing the wisdom of Schulz's speech bubbles into 30-minute film narration, the almost non-existence of character animation in Melendez's version of *Peanuts*, the soundtrack choice, the character voices: has this animated hybrid life of the *Peanuts* prompted the public to appreciate and understand better a life philosophy of its protagonists? Are the characters more convincing and incisive in a comic book or in a film version? Can the art of animation compensate/enrich further on the poetry out of a continuous daily sequences of a traditional comic book? The aim of my essay is to discuss on whether the art of Melendez (specifically the first two television specials released in 1965 and in 1966, both directed by him) betrayed or enriched the nature and the essence of Schulz's comic books.

**JENS MEINRENKEN**<sup>9</sup> (UNIVERSITÄT DER KÜNSTE, BERLIN)

**Comics, Animation and the Projection of the Mind**

With the beginning of art theory during the Renaissance, there was a growing desire to gain a better understanding of the creative process. Closely linked to this is the revaluation of the conceptual design and artistic idea: it is not just nature any more that is regarded as the divine teacher of all things but humans themselves who create new and never before seen objects and give them life only with the power of their imagination. This imagination combines with the hand as the executive organ of the artist. Invention replaces mere imitation as the key element in the artistic and creative process. Of particular importance in this process is the drawing as a first sketch and finished version of the original concept. Comics and animation, in which hand-crafted and drawn elements play such a prominent role, can be understood as a modern version and continuation of these older theories of art history. This observation also applies to the current field of digital animation. Personal style and superior workmanship are only two important characteristics of the complex interactions between the artist's imagination and the final work. In addition, both media illustrate the boundless character of human imagination. The grotesque, the surreal and all forms of the superhuman and fantastic are at home in comics and animation. Both media create images that are not only often characterized by a particular artistic style and form but also explicitly visualize the function of the creative process itself.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**9** Meinrenken studied art history, philosophy and German language and literature in Bamberg and Berlin. He is currently working on a dissertation entitled *Dynamic Sequences. On the Relationship between Comic, Storyboard and Film*. He has

published numerous articles on a wide range of subjects including animated movies, computer games and comics. He also works as a lecturer and curator (e.g. *Comics from Berlin. Pictures of a City*, Haus der Berliner Festspiele 2013). He lives in Berlin.

## PANEL 3: ANIMATION IN THE MIND

**FRANCISCO ORTEGA-GRIMALDO AND JORGELINA ORFILA**<sup>10</sup> (TEXAS TECH UNIVERSITY, LUBBOCK)

### ***Psychotic and Then Some: Wackyland or the Meta-Fictional Dimension of American Cartoons***

Bugs Bunny and Daffy Duck might be two of the best-known and eccentric characters from the Warner Brothers cartoons' canon. Originally insane, throughout their many incarnations their slapstick behavior took a calmer turn and eventually became more factual than visceral. This process helped define the parameters of normalcy in which they operated within their universe (e.g. an anvil or piano falling from the sky). But, beyond the seamless rules of this care-free world, there was Wackyland, a dimension of psychotic derangement where "cartoon laws" do not apply in the same way. Introduced in 1938 in the short animated film *Porky in Wackyland*, and populated by cracked beings and objects, Wackyland is the habitat of the last of the Do-Do birds, a shape-shifter being of obnoxious behavior. When Porky Pig ventures in the search of the bird, he is noticeably scared and mortified by the rarities of the place, one that is entirely different from his own. The cartoon made its appearance

when surrealism's popularity in the United States was at its height. As a movement profoundly influenced by psychological theories (Freud and Jung), surrealism fostered an art whose fantastic character would bring forth the unconscious and break the normalcy of everyday life. When Porky's cartoon was revamped in 1949 as *Dough for the Do-Do*, the plot and action remained similar to the originals, but the background became a Dalí-esque landscape that transformed Wackyland into a purely surrealist universe. While most scholarship on cartoons has called attention to the breaking of the fourth wall, this paper explores Wackyland as a surreal dimension within cartoons' fictional world. It argues that the function of this over-eccentric, meta-fantastic place, one that is beyond the understanding of the staple cartoon characters, makes their fantastic nature and behavior look more "real" and coherent.

**ZEYNEP AKÇAY**<sup>11</sup> (YAŞAR UNIVERSITY, İZMİR)

### ***Interactive Animated film for Preschool Children: Effects of Interactivity on the Immersion and Apprehension of Character Emotions & Motivations***

This paper summarizes the production phase and the reception research of an interactive animated film for preschool kids called *Bo & Di*, directed by Zeynep Akçay. Supported by a Research Grant Pro-

**10** Dr. Ortega-Grimaldo (Associate Professor in Graphic Design and Coordinator of the PhD Fine Arts program) and Dr. Orfila (Associate Professor of Art History) are since 2014 engaged in a teaching and research project that explores the intersections between art history and animation in the modern and contemporary periods. In addition to teaching at the School of Art (Texas Tech University), they have presented papers on this topic at the Annual conferences organized by the College Art Association (NY, 2015), "Bridges Across Cultures" (Florence, 2015) and the 28<sup>th</sup> Annual Conference of the Society of Animation Studies (Singapore, 2016).

**11** Akçay is a scholar and animation filmmaker experimenting in various fields of audiovisual

narratives. She was born in Turkey and studied communication in Istanbul before moving to Canada to get a BFA degree in animation at Concordia University. She continued her studies in Master of Arts in film studies, for which she wrote a thesis about the narrative strategies in animated films. She also worked in several commercial projects, including two TV shows and one stop-motion film. Upon her return to Turkey, she worked in production companies and continued teaching animation as part time lecturer until her appointment as full time lecturer at Yaşar University in İzmir. She is a lecturer in Animation Department, finalizing her practice-based Ph.D.

gram of Yaşar University, it was finalized in December 2016 and reception tests were conducted in January 2017. Being also part of a PhD research on the narrative characteristics of interactive animation, this film and its linear version are specifically tailored to measure the differences in the emotional immersion levels of children. The storyline, based on the “Theory of Mind” notion in developmental psychology, contained the emotional responses of the film characters that feel different things and react in different ways to various situations. A reception test was designed in order to measure the differences in the children’s immersion level and in their understanding of emotional states of the characters, investigating whether children experiencing the interactive version would have a better grasp of the characters’ motivations and feelings compared to children watching its linear version. For this test, after completing tasks to determine their theory of mind competencies, about 200 children between the ages of 3 to 5 were observed for different signs of immersion and flow (namely, oral participation, visual focus, and the immediate responses matched with their facial expressions), and afterwards, they were directed same questions relating to the emotional states of the characters. As a result, although the level of immersion for interactive version was significantly much higher than the level of immersion for linear version; the difference of version did not have a significant effect in the level of children’s grasp of film characters. This result opens up discussions about the relationship between the quality of immersion (namely, ludic or emotional immersion, as described in recent texts about narrative theory) and outcomes of learning in preschool children.

**ERWIN FEYERSINGER**<sup>12</sup> (UNIVERSITY OF TÜBINGEN)

### **Analyzing Conceptual Blends in Animated Films**

One of the most striking aspects of animated film is a creative and surprising clash of established schemata and concepts, which can be seen, for example, on the level of character design when physiological and behavioral features of human beings and animals are combined or on a narrative level when unusual representations of time and space are explored. My paper proposes that Gilles Fauconnier and Mark Turner’s cognitive theory of *conceptual blending* is a useful tool for a close analysis of these complex configurations, their elements and organizing structures, and the emergent meaning. Conceptual blending is a powerful mental operation that human beings use to combine differing concepts located in various mental spaces, for example, the concept of a knife and of a dancer in Jan Švankmajer’s *Jabberwocky* (1971). According to the theory, we establish counterpart connections between the elements in these mental spaces (blade and leg, handle and torso) and selectively project some of them to another mental space, the blended space, where these elements are integrated (the blade is a leg, the leg is a blade). In the blended space, new meaning emerges (a dancing knife that cuts itself and bleeds). While Mark Turner himself discusses two animated films, the Disney short *The Art of Skiing* (1941) and the featurette *Winnie the Pooh and the Blustery Day* (1968) in his article “Compression and Representation”, conceptual blending has rarely been applied to animation. In the paper, I will introduce the theory and show how it can be used for a better understanding of several conspicuous examples from the history of animation.

**12** Feyersinger is a postdoctoral research associate in the Department of Media Studies at the University of Tübingen. His research focuses mainly on animation, and relies on narratological, semiotic, and cognitive frameworks. He is member of the editorial board of *Animation: An Interdisciplinary Journal*. He is initiator and co-coordinator of the

scholarly interest group AG Animation as part of the Gesellschaft für Medienwissenschaft. Together with Franziska Bruckner, Markus Kuhn, and Maike Sarah Reinerth, he has recently published *In Bewegungsetzen ... Beiträge zur deutschsprachigen Animationsforschung*, a collection of articles on animation.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**POOJA POTTENKULAM**<sup>13</sup> (UNIVERSITY OF EAST LONDON)

***People We Know: Documenting People to Create Characters***

While observational drawing of people is an essential part of the animation filmmaking process, the accurate interpretation of personalities is a far more vital part of the process of creating believable characters and convincing narratives. *People We Know* is a series of three animation projects that has been designed to embed this learning as part of the animator's education at BA Honors level. An education in animation filmmaking requires students to maintain an ongoing practice of observation, recording and reflection, which is appropriately guided. The learning and teaching design in the *People We Know* project has been informed by constitutional, cognitive and developmental psychology, in order to provide appropriate tools for both the students and animation staff to accurately reflect on the observations and recordings. The first two projects introduce students to character design. Students are required to select friends and family as subjects. Drawing from found and documented material, the outcomes of the first two projects include fictional and non-fictional narratives, as anecdotal comic strips, pieces of writing, as well as traditional character design outputs such as model sheets and expression sheets to illustrate aspects of the selected subject's personalities. Feeding forward learning from the first two projects, the third project entails observation and recording members of the local community to edit and shape animated

documentaries to illustrate specific aspects of the selected people's personalities. By comparing examples of student work produced through the three projects, this paper proposes to examine the effectiveness of the design and delivery of learning materials, and tools for assessment, in enabling students to create believable characters and convincing narratives.

**ANDY BUCHANAN**<sup>14</sup> (ZAYED UNIVERSITY, ABU DHABI AND DUBAI)

***Thinking Across Frames – Temporally Extended Consciousness and the Process of Animation***

The experience of time and temporally extended events is a fundamental property of mind, and of the art of animation. In dealing with properties of time, does the operational logic of animation production cohere with philosophical views on the experience of time? Three competing explanatory propositions pervade the philosophical study of temporal consciousness. The "cinematic model" links mental experience to the technology of the moving image, proposing that our consciousness is only able to experience a series of individual moments, like the individual frames of a film; discrete instants that together falsify an impression of an extended and flowing temporal experience. The "retentional model" suggests that while consciousness exists within a single moment, the afterimage of previous "frames" is somehow retained, and mentally represented within that single moment. Finally, the "extensional model" allows that human temporal experience may not be made of single instantaneous moments, but rather of experiences that

**13** Pottenkulam is an animation lecturer at the University of East London. Her training in animation includes a first degree from the National Institute of Design in India and an MA in animation from the Royal College of Art, London. She is a practicing animation filmmaker, whose films have been screened in various animation festivals internationally. She also illustrates children's books for Scholastic. While she maintains a practice as an independent animation filmmaker and illustrator, she also continues with research.

**14** Buchanan is a digital animation artist and animation researcher from Melbourne, best known for his sculptural morphing animation installations. Over the last decade, his work has been exhibited at the Sydney Film Festival, Experimenta Biennial, ISEA, National Gallery of Victoria, White Night, and at other national and international animation and projection art events. He holds a Ph.D. in creative media from RMIT University (*Plasmatic: Improvising Animated Metamorphosis*), as well as degrees in animation and industrial design.

really do have the extended duration that we seem to experience. Embedded within our production technologies, the animator is faced with a new philosophical instrument: the animation timeline. The timeline utility in most animation software (and non-digital precursors) adopts the cinematic model as its operating metaphor. But the animation timeline brings new temporal complications, such as reversibility, hierarchy and modifiability. The animation timeline also contorts time into a spatialised dimension, represented as a linear vector within the software interface. Do animators think *across* the frames in the timeline? Or does it merely seem that way? While the software of the animation timeline is conceived on the cinematic model of time, animators may exhibit behaviors which are more extensional in nature. This contribution explores these underlying presumptions about temporal consciousness embedded in a range of animation processes and toolsets, and our artistic reactions to them.

## PANEL 4: NEW MEDIA

### ANIMATION — VR AND THE WEB

**SOPHIE MOBBS**<sup>15</sup> (MIDDLESEX UNIVERSITY, LONDON)

***Making the VR Leap: Exploring Opportunities for Animators to Enter and Explore Their Art and Creativity within the World of Virtual Reality***

Virtual Reality is nothing new, indeed, the medical profession has been experimenting with virtual reality

<sup>15</sup> Mobbs is a senior lecturer and the programme leader of BA 3D animation and games at Middlesex University in London. She specializes in teaching 2D and 3D animation and animation, character creation, and art for virtual reality narratives and games. Her research interests focus on animation with regards to body language, and the use of virtual reality and animation to provide relief from pain, anxiety and stress. She uses a creative practice research methodology to explore the relationship

as a method to treat burn patients for over 10 years (Hoffman et al, 2000). However, it is only in the past couple of years that the technology has become accessible enough, and cheap enough, for artists and animators to begin exploring their craft within this world, without the need to access complex and expensive equipment in a science laboratory. Opportunities are opening up for artists and animators to collaborate with scientists and psychologists to work within the field of serious gaming and the use of virtual reality as a medical tool to treat pain, anxiety and distress in patients. In this presentation, I will draw examples both from my own current scholarly and practical research as an animator creating characters for virtual reality environments, and my prior experience as an animator working in the games industry. Illustrating through emerging animation practice within VR, this presentation will discuss some of the pitfalls and considerations facing animators wishing enter this field. How can animators address their concerns over this newly accessible medium? And how can animators grasp the opportunities that virtual reality is opening up, both within scholarly research, serious gaming and new approaches to narrative?

**JOE KING**<sup>16</sup> (ROYAL COLLEGE OF ART, LONDON)

***Rock Paper Scissors: Expanded Forms of Animation, Its Use within Live Stage Production and the Role of Research Knowledge Exchange within Live Projects***

Using the recent project between the Royal College of Art, Peter Gabriel, Sting and Real World Productions as a case study, this paper explores an exchange of knowledge between academic research into aesthetic development and industry to create an innovative

between non-verbal communication and animation, and the use of interactive animated avatars within virtual reality settings. She spent ten years working as an animator in the games industry, where she took particular interest in character and monster animation and worked for companies that included Sony, Silicon Dreams and Rebellion.

<sup>16</sup> King is an award-winning artist filmmaker living and working in the UK. He is also a tutor in the animation programme at the RCA. Joe has worked

live music production with audiovisual technology. In May 2016 the Royal College of Art entered into a project to develop the concept and visual content for the Peter Gabriel and Sting US tour. Designing visual content for a total of 15 screens over a short production period and being able to ensure that content for each section could be responsive to an inconsistent time frame formed part of the aesthetic and technical challenges involved. The visuals consisted of an unusual set up of 14 portrait style screens and one super wide header style screen. The challenge was to design a coherent, flexible, visual exploration of both Peter and Sting's songs that has a unique visual theme that runs through the one and a half hour show. A team of ten consisting of two staff and eight students from three disciplines – animation, visual communication and interactive experience design – developed the work over a period of one month plus one week's development in situ. This paper discusses the knowledge exchange value of the project and will go through the methods of its development, the creative innovation used and its aesthetic outcome. Traditional methods were used, but reinterpreted for this expanded animation project. The difference between more traditional linear, short film or music video production and the new technical challenges of creating visuals for a live show that formed part of the research for this project will be explored.

in arts education for the past 13 years supervising at masters' and research levels. He has been a guest lecturer at a number of international colleges, and has been awarded a visiting professorship at Jilin University China. Joe was a director for Slinky pictures, directing commercial work including advertising, directing music videos as well as producing visuals for live performances for bands such as U2. He is a successful filmmaker and a founding member of FOLK///projects. He often works in collaboration with co-founder and fellow artist Rosie Pedlow.

**KRISTINA MARIĆ**<sup>17</sup> (J. J. STROSSMAYER UNIVERSITY, OSIJEK)

***The Web Animation – The Illusion of Life Raised to the Second Power***

The fast growing role of animation in the virtual world is the subject of this paper. The relationship between the virtual and the physical reality observed through the context of animation makes us consider the nature of the medium itself. Today, animation is an inseparable part of web development. It became the favorite entertainment medium to attract users and share information, when we talk about the World Wide Web. Considering the different layers of web animations, this paper intends to include the commercial animation and the new media art as well. The focus is on the Flash platform, especially on its role in defining the very nature of web interactivity. Adding exaggeration to an object in motion gives it a greater sense of weight and volume. The paradox of that principle is often illustrated with the bouncing ball, which is unnaturally squashed or stretched. In that context, a bigger illusion means a more realistic feel. Among the characteristics of the virtual world there are also exaggerations and illusions. Animating the virtual world and making it interactive with the user in the same time, brings a whole new level to the creation of our multimedia environment – by creating an illusion within something that is already an illusion in itself. What does the fact that the animation today became available to every journalist, collector of information or organizer of some web page's contents, mean to animation in general? This necessarily leads

**17** Marić is a multimedia artist and scholar. She got her MA in 2015 at the Art Academy in Osijek, at the Sub-department of Multimedia. Actively engaged in researching various media, she works mainly in video art and photography while also examining phenomena in contemporary art practices and visual culture. She has won an Award for the Best Multimedia Work in the academic year 2013/2014 at the Art Academy in Osijek. She is currently a teaching assistant at the Chair of Media Culture at the Department of Cultural Studies, J. J. Strossmayer University in Osijek, Croatia, working on her Ph.D. thesis.

ANIMAFEST  
SCANNER IIII  
2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

us to applying a critic of virtual reality on the animation as such. As we are all surrounded by gadgets and technology, our consciousness expects and requires interactivity. Whether the virtual world is just an illusion of reality or a parallel reality, by entering the web space, the animation has in some respects been raised to the second power.

**PETER CHANTHANAKONE**<sup>18</sup> (UNIVERSITY OF IOWA, IOWA CITY)

***Uncovering the Human Anatomy through Animation: An Interactive VR tool***

The human body is a complex system of anatomical structures critical to normal functioning of existence. Doctors in training are educated in both normal and disordered anatomy and physiology. Given that the human framework, intrinsic and extrinsic musculature, and nervous innervations are not easily visualized, attaining that knowledge can be challenging.

The majority of people view photographs and illustrations, and maybe supplemented by videos. Further, simply viewing this form of material does not offer significant opportunity for people to “interact” with it, nor to adequately conceptualize it in three dimensions. The collaborative efforts of medical expert Jerry Moon, computer science specialist Joseph Kearney and 3D animator Peter Chanthanakone have teamed up to develop an immersive reality tool for visualizing anatomy and physiology. Using Oculus Rift (Oculus VR, LLC), the proof of concept was created. This presentation will show the ways collaboration of science, technology and art are creating a new approach to learning and understanding the human body. While further technological developments include smartphone app platform and joystick controls to navigate the user interaction, animation will play an important role to visualize the way the human body works in ways our natural senses cannot provide.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**18** Chanthanakone is an award-winning director and producer specializing in 3D animated short films. He is also a jury member for the Electronic Theatre for Siggraph Asia and director and producer at RiFF Animation Studio in Bangkok. Peter is a perennial international speaker, with talks at the Seoul International Cartoon and Animation Festival, Asia Animation Forum, the International Symposium of Electronic Arts in Dubai (2014) and Hong Kong

(2016), Society of Animation Studies in Toronto (2014), and visiting artist talks at the animation schools like Sheridan College, Nanyang Technological University in Singapore and others. Peter is currently an Associate Professor of animation at the University of Iowa and has also taught at Brock University (Canada), Grand Canyon University (Phoenix), Stanford and Villanova.

UDK: 329.18(497.5)"200/201":791-21

Marijan Krivak

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA JOSIP JURAJ STROSSMAYER U OSIJEKU

## **Metastaze hrvatske zbiljnosti. Diskurs o fašizaciji: uz roman Alena Bovića (2006) i film Branka Schmidta (2009)**

**SAŽETAK:** Tekst pokušava objasniti važnost filmske adaptacije književnog teksta Alena Bovića (Ive Balenovića) *Metastaze* (2006). U kontekstu hrvatske kinematografije, ova se adaptacija pokazuje znakovito u širem socijalno-povijesnom kontekstu analize nacionalne državotvornosti. Balenovićev roman (indikativno, objavljen pod pseudonimom) postigao je umjeren "uspjeh" kod čitateljske publike, no njegovo je značenje – u ovdje iznesenom interpretacijskom ključu – mnogo veće. To je posebice vidljivo u jednom od najvažnijih filmova HR-kina, *Metastaze* (2009), redateljsko-scenarističkom remek-djelu Branka Schmidta i Ognjena Sviličića. Tekst iznosi pretpostavku da je u romanu, a posebice u filmu, izrečeno mnogo više od jednostavne "umjetničke istine" o prirodi hrvatskog državotvorstva. U njima se prepoznaju mnoge pojavnosti onoga što bi se moglo interpretirati kao diskurs o "fašizaciji" HR-društva. Roman i film *Metastaze* tako postaju osebnim studijama slučaja takve argumentacije. Tekst pokušava afirmirati drukčiji pogled na moguću reafirmaciju zavičajnog, nauštrb nasilnog "domoljublja" opterećenog fašistogenom heraldikom i "vrijednostima". *Metastaze* u hrvatskom umjetničkom, ali i u socijalno-političkom kontekstu, otvaraju

perspektive filozofijsko-kritičkom pristupu doživljaja zavičaja. Tekst u konačnici ukazuje na to da nas umjetničko djelo (i literarno i filmsko) može postaviti u odnos reafirmacije uma/duha, kroz osebnju katarzu nacionalnog osjećaja. Put k tomu vodi desakralizacijom mnogih fašistogenih pojavnosti što pritišću HR-društvo. Zaključno, tekst ima namjeru *bona fide* pristupiti patriotizmu Bovića i Schmidta. Iako s neupitnom ljubavlju, autori Hrvatskoj pristupaju kritički. *Metastaze* su stoga prilog i filozofijskom razmatranju patologije društva.

**KLJUČNE RIJEČI:** *Metastaze* (roman i film), Ivo Balenović, Branko Schmidt, zbiljnost i film, politika i filozofija

### **1. Hipotekst**

Hrvatsko kino – od samostalnosti – ne oskudijeva filmskim adaptacijama književnih djela.\* I to kako onima iz nacionalne tradicije, tako i ponekima iz svjetske književnosti. Ipak, najčešće su te adaptacije odabirale pristojnu povijesnu distancu, jednako prema književnom predlošku kao i prema zbilji koju taj pred-

\* Ovaj je tekst nastao kao hipertekst na hipotekst mojeg prikaza filma *Metastaze*, prvobitno objavljenog na <<http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=698>>, no ovdje je riječ o hipotekstu romana *Metastaze*, na koji se kasnije nadovezuje hipertekst samoga filma s istim naslovom. Tekst je pisan u okviru internog projekta

Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku "Transkulturalnost/transmedijalnost: britanske/američke, njemačke i hrvatske filmske adaptacije književnosti u razdoblju 1990.-2015." voditelja prof. dr. sc. Željka Uvanovića, pod brojem: UNIOS INGI-2015-11.

ložak tematizira. Distanca je uspostavljena, s jedne strane, u kronološkome smislu, a s druge u neutraliziranju bilo kakve idejne aktualnosti tematiziranih književnih sižaja.<sup>1</sup>

Generalizirajući, tako je to bilo sve do pojave dvaju (tek naoko) marginalnih romana jednoga Autora. *Metastaze* (2006) i *Ljudožder vegetarijanac* (2010) Alena Bovića nisu doživjeli neke pretjerane laudacije od književne struke – naravno, uz vrlo znakovite iznimke.<sup>2</sup> Jednako tako, ni njihov autor nije ustoličen na neko visoko mjesto u novijoj HR-književnosti. Međutim, ta dva romana treba promatrati u širem sociopsihološkom kontekstu sredine u kojoj su nastali. Njihov se autor usudio propitivati ono nepropitljivo. Po *defaultu*, takvo je “nepropitljivo” i nacionalni osjećaj, odnosno HR-patriotizam. Baština Domovinskoga rata sakralna je kategorija koja svako malo iskazuje svoju svetost i nedodirljivost u kontekstu sebedoživljajnosti nacije. Pojedini hrabri pokušaji dodira toga *svetog tkiva državotvornosti* najčešće se gledaju kao provokacije, ekscesi i – u najčešćoj floskuli tzv. javnoga diskursa – *kontroverze*.

Ivo Balenović (1969), po vokaciji ginekolog, započinje dvije paralelne karijere. Osim što je liječnik – i koji kao takav potpisuje svoj rad

pravim imenom i prezimenom – on kao književnik – a želio je da kao osoba bude zaštićen od moguće negativne reakcije na poslu i, općenito u socijalnoj egzistenciji – odabire pseudonim Alen Bović.<sup>3</sup> Zašto mora biti baš tako?

Pa ponajprije stoga što je problematika koje se odlučio prihvatiti prepuna političko-socijalnih “kontroverzija” i konotacija koje, potencijalno, mogu uzburkati tzv. javno mnijenje. Jer... ono što je autor želio iznijeti svojim književnim djelima preseže granice puke literarnosti i bolno zadire u neurotičko tkivo nacionalne državotvornosti i genealogije nastanka “samostalne i neovisne, suverene HR” (kako je, npr., karakterizira njezin prvi, “povijesni” predsjednik).

### 1. 1.

U svojoj politološkoj analizi (kao i analizi tzv. javnih politika) Krešimir Petković (2013) Balenovićev roman prvijenac *Metastaze* naziva “metastazama politike”, a ne odveć širokog i difuznog pojma “društva”.<sup>4</sup> Knjiga indikativna naslova *Država i zločin* pokušava nam pružiti sveobuhvatnu analitiku sveze između države i nasilja kojom se ovjerovljavala hrvatska državotvorna zbilja. Autor nam u metodološkom ključu Foucaultova djela *Nadzor i kazna*

**1** Tu je svojevrstu distancu, značajnije, ipak dokinuo istoimeni film Dalibora Matanića prema literarnom predlošku Damira Karakaša, *Kino Lika* (2009). Zbirku priča pod tim naslovom Karakaš je objavio još 2001 (vidi: Karakaš, 2001). Matanićev film sasvim je slobodan kritički dijalog s literarnim predloškom, uz nesumnjiv kritičko-ironijski odmak prema prikazanoj zbilji.

**2** Neke od iznimaka predstavljaju blagonaklone kritike Jagne Pogačnik (2006; preneseno iz *Jutarnjeg lista*) i još više Maje Hrgović (2006). Matko Vladanović (2010), pak, u svojem će se osvrtu rezerviranije postaviti: “Iz nepoznatih razloga, kako to već biva s hitovima, Balenovićev roman je podigao veliku prašinu, požnjeo uglavnom pozitivne

i panegiričke kritike i na kraju, odlično prošao u knjižarama”. Međutim, ni jedan od tih prikaza – baš ni u jednom retku – u romanu *Metastaze* ne detektira opis fašistogenih pojavnosti u HR-društvu!

**3** Prva dva romana potpisuje imenom Alen Bović (2006. i 2010). Kasnije (nakon *coming outa*), isti autor objavljuje još dva kratka romana pod pravim imenom Ivo Balenović (2012. i 2013). Potonja dva naslova, “fantazmagorijske satire”, međutim, ne doživljavaju veći uspjeh kao ni ekranizaciju.

**4** Ova je knjiga prošla, što ne začuđuje, gotovo neopaženo u samozadovoljnom hrvatskom kulturno-sociološkom prostoru. Zašto? Odgovor bi mogla pružiti i dolje podastrijeta analiza Balenovićeva romana i Schmidtove ekranizacije.



Ljudožder  
vegetarijanac  
(Branko  
Schmidt, 2012)

(Foucault, 1994)<sup>5</sup> pruža studiozan pregled spomenutog državotvorenog diskursa i – iz njega proizišle – genealogije nasilja, a sve to premljeno kroz iščitavanje prikaza nasilja prisutnih u hrvatskim medijima tijekom više od dva desetljeća.

*Krug politike i nasilja zatvara se kada samoautorizacija nađe svoje političko opravdanje i efektivno se poveže s poretkom moći u činu političkog nasilja.*

(Petković, 2013: 320)

Predmet analize diskursa nasilja ovoga teksta ograničit će se, dakle, na prvi roman Ive Balenovića (pardon, Alena Bovića!). Upravo taj se doimlje aktualnim, pokazuje koliko je opasno i dubokosežno to što on piše.<sup>6</sup> Prije sve-

ga, nije ovdje riječ tek o literarnome diskursu nego i o pripovjednom postupku kojim autor slijedi logiku filmske montaže. Jer, roman ima svoj filmski uzor – *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) nastao prema istoimenom romanu Irvinea Welsha. Dakle, dogodila se inverzija u adaptaciji! Bovićeva knjiga slijedi filmski predložak, a ne obrnuto, što je uobičajenije. Ovu su metodologiju prepoznale i Jagna Pogačnik i Maja Hrgović u gore spomenutim prikazima.

Sam je, pak, književni postupak već dobro poznat u literarno-filmskoj povijesti 20. stoljeća. Primjerice, Alfred Döblin svoj je glasoviti roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) – možda i najvažnije djelo nastalo u Weimarskoj Republici – posložio prema filmskim montažnim obrascima. Fassbinder je kasnije (1980) cijelu stvar stavio u navlastite filmske okvire

**5** U ovome se djelu spaja analiza suverene i disciplinarnosti moći (a kao preduvjet nastanka one danas sveprisutne – *biopolitičke*).

**6** To ne prepoznaje ni Pogačnik (2006): “Zašto bi se netko tko debitira sakrio iza pseudonima, to nikome nije jasno (...)” (??). Ja bih rekao, upravo zbog latentnog prisutnog dijagnosticiranja fašizacije u HR-društvu!

istoimenom filmskom TV-serijom od 14 nastava (usp. Krivak, 2013).

*Metastaze* su svoju prvu medijsku transpoziciju doživjele u Satiričkome kazalištu Kerempuh 2007, u režiji Borisa Svrtana. Predstava je nesumnjivo bila uspješnica. To najbolje pokazuje broj od više od stotinu teatarskih izvedbi. Ipak, *hipertekst* koji nas ovdje zanima vezan je uz kinematografski medij. Ovdje je zloćudna bolest metastazirala do svojih krajnjih granica. Slijedeći taksonomiju koju nam u svojoj knjizi nudi Željko Uvanović (2008), filmsko djelo Branka Schmidta bilo bi transformativan hipertekst koji se ravna načelima aktualizirajuće reinterpretacije.<sup>7</sup> Sve se to poklapa i s terminologijom Fredrica Jamesona (1991), filozofa, sociologa, kulturologa i književnoga teroretičara postmoderne. Naime, on govori da je kategoriju “umjetničkog djela” u “kulturnoj logici kasnoga kapitalizma” i njemu pripadajućoj kulturnoj dominantni, posvema zamijenio termin *teksta*.<sup>8</sup>

## 1. 2.

Što to znači: *Imati Hrvatsku*?

Tek su malobrojne knjige u posljednjih nekoliko godina dovele u pitanje neprijepornu moralnu suverenost Domovinskoga rata te iz njega proizišle državotvornosti. Od teorijskih knjiga, uz već spomenutu K. Petkovića,<sup>9</sup> ističe se filozofijski prilog Ivana Paića (2011) *Imati Hrvatsku. Paradoks jednog obećanja*.

“Imamo Hrvatsku. Bit će onakva kakvu želimo.” (Parafraza je to navoda prvoga hrvatskog predsjednika Franje Tuđmana u nebroje-

nim prigodama i govorima.) Što znači obećanje: “Imamo Hrvatsku”? I još više, kakvu je semantičku promjenu, prema autoru knjige, doživio drugi dio sintagme: “Bit će onakva kakvu želimo.” U Paićevoj je analizi riječ o filozofijskoj dekonstrukciji. Dakle, o pokušaju osmišljavanja jednog Obećanja u kontekstu sveobuhvatne svjetske Situacije. Moramo imati u vidu i to što autor razumijeva pod ovom Situacijom. Za razliku od situacije (pisane s malim “s”), svjetska Situacija umnogome je semantički izmijenila smisao na početku danog obećanja. *Imati Hrvatsku* više ne znači isto *sada* 2016, kao što je to značilo u trenutku “velikog Obećanja” 1992. Mala hrvatska situacija našla se u “bespućima povijesne zbiljnosti” novoga globalnog svjetskog poretka. Ovaj je svjetski poredak umnogome obilježen prezentom Situacije dominacije Kapitala. Kapital, jedini zbiljski Subjekt globalne Situacije, desemantizira i drugi dio na početku navedene izjave.

Ako pokušamo sumirati rezultate do kojih je došao Paić, onda možemo vrlo uopćeno reći: “obećanje i hrvatski paradoks nerazdruživo djeluju kao praksa *ideologije*” (Paić, 2011: 20). “Veliko obećanje i veliko obvezivanje” (kako glasi naslov ključnog, uvodnog dijela studije) pokazuje se, dakle, dijelom onoga što se običava etiketirati “njihovim”, a ne “našim”. Naime, *ideologijom* (a ne istinom).

Prelazak sa strukturalnoga koda na procesualni glede velikih hrvatskih obećanja biva dopunjen još jednim ideološkim poticajem za Paićevu analizu. Desetak godina nakon izrečenih obećanja, u reprezentativnoj hrvatskoj

<sup>7</sup> “Dakle, filmska adaptacija nije nipošto prijevod (prijevod bi trebao ostati vjeran duhu i slovu izvornog teksta), nego transformativan hipertekst, aktualizirajuća, popularizirajuća reinterpretacija u duhu filmske umjetnosti.” (Uvanović, 2008: 25)

<sup>8</sup> Uz cijeli niz Jamesonovih spisa, još uvijek najznačajnijom i najrelevantnijom za ovu problematiku ostaje njegova knjiga *Postmodernism,*

*or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Jameson, 1991).

<sup>9</sup> Premda, mora se reći, Petković nigdje ne postavlja upitnim legitimnost nacionalnih težnji za suverenom državom. Knjiga uopće ne “moralizira” nad načinima održavanja suvereniteta, ali uviđa da je politički poredak “autorizirao nasilnike, ubojice i mučitelje.” (Petković, 2013: 73).

tiskovini *Jutarnjem listu* pojavio se rezultat istraživanja javnoga mnijenja prema kojem se tvrdi da “77 posto Hrvata smatra da je opstanak nacije naš osnovni zadatak”. “Kolektivno samo-obvezivanje” kao osnovni zadatak pokazuje primarno ideološki karakter političkog diskursa dominantnog u Hrvatskoj.<sup>10</sup>

Hrvatska danas – 20 godina nakon obećanja – daleko je od “naše želje”. Pretvorba-krada hrvatskog nacionalnog bogatstva, surovost “prvobitnog akumuliranja kapitala na HR-način”, korupcija u svim segmentima društva... Je li sve to upisano u inicijalnu želju?

Nadalje, utapanje nacionalne suverenosti u naloge svjetskih gospodara, ustupanje hrvatskog teritorija vojnim i gospodarskim interesima svjetskih sila, ovisnost u odlučivanju o nekim ključnim pitanjima od nacionalnog interesa (štogod isti bio!) svjedoči tomu da Hrvatska nije baš takva kakvu Mi želimo. Mediji “objavljaju u prvom redu ono što građani žele čitati, gledati, slušati kao pojedinci i skupine kod kojih se ta predodžba [željene Hrvatske – op. a.] razvija kao (da je) izvorno njihova” (Paić, 2011: 41). Dakle, u hrvatskom slučaju često je narodna volja oteta iz ruku naroda. Točnije, od onih slojeva koji se ne smatraju “državotvornima”. Tu su socijalno ugroženi, pripadnici manjina, rodno ambivalentni i oni stavom nehomogeni nacionalizmu.

Epilog Paićeve knjige suočava nas s “velikim očekivanjem i ubrzanjem povijesti”. Odvažio bih se ovdje iznijeti svoj zaključak, ali

koji je, nadam se, u skladu s Paićevom analizom. Posljednje poglavlje pita se: “Što smo to zapravo doživjeli?” (Paić, 2011: 340).

U svijetu imaginarne ili fantazmatske uobličivosti “svijeta života”, *Imati Hrvatsku* – ne znači baš mnogo! Daleko smo i od toga da je to ono što smo željeli (imati). Upravo će tomu svjedočiti Balenovićev roman i Schmidtov film.

## 2. Metastaze hrvatske zbiljnosti

Balenovićev literarni pokušaj bio je među prvima koji je upozorio na skup malignih pojava u HR-društvu, ali zasigurno prvi koji je u fiksijskome diskursu odlučno zasjekao u bolno tkivo samoosvješćivanja nacionalne državotvornosti. Naravno, najdramatičnijim se u tom kontekstu pojavljuje (doista nikada aktualniji!) diskurs o fašizaciji HR-društva. Roman *Metastaze* gotovo je proročki, prije jednoga desetljeća, uhvatio *timing* i *kairos* sociološko-umjetničkog tematiziranja te pojave.

Schmidtov se film pojavljuje tri godine kasnije. Jer samo koju godinu prije na ekranima hrvatskih kinodvorana ne bismo gledali *Metastaze*. Zasigurno i definitivno!

Moralne snage hrvatskog društva, izraslog u Domovinskome ratu i petrificirane u državotvornoj ideji o neupitno pravednoj “stvari za koju smo se borili” – a ovjerovljene i od svete Katoličke crkve – zdušno bi se usprotivile bogohulnoj poruci koja stoji iza predstave, romana, napokon i filma pod nazivom *Metastaze*.

<sup>10</sup> U takovu se okružju Situacije (termin je to francuskog filozofa Alaina Badioua) i mogla pojaviti teza (zapravo ideologem!) o *nacionalnom opstanku kao primarnom zadatku svakoga od nas*. Iza globalne Situacije razvija se – počesto i iracionalan – strah od ugroze nacionalnog identiteta. U biopolitičkome horizontu, strah za goli opstanak *homo sacera* sasvim je razumljiv, a “raspolaganje strahom kao moćnim sredstvom upravljanja društvom vodi latentnom ili pak neprekidnom *izvanrednom stanju*”

(Agamben, 2008: 33). Strahovi su mnogobrojni u hrvatskom ideološkom diskursu. Strah od komunizma, strah od Balkana, strah za nacionalni teritorij, strah za gospodarske resurse, strah za identitet, *last but not least*, strah od hrvatskog pretvorbenog kapitalizma... tek su neki od takovih strahova u našoj psihi. Ali i ne samo psihi, jer je, primjerice, zabrana udruživanja u bilo kakvu buduću zajednicu južnoslavenskih naroda postala dijelom HR-Ustava!



Metastaze  
(Branko  
Schmidt, 2009)

Naime, Hrvat – barem u tada dominantnoj idealiziranoj i fantazmatskoj sebepercepciji! – ne psuje, ne tuče žene i slabije, ne krade, stoga i ne ubija... Maltene da niti ne vodi ljubav sa svojom ženom, već se mladi Hrvati rađaju bezgrešnim začecem! No, vremena su se u kulturnome prostoru promijenila. Glavni lik romana i filma *Metastaze* ne samo da radi sve spomenute stvari nego uz to nema ni jednu karakteristiku koja bi ga učinila barem donekle ljudski(ji)m. Na samom će kraju opljačkati kladionicu, u kojoj će u posljednjem kadru biti zatečen zvukom klika pištolja pred svojim profilom. (Usput, “kladionica”<sup>11</sup> jest još i danas jedan od presudnih financijskih momenata i mjesta socijalizacije mnogobrojne, ne samo braniteljske populacije!)

Roman je u svom postavu poprilično eksplicitniji od filma. To je po sebi razumljivo, jer pisana riječ lakše ulazi u (pre)naglašene opise

eksplicitnog nasilja. Evo, možda, najdojmljivijeg primjera:

*Ubi pičke jugoslavenske! – viknem i roknem prvog do sebe. Peder mi scuri pod noge pa ga još par puta maznem čizmom u glavu... Pičke vrište, par pederčica pokušava pružiti neki otpor i samo mašu rukicama, a ja ih mlatim palicom... ono ne biram... rokam ih u glavu, bubrege, jaja... jebem im mater di stignem. (...) osjetim vibru pucanja kosti kak mi se širi prek palice na ruku... Zubi su mu smrvljeni, a oči mutne i širom otvorene. Izgleda nekak neprirodno, ko da nije dobro.. ali pizda ionak nije bolje zaslužil, jebem mu mater, nije imal kaj tu tražiti i provocirat?*

(Bović, 2006: 132–133)

Balenović je u ovome odlomku pokušao rekonstruirati zbiljski događaj. Upad 60-ak na-

90-91 / 2017

<sup>11</sup> Balenović u diskursu romana koristi žovijalni termin “kladuša”.

silnih skinheads<sup>12</sup> u zagrebački klub Močvaru, naoružanih hladnim oružjem, te bestijalno premlaćivanje prisutnih bilo je poticaj i za ovaj eksplicitan opis. Znakovito za nacionalnu mržnju, ondje se prikazivao slovenski dokumentarni film o bivšem nogometašu Partizana i Crvene Zvezde Milku Đurovskom. Posjetitelji su pretučeni, a klub je posve demoliran.<sup>13</sup> “Opasna Močvara” nešto ranije dislocirana je iz gradskoga središta na periferiju, savski nasip. Dakle, ovdje su meta (već poslovično neprijatelji iz Domovinskoga rata) Srbi, a u igri su i Slovenci.

Sekvenca nije ušla u film... teško je vjerno prenosiva, a i iznimno je krvava. Kako je, pak, verbalni diskurs uobličjen naspram Slovenaca (tzv. alpskih Srba)? Još jedna sekvenca iz romana koja nije ušla u film prikazuje odlazak trojice prijatelja – Deje, Filipa i Krpe – na more. Cijela epizoda, opet puna prenaplašenog nasilja, kulminira Krpinim silovanjem slovenske djevojke.

*Sama je tražila, mamu joj jebem slovensku. Ne bi se tak obukla da nije. Osim tog, ti Slovenci su zadnje pičke, jebo im pas mater. Ne sjećam se kad sam bil u Sloveniji, a da me pičke nisu oglobile. Čim vide našu registraciju odmah ti zmisle neki kurče-*

*vi prekršaj... da se mene pita sutra bi se naša zastava vijorila na vrhu onog njihovog Triglava. Za dva sata bi pregazil cijelu Sloveniju. Da im nema Srba i Muslića ne bi si mogli ni repku složiti. Jebo ih Janez Janša, da ih jebo.*

(Bović, 2006: 184)

Ovdje diskurs nije tek nasilno nacionalistički, nego eksplicitno nacistički, a priziva se ratna mašinerija, najčešće na taj način povezuje s nacifašističkim osvajanjima u Drugome svjetskome ratu.

## 2. 1.

Koja je moja operativna definicija fašizma, a zatim i nacizma, budući da se o ovim fenomenima povezivo može govoriti s obzirom na tezu o “fašizaciji” cijeloga ovoga napisa? Fašizam je ideologija koja se pojavila nakon Prvoga svjetskoga rata kao reakcija na vodeće političke ideologije toga doba, liberalizam i socijalizam. Prema fašizmu, kako liberalizam, svojim naglaskom na individualizmu, tako i socijalizam, naglašavajući sukob među društvenim klasama, međusobno suprotstavljaju pripadnike društva jedne drugima, na taj način slabeći državu. Država može biti jaka jedi-

**12** Glumac koji tumači protagonista u filmu također je obrijane glave. Rene Bitorajac već je u benignom sitcomu *Bitange i princeze* (Goran Kulenović, 2005–10) u diskursu i gestama savršeno utjelovio zagrebački žargon ulice i njenih nepisanih zakona. No, u *Metastazama* utjelovljuje već istinskog fašista. U svibnju 2016. Bitorajac kritički pristupa nasilnom nacionalizmu kojega ružnu karikaturu grubo skida u tekstualno-slikovnom predlošku pod imenom *Mi Hrvati*, <[https://www.youtube.com/watch?v=LEoWdkI6\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=LEoWdkI6_M)>, posjet 1. rujna 2017.

**13** Podaci o tomu mogu se pronaći u *Nacionalu* od 19. ožujka 2002. Da se pitalo javnost, vjerojatno ne bi bilo posebne reakcije, barem prema *Vjesnikovoj* anketi koja je dva dana poslije provedena u

susjedstvu kluba. Komentari Trnjana bili su “mladi koji se tu okupljaju su drogirani, napad se mogao očekivati jer su posljedice rata još svježije”, “ne podržavam nasilje, ali ni posjetitelji nisu mnogo bolji”, “napad se mogao očekivati jer je ta Močvara kurvinska kuća” i “svi su oni isti”. Komentator *Večernjeg lista* Milan Jajčinović napisao je pak kako je “moguće da je netko od napadača izgubio oca, prijatelja ili brata u agresiji na Hrvatsku u kojoj su sudjelovali navijači Crvene zvezde u uniformama”, dodajući da su “organizatori programa u klubu Močvara koji su prikazali film o bivšem nogometašu Crvene zvezde trebali pokazati malo više osjećaja za mjeru” (sic, moj kurziv) (Sinovčić, 2002).

no onda kada su svi pripadnici i klase društva ujedineni pod jednom strankom i vrhovnim vođom.<sup>14</sup> Fašisti su temeljito protiv svake glavne ideje u pozadini liberalizma, socijalizma, te bilo čega što proizlazi iz prosvjetiteljstva. Za fašizam, sloboda se definira kao posvemašnja podređenost državi. Napredak je moguć tek kroz borbe i rat. Stoga što fašizam odbacuje ideje prosvjetiteljstva, on nije racionalna filozofija, već preferira akciju.<sup>15</sup> Upravo će se na tim simptomima temeljiti i moj operativni stav o “fašizaciji”. O njemu će zboriti Umberto Eco u svojim zapisima pod naslovom ur-fašizam (tj. pra-fašizam). Kakva su njegova određenja? Slijedi njihovo taksativno nizanje: 1) kult tradicije; 2) odbacivanje modernizma; 3) iracionalizam akcije zbog akcije; 4) odsutnost kritičkoga mišljenja; 5) strah od razlike; 6) frustracija malograđanina; 7) opsesija zavjerama; 8) proizvodnja neprijatelja; 9) život kao permanentna borba; 10) populistički elitizam; 11) herojstvo i smrt za domovinu; 12) kultura mačizma; 13) selektivni populizam; 14) novogovor.

*Cum grano salis*, sve će ove osobine na neki način obilježiti prenaplašeni karakter Krpe iz Balenovičeva romana i Schmidtova filma.<sup>16</sup>

Rastko Močnik u svojoj će studiji *Koliko fašizma?* govoriti o fašizmu kao “mogućnosti uspona krajnje desne politike i fašizaciji vladajuće kulture” (Močnik, 1998–1999: 85). Jedna je od daljnjih njegovih objecka ona o fašizmu kao “psihologizaciji politike”. Konačno, realna

je opasnost da fašizam postane masovan i to je, tek naoko paradoksalno, strukturna mogućnost svakog neoliberalnog društva današnjice. Nadalje, fašizam u takovrsnom poimanju nije statična pojava, nego posjeduje procesni karakter. Upravo se u tom smislu može govoriti o “FAŠIZACIJI”... Riječ je o, doista, kancerogenom, metastatičkom razaranju liberalno socijalne osnove društva.<sup>17</sup> Također, dok je fašizam vezan uz kršćansku religioznost, nacizam je ultimativno poganski i teutonski. Ipak, nacizam i fašizam toliko su organski povezivi da je legitimno upotrebljavati sintagmu nacifašizam!

Inače, uobičajena je zabluda, kada se govori o nacifašizmu samo kao o jasno odredivome totalitarnom poretku. Prije svega riječ je o autodestruktivnom porivu otjelotvorenom u pokliču Francovih boraca u Građanskome ratu (1936–39): *Viva la muerte!* (Živjela smrt!). Ovaj oksimoron ponajbolje ocrtava i Krpino prenaplašeno i karikirano, ultimativno nasilje u *Metastazama*. Riječ je, dakle, o ultimativnoj autodestrukciji.

Osim hipertrofiranog prikaza nasilja, međutim, Balenović nam daje i jasne asocijacije na suvereni državni aparat nasilja iz doba Domovinskoga rata, prisposodobiv s mnogim Petkovičevim opisima iz knjige *Država i zločin*. Čak i u onim dijelovima romana koji potencijalno donose komiku, pa i salve spontanog smijeha čitatelja (kakav je primjerice i Filipov opis vlastita doživljaja rođakove svadbe koju posjećuje s roditeljima), uključen je latentni

**14** To je bila ideološka srž fašizma razvijena u Italiji pod Benitom Mussolinijem (1883–1945), ali i nacizma pod Adolfom Hitlerom (1889–1945) u Njemačkoj. Važno je zabilježiti da su fašizam i nacizam dvadesetostoljetne ideologije, te da su revolt protiv ideja i vrijednosti koje su vladale zapadnom politikom od Francuske revolucije (opća određenja preuzeta iz: Ball i Dagger, 1999).

**15** U potkrepu ovoj tvrdnji vidi 2. tezu o fašizmu Umberta Eca (1995).

**16** Usredotočeno i prošireno, ove teze nalazimo u: Eco, 1995.

**17** Politički se pokreti i režimi ponekad cijepaju na različite pojavnosti. *Differentia specifica*, pak, njemačkog nacizma u odnosu na talijanski fašizam jest inzistiranje na rasizmu, dok je talijanski izvorni pokret usredotočen na državnost i naciju. Nadalje, za moj operativni pojam fašizma posebice vidi tekst Mathiasa Wörschinga (2014) “Što je to – fašizam?”.



Prizor iz filma  
Metastaze

politički komentar. Ratni ministar obrane Republike Hrvatske Gojko Šušak ovdje se priziva u prepoznatljivu ključu. Naime, urbana, ali potvrđena legenda kazuje da je isti (čije ime nosi ulica u Zagrebu) bio poznat po tome što se za političke emigracije u Kanadi šetao i slikao sa svojom svinjom na kojoj je bilo napisano Titovo ime. Balenović u sljedećem pasusu daje gorko-sarkastični opis jasnih aluzija:

*Neuredni primitivac... se odmah prihvatio mikrofona i dva sata sral o jedinstvu nacije i svom doprinosu u ostvarenju nečega... gnom je inače negdje u kanadskoj provinciji prodavao hamburgere prije nego je ovdje postao ministar za neki kurac. Deficit centimetara pokušavao je nadoknaditi mržnjom prema svima koji nisu iz njegova zaselka... tip je za tri godine uspio upropastiti tri tvornice [preuveličavanje – op. a.] i na cestu poslao stotine idiota, ovakvih kakvi mu plješću.*

(Bović, 2006: 146)

Sada je možda jasnije zašto je Balenović svoj roman prvijenac objavio pod pseudonimom. Jer, Šušak će i u današnjoj političkoj klimi biti visoko pozicioniran kao besprijeoran borac i pridonositelj HR-državotvornosti! Upravo gore izneseni navodi predstavljaju radikalne slike iz romana koje na koncu nisu ušle u Schmidtov film. Ipak, mnogi motivi se (pro)nalaze i u kinoverziji *Metastaza*. No, sam je roman zapravo usredotočen na lik Filipa koji postaje latentni glasnogovornik urbaniteta i kritičar političkog i tjelesnog nasilja u kojem se mogu prepoznati i stavovi spisatelja. Iako prigušeni, ti će stavovi odjekivati to jače, koliko će drugi protagonist Krpa dobivati šansi za svoju radikaliziranu formu nasilja i fašistogene mržnje, dakle ekstremnih *passages a l'acte*.<sup>18</sup>

Filip je narkoman, ali koji je ipak uspio upisati fakultet (premda ga ne završava). Njegov je glazbeni ukus urbanog *junkiea* nešto na što se mogao "navući" i Bović (aka Balenović). Dejan, pak, s druge strane, također je narkoman koji u svojim iskazima otjelovljuje

MARIJAN  
KRIVAK:  
METASTAZE  
HRVATSKE  
ZBIJNOSTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**18** Sam termin, dakako, dijelom je vokabulara psihoanalitičke teorije Jacquesa Lacana.

žovijalni i šeretski, lokalno zagrebački humor. Ironija autorova postava je u tome što je on kao “žargonski Agramer” sin (nekad moćnog) oficira JNA, dakle Srbin. Zanimljivo je da se u kratkom filmskome pojavljivanju Dejin oca (Predrag Vušović) ovaj ističe hitlerovskim brčićima i frizuricom. Jasna je to aluzija na (ovdje na srpski/JNA) fašizam u narativnom postavu. Sviličić i Schmidt će još jasniju aluziju na fašistogenost ponoviti u posljednjoj sekvenci, kada se Krpa skriva ispred grafitna na kojem se ističe golemi *Hakenkreuz*!<sup>19</sup>

Svaki onaj interpret koji u *Metastazama* želi prepoznati temeljni humoristički diskurs u mnogim će jezičnim kalamburima i ekvilibristici pronaći azil od sumornog i tragičkog ozračja cjeline. Kao primjer, dajem tek jedan maleni dijalog (iz prvog susreta Filipa i Deje nakon tri godine):

- Kaj ima?
  - Niš. Kod tebe?
  - Kragujevac. Si za pivu?
  - Je l’ znaš ono kad je Bruce Willis ušao u dućan s kompjutorima i reko: Daj hard?
  - Ne, al’ znam kad je Joko ušla u pekaru i rekla: Daj ono.
  - Ha! Ha! Ha! Koji si ti zajebant.
  - Koji?
  - Sedmi. Oćemo do grada na pivu?
- (Bović, 2006: 37)

**19** Jedna je od najvećih fabularnih razlika između romana i filma u tome što roman završava satiričkom eskapadom u kojoj se dva Srbina, pripadnika bivše JNA, Dejin otac Stevo i Miloš, prepuštaju alkoholnom jugonostalgijačarskom deliriju. Film u tom smislu djeluje inventivnije i otvorenim krajem – Krpom u suočenju s klikom pištolja – dobiva vizualno i idejno ultimativno zaokruženo.

**20** Termin je to, naravno, iz *Filozofijskih istraživanja* – kao i drugih spisa – Ludwiga Wittgensteina.

**21** Miroslav Škoro, *Svetinja* (2005): “Kakvo je to došlo vrijeme / i brat, brata vara; što nam rade loše

Ovo nije tek “šega” dvojice lokalnih *jun-kieja* već diskurs posve otvorene forme koji je moguće prisposodobiti osebnim “jezičnim igrama” u Wittgensteinovu smislu!<sup>20</sup>

### 3. Filmski diskurs *Metastaza*

Scenarij za kinoverziju *Metastaza* – uz autora romana – potpisuju redatelj Schmidt, ali i Ognjen Sviličić (koji se nameće kao jedan od istinskih autora filma). Iskustvo potonjega u oblikovanju vizualno dojmljivih, ali i idejno podatnih scenarističkih detalja filmu je dalo dimenziju više u odnosu na roman. Ponajbolja je dodana sekvenca, naravno, ona s Oltarom domovine. Dotična je epizoda osim prigušene, ali jasne situacijske komike ocrtala psihosociološki obrazac prepoznavanja hrvatske državnosti od 1990-ih naovamo. Nije slučajno ni to da film započinje *in medias res*, bauljanjem pijane četvorke noću po Novom Zagrebu. Kada se rascjepkana tekstura filma u jednome trenutku kasnije zaustavi na Deji, vidjet ćemo i to da je ta epizoda zapravo ključna za cijeli film. Dok se pijani noću deru na ulici na susjede, Deji pobjegne psovka u kojoj se na nezgodan način spomenu Hrvati i katolici, a Krpa ga prisiljava da za kaznu mora poljubiti Oltar domovine. Jer, Domovina nije nešto što se propituje, to je “svetinja” (kako bi rekao Miroslav Škoro, omiljeni domovinski bard).<sup>21</sup>

sluge loših gospodara; / svaka laž je trn u kruni mojih predaka, a gdje je istina: / Nema riječi, nema dara, niti pjesama, da sakriju moju muku / moja sjećanja; zlato daje, dušu krade; slatko progovara, guja iz njedara / Ko to moje, ime doziva; Čudni ljudi, čudnog imena/ pa mi kunu, što je svetinja / vjera, ljubav i domovina [moj kurziv, neka mi ne zamjere, ali ovdje prepoznajem latentni fašizam i homofobiju] / Na sve strane dižu glave ptice rugalice; sve je manje sretnih dana / sloge i pravice; a najbolji među nama / noću vodu piju, bijelo lice kriju.” Izvor: <http://tekstovi.net/2,390,9980.html>, posjet 1. rujna 2017.



Broj 55  
(Kristijan Milić,  
2014)

Slika je to koja će se ponavljati i u HR-filmu, sve do *Broja 55* (2014) Kristijana Milića, također pulskog pobjednika, pet godina kasnije.<sup>22</sup> Jer, *nota bene*, dok je Drugi svjetski rat dospio biti historiografskom činjenicom povjesničarskoga diskursa Domovinski je rat, zapravo, svetinja, tabu u najčišćem mitsko-semiologijskom smislu riječi. Usuđujući se ovdje kolokvijalno generalizirati, reći ću da o njegovoj auratskoj prirodi, dakle “svetosti”, nema nekog znanstvenog propitivanja, kritičke analitike ili

pak “scijentometrije” historijskih čimbenika – *inputa* i *outputa*, uzroka i posljedica.

Iz pozicije svetosti hrvatskog državotvornog diskursa nasljeđe Domovinskoga rata se ne propituje... Jer, riječ je o pijetetu, poklonstvu... auri!<sup>23</sup> Koja je svrha ove aure? Posljedično, događa nam se posve opipljiv *povijesni revizionizam*. Isti nastoji preinačiti povijesnu fotografiju te postaviti u istu semantičku ravan pojavu autoritarnog YU-socijalizma i nasilni režim NDH. Žurnalistički dosljedno, događa

**22** Zanimljivo, Milić tumači epizodu u *Metastazama*, kao i u drugoj suradnji istih autora, u *Ljudožderu vegetarijancu* (2012).

**23** O ovome sam pisao u prikazu *Broja 55*: “Milić je, međutim, svojim filmom prodro u područje onoga što se u teorijskoj terminologiji naziva postmodernim *uzvišenim*, a koje se sastoji u ‘prikazivosti neprikazivog’. Termin iz Lyotardove estetike doista je primjeren ‘duhu epohe’. Autor je *uzvišenom nacionalnom smrću* opravdao nacionalnu mitologiju. Upotrijebio je, dakle, *auru* bliskog prikaza (povijesne

daljine. (...)) nije izbjegao niti svojevrsnom autorsku, *auratskom* nacionalizmu. Njegov je film auratski *par excellence*, nosi svetost HR-heroja o kojima govori... Možda ne bih smio, malo me je strah to izreći, ali film *Broj 55*, znakovita podnaslova *Nema predaje!*, ostaje idejnim taocem ‘državotvorne aure’ žrtve.” (Krivak, 2015: 303–306) Autor ovoga teksta kasnije je oklevetan da ne razumije film i da je samozvani apatrid. Vidi: <[https://hr.wikipedia.org/wiki/Broj\\_55\\_\(2014.\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/Broj_55_(2014.))>, posjet 1. rujna 2017.

se *glajhšalovanje* svih “totalitarističkih režima”. Tako imamo situaciju da se umjetno stvara besplodna raspra ili “kontroverzija” o “ustašama i partizanima”. No, doista, samo jedni od njih imaju nacionalno-državotvorni legitimitet... (drugi ga imaju deklarativno za tzv. “međunarodnu zajednicu”!)<sup>24</sup> *In ultima linea*, historijski revizionizam svu prethodeću povijest *auratizira* u Domovinskome ratu kao jedinim ovjerovljujućem za diskurs državotvornosti.

Nasuprot ovoj “auratizaciji”, eksplicitno epizodična, fragmentarna i posve raspršena struktura *Metastaza* progovara o donedavno nezamislivim, tabuiziranim temama hrvatskog društva. Ono čime smo, *htjeli ili ne htjeli*, bili okruženi u svom svakidašnjem obitavanju – od 1990-ih naovamo – u sredini punoj razočaranja neostvarenim nacionalnim blagostanjem doživjelo je svoje “umjetničko” uprizorenje. Točnije, manje-više “umjetničko”. Možda više *kulturološko*. Jer, sposobnost postmoderne kulture da u sebe apsorbira sve, pa i najsubverzivnije umjetničke sadržaje, dijelom je i ovdašnje javne i medijske scene.

Dakle, što su *Metastaze*? Radi se o bujanju raka. Rastu kancerogenog tkiva, bolesti koja razara i na kraju uništava organizam. Stoga je dobro da su se pojavili ne samo roman i kazališna predstava nego, konačno, i film s naslovom *Metastaze*. Prije negoli je u Hrvatskoj posve *metastazirala* “kultura laži” (Dubravka

Ugrešić).<sup>25</sup> “Dok još ima vremena ukloniti bolesno tkivo. Ili je već prekasno?” (Krivak, 2015: 76). Žanrovski profiliran i sasvim sigurno neobičan film u opusu Branka Schmidta kao da je i ovome autoru pomogao da unekoliko prebriše niz beznačajnih i slabašnih ostvarenja tijekom “olovnih devedesetih”. Iako su nostalgična *Kraljica noći* (2001) i sumorni *Put lubenica* (2006) udahnuili dah života u Schmidtovu filmografiju, čini se da je tek *Metastaza* uspio polučiti uspjeh u oporavljenoj HR-kinematografiji u novome mileniju.<sup>26</sup>

#### 4. Subverzija i zbiljnost

Roman Ive Balenovića, rekoh, isprva se pojavio pod pseudonimom. Indikativno, ali i sretno! Zbog čega? Upravo stoga što je jedino na taj način u danom povijesnom trenutku i mogao pred ovdašnju, hrvatsku nam javnost. Motivski sasvim nemilosrdan, na zaobilazna je vrata ušao u hrvatsku književnu zbiljnost. U godini bez svjetskog prvenstva, bez europskog prvenstva i bez Olimpijskih igara – *Metastaze* su uprizorene u sebi najprimjerenijem mediju. Ondje gdje će najviše bujati u svojoj kancerogenoj *subverziji*. Za ovdašnju je sredinu ovaj film doista – *cum grano salis* – subverzivniji od primjerice svih filmova prikazanih na bilo kojem Subversive Film Festivalu!

Pripovijest o četvorici prijatelja – Krpi, Kizi, Filipu i Deji – priča je o supstanciji dege-

**24** Svojedobno sam pisao i o, navodnoj, “filmskoj satiri” *Narodni heroj Ljiljan Vidić* (2015), Ivan-Gorana Viteza. O nekoj, navodnoj “podjeli” između “ustaša i partizana” možemo reći da je notorna, manipulativna glupost: “Hej, je li netko na hrvatskim stadionima od 90-ih ikada prema prepunim tribinama uzviknuo ‘Smrt fašizmu!’, a masa mu razdragano i zdušno odvrtila ‘Sloboda narodu!’ (??) Tko je ovdje bedast?” Tekst, naravno, nikada nije objavljen...

**25** Autoričina knjiga istoimena naziva objavljena je u *Arkzinu* 1994. U prikazu (Krivak, 2010) pisao sam: “U hrvatskoj, *iznova-sebe-utemeljujućoj*, kulturi autorica otkriva moment kiča; denuncira

pretendiranu prirodnost simboličkog – primjerice, u najanaliziranijem primjeru, onome o umatanju lijesova poginulih hrvatskih vojnika u državne stjegove – upozorava na poništenje forme u korist sadržaja, zabacivanje estetskog u korist moralnog. Jer – ponovno će Eagleton – kultura je prije proizvod politike nego što bi politika bila poslušna dvorkinja kulture! U tom je politička *estetizacija* kiča – *Kultura laži*.” (ibid.: 38.)

**26** Kasnije će isti autorski tim ekranizirati i drugi Bovičev/Balenovićev roman *Ljudožder vegetarijanac*. Vidi moj prikaz u: Krivak, 2012: 123–126.

neriranoga nacionalnog tkiva. O njegovoj bolesti koja, nažalost, znači i stvarno postojeće stanje... ili o bolnom otrežnjenju. Sudbina jednoga od likova iz filma, notornog alkoholičara Kize (Robert Ugrina) koji okončava u bolesničkoj (zapravo, roman sugerira u "samrtnoj") postelji bit će životno značajna za katarzu osvješćivanja. Ili?

Hoće li tu ulogu imati, ipak, "metastazirani Krpa" (sjajni Rene Bitorajac) koji u sebi nosi zrno autodestrukcije u tom smislu da to znači "dodirivanje samoga dna" u odskoku prema spoznaji posvemašnjih mentalnih zabluda – iz rata proizišle – nacionalne, državotvorne zajednice. Krpa je, naime, toliko stvaran lik da je u toj svojoj odredbi istodobno i "nestvaran"! Sukus nacionalističkoga nasilja posve je ogoljen... Krpa svoje vrijeme provodi u izivljavanju frustracije koja ga iluzorno drži na površini ustajale "kaljuže hrvatstva". Njezin je talog sastavljen od žabokrečine "podgrijanog domovinskog populističkoga nacionalizma". Ili fašizma?

Sve je tu... Mržnja prema Srbima, "komunjarama", Ciganima, pederima, ženama, svemu drukčijem... toliko je pandemski stereotipna, da je i "istinita". I to, ponavljam, unatoč svoj stereotipnosti postava!<sup>27</sup> Povremeno stereotipiziranje i karikiranje – Bosanci i Srbi su u filmu sve prije negoli ljudi od krvi i mesa – vjerujem, u službi je onih *trećih*, najzainteresiranijih... baš Hrvata! Posebice mi se u tom smislu sretno pogođenim čini jedan moment. Kada Hrvat Filip (Franjo Dijak) i Srbin Dejo (Rakan Rushaidat)

potegnu put Bosne, sjetit ćemo se ovdje stalno spominjanih stereotipa. No oni su, u svojoj stereotipnosti – "zbiljskiji" od stvarnoga. Naime, susjed Reuf (Emir Hadžihafizbegović) će na spomen "hrvatske prijestolnice" reći nešto poput: "Zagreb, to ti je Europa, kultura – Velesajam, tramvaji, zoološki vrt, Dinamo." I doista, to je "hegelijanski zbiljska slika" samopercepcije Zagrepčana, u suprotnosti s njihovim prikazom u *Metastazama*.

Posve depolitizirani grad koji u sebi čuva fantazmu o vlastitu kulturnom poslanju. (Sačuvaj nas, Bože, srpske artiljerije i hrvatske kulture!) Pakao alkohola, mržnje, droge i sveg nasilja, držim, zapravo je znak Balenovićeve spretno prikrivene ljubavi prema Hrvatskoj!(?).

Da, da... *Metastaze* odaju autora punog boli i razočaranja. Takva eksternalizacija vlastitih osjećaja priziva "žal za Hrvatskom kakva je mogla biti", ali kakva će (valjda) jednom biti nakon katarze nacionalnog otrežnjenja od mitomanije.<sup>28</sup> Autorovo je naizgledno "antihrvatstvo" jedino u prikazu ikonografije, no to je i latentan, bolan priziv onog *istinski hrvatskoga*. Šahovnice, križevi, "navijači", nacistički pozdravi i pjesme – "spremnost za dom" – svoju ekstatičku ispraznost i transparentnost iskazuju u slikama koje su, tek naoko, jednoznačno postavljene. I makar je nemilosrdna korporacija poput Zagrebačke pivovare pokušala svojedobno iskoristiti trenutak prikazivanja filma za pokretanje još jedne svoje sezonske kampanje, poruka filma se nezaustavljivo probija ispod naslage vizualne i verbalne zavodljivosti na-

MARIJAN  
KRIVAK:  
METASTAZE  
HRVATSKE  
ZBIJNOSTI

**27** Istinitost lika Krpe u pitanje dovodi Petković (2013: 321): "Gotovo svaka društvena epizoda u kojoj Krpa sudjeluje nasilnički je ispad nekog tipa, još više u knjizi nego na filmu (...) On je, dakako, mrvicu preraznolik nasilnik da bi bio sociološki uvjerljiv." Nogometni huligan nije nužno i silovatelj, pljačkaš kladionice i ubojica, te obiteljski i ulični nasilnik. Iz Balenovićeva fikcijskoga paketa uzimamo ovdje tek njegovu fašistogenost. Krpa je, reći će Petković, sama "alegorija nasilja". U njegovoj analizi ovaj će

nasilno hiperekspozirani lik postati subjekt/objekt genealogije (o tomu zbori Foucault u analizama genealogije moći) kaznene politike u Hrvata, te onaj koji otvara teren za ontologijska razmatranja pravopostavljajućeg nasilja (o tome u tekstu "Uz kritiku sile" govori Walter Benjamin) suverene moći hrvatske državotvornosti.

**28** Opet se ovdje treba prisjetiti Paića iz spominjane knjige *Imati Hrvatsku. Paradoks jednog obećanja*.

silja svojih protagonista. Žargon ulice, prepun psovki, pruža onima koji uspiju sastrugati te naslage punokrvni žanrovski film. To je i jedina realna "opasnost" ovoga kinoostvarenja. Naime, to da ostane žanrovski... da ostane zabavna travestija... da ostane tek "kulturni artefakt". Da ne upozorava na ono najvažnije prikazano – stalnu i sveprisutnu fašizaciju.<sup>29</sup>

Jer, vjerujem da su autori i uprizoritelji *Metastaza* imali ozbiljnije namjere u svojem pothvatu. Čini se da su takvi primjerice bili i svojedobna ukazanja "tarantinoidne poetike" nasilja *Paklenog šunda* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) i ogoljena transparentnost šokantne tinejdžerske seksualnosti Clarkovih *Klinaca* (*Kids*, 1995). Kamera iz ruke, sumorna fotografija, no prije svega sjajna glumačka improvizacija učinili su od *Metastaza* film koji bi svakako trebao pružati puno više od plakatno transponirane kritike populističkoga nacionalizma.

### 5. Roman i film: razlike u sličnosti

Glede fabularne linije romana i scenarijski-narativne linije filma, ona se ponajviše razlikuje u razrješenju Filipove sudbine. U romanu je Filipov usud ultimativno tragičan. Piščev se glasnogovornik (?) zatvara u pakao ponovne ovisnosti i čeka ultimativan kraj:

*(...) tamo živi Filip Novak, poznat po tome što ništa nije napravio u svom jadnom životu. Ako se požurite, moći ćete vidjeti njegovo obamrlo tijelo. S desne strane mu je šprica i žličica, a s njegove lijeve strane su upaljač i vrećica praha koju smrtnici, zemljani, zovu heroin... a koristi se kao zamjenu za ljubav.*

(Bović, 2006: 233–234)

U filmu, Filip Marcijuš bježi iz beznadne sredine kako bi svoju sreću potražio negdje u stranome svijetu. Spominje se Amsterdam, a na odlasku vidimo gomile navijača s hrvatskim trobojnicama kao *signum* i *circulus vitiosus* beznađa. Protagonist će u bijegu od osвете narkoklana izbjeći Krpino i Dejino ultimativno "nasukavanje" pred kladionicom. U romanu, Krpa nije uhvaćen pri pljački već pokušava doći do daha (Bović, 2006: 226–228), dok se na samome kraju filma suočava s klikom pištolja uperenog u njegovu čelu nakon nes(p)retnog pothvata u Zaprudju.

Glumci su sjajni i, rekoh već, dodaju dimenziju više literarnomu predlošku. Bitorajac, Ugrina i Dijak svojim glumačkim kreacijama se organski ugrađuju u Sviličićev scenarijski predložak. Alkoholičar Kizo, narkoman Filip, te krajnje nasilni i fašistogeni Krpa ocrtni su kao iznimno uvjerljivi karakteri, doista "od krvi i mesa". No posebno je zanimljiv karakter "uljeza", zagrebačkog Srbina Deje u nacionalno kompaktnoj grupi, zapravo grupi Dinamovih "tifoza", kojega kao flegmatičnog narkomana i šaljivdžiju igra Rakan Rushaidat.

Motiv filma koji se nameće kao nadogradnja već jasno postavljene "supkulture" navijača iz romana, glavni (mi) je argument za deskripciju "puzajućega fašizma", ne samo u Hrvatskoj već i u cijeloj regiji bivše nam države. Vizualni prikaz utakmice u kinoverziji *Metastaza* plastično je eksplicitan u poruci o tom fenomenu. Sjetimo se, hrvatski državotvorni diskurs voli isticati 13. svibnja 1990. kao datum početka Domovinskoga rata. Slika Zvonimira Bobana – koji poput klokana skače na YU-milicajca, a koji je netom prije navodno pendrečio njegova rođaka – postaje ikonografskom za taj tip nasilnog nacionalno-ovjerovljujućeg diskursa.<sup>30</sup> Dugo potom navijači ostaju ljubimcima

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**29** "Kraj II. svjetskog rata bio je samo vojna pobjeda. Pobjeđene su bile fašističke države i njihove vojske. Ali nije bio pobijeden fašizam kao povijesna praksa, politička metoda, ideološki obrazac i misaoni

obrazac. Fašizam je preživio i sada se vraća, pa i tamo gdje je bio pobijeđen!" (Močnik, 1998/1999: 4–5).

**30** Trezveniji pogled na spomenuto zbijanje daje nam prikaz Ivane Erceg Matijašević (2015).

javnoga mnijenja, jer je velik broj njih među prvima uzeo oružje i krenuo u Domovinski rat za obranu Hrvatske. Ta sveza državotvornosti i navijača traje cijelo vrijeme modela suverena obnašanja vlasti tuđmanizma, sve do prijepora oko imena Dinamo. No kada se u Hrvata kasnije ponovno prisjete obrasca disciplinarnog obnašanja moći, dolazi i do svojevrsnog pripitomljavanja “navijačkih plemena” nakon 2000-e. Ipak, stadion ostaje permanentno onaj prostor u kojem na vidjelo dolazi taj latentno prisutan moment “kolektivno nesvjesnoga”.<sup>31</sup> Osobito uvjerljiv komentar o stadionu kao “posljednjem rezervatu fašizma” ispisao je Boris Dežulović.

*Divna je stvar nogomet. U nogometu nisi fašist, nego navijač, to nije fašizam nego supkultura, nije šovinizam, nego samo zdravi sportski rivalitet (...) [Tumačeći kako društvo nema razumijevanje za druge kriminalce i nasilnike, dodat će i ovo – op. a.](...) društvo [iz nekog razloga – op. a.] ima razumijevanja za čelave kabadahije [Bitorajac u filmu! – op. a.], a nikad nitko nije objasnio kako su pljačkaši kladionica ogledalo društva koje ih je gurnulo na marginu.*

(Petković, 2013: 306).<sup>32</sup>

To je taj “naš Krpa svagdašnji”.

*Krpa je devedesete završio u Lepoglavi zbog ubojstva. Razbijenom bocom prezeo je vrat nesretniku za kojeg si je umislio da se upucava njegovoj curi. Vratio se devedeset prve u maskirnoj uniformi, pun tetovaža i nacionalno osviješten. Kad je rat završio, Krpa više nije znao kako se treba ponašati (...) Totalni luđak (...) iz zatvora je (ponovno) izišao puno prije isteka kazne. Imal je sreće kaj je počel rat.*

(Bović, 2006: 28)

A je li zaista imao sreće?

Politička i diskurzivna manipulacija ovakvim karakterima, dakle, začela se 1990-ih. No zapravo nikad nije niti prestala. (Pa ni danas, četvrt stoljeća kasnije).

Krpa oličuje onaj tip protejskog fašizma o kojem pišu kako Rastko Močnik tako i Umberto Eco.<sup>33</sup> Taj se fašizam pokazuje na svakodnevnoj, empirijskoj kao i na sociopatološkoj ravni, inače legitimne ideje jedne državotvornosti s ovih prostora. Nažalost, ta legitimna borba za neovisnost i Domovinski rat porodili su i bili uzrokom mnogih anomalija nastalih iz tako poimane državnosti. Mnogobrojni primjeri nefunkcioniranja bilo kojeg oblika liberalnog konstituiranja (i kondicioniranja) moderne državne zajednice svjedoče o metastazama hrvatskog državotvorstva.<sup>34</sup> U njezinoj će de-

**31** Na jednoj od sjednica Vijeća za elektroničke medije, novinar (čije ime ovdje neću spominjati) predložio je da gledatelji, u trenutku kada “navijači” počnu skandirati “za dom spremni” – utišaju zvuk na svom televizoru! Slučaj, pak, medijskog spektakla kod obraćanja nogometaša Josipa Šimunića “navijačima” nakon utakmice bio je najspontaniji i najemotivniji, neskriveni iskaz srca o doživljaju HR-državotvornosti.

**32** Kolumna Borisa Dežulovića iz *Globusa* od 23. listopada 2009. (prema: Petković, 2013: 306).

**33** “Teze o fašizmu” Eco zaključuje: “Fašizam je još uvijek oko nas, ponekad neugledno obučen. Bilo bi mnogo lakše za nas kada bi se na svjetskoj sceni pojavio netko i rekao: ‘Želim drugi Auschwitz,

želim da crne košulje ponovo paradiraju italijanskim trgovima.’ Život nije tako jednostavan. Fašizam se može vratiti i pod najnevinijom maskom. Naša je dužnost da ga razotkrijemo i da upremo prstom na svaki od njegovih primjera svakog dana, na svakom mjestu na svijetu. Sloboda i oslobođenje zadaci su kojima nikada nema kraja.” Preuzeto s internetske stranice: <<http://www.6yka.com/novost/1770/umberto-eco-fasizam-zlo-u-10-tacaka>>, posjet 1. rujna 2017.

**34** Možda najočitiji primjer “kabadahijskog” poimanja državnosti prosvjed je tzv. branitelja ispred zgrade “njihova” Ministarstva (2015–16). Navodim ovdje samo priopćenje što ga je tim povodom

skripciji pomoći i stručnije, politološko pozivaju na metodološke obrasce Michela Foucaulta i njegovu analizu tzv. mikrofizike moći (kakvu nam podastire npr. K. Petković). Ipak, vratimo se još jednom dubokosežnom iskazu suvremene svjetske filozofije:

*Ono što čini fašizam opasnim mikropolitika je ili molekularna moć.*

(Deleuze i Guattari, 2013: 239)

Zanimljivo, kada su se svojedobno *Metastaze* pojavile na kazališnim daskama – namjerno ili nenamjerno? – popratni tekst uopće nije prepoznao ovu dimenziju opisa fašistogene patologije samog tekstualnog predloška. Ipak vispreni tekst kazuje sljedeće:

*Ljudi s društvenih rubova, poniženi, zaboravljeni i obespravljani, ne snalaze se u tom metežu koji se stručno zove tranzicija, a koji se čak cinično prikazuje kao povijesni napredak. Tako dezorijentirani vrlo lako postaju META različitih teledirigiranih eksperimenata prema kojima i STAZE miševa u labirintu izgledaju kao polja slobode.*

(Ljuština)

No, ovdje je doista riječ o jednome obliku onoga što se može detektirati kao inherentna

fašizacija društva. O tome francuski politički filozof, Étienne Balibar:

*Povijest pokazuje da nijednu situaciju ekstremnog nasilja ne karakterizira prisutnost samo jedne opasnosti, jednog neprijatelja ili jednog vida neprijatelja – to je važno čak i u uvjetima borbe protiv fašizma, a tim više važi u kontekstu neofašističkih stremjenja (ili, kako se ponekad nazivaju, "populističkih") za kojima se danas povode nacionalizmi, pogotovo u Europi.*

(Balibar, 2010: 117)

## 6. Šišanje – mikropolitika fašizam u susjedstvu

Jedan film iz susjedne nam kinematografije također je na tragu *Metastaza* pokušao propitati pojavu takvog "mikropolitikoga fašizma" (Deleuze i Guattari, 2013). *Šišanje* (Stevan Filipović, 2010) spada u skupinu rijetkih djela koja otvaraju mnogo širi krug pitanja od onih filmskih. Već tijekom gledanja filma bio sam se prisjetio već poodavne studije Slavoj Žižeka. U njoj ovaj – od akademskih struktura prezreni – filozof govori o sebepercepciji jedne od ključnih supkultura neoliberalnoga kapitalizma, *skinheads* (Žižek, 1998: 16–17).<sup>35</sup> Kada nakon nekog nasilnog čina budu privedeni pred istražitelja maloljetničke delinkvencije, oni

objavio – dakako, vrlo brzo ugasli – pokret Occupy HR. "Ispostavilo se da ekscenčni nacionalizam i netolerancija prema drugima i drugačijima nisu samo prolazne slabosti, nego postaju temeljne 'vrijednosti' društvene zajednice – trenutačno se naočigled kompletne javnosti manifestiraju u Savskoj 66. Vlast prešutno dopušta širenje nacionalističke 'ideologije' i jednako je odgovorna za eventualne posljedice kao i oporba. Svim političkim strukturama ovakvi derneći odgovaraju – miču se iz fokusa pozornosti javnosti bitni ekonomski problemi (...) Politička i javna scena zemlje od samog početka ovog 'derneka' djeluje u skvrčenom strahu, panici od toga da ne naljuti domaću desnicu i dobije etiketu 'lošeg Hrvata'. Ucjena

šatoraša je tolika da se rijetki ljudi usude i otvoreno progovoriti o tome na društvenim mrežama, a kamoli u stvarnosti. Oni koji se i usude progovoriti o tome, dobivaju prijete, čak i smrću." Izvor: <<http://www.hrt.hr/272769/occupy-croatia-organizira-prosvjedni-mars-stop-teroru-satorasa>>, posjet 1. rujna 2017. Naravno, javno se mnijenje svih državotvornih profila usredotočilo na ovo "otkriće" o svima znanim činjenicama. Rekli bismo, parafrazirajući Hegela: "Tim gore po činjenice!"

**35** Žižek ovdje govori o postpolitičkoj zabrani mišljenja svega što bi ugrozilo neoliberalni konsenzus o supkulturi *skinheads* i njihovoj navodnoj "devijantnosti" s obzirom na neku "normalu"(!).



Šišanje (Stevan Filipović, 2010)

će sami započeti priču poput: “u društvu ima sve više nesigurnosti; smanjena je društvena mobilnost; nisam imao majčinsku ljubav u djetinjstvu; desio mi se raspad očinskog autoriteta” itd. Naravno, sve ovo ako prijestupnik ima ikakvu sposobnost verbalne refleksije. Dakle, početak će govoriti poput kakva socijalnog radnika, sociologa, socijalnoga psihologa... No, iako jako dobro zna što čini, on to unatoč tomu čini – naime, premlaćuje strance, pali njihove dućane, vrši “ideološku zaštitu nacionalnog bića”. Suvremeni zapadni (neo)liberalizam tako dobiva “socijalni *feedback*”, izvrnutu poruku o samome sebi. Preko navodnih ekscesa mladih jurišnika (čitaj: *naciskinheada*) vraća mu

se istina. Jer, u suvremenom svjetskom poretku ne pita se “ima li, već tek koliko fašizma?” (Moćnik, 1998–1999).

Stevan Filipović pripovijeda o Novici (Nikola Rakočević), matematičkom talentu, pred kojim se otvara svijetla budućnost izlaska iz provincije zbog njegove nadarenosti i znanja. Međutim, školski drug Relja (Viktor Savić) uvlači ga u lokalnu maloljetničku skupinu ultranacionalističkih klinaca, tj. nacista. Potraga za identitetom (i autoritetom) tragično završava.<sup>36</sup>

Film obiluje ciničnim i sarkastičnim šalama. Međutim, po tome poznati tzv. srpski humor ostavlja gorak okus u ustima. Jer, sumorna slika Srbije iz *Šišanja* nije tek lokalni eksces.

MARIJAN  
KRIVAK:  
METASTAZE  
HRVATSKE  
ZBIJNOSTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**36** Nakon što iz osвете ubije mladog Roma, njegov je put u pakao (popločen nasiljem), put bez povratka. Grizodušje koje ga je mučilo pretvara se u (auto)destruktivni bijes. Filipović vizualno vrlo vješto uobličuje svoj film. Česta kamera iz ruke, brišuće panorame praćene potmulom kakofonijom zvukova, nagla zumiranja i neurotični *flashbackovi* čine vizuru *Šišanja* dojmljivom. Posebnu ulogu ima i već nagoviješteni socijalni komentar. Mladi nam

autor nudi vrlo osviještenu analizu mentalnog stanja post-miloševićevske Srbije. Akademik Hadži-Tankosić (Predrag Ejđus) prosvijećeni je ideolog. Njegova se uloga u filmu može poistovjetiti s ideolozima SANU s početka 1990-ih. Srpski se fašizam, dakle, oktroira s najviših socijalnih pozicija. Mladi *skins* u potrazi za identitetom slijede ovaj neobični ideološki galimatijas satkan od imaginarne mitologije izmišljene prošlosti i nasljeđa Hitlerova *Mein Kampf*.

Radi se o mnogo širim koordinatama. Giorgio Agamben reći će kako liberalna, parlamentarna demokracija kao svoje podsvjesno u sebi nosi i fašizam. Mogućnost da on postane masovnim jest “strukturna (...) kao povijesna praksa, politička metoda, ideološki obrazac i misaoni obrazac (...) Fašizam je jedan od mogućih odgovora na proturječna parlamentarizma” (Močnik, 1998–1999: 4, 151). Šišanje otvara mnoga pitanja. Film je posvećen žrtvama huliganskog nasilja u Srbiji. Ali i hrvatskom gledatelju.

### 7. Adaptacija *Metastaza* (na društveno-politički i kulturni prostor)

Kako, na koncu, *Metastaze* funkcionira-ju kao filmska adaptacija? Ponajprije, riječ je o onome što neki stručnjaci zovu “aktualno-politizirajućom adaptacijom” (Uvanović, 2008: 43). Kada uspoređujemo književno djelo kao predložak, tj. hipotekst za njegovu filmsku adaptaciju, tj. hipertekst, moramo uzeti u obzir da su književni i filmski kod (u semiotičkome smislu riječi) dio onoga što se naziva globalni sustav značenja (ibid.).

Ekraniziranje književnosti predstavlja kulturološki čin. Svaka je adaptacija onda “čin sudjelovanja u raspravi o kulturnim i estetskim potrebama i pritislima jednog vremena” (Uvanović, 2008: 59, navodi: Aragay, Mireia [ur.], *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam i New York, str. 11–34). Nesumnjivo, Balenovićeve, pa onda i Sviličićeve i Schmidtove *Metastaze* odgovorile su na jedan takav zov vremena. Aktualne su bile kako 2006. i 2009, tako – i još većma – danas, *hic et nunc*. “Puzajući fašizam” na na-

šim ulicama, ali i u medijima, povremeno, ali sve sustavnije ohrabrivan (i) od same strukture trenutačne vlasti u Hrvatskoj, zahtijeva ono što Močnik naziva “samoobranom duha”.<sup>37</sup>

### 8. Zaključak

Film je na Pulskome festivalu 2009. osvojio Veliku Zlatnu Arenu. Značenje i važnost filma prepoznali su kako struka tako i gledatelji. No njegovo tumačenje i percepcija svakako će se razlikovati između gledateljskih slojeva. Pa gotovo i klasnih! Tzv. niža srednja klasa u Hrvatskoj prihvatit će ga kao krišku života, koja socijalnoj problematici pristupa na zabavan način. Oni ni u reklami za Ožujsko pivo neće prepoznati latentni fašizam! Obrazovanja i zahtjevnija publika naći će u njemu hiperbolizirani “umjetnički” prikaz društvenoga taloga, ali i punokrvni žanrovski film. Po meni, *in ultima linea*, riječ je ovdje o prikazu jednog momenta nasilne pojavnosti socijalne patologije koji u sebi sadrži nesumnjive fašistogene elemente.

Iako su, svojedobno, klinci na projekciji u Cinestaru otvoreno iskazivali svoju “navijačku sklonost” prema liku što ga tumači Bitorajac, svako će novo prikazivanje ovoga filma biti predragocjeno. Ponajprije za političke čelnike, njihove kultur-tregerere, a nadasve za Crkvu – kako klerikalnu tako i onu svjetovnu! – u Hrvata. Konačno, bit će od neprocjenjive mentalne koristi baš onima koji ih slijepo slijede. No, ne kaže li Biblija da će i slijepi progledati?

Ne bi li to bio stvarni *happy end* pred Oltarom hrvatske Domovine?<sup>38</sup>

Literarni predložak, tj. hipotekst *Metastaza* pretvorio se u filmu u gotovo *punkerski* žestoki, hipertekstualni krik. Krpa, kojega na

**37** O “samoobrani duha” Močnik piše u knjizi *Koliko fašizma?* (Močnik, 1998/1999). Ako je utopizam konstitutivni element praktičnog mišljenja onkraj etike, tada je anti-utopizam abdikacija duha i sukrivac za sve strahote sadašnjosti. Utopizam tada nije tek samoobrana duha, već je obrana duha prvi korak protiv sadašnjosti i izvan nje. To zvuči dovoljno

“utopijski” za nadu da je i misaono, a time i praktički validno. Usp. Krivak, 2008: 143.

**38** Literarni i filmski pokušaj dekonstrukcije klerikalnog hrvatstva svakako su *Svećenikova djeca*, dramski predložak Mate Matišića i istoimeni film Vinka Brešana iz 2013.

ekranu iznimno sugestivno interpretira Rene Bitorajac, na sebe je preuzeo sve paradigmatičke osobine “izgubljenog, ali nasilnog protagonista” hrvatske tranzicije. Hrvatski je fašizam – poput fašizma kao strukturalne odrednica svih europskih “demokracija” – dobio svoju umjetnički prepoznatljivu reprezentaciju. Nasilje nad ženama i homoseksualcima, šovinizam, homofobija, navijački huliganizam... konačno, autodestruktivno nasilje prema najbližijima – sve su to *Metastaze*. Zloćudno tkivo koje razara cijeli društveni organizam. Kako se tomu suprotstaviti? I, je li to uopće moguće?

Temeljni uvjet za otpor jest da javnost prepoznaje *fašistoidnost*, gdje god se ona pokazuje. Glavni nam je zadatak u *rekonstrukciji javnoga prostora*.

Ovaj se trenutačno (nadam se) izgubljeni javni prostor mora ponovno izgraditi na temeljima koji će ponovno prepoznati univerzalnost solidarnosti i republikanizam kao temeljnu vrijednost suvremenoga građanskog civilizacijskog ustrojstva. Nije to tek puki formalni

etički imperativ. Riječ je o primarno *političkom zadatku*. Jer, *nota bene*, politika je, još od svojega antičkog izvorišta, stalna i usredotočena borba za dobrobit zajednice.

No prije toga treba pobijediti “kulturnjački fašizam” legitimiran u novoustrojenoj hrvatskoj političkoj zbilji početkom 2016.<sup>39</sup> Govoriti istinu o tome (već znači i revoluciju (Rosa Luxemburg).<sup>40</sup> Gore će spomenuti istaknuti filozofi reći “da je fašizam masovan pokret, kancerozno tijelo više nego totalitaran organizam” (Deleuze i Guattari, 2013: 239). Dakle, *metastaze*...

*Metastaze* su u hrvatskom umjetničkom, ali i društveno-kulturnome te, nadasve, političkome prostoru potaknule katarzičnu temu o pokušaju “samoobrane duha” i ljudskosti u nesklonim im vremenima. Jer, koji bi bio smisao našega bitka danas ako ne takav pokušaj!? Čitajmo, pišimo, mislimo... gledajmo filmove (!) o svemu tome. *Metastaze* u “bespućima hrvatske zbiljnosti” neodložno nam nameću ovakav zadatak.

#### LITERATURA

**Agamben, Giorgio**, 2008, *Izvanredno stanje*, Zagreb: Deltakont

**Ball, Terence; Dagger, Richard (ur.)**, 1999, *Ideals and Ideologies: A Reader*, New York: Longman

**Balenović, Ivo**, 2012, 2084: *Kuća Velikog Jada*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

**Balenović, Ivo**, 2013, *Vladimir se vraća kući*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

**Balibar, Étienne**, 2010, *Violence et civilté*, Paris: Galilée

**Bović, Alen**, 2006, *Metastaze*, Zagreb: Konzor

**Bović, Alen**, 2010, *Ljudožder vegetarijanac*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk / Konzor

**39** “Sadašnji fašizam kulturnjačke birokracije slijedi iz neprovođenja *čistke kulturnih elemenata* u prethodećem sistemu... *Fašistoidnost* kulturnjačkog establishmenta proizlazi iz nastojanja da sačuvaju strukturni položaj koji je u zadnjim fazama

**Deleuze, Gilles; Guattari Félix**, 2013, *Tisuću platoa. Kapitalizam i shizofrenija 2*, Zagreb: Sandorf

**Eco, Umberto**, 1995, “Ur-fascism”, *The New York Review of Books*, dostupno na: <<http://www.6yka.com/novost/1770/umberto-eco-fasizam-zlo-u-10-tacaka>>, posjet 12. svibnja 2016.

**Erceg Matijašević, Ivana**, 2015, “Hrvatski mitovi i legende: Što se, zapravo, dogodilo tog povijesnog 13. svibnja 1990. na Maksimiru?”, dostupno na:

<<http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/381481/Što-se-zapravo-dogodilo-tog-povijesnog-13-svibnja-1990-na-Maksimiru.html>>, posjet 3. lipnja 2016

**Foucault, Michel**, 1994, *Nadzor i kazna*, Zagreb: Informator

jednostranačja bio boljševički preostatak” (Močnik, 1998–1999: 51). Pitam se, ima li, možda u sadašnjem Ministarstvu kulture naznake o ovakvoj vrsti.

**40** Ovaj je citat moto knjige intervjuja u uredništvu Darije Žilić (2011).

- Hrgović, Maja**, 2006, "Valjanje od smijeha i strave", dostupno na: <<http://www.zarez.hr/clanci/valjanje-od-smijeha-i-strave>>, <sup>41</sup> posjet 15. lipnja 2016.
- Jameson, Fredric**, 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press
- Karakaš, Damir**, 2001, *Kino Lika*, Zagreb: Ghetaldus optika
- Krivak, Marijan**, 2008, *Biopolitika. Nova politička filozofija*, Zagreb: AntiBarbarus
- Krivak, Marijan**, 2009, "Dijagnoza zloćudne bolesti", dostupno na: <<http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=698>>, posjet 1. rujna 2017.
- Krivak, Marijan**, 2010, "Kultura laži i ratova", *Dijalog: časopis za filozofiju i društvenu teoriju*, god. 13, br. 1–2, str. 31–41.
- Krivak, Marijan**, 2012, "O korupciji, ali ne i o... fašizmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 17, br. 70, str. 123–126.
- Krivak, Marijan**, 2013, "Franz Biberkopf u vrtlogu Berlin Alexanderplatza", *TVRĐA. Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, god. 20, br. 1–2, str. 364–367.
- Krivak, Marijan**, 2015, *Kino Hrvatska*, Zagreb: Durieux
- Ljuština, Duško**, (bez nadnevka), "Metastaze / redatelj: Boris Svrtan", dostupno na: <<http://www.kazalistekerempuh.hr/arhiva-repertoar/metastaze-redatelj-boris-svrtan/>>, posjet 1. rujna 2017.
- Močnik, Rastko**, 1998–1999, *Koliko fašizma?*, Zagreb: Arkzin d.o.o.
- Paić, Ivo**, 2011, *Imati Hrvatsku. Paradoks jednog obećanja*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk
- Petković, Krešimir**, 2013, *Država i zločin. Politika i nasilje u Hrvatskoj 1990–2012*, Zagreb: Disput
- Pogačnik, Jagna**, 2006, "Alen Bović – Metastaze", dostupno na: <<http://www.mvinfo.hr/clanak/alen-bovic-metastaze>>, <sup>42</sup> posjet 15. lipnja 2016.
- Sinovčić, Dean**, 2002, "Slučaj Močvara", dostupno na: <<http://arhiva.nacional.hr/clanak/10124/goran-tadic-voda-napadaca-na-mocvaru-pred-sudom-na-zupanijskom-sudu-u-zagrebu-pocao-je-istraini-sudski-postupak-protiv-trojice-od-60-ak-napadaca-na-mocvaru>>, posjet 1. rujna 2017.
- Ugrešić, Dubravka**, 1996, *Kultura laži. Antipolitički eseji*, Zagreb: Arkzin d.o.o.
- Uvanović, Željko**, 2008, *Književnost i film*, Osijek: Matica hrvatska – Ogranak Osijek
- Vladanović, Matko**, 2010, "Kritika 86: Alen Bović", dostupno na: <<http://www.books.hr/kolumne/kritike/kritika-86-alen-bovic>>, <sup>43</sup> posjet 16. lipnja 2016.
- Wittgenstein, Ludwig**, 1998, *Filozofska istraživanja*, s njemačkoga preveo Igor Mikecin, Zagreb: Globus
- Wörsching, Mathias**, 2014, "Što je to – fašizam?", *Le Monde diplomatique*, siječanj, dostupno na: <<http://slobodnifilozofski.com/2014/04/mathias-worsching-sto-je-to-fasiza.html>>, posjet 1. rujna 2017.
- Žilić, Darija (ur.)**, 2011, *Paralelni vrtovi*, Opatija: SHURA
- Žižek, Slavoj**, 1998, "Postpolitički Denkverbot", *Bastard*, br. 1. (prosinac)

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**41** Na ovaj me tekst uputio Nikica Gilić, na čemu mu prijateljski zahvaljujem.

**42** Na ovaj me tekst uputio Nikica Gilić, na čemu mu prijateljski zahvaljujem.

**43** Na ovaj me tekst uputio Nikica Gilić, na čemu mu prijateljski zahvaljujem.

UDK: 791.633-051RADIĆ, T."1973"(049.3)

## Tomislav Radić i Janko Heidl

### **Timon, Tomislav Radić, 1973. Sjećanje.**

Dva su hrvatska cjelovečernja igrana filma snimljena prema djelu Williama Shakespearea, zanimljivo oba 1973, *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* Krste Papića temeljena je na drami *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1971) Ive Brešana, proizišloj iz Shakespeareova *Hamleta*, a *Timon* Tomislava Radića izrastao je iz Shakespeareova *Timona Atenjanina*, kojeg je Radić, istodobno renomirani kazališni redatelj, netom prije, s filmom na umu, odnosno čak kao dio filmskoga projekta, postavio u Hrvatskome narodnome kazalištu u Zagrebu. Godine 2016. svijet je obilježavao 400. godišnjicu od smrti Williama Shakespearea, a tim povodom, s malim zakašnjenjem, donosimo Radićeva prisjećanja na nastanak filma *Timon*, nerazdruživoga od nastanka predstave. Riječ je o uređenome transkriptu razgovora koje je 2009. i 2010. s Radićem vodio Janko Heidl.

#### **1. Smislio sam da prvo postavim predstavu**

U sve to što se zvalo kinematografija uletio sam jer sam bio bedak. Nisam ništa o tome znao. Samo sam htio napraviti film. I tako sam napravio *Živu istinu* (1972) i *Timona*. *Živa istina* postigla je velik uspjeh, film je bio gledan u Jugoslaviji, pisalo se o njemu itd. i odmah sam se javio na sljedeći filmski natječaj. Što se kaže, kovao sam dok je vruće.

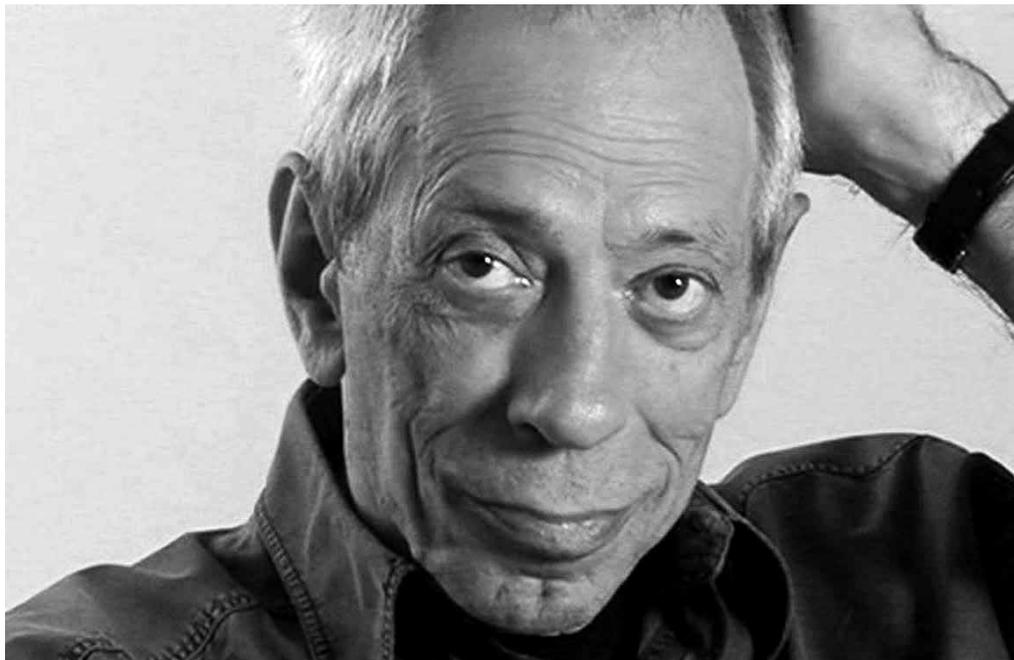
Shakespeareov komad *Timon Atenjanin* prvi put sam pročitao tek nedugo prije. U *Forumu*, mjesečniku za književnost tadašnje Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, izišao je ulomak novog prijevoda *Timona*, s glasovitim Timonovim monologom, kad napušta Atenu i kaže: "Da još se jednom na te osvrnem. O zide, što vuče kriješ, u zemlju

potoni, ne zaštićuj Atene!" Tonko Šoljan vrlo je neobično preveo Shakespearea i to je za mene, s obzirom na moje dotadašnje iskustvo s prijevodima, bilo otkriće. Zaljubio sam se u prijevod. Bio je sjajan. Razumio sam ga odmah. Na hrvatskom je zvučalo lijepo i dobro kao na engleskom. Uhvatio me istinitošću i jednostavnošću, a i time da je evidentno bila riječ o umjetničkoj formi.

Zagrijao sam se za taj tekst, a usporedno mi je i došla ta ideja da snimam film o glumcu. Na početku rada u kazalištu čovjeka jako zainteresira to kako svi, radeći predstavu, polako tonu u taj tekst, kako im on postaje sve važniji i važniji. Deset-petnaest dana prije premijere, cijeli ansambl već poludi, pa čak i kad odu na kavu, svaka druga rečenica je iz komada. Najedanput im taj život koji pokušavaju stvoriti na pozornici počinje bivati važniji i jači od njihova svakodnevnog života. Kao mladom čovjeku u kazalištu, bilo mi je uzbudljivo to miješanje privatnosti i pozornice kod glumaca. Dakako, da bih o tome mogao napraviti film, smislio sam da prvo postavim predstavu, a onda s tim istim ljudima snimim i film.

#### **2. Nisu htjeli reći čisto i bistro da ih ne zanima**

*Timon* je prošao na natječaju samo zbog *Žive istine*. Sistem je bio sličan kao što je i sad. Država je davala novac za film preko institucije koja se zvala Republički fond za unapređivanje kulturnih djelatnosti. Scenarij nisi mogao poslati na natječaj kao pojedinac, nego si morao imati privolu nekog državnog poduzeća koje će snimiti taj film ako dobije novac. U mom je slučaju to bio Jadran film. Projekt je bio moj, ali novac se odobravao Jadran filmu. Onda



Tomislav Radić

bi Jadran film otprilike 60% tog dobivenoga novca odmah uzeo sebi, a s ovime što ostane bi se snimao film. Moj film je Jadran filmu bio privlačan, jer su vidjeli da troškovi neće biti veliki. Poslije, nakon što smo ga već snimili, ustanovio sam da zapravo nisu dali ni dinara. U to doba svaka je republika imala svoje republičko nacionalno filmsko poduzeće. Smislili su koprodukciju tih osam filmskih poduzeća iz cijele Jugoslavije – ta je grupacija nazvana Film 8 – kao da svatko od njih nešto uloži, ali su napravili takav predračun da svi daju malo, a Jadran film ništa. Učešće Jadran filma je bilo ovo što je dobio od Republike.

*Timon* je imao nešto što je bliže scenariju nego što je bilo sa *Živom istinom*, a komisija je, čini se, bila već malo preparirana da od mene prihvati tekst koji nije scenarij u tradicionalnom smislu. Tolerirali su da scenarij može biti neki prepričani Shakespeare, s nekim didaskalijama i s, tu i tamo, simuliranim dijalogom. Kad je projekt prihvaćen na natječaju za nove filmove, krenuo sam u potragu za kazalištem u kojem ću napraviti predstavu. Prvo sam došao u Gavello iz koje su me, doduše, najurili ni go-

dinu prije. Međutim, ravnatelj Krešimir Zidarić me primio i rekao da nema problema. Da dapače, da fino, da se to da lijepo igrati i sve krasno. No onda je došlo do toga da bi on to stvarno rado igrao, međutim, glumci neće. Jedan dio bi, drugi ne bi, a sve zato što sam ja inzistirao da glavnu ulogu igra Boris Buzančić, koji nije bio u Gavello nego u HNK-u.

Zatim sam sve to ponudio Kazalištu mladih. Oni bi igrali, ali nemaju snage, no rado bi to radili u koprodukciji s Gavello. Dogovorivši se s ravnateljima, napravio sam podjelu s glumcima iz oba kazališta i počeo sve pripremati kako je trebalo. Tu sam, međutim, izgubio nekoliko mjeseci, jer se pokazalo da ni jedni ni drugi to zapravo ne žele raditi, no ravnatelji nisu htjeli reći čisto i bistro da ih ne zanima. Govorili su da hoće i da je to jako dobro, a sabotirali su drugim metodama.

Sumišljenika, čovjeka koji me bolje razumio, našao sam u HNK-u. Tadašnji intendant Mladen Škiljan zaključio je da je Shakespeareov *Timon* dobro repertoarno određenje za kazalište, a hoćemo li mi snimiti film ili nećemo, nije ga se ticalo. Odobrio je suradnju i poslao me da

se dogovorim s direktorom drame. Ovaj se, dakako, složio s time što je naredio intendant, ali je počela priča o tome da nema novca. On bi radio *Timona*, to bi zapravo najviše i htio raditi, ali nema novca. Pa smo direktor filma Branko Lustig i ja sjeli i izračunali da novcem koji smo dobili od države za snimanje filma možemo financirati opremu predstave, tj. da scenografiju i kostime možemo staviti na trošak filma, kao filmsku scenografiju i kostimografiju. Tako su scenograf i kostimografkinja, Drago Turina i Diana Bourek (Diana Kosec-Bourek), bili plaćeni iz proračuna filma.

To je bio pothvat, muko Isusova, organizirati predstavu u atmosferi potihе sabotaže od strane uprave. Glumci su, naravno, glumili i u masu drugih predstava i u tom je paklu trebalo napraviti raspored proba. Tajnica je rekla da ona to ne može pa sam plan proba radio ja, računajući kad je tko slobodan. Kad se nakon puno godina prisjetim, izgleda komično. Sjećam se kako sam u to vrijeme dolazio ujutro prije probe i presvlačio se u "radno odijelo", džemper i traperice, da mogu skakati po pozornici. Nije bila stvar u promjeni stila, nego u promjeni odjeće, da imaš nešto za probu.

Glumcima se sviđalo raditi predstavu, ali sigurno im se sviđala i činjenica što će poslije još snimiti i film, pa će dobiti i taj dodatni honorar. Mislim da je dio njih bio iskreno oduševljen idejom. S nekima iz te klape – Krunom Valentićem, Sašom Viočić, Zlatkom Crnkovićem – ostao sam prijatelj godinama. To su glumci s kojima mi je uvijek bilo lijepo raditi. U tom razdoblju *Timona* svi smo se, cijela ta skupina glumaca i ja, sastajali dosta redovito, ili u kazalištu poslije predstava, ili kod Krune Valentića doma, ili u garderobama. Tako smo stvarali neku vrstu zajedništva koje je njima omogućilo da se osjećaju normalno pred kamerom, a meni da se osjećam normalno s njima. E, sad, kako se to zove, dokumentarac ili igrani film, ja ne znam.

Ne znam koliko je na sve utjecala ta interakcija filmske i kazališne ambicije, međutim

predstava je bila jako dobra. Dekor je bio, da tako kažem, vrlo duhovit. Dominirao je veliki zastor, tepih, kao divovska roleta s prorezima, koja je visila na "cugu", dizala se i spuštala, ovisno o potrebama, a najveća dubina je bila šesnaest metara. To smo smislili "Charlie" Turina i ja u njegovoj podstanarskoj studentskoj sobi. Razgovarali smo, ja sam se počeo igrati frotirskim ručnikom koji je bio prebačen preko stolca, i rodila se ideja. Nismo išli za sugeriranjem realizma, jer Shakespeareu nikad ne treba dekor. Njemu je dekor u tekstu. Kod njega nikad ne piše: "Eh, sad vidim", a u didaskaliji "izišao je mjesec, više nije mrak na pozornici". On sve kaže: "Što radimo u ovoj mračnoj šumi?" U takvom kazalištu, scenografija nam treba samo kao stroj, kao prostor u kojem će ti tekstovi biti uvjerljivi. I važni su glumci. Glumci kojima vjerujemo kad kažu da su u mračnoj šumi. Da bismo razumjeli Shakespeareov komad u kazalištu, ne treba nam scenska iluzija. Ne treba nam mrak na pozornici. Dok, recimo, za funkcioniranje neke druge predstave, uzmimo Ionescovo *Mahnitanje u dvoje*, trebamo dekor. Padaju mine, sve se ruši, raspada. Ako toga nema, taj komad ne znači ništa.

I kostimi su bili sjajni. Kao japanski. Izrađeni od vrlo jeftinog materijala. Kombinirali smo tvrdo, čvrsto platno kao što je juta, sa slabijim platnom, gazom, koje je bilo plisirano. Ispod toga su svi imali štitnike na ramenima, kao igrači ragbija. Podsjećalo je na antičke kostime, a glumci su na sceni izgledali veći. Bio sam jako zadovoljan, izgledalo je kazališno. Htio sam da bude vidljivo različito od svakodnevnе odjeće, traperica i sličnoga, jer kazalište je kostim. Naravno, pitanje je je li sve to bilo tako dobro kako ja sad mislim ili mi samo volimo svoju mladost pa nam se čini.

Glazbenu pratnju davao je Boško Petrović koji je tuckao po raznim neobičnim udaraljka-ma, najviše po kineskim zvonima. To su one drvene školjke koje daju tupi zvuk. Glazba nije bila pisana nego je Boško sjedio u prvoj loži, sa strane, gledao predstavu i improvizirao na

TOMISLAV  
RADIĆ I JANKO  
HEIDL: *TIMON*,  
TOMISLAV  
RADIĆ, 1973.  
SJEĆANJE.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

mjestima gdje smo se dogovorili da će biti glazbe. Nezgoda je, međutim, bila u tome što on nije bio vrlo dosljedan. Svirao je u prvih četiri-pet repriza, a onda ne bi došao. Umjesto njega uskakao je udaraljkaš iz orkestra i snalazio se kako je znao i umio. Boško Petrović se tu nije pokazao kao jako profesionalan čovjek, no nije ga teško shvatiti – njega to vjerojatno nije naročito zanimalo, a vjerojatno je bio i slabo plaćen.

Komad sam pripremao u Dubrovniku, dok sam u Kazalištu Marina Držića radio adaptaciju *Patuljka Pära Lagerkvista*, monodramu s Perom Juričićem. Nasuprot gradu, na jugu, bio je mali samostan i crkvice. Zove se sv. Jakov. Tad je taj dio bio neizmjereno romantičan. Tamo sam odlazio, sjedio na suncu i čitao Shakespearea. Vrijeme je bilo prekrasno, zimsko. Ujutro bura, a onda se smiri, pa sunce. Bilo je jako lagano “strihati”, jer su stihovi naglo postali nedorasli toj ljepoti.

Iako sam smanjio broj uloga, predstava je bila velika. Ako sam dobro zapamtio, kod Shakespearea su zapisana pedeset dva lika, a ja sam broj lica smanjio na dvadeset i jedno. Uostalom, Shakespearea trupa je imala dvanaest glumaca, najviše trinaest-četnaest. Prirodno je da su isti glumci igrali razne uloge. Ja sam ih pokušao smisljeno ujediniti, da ne skrivam da se pojavljuje isti čovjek u više uloga nego da to bude isti lik koji se opravdano mijenja. Naravno, uz to ide i činjenica da nitko živ ne može platiti glumca koji sat i pol sjedi u kostimu, iziđe na scenu, veli: “O, gospodaru!” i ode. Tu sam prvi put napravio nešto što se poslije pokazalo vrlo korisno. U Shakespeareovoj podjeli uloga veći likovi imaju imena, a onda slijede Pjesnik, Slikar, Draguljar, Sluga, Paž... Ujedinjavajući te uloge, svakoj sam dao vlastito ime. Da nije nitko Treća baba, nego se nekako zove. Time se pokazuje poštovanje prema ulozu i prema glumcu. Drugo je kad ti netko kaže: “Ti, treći slijeva, dođi ovamo!” ili kad ti netko kaže: “Gospođice Helena, dođite ovamo!” To je ostavilo dobar dojam na glumce. Do danas mislim

da je to važno, da glumac zna da nekoga igra, a ne da je samo ilustracija neke teze.

Možda se vrijedi prisjetiti kako je *Timon Atenjanin* gostovao u Kruševcu, gdje je, tobože, postigao lijep uspjeh, u ruhu pučkoga teatra. Slobodište pokraj Kruševca je spomen-park tamošnjim rodoljubima i partizanima. Ondje su se davale predstave na otvorenome i HNK je pozvan s *Timonom Atenjaninom*. Poslije je pisalo kako “ansambl zagrebačkog HNK još nije igrao pred tako raznolikom, mnogobrojnom i pažljivom publikom (...) okupilo se na njihovoj predstavi Shakespeareova *Timona Atenjanina* negdje između 8 i 10 tisuća gledalaca (...)”. Jest, bilo je puno ljudi, ne kažem, možda pet-šest tisuća. Ali oni nisu gledali *Timona* jer se to fizički nije moglo. Zamislite kako pet tisuća ljudi sjedi na livadi i gleda *Timona*, s glumcima koji govore bez tehničkih pomagala. Bežični sustav laringofona koji su ondje imali nije funkcionirao, putem razglasa se čulo samo krčanje. Nitko ih nije vidio jer su udaljenosti goleme, a svjetlo je bilo preslabo. Glumci su poskidali te laringofone koji nisu radili, izlazili su na scenu, stajali jedno ispred drugog i vikali koliko su mogli, da ih čuju barem ovi najbliži. Predstava je jedva nalikovala onoj koju sam režirao u HNK-u. Za tu prigodu smo je kratili, trajala je jedan sat. Jedino je činjenica da su ti glumci uložili golemu energiju i izderali glasove da bi privukli pozornost te goleme količine ljudi rezultirala time da su svi imali osjećaj da je postignut nekakav uspjeh kazališta za široke narodne mase. Kao kazalište, to je bilo ništa. Također, ondje nije bila beogradska publika, nego seljaci iz okolice Kruševca koji su došli s hranom, sjeli na tlo, jeli, pili rakiju, zabavljali se kao na derneku. I kad se smračilo, kad su se upalili reflektori, to je možda bilo zgodno gledati, ali oni nisu razumjeli pola teksta. Ovi koji su bili dalje od pozornice hvatali su se u mraku ili ne znam što, i baš ih briga. Na kraju su, istina, svi lijepo aplaudirali. Poslije su nas odveli na jednu strašnu terevenku, gdje se plesalo srpsko kolo, ova-ko između stolova, svi uzvanici zajedno. Sjajno

je bilo, popilo se, naši glumci legli po podu. Mislim, to se nije moglo pojesti... Bilo je to veliko veselje, međutim, nije imalo nikakve veze s kazališnim događajem. Ali smo svi rekli: "Je, to je bio veliki događaj." Na čelu s Daliborom Foretićem. Pa smo onda svi sudjelovali u toj općoj laži, svatko na svoj način, kako bi se i tom prigodom uveličavala jugoslavenska ideja i odglumilo silno bratstvo i jedinstvo. To da je *Timon* imao lijep prijam u Slobodištu pripada onoj vrsti "folova" koji se prodaju preko novina kad tobože predstava privuče gomilu ljudi koji dođu jesti na livadu i malo sjediti. To se u Jugoslaviji poštovalo. Spektakl. Pula, Arena. Pa i danas se upotrebljava floskula "najveća kinodvorana u Europi". To uvijek nekako pali.

### 3. Imao sam reputaciju luđaka

Što se tiče filma, imao sam reputaciju luđaka koji može u kratkom vremenu puno snimiti. U dogovorima s producentima najvažnije mi je bilo probati osigurati što više filmske vrpce, šesnaestice. Sa šesnaesticom iz ruke snimali smo zato što se meni činilo da na taj način mogu bez suvišnih troškova snimiti ono što je meni bilo najvažnije, ono što po mome mišljenju čini film – živi sustav pokretnih slika koje nisu podvrgnute jednom principu koji stoji iznad svega, knjizi snimanja, *storyboardu*, nečemu ovako ili onako fiksiranom prije početka snimanja. Budući da je ta filmska vrpca jeftinija od tridesetpetice, a nije bilo potrebe ni za najmom scenske opreme kao što je kran, tračnice i ostalo, pa tako ni svega što uz to ide, to je financijski, a i operativno – jer se može raditi brzo, bez čekanja da se postavi ovo ili ono – ostavilo dovoljno prostora za snimanje materijala koji će poslije u filmu biti živahan. Tako sam, u dogovoru s glumcima, uspio zabilježiti i u *Timona* ubaciti scene koje su bile vrlo rastresite, kao što je bilo i u *Živoj istini*.

Uvijek sam volio tako, da nema čvrste priče, nego da bude niz zanimljivih slika iz neke priče. Priče iz rata, recimo, ili priče iz kazališnog života. To mi je bilo bliže i u kazali-

štu i na filmu. Ne znam bi li *Timon* bio bolji da sam sve unaprijed definirao. Moguće je taj film zamisliti s čvrstom fabulom i s nizom scena u kojima se vidi kako taj moj glumac s velikim G, koji glumi Timona, postaje dio predstave koja postoji u životu, a zove se *Kako se glumi Timon*. Imao sam sreću da mi je uspjelo snimiti nekoliko filmova takve vrste, koji ne slijede modele. Nije ni *Živa istina* drukčija, pa ni *Iva* (*Što je Iva snimila 21. listopada 2003., 2005*), a nadam se ni ovaj koji sada radim, *Kotlovina* (2011). To nisu filmovi čvrste priče nego više niz prizora iz života. Taj izraz "prizori iz života" je najčešći trik kojim autor pokušava izmaknuti ili unaprijed reći: "Nemojte se ljutiti, ali to nije film o tome kako je A uhvatio B, pa su zajedno ubili C, a onda su zbog toga nešto, nego je to..."

Oduvijek sam imao osjećaj da snimati priču, fabulu, znači držati se dogovora, konvencije koju poštuju i autori i publika. U kino se dolazi gledati određenu priču koja je snimljena ovako ili onako, s ovim ili onim glumcima. Zbog toga idemo u kino, tako smo naučili. Mislim da autori moje generacije, bili oni filmski autori, književni ili druge vrste, fabulu nisu smatrali osobito važnom. U mom doživljaju umjetnosti, fabula je jedna od konvencija koje minimalno treba zadovoljiti.

A ono što čini tzv. umjetničko djelo je sposobnost redatelja, odnosno onih koji su stvorili taj film, kazališnu predstavu, ili što već, da uspjeh u tom smislu ne ovisi o konvenciji ove ili one priče ili fabule. Recimo, Godardov *Živjeti svoj život* (*Vivre sa vie*, 1962). Pa nema neke fabule. Koji god njegov film uzmete, nije baš fabula ono najvažnije zbog čega se taj film gleda. Ili kod Tatija, neosporno velikog filmskog autora. *Odmor gospodina Hulota* (*Les Vacances de M. Hulot*, 1953) ili *Praznični dan* (*Jour de fête*, 1948) nisu filmovi fabule nego su ono nešto što mi želimo vidjeti ili čuti ili osjetiti na filmu, a što taj autor izražava, predočuje na neki svoj način.

Pomislio sam da će biti najbolje da to probam obaviti u jednom potezu. Možda i nije

TOMISLAV  
RADIĆ I JANKO  
HEIDL: *TIMON*,  
TOMISLAV  
RADIĆ, 1973.  
SJEĆANJE.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

nešto čime bi se čovjek hvalio, to kako je nešto zbrzao, a da nije imao nekog drugog važnog razloga, nego samo baš to da nije bilo vremena. Smislili smo, dakle, film koji može stati u toliko dana snimanja koliko smo imali novca. Mislim da *Timon* do danas ostaje najbrže snimljen hrvatski cjelovečernji igrani film. Snimili smo ga za šest dana. I još neka dva dodatna dana poslije, dakle, maksimalno osam. Probali smo u vrlo kratkom roku snimati tako da bude što više spontanoga, a što manje pripravljenoga na onaj filmski način da se scenu aranžmansi i u svakom obliku smisli prije pa je se poslije snimi u raznim planovima kako se već zamislilo.

Tu se Pićo, Tomislav Pinter, pokazao kao krasan suradnik koji je zdušno nastojao zbrojiti svoje iskustvo dobrog snimatelja koji ne ovisi o zadanim okolnostima, nego o mogućima. Na trenutke je to bio dokumentarac koji snima iz ruke, nastojeći to obaviti što je moguće autentičnije. S druge strane je Pićo znao sve o svjetlu i o vrpci pa je uspijevaao na šesnaestici, u takvim okolnostima, izbjeci dojam nemušto amaterskoga. Sjećam se da je inzistirao na Kodakovoj vrpici, jer je to bio materijal s kojeg se poslije, kad se bude prebacivalo na tridesetpeticu, može dobiti slika kakvu je on htio. I bilo je pitanje hoće li imati kameru kojoj kasete visi dolje ili onu na kojoj je pričvršćena odozgo pa utječe na njezinu stabilnost na snimateljevu ramenu. Hoće li imati francuski stativ ili nje-mački Arriflex na ramenu.

Pićo je već tada snimao naše najveće filmove. Te godine snimao je *Sutjesku* (Stipe Delić, 1973) koja je imala golem budžet i u kojoj je, kao snimatelj, imao sve moguće pogodnosti. U sekundi se "prešaltao" na takav poluamaterski filmić. Pripremao se stvarno ozbiljno. Odmah je nabavio prsni stativ kakav je zaključio da mu treba te je nekoliko tjedana prije početka snimanja, kad god je mogao, vježbao s tim stativom, navikavao se, provjeravao što s njim može. Imao ga je na ramenu, na prsima, i obavljao je ono što bi inače obavljao, ne bi li na snimanju bio što opušteniji s tom napravom.

Kameru, naravno, nije mogao imati za vježbu, pa je na stativ stavio tri enciklopedije i hodao uokolo, s čašom viskija u ruci, među nama koji smo bili kod njega na nekom druženju. Tako nam je pokazao kako je, eto, spretan s tim stativom. Poslije smo on i ja izračunali da se za cijenu *Sutjeske*, koja je bila najskuplji tadašnji film – koštala je osamsto nečega, a *Timon* osam nečega – moglo snimiti sto filmova kao što je *Timon*, odnosno da se tim novcem hrvatska kinematografija mogla financirati deset godina.

U tom trenutku je u našem filmskom svijetu Branko Lustig bio najsvjesniji toga što je to film i kako bi se to kod nas trebalo raditi. On je radio na filmu u doba kad se kod nas snimalo najviše tzv. koprodukcija, kad nam je, u Jadran film, dolazilo najviše stranaca i tu snimalo filmove, jer smo bili jeftini i mogli smo se prodavati. Interesantno je, recimo, da Jadran film nije nikada razvio tonsku tehniku tako kao sliku. Laboratorij je bio u redu. Sve u vezi s filmskom vrpcom i s montažom slike, uopće sve službe vezane uz snimanje slike bile su u redu, ali ništa u vezi sa snimanjem tona nikada nije valjalo. Na to se nije davalo, jer se nije moglo prodati. Stranci koji su dolazili snimati u Zagreb trebali su objekte, ekipu, vješte osvjetlivače, tehniku i tehničku ekipu koja pošteno radi svoj posao, ali nisu trebali ni tonske snimatelje ni tonsku obradu, pa se razvijalo ono što se moglo prodati. Jadran film je, dakle, na neki način bio pojam. Ljudi koji su ondje radili imali su mogućnost surađivati sa strancima, s profesionalcima svjetskoga ranga. Branko Lustig bio je jedan od tih koji su imali šansu učiti uz strance. Bio je darovit, znao je jezik, taj neizbježni engleski, i pokazalo se da je vrlo sposoban kao čovjek koji radi u organizaciji filma. I tako sam ja imao tu sreću da sam jedanput radio s njim, to jest da je on na sebe uzeo organizaciju takve sulude produkcije kao što je bio *Timon*. Minimalni broj dana snimanja sa seljenjem mnogoljudne ekipe na razna mjesta.

Snimali smo na šesnaestici koju smo bez problema mogli razviti u Zagrebu, a mogli smo

osigurati i uvjete da se poslije, u Londonu, sve prebaci na tridesetpetmilimetarsku vrpcu. Branko je mogao zadovoljiti ono što je tražila produkcija u hrvatskom filmu. Da film ne bude jako skup, da se ne potroši previše vrpce, da bude artistički otprilike na onoj razini koja prelazi granice festivala u Puli. To je završilo tako da hrvatska filmska produkcija, hrvatska kinematografija i danas postiže samo određen festivalski uspjeh. Mi na svjetskom tržištu ne možemo prodavati svoje filmove. To je svakako pitanje na koje bi trebalo odgovoriti Ministarstvo kulture ili druge institucije u državi koje bi trebale voditi računa o tome kako stvoriti kulturni identitet u svijetu.

Lustig je, dakle, radio u Jadran filmu i tamo su mu dodijelili taj film i on se pokazao kao sjajan suradnik. Kao i Pinter, u jednoj sekundi je preskočio iz onoga što se zvalo veliki film u ovu našu malešnu amatersku produkciju koja se radila kratko i brzo.

U tim početnim dogovorima izbila je velika svađa u Jadran filmu. Kad sam izjavio da bi glavnu ulogu igrao Boris Buzančić, tadašnji direktor Jadran filma Suljo Kapić je rekao: "Ne dolazi u obzir! Kakav Boris! To treba igrati Ljubiša Samardžić! To je glumac za Timona!" Odvratio sam mu da Ljubiša ne dolazi u obzir, jer da nije uvjerljivo da on igra Timona. Žestoko smo se posvadili. Suljo je na kraju rekao: "Onda ništa od filma!" "Pa, dobro", rekoh, "onda ništa od filma." Skupio sam stvari i otišao.

Jadran filmu je bilo važno da glavnu ulogu igra Ljubiša Samardžić zato što su oni tvrdili da je problem prodaje filmova u cijeloj Jugoslaviji vezan uz to odakle su glumci. Jer ako su svi glumci iz Hrvatske, onda to nema prođu u Srbiji i Makedoniji, a miješane podjele, s glumcima malo odavde, malo odande, prolaze svugdje. Niz filmova iz toga doba ostvaren je tako da se vodilo računa o tome da podjela ne bude jednonacionalna. Nešto slično sam rekao 1991, i to me poslije posvadilo s cijelom hrvatskom filmskom kritikom. Do danas sam stari smrdljivi martin, jer sam se usudio reći da su

hrvatski filmovi morali imati srpske glumce da bi uopće bili uzeti ozbiljno u tom smislu. Pet dana poslije te svađe, Suljo mi je poručio preko Lustiga da "dobro, može Boris, nema veze".

Ugovor se potpisivao tako da, ne znam, 30% honorara ili više, 50%, ide u tzv. učešće filma. Potpišeš ugovor na, recimo, 100 000, oni ti plate 50 000, a drugih 50 000 ćeš dobiti kad se film isplati u distribuciji.

Dogovor s glumcima je bio ovakav: dan snimanja honorira se toliko i toliko, ako se dobro sjećam, 100 000 dinara za diplomirane, profesionalne glumce, a pola od toga, dakle 50 000, za akademce, studente. Tko snima taj dan dobije toliko, pa koliko ispadne. Nije bilo fiksirano je li neka uloga velika ili mala, jer uloge bi mogle biti velike ili male ovisno samo o tome je li taj glumac bio skloniji šutnji ili govorenju. Tako su nastale uloge, neke više, a neke manje govorljive. Recimo, lik koji glumi Zlatko Crnković je dosta tih i govorno suzdržan pred kamerom, dok je Tonko Lonza bio sklon izmišljanju tekstova bez zadržke.

Direktor ekipe podijelio je broj glumačkih honorara na broj zrna kukuruza i svako je zrno vrijedilo 50 000 dinara. Dakle dva zrna kukuruza za velikog glumca, a po jedno za manjeg. Zrna je usuo u praznu staklenu prozirnu flašicu od soka, a onda ih vadio prema tome koliko je glumaca bilo angažirano na setu. Na kraju dana bi mi uvijek pokazao koliko je zrna kukuruza ostalo u flašici. To je u jednu ruku bio štos, ali mi je i stvarno bilo korisno kao pregled troškova.

Predstavu sam počeo raditi nakon što su mi odobrena sredstva za film. Službeno, radili smo je za potrebe filma, a zapravo smo napravili normalnu predstavu uz koju je išlo sve što uobičajeno ide uz kazališnu predstavu. Ono što se u filmu vidi kao domjenak nakon premijere je stvarno, snimano kao dokumentarac, s ljudima koji su bili pozvani na premijeru. Lustig, koji se kao direktor filma zabrinjavao oko troškova, upozoravao nas je da pazimo kako se snima, jer "(...) nemamo repeticija i nemamo toliko šam-

TOMISLAV  
RADIĆ I JANKO  
HEIDL: TIMON,  
TOMISLAV  
RADIĆ, 1973.  
SJEĆANJE.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

panjca koliko bi nam trebalo! Nego tih par boca i to je to!” Kad je Lustig to izvikao, Vanja Drach je dobacio: “Laže! Ima!” Taj smijeh svih prisutnih koji reaguju na Vanjin štos poslije smo umontirali u film, jer je to bilo najuvjerljivije veselje koje smo mogli snimiti. Tonski efekt aplauza koji se čuje na početku je dokumentarna snimka pravog aplauza. U meni je do danas ostalo to nešto poluamatersko. Draže mi je skupiti ljude koji su motivirani da rade taj film negoli profesionalce kojima je svejedno što snimaju, samo da je pod određenim uvjetima. Dovedi puno ljudi, napraviti neku vrstu hepeninga i to snimiti. Sekvenca premijere u *Timonu* je baš to. Sva ta silna ljubljena i čestitanja, cijela atmosfera, sve je izlazilo posve spontano, ja zapravo nisam ništa režirao ispred kamere. Razgovor s novinarkom također je autentičan, ukraden iz stvarnosti. Silvija Luks me došla intervjuirati za televiziju, zbog predstave, što bi se dogodilo i da nismo snimali film, a mi smo to onda snimili našom kamerom i poslije umontirali. Većina ostaloga je kombinacija nedokumentarnoga i dokumentarnoga, odnosno onoga što bi moglo biti dokumentarno da je bilo.

Sve situacije u kazališnim garderobama snimljene su na mjestu gdje su se zbilja i događale, samo je izmišljena priča. Onaj garderobijer koji se na početku počeslja, otvori vrata i pusti Vjeročku Žagar-Nardelli koja nosi cvijeće nije baš snimljen tu večer kad je bila premijera, ali jest na istom mjestu i jest stvarni garderobijer u HNK-u. Cijela situacija, sve što se vidi od kazališta napravljeno je “kao da”, s istim ljudima koji su stvarno obavljali te poslove u kazalištu, s istim ljudima koji se svađaju “kao da” se svađaju na pozornici, odnosno u garderobama. No to što govore, kako se svađaju i koje stavove zauzimaju, rezultat je našeg dogovora. Nije se uvijek dalo provesti kako je čovjek htio, no meni je i sada, kada radim film, najdraže da to bude nekakva improvizacija na licu mjesta, s glumcima koji žele improvizirati i koji, jasno, znaju što rade, i da to snimamo kao nekakav dokumentarac. A onda što bog da u montaži.

Mene, tj. redatelja kazališne predstave, glumio je Dod Gerić, Vladimir Gerić, koji je i sam bio redatelj i glumac amater. S Borisom Buzančićem improvizirao je razgovor koji bi se, koliko sam ja znao, mogao dogoditi između jednog redatelja i jednog glumca. Komentar Vanje Dracha i Krune Valentića o tome kakav je Boris u životu njihova je improvizacija. Grubo rečeno, dogovor je bio ovakav: Boris će se ponašati kako se ponaša, sa sugovornicima kakve bude imao. Zadatak Vanje i Valentića bio je da ga tračaju, da budu protiv njega. Pakosni, ali ne previše. A Lonzin je zadatak bio da pljuje po Borisu koliko god može. Tako su se oni otprilike i ponašali, bez fiksanog dijaloga. Scena u hotelu, u kojoj Crnković i Vanja navečer liježu i obljavaju Borisa trajala je dugo, deset-petnaest minuta. Kad smo u Jadran filmu gledali sirovi materijal i odlučivali što ćemo od toga ugraditi u film, naišao je Tonko Šoljan, onako, kao putnik namjernik, da vidi što sam ja to napravio. Tonko se smijao kao lud tomu kako ta dvojica ogovaraju svog “frenda”. Bio je oduševljen kako su dobri. Međutim, ništa od toga nije ostalo u filmu, jer je bilo preopširno i previše narativno.

Da je sačuvan, možda bi taj materijal mogao biti neka ilustracija toga kako sam radio s glumcima ili kako su oni radili sa mnom. Nedavno sam slušao kako jedan mlad čovjek govori o tome kako ja režiram. Kaže da nešto šapćem glumcima, a onda oni glume. Ja zapravo ništa ne kažem, veli, niti vičem sa strane, niti im dajem upute, nego prije početka snimanja s njima nešto “Čp-čp”. Pa vjerojatno je to tako. I inače sam uspijevaao s glumcima uspostaviti taj kontakt, da im kažem nekoliko malih uputa, da podsjetim na nešto što je taj i taj već znao, pa je onda on to tako nekako i glumio. Ostatak materijala *Timona* je poklonjen ADU-u, gdje su studenti filma s njime, kao i s ostacima mnogih drugih filmova, radili montažne vježbe, mislim i dvadesetak godina nakon što je *Timon* snimljen. Tad se još nisu čvale izbačene scene.

Tonka Šoljana sam prvi put upoznao tom prigodom kad je došao u montažu. Kad sam naumio raditi *Timona* po njegovu prijevodu, on je bio u Americi na studijskom putovanju. Lustig je, koliko se sjećam, iskoristio prigodu i otišao se naći sa Šoljanom i dobio od njega sva potrebna odobrenja. Za mene je *Timon* bio važan i zbog toga što smo Šoljan i ja ostali prijatelji sve do njegove smrti. Bio je krasan čovjek, briljantan i silno plodan. Poslije sam radio nekoliko praižvedbi njegovih komada u kazalištu – *Romancu*, *Barda* – kao i njegove prijevode Pinterove *Ničije zemlje* i Brechtove *Mame Courage*. Nagovorio sam ga da mi napiše prolog i epilog za *Dunda Maroja*. Sjajan tekst. Njegov prijevod Carrollove *Alice u zemlji čuda* je genijalan. Tu se baš vidi koliko je dobar i duhovit, kako je osjećao jezik kao svoje područje na kojem može napraviti što god hoće. Tonkove sam tekstove, originalne i prijevode, radio s velikim zadovoljstvom. Naše su se imaginacije vjerojatno poklapale, inače ne bismo bili tako dobri kao pisac i autor. Filmski sam realizirao *Luku* (1992), a na televiziji *Klopku* (1991), na početku 1990-ih. Međutim, Šoljana se prije toga dugo nije smjelo ekranizirati. Nije baš bio zabranjen, no bio je obilježen kao politički nepoćudan. Kada sam Palmi Katalinić, s kojom sam inače odlično surađivao i koja je bila stvarno odlična urednica Dramskoga programa, a i imala je razumijevanja za mnoge moje ideje, predložio da adaptiram neki Šoljanov tekst na televiziji, nije htjela ni čuti. Rekla je: “Ni Š od Šoljana!” Tek se potkraj 1980-ih klima malo promijenila i odnos prema Šoljanu malo ublažio. TV drama *Klopka* bila je prvi Šoljanov tekst na televiziji i bilo mi je jako drago što je to bio moj doprinos.

#### 4. Razgaćen pristup stvarnosti

Sama predstava *Timona* nije snimljena tijekom izvedbe, nego smo je poslije rekonstruirali za snimanje, bez publike. Tom prigodom je Zvonko Strmac pao u rupu, u propadalište na pozornici, i nešto je temeljito slomio. Poslije je kružio vic kako on u Traumatološkoj, gdje su ga

doveli sa snimanja i stavili mu gips, pita kirurga: “Recite, hoću li ja moći, ovaj, one stvari sa ženama?” “Moći ćete.” “Dobro, jer dosad nisam mogao.”

HNK Zagreb je s predstavom *Timon Ate-njanin* doista gostovao u Zadru, tako da glumcima nismo morali platiti ni dnevnice ni putne troškove. I to je bila velika ušteda za film. Članovima filmske ekipe plaćali smo dnevnice i putne troškove. Objekti za snimanje bili su standardni putnički vagoni, vagon-restoran i vagon s “kušetima”, spavaća kola. Ubacili smo ih u jednu kompoziciju i sve smo te objekte vozili u Zadar i natrag. Putem smo snimali sve što je trebalo, dio na putu prema Zadru, dio na povratku. Rasvjeta je bila postavljena u jednom kupeu, u kojem smo mijenjali glumce i rekvizitu i snimali različite scene, čime smo također ubrzali postupak, budući da se nismo morali seliti iz kupea u kupe. U Kninu je dosta dugo trajalo ranžiranje kompozicije i dok smo stajali na stanici snimili smo neke scene koje se tobože odigravaju u vožnji. U nekim drugim prigodama su jedni postavljali rasvjetu na jednome mjestu, drugi na drugome, a mi se s kamerom samo selili da ne gubimo vrijeme na čekanje. Eto, direktor ekipe Lustig je zajedno sa mnom osmislio takve bizarne uštede kako bismo u što kraćem roku mogli snimiti što više materijala.

Jedan dan je snimanje trajalo dvadeset tri sata. Počeli smo u Zagrebu, u zoru, u četiri ujutro. Prije no što je vlak krenuo snimili smo simulacije u kolima za spavanje. Nakon toga smo utovarili ostatak ekipe u vlak, snimali na putu do Zadra, po dolasku se malo odmorili u hotelu i odmah organizirali predstavu za tu večer gostovanja. Jedan se glumac, Dragan Milivojević, bio ozlijedio i nije mogao nastupati, pa ga je na tom gostovanju hitno trebalo zamijeniti. Budući da sam zapravo bio jedini toliko uhodan s predstavom da sam znao sve napamet, i tu sam uskočio, prvi put u životu kao glumac na pozornici. Poslije predstave, čim smo skinuli šminku i kostime, dali smo se na noćni dio snimanja – dvije scene u garderobi

i tri, ako se ne varam, u hotelskoj sobi. Nakon toga sam prillegao sat vremena, a onda smo krenuli natrag za Zagreb i putem snimali ono što je preostalo, uglavnom u vagon-restoranu. Kad smo došli u Zagreb, oteturao sam kući i doslovno prespavao dvadeset četiri sata da se odmorim i da mogu nastaviti snimati.

U tih osam dana uspjeli smo snimiti količinu materijala koja se inače snimala već koliko dana. Tako da je *Timon* bio i produkcijski pothvat. Nije to bio amaterski film. U ekipi su bile sve standardne službe – ton, rasvjeta, direktor fotografije, scena, rekvizita... – sastavljene od najboljih profesionalaca koji su se u tom trenutku mogli kod nas naći i angažirati na nekoliko dana. U vlaku smo, u jednom vagonu, smjestili i agregat za rasvjetu. Glumci su bili uglavnom prva liga zagrebačkog HNK-a. Jedino je način snimanja bio na rubu amaterskoga, ako ne i preko toga ruba. *Timon* je tako snimljen s onoliko malo novca koliko se onda moglo dobiti na fondu. Mislim da ni danas nije puno bolja financijska situacija s filmom, ali sam ja tada bio i mlađi i ambiciozan i htio sam svakako snimiti film, pa i po cijenu nekomforta i gotovo bez honorara. Skoro mi se čini da sam danas na istome, da nisam napravio neki veliki skok naprijed u organizaciji. Malo je bolje, ali ne previše.

Jedanput, puno godina poslije snimanja *Timona*, bio sam član ekipe kazalištaraca iz Europe i Afrike koji su kao gosti američke vlade gledali različita kazališta i predstave. Jednoj od tih gospođa koje su nas vodile po SAD-u, a koja je inače imala iskustva s filmskim ekipama, pričao sam kako sam snimao *Timona*. Ona nije mogla doći k sebi. Kako je moguće da se tako napravi film?! Njoj je bilo na rubu vjerojatnog da netko snima dijelove filma u vlaku, na redovitoj liniji, poslije to “srepi” s nekim dijelovima svoje vlastite predstave, pa se to sve onda zove film. Njoj je to bilo smiješno.

Prigodom snimanja scena u kojima glumci skidaju odjeću bilo je malo tipičnog snobivanja i skanjanja. Ipak, snimali smo u atmosferi

u kojoj je svima, i ekipi i glumcima, bilo jasno da nije riječ o pornofilmu ili nečemu što ima takve ambicije. Te tzv. lascivne scene snimali smo uz ozbiljan filmski pristup i nije bilo nikakvih problema osim onoga normalnoga, da se netko tko je bez gaća ne ponaša najnormalnije, jer je više-manje svjestan neobičnosti svog razgaćenog pristupa stvarnosti. Utvaram si da je to bila neka sposobnost cijele te ekipe, glumaca i mene da pritom budemo vrlo opušteni, da nemamo osjećaj da radimo nešto lascivno ili sramotno, nešto čega se treba stidjeti, nego nešto najnormalnije, kao što ljudi jedu. Ima jedna Buñuelova sekvenca u *Fantomu slobode* (*Le fantôme de la liberté*, 1974) gdje su scene u zahodu snimljene kao nešto vrlo normalno, dok je hranjenje, odnosno jedenje, prikazano kao nešto što građansko društvo misli o sramotnim djelatnostima. Sve četvero glumaca, koji se vide bez odjeće u tim scenama, bili su ljudi s ugledom u građanskom društvu i u svom području umjetnosti, ljudi koji nemaju mrlje na svojoj karijeri niti se ponašaju kao osobe kojima bi se imalo što zamjeriti. Međutim su se, eto, svi bili odvažili da stanu pred kamere bez odjeće. Autoru, tj. meni, i Borisu Buzančiću, i glumicama koje su igrale u tim scenama – Saši Viočić, Heleni Buljan i Lani Golob – to je bio nekakav događaj u to doba kada se snimao taj film.

Nekoliko glumica odbilo je glumiti u *Timonu*, odnosno igrati uloge u kojima bi se trebale svući. Jedna mi je rekla: “Čuj, meni je lako kad je riječ o američkom filmu ili nečem drugom. Ali ovdje ću se ja navečer vraćati doma i onda će mi netko u tramvaju reći: A, ja sam vas vidio голу!” Mislim da je imala pravo. S druge strane, čini mi se da svlačenje nikako ne može biti problem ako se radi ozbiljno, glumački, odnosno redateljski, ni s ove ni s one strane. Da je to jednostavno pitanje toga koliko se ozbiljno radi.

Dakle, baza filma *Timon* bili su sadržaj kazališne drame *Timon Atenjanin* i ono što smo svi radili uokolo, ono što je činilo život u kazalištu. Činilo mi se da bi to mogla biti zanimlji-

va fabula: jedan glumac u svojoj svakodnevnici doživi sve ono što je prije toga igrao na sceni u pročišćenom obliku. Na pozornici je glumio Shakespeareov tekst, a u životu je i nehotice počinjao taj model života, nepotrebno je sam sebe počeo opterećivati svime onime što glumac misli kad privatno stvara ulogu. Glumac koji glumi Timona u kazalištu u životu postaje žrtva slike koju je stvorio u vlastitoj imaginaciji, u glumačkoj fantaziji.

Uz to ide i priča o izdaji. Onoj koju čovjek doživi kad mu se učini da su ga iznevjerili prijatelji kojima je vjerovao. *Timon* je s jedne strane slika kazališnoga života koji publika obično ne vidi, a s druge filmsko uobličjenje doživljava pakosti, ljudske zluрадosti u krugovima sličnih. Ako su svi sugovornici liječnici ili profesori ili fizičari ili glumci, ne može se baš reći da se vole. To je tako, svugdje isto. Učinilo mi se da je to najbolje napraviti rekonstruirajući situaciju u kojoj čovjek uživa slavu i potporu javnosti, a onda ih gubi. Time, *de facto* gubi i ugled i samopoštovanje.

Htjeli-ne htjeli, mi priču o Shakespeareovu *Timonu Atenjaninu* počinjemo čitati kao da je riječ o suvremenoj priči, kaubojskoj, u kojoj je netko imao nekakvu curu koju je ubio ili silovao nekakav razbojnik. Onda taj ide okolo i progoni tog razbojnika, osvećuje se i zločest je, a na kraju umre i bude pokopan u preriji. *Timon* nije ta priča. Shakespeareov *Timon Atenjanin* je priča o čovjeku koji je poremetio Božji red. On je bezdušno rasipao bogatstvo vođen taštinom. Pravio se važan. Ta se moralna priča uklapa u Shakespeareov svijet, svijet u kojem Shakespeare vidi red. U sredini je centar, oko njega su uredni krugovi, piramida gore, piramida dolje. Kad se taj prirodni red svijeta i života poremeti, dođe do nesreće. Tko poremeti red bude kažnjen, izbačen, a onda se red ponovno uspostavi. Mnogi Shakespeareovi komadi završavaju tako da netko ovim ili onim riječima kaže: "Evo, ponovno se uspostavio red."

Budući da smo skloni suosjećati sa žrtvom, *Timon* nam je, kao žrtva svoje pohlepe,

srcu drag. No to ne znači da je on pozitivac. Danas sve ono što se zove dramaturgija volimo svoditi na pozitivce i na negativce. Pa nam je nejasno kako netko može biti glavni junak, a nije ili pozitivac ili negativac. I moj *Timon* u filmu je tašt, napuhana budala. I njegov odnos sa ženama je takav, on s njima zapravo nema ništa, služe mu samo za izgradnju ega. To je jedan sloj.

Međutim, redatelj, odnosno autor nema afektivan odnos sa svojim izmišljenim licima. Ne može se reći da Dostojevski voli Raskoljnikova ili da mu je on mrzak. On jednostavno gleda kakav je Raskoljnikov. Čovjek koji proučava pčele zapaža: matica je ovakva, trut je ovakav, a radilica ovakva. On ne misli uspostaviti neki odnos s maticom. Zanimanje, recimo, umjetnika za likove nije takve prirode da bude za njih ili da ne bude za njih. U mom filmu postoji glumac koji igra *Timona* i on postupa tako kako postupa. Ja to snimam, a naše je – ili vaše – da pri gledanju potaknemo na razmišljanje, ništa više od toga. Ja ne mogu davati kritičke sudove ili upute o životu.

Pokušao sam pokazati kako pošten čovjek, pristojan čovjek, prije ili poslije postane žrtva tračeva što ga okružuju. A što je više u javnosti, to je veća žrtva. Naša suvremenost se dosta oblikuje po tom principu pravljenja neprijatelja i pravljenja čovjeka zločestim. Počne kao žrtva, pa se pretvori u zlotvora.

Sjećam se, kad sam bio napisao *Timona*, tekst je došao u ruke Dani Dragojeviću. Sreli smo se na ulici i on mi kaže:

*Žiro, ma što to pišeš? Pa nije nikakvo izdajstvo to što njega izdaju prijatelji. Uvijek te prijatelji izdaju. Što ti sad tu meni otkrivaš toplu vodu? Napravi film o čovjeku koji je protiv svojih prijatelja, to je film, to je zanimljivo. Kako netko počne mrziti sve oko sebe, a ne kako svi počnu mrziti njega.*

Dane me htio upozoriti na nešto što je po njegovu sudu tipično za neke situacije. Sad, je

TOMISLAV  
RADIĆ I JANKO  
HEIDL: *TIMON*,  
TOMISLAV  
RADIĆ, 1973.  
SJEĆANJE.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

li on to stvarno htio reći ili sam ja to tako čuo i tako zapamtio? O tome je Kurosawa snimio film, a to i mene katkad kopka – kako napraviti film o tome kako ljudi lažu? Sustav pokvarenog telefona – čuješ jedno, a sugovornik govori nešto drugo.

Evo, nedavno sam čitao knjigu glumice u kojoj ona citira, rekonstruirala dijalog između nje i mene. Piše kako sam joj govorio o tome da bih htio snimiti nekakvu sapunicu. Čitajući taj tekst, vidim da nije shvatila što sam ja htio reći. Ona je čula ono što je njoj bilo smiješno. To je tipično. A ja sam bio uvjeren, odnosno tako se ja sjećam tog dijaloga, da sam joj pokušavao ispričati kako bih htio snimiti nešto što baš neće biti sapunica, iako bi naizgled mogla biti. Ja govorim jedno, a ona shvaća drugo. Riječ je, jasno, o Anji Šovagović. Iskreno sam se začudio kako ona nije skopčala to što sam joj htio objasniti o zamišljenom filmu u kojem su dvije žene došle u posjet trećoj i valjaju štrudl s višnjom. Da se to meni čini kao prava ili ljudska situacija, za razliku od ovoga, *Seks i grad*, gdje njih četiri sjede u "nobl" restoranu i spominju jedna drugoj nekakve intimnosti. Ali očito sam to govorio tako da je Anja shvatila da ja namjeravam snimati nekakvu trivijalnu glupost o tri žene koje prave štrudl. To joj je bilo jako smiješno.

U posljednjih dvadeset godina, ručkovi su kod nas prolazili kroz različite mijene. Jedno vrijeme su se svi busali u prsa i vikali: "Zovi, samo zovi, svi će sokolovi..." Zatim se neko vrijeme govorilo o drugome, a onda je došlo vrijeme u kojem se govori o tome koga su sad posljednjeg doveli u Remetinec. Jedan vic kaže da Hrvati slabo pamte, da sve zaborave od prvoga do drugoga Dnevnika. U takvom slabom pamćenju potrošili smo nekoliko stotina godina, s Turcima, Mađarima, Austrijancima... Narod kaže: "Niš', daj meni, ja bum pojel, a dok pojedem, vi se dogovorite." Ima nešto neozbiljno, a istodobno i tragično u tom mentalitetu koji buja kao tijesto za kruh i prelije se preko ruba. Smiješno je reći da štrudl ili savijača mogu biti

motiv i poriv da se počne smišljati film u kojem bi Buzančić i još netko razgovarali o tome kako se mota savijača. A ja bih to jako volio snimiti, mislim da je to zanimljivo. *Štrudlovina*.

Poslije projekcije *Timona* u Puli, neki su me novinari pitali kako ja zamišljam svoj sljedeći film. Ispričao sam im da bi to bio film o ekipi službe društvenoga knjigovodstva koja ide uokolo, putuje od jedne do druge podružnice službe društvenoga knjigovodstva i provjerava kako se vodi to knjigovodstvo. Plaćene su im dnevnice i oni, usput, svako malo, sjednu na neki roštilj. Svi im plaćaju piće, da ovi ne bi prijavili nešto što možda nije sasvim u redu. Rekao sam im da mislim bi to bio zanimljiv film o nekim našim ljudima koji sjede okolo, jedu razna jela s roštilja i salate i žive jedan vrlo neatraktan i sramotan život. Nisam imao osjećaj da su me baš pravo razumjeli. Kako ja to mislim – novi film u Jugoslaviji u kojem bi glavna lica bila članovi inspekcijske službe društvenoga knjigovodstva? A ja sam stvarno zamišljao jedan dosta veseo film. Možda sam djelomično uspio snimiti ga trideset godina poslije.

Prihvaćanju *Timona* na natječaju pomoglo je, vjerujem, i to što sam ga zamislio snimiti kao djelomični dokumentarac o kazalištu. Bilo je moguće zamisliti scenu koja se događa na velikoj pozornici HNK-a. Timon izlazi, govori, čuje se publika itd. Na ovim našim meridijanima nije nikad bilo novca da se tako nešto zamisli kao film. Uvijek je unaprijed dosta jasno da to neće biti "zapravo" nego da će biti nekakvi trikovi. Kao što je bilo i s našim crtanim filmom. Cijela priča o Zagrebačkoj školi crtanoga filma nastala je tako što su ljudi koji su animirali filmove u Zagrebu došli na to da vrstu animacije prilagode financijskim i tehničkim mogućnostima.

Možda to nije dobar način razmišljanja o umjetnosti, ali je istina da se kod nas snimalo ono što se moglo snimiti, za što je bilo novca. Tako je ostalo sve do danas. U startu cenzuriramo sami sebe, svoje ideje. *Luka*, koju sam sni-

mao puno godina poslije, isto je tako bila određena činjenicom da nije bilo novca za sve te objekte koje je Šoljan zamislio. Ako ih je uopće i zamislio. Možda ih nije ni znao zamisliti, jer je to bilo i izvan moći umjetničkoga zamišljaja. Sjećam se kako je govorio: “Uh, tu treba prevrnuti dizalicu u more!” Jasno da se nikakva dizalica nije prevrnula u more, jer nije bilo novca za dizalicu. Dobro je i da smo uspjeli snimiti film na morskoj obali.

Mislim da ne griješim ako kažem da je hrvatski film određen činjenicom da smo mi zemlja koja ne daje toliko na film. Je li mi to objektivno nemamo novca ili nemamo novca za takve gluposti kao što su filmovi i bi li u jednoj maloj zemlji kao što je Hrvatska trebala biti drukčija kulturna politika? Uopće, cijela ta situacija s filmom... Postoje li samo državne kinematografije ili postoje i nekakve druge? Je li film o ratu u Iraku motiviran činjenicom da Amerikanci imaju novac za tu vrstu filma koji piše ispričnice za američku agresiju u Iraku ili u Vijetnamu ili gdje su već toga dana s vojskom, pa to treba objasniti širokoj populaciji američkih birača? Ako ćemo pravo, moguće je zamišljati jednu povijest kinematografija kao povijest međusobnog nadmetanja različitih država u borbi za prestiž u svijetu. Možda bi to objasnilo zašto ne postoji švedska kinematografija s takvim ugledom kakav ima američka kinematografija. Na kraju se svede na cinizam intelektualca 21. stoljeća kojem je dosadilo. Ne govorim onoliko koncizno i pametno koliko bi tema u koju se guram zahtijevala i obvezivala, no nekako mi se stalno nameće misao Camusa koji veli kako će se opisati čovjek zapadne kulture u 20. stoljeću: “Čitao je novine i griješio bludno.” Živimo u svijetu u kojem za jedan dio tema ima mjesta i o tome se može ili smije razgovarati, a o drugome možda baš i ne smije. Mi smo izmislili da je nešto politički korektno, a da nešto drugo nije, da bi se uveli red i tišina u sve ono oko čega smo se navikli uzrujavati. Nedavno je Pavličić napisao da ćemo uskoro doživjeti da je “(...) nepoznati razbojnik, od-

nosno razbojnica (...)”. Zato da bismo bili politički korektni, ne smije se prešutjeti drugi spol. Tako ćemo možda u svemu dobivati taj umiveni svijet, tzv. zapadnu kulturu. Stalno se maše lijevo-desno o tome o čemu je dopušteno razgovarati, a o čemu nije lijepo. Ne smije se govoriti ni da su crnci crni, ni da bijelci ubijaju sve te crnce u Africi da bi sebi otvorili područje zarade. Postoje narodi o kojima je politički nekorektno kazati nešto loše i narodi o kojima je u redu govoriti loše. Dovoljno je da se netko zove Ibn Abn Said pa smo već skloni respektirati one koji govore da je taj možda terorist, pa postoje drugi narodi o kojima se tako nešto ne smije reći. Banalno je o tome tako mnogo govoriti kao što ja govorim.

### 5. Izgubio je podršku u bazi

E, sad, je li to duhovno okruženje razlog da čovjek krene raditi film kao što je *Timon*, ne znam. Molière je u *Školi za žene* i u *Školi za muševce* valjda pisao o onome što mu se činilo da je u redu tada pisati. Nije pisao o nepravednosti svijeta u kojem postoje kraljevi i podanici, to jednostavno nije bilo nešto o čemu se razmišlja. Znanstveno su vještice postojale u 15. stoljeću. Mi danas znanstveno tvrdimo da postoji gravitacija. Možda i ne postoji. Možda bi film o starom gosponu koji si je namjestio curicu koja će mu kasnije biti vjerna supruga, kad njemu bude 75, a njoj 20, možda bi taj motiv Molièreovih komedija danas bio jednako politički korektan kao što je bio i u ono doba. No opet, to što zovemo ljudska gadost nadživjelo je sve te godine. Kad danas govorimo o Molièreovu dobu, znamo nekoliko tračeva o Molièreu. Izgleda, nije dokazano, ali izgleda da je imao vezu s glumicom koja mu je postala žena, a čija je kći poslije bila ljubavnica tog istog, odvratnog Molièrea koji se toliko zamjerio crkvi da nije dobio mjesto na groblju, da ga se pokopa kao čovjeka. Hoću reći, nije vjerojatno da je Molière bio takva personifikacija zločestog muškarca kao što su o njemu govorili. Ali je zanimljivo da su tračevi o privatnome

TOMISLAV  
RADIĆ I JANKO  
HEIDL: *TIMON*,  
TOMISLAV  
RADIĆ, 1973.  
SJEĆANJE.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

životu tog čovjeka nadživjeli njegovo umjetničko djelo. I danas kao znanstvenu činjenicu govorimo da je Molière živio tako i tako i da je živio s ovim ili onim uvjerenjima, pa nećemo reći političkima, ali ćemo reći religioznima.

Cijela ta priča oko *Timona* događa se nakon 1971, kada ja gledam oko sebe i prvi put vidim kako svi bježe od nekoga tko je izgubio. Nakon Karadžićeva gledam kako Hrvati napuštaju pojedince koji su ostali, da tako velim, bez kredita, koji su došli na crnu listu, političku. I kako odjedanput svi govore: "Ma, nisam ja imao ništa s njim." I kako ti ljudi bivaju ostavljeni. To se fino nazivalo "izgubio je podršku u bazi", pa su se razne organizacije "ograđivale" od toga i toga. Taj proces izdaje bio mi je zanimljiv i vjerojatno me to dovelo do toga da mi se sviđa priča o Timonu. Jer Timon je izdan. Nije stvar u novcu. Timon je bio okružen prijateljima, oni su dolazili k njemu i on je živio u vjeri da pripada tom društvu, da su oni svi s njim. Onoga trenutka kad su prijatelji izgubili motiv da mu dolaze, pokazalo se da mu nisu ni prijatelji ni poznanici ni ništa. Dolazili su mu samo zbog nekog razloga, u tom slučaju novca. U trenutku kad shvati da su ga svi ostavili, njegova ogorčenost, koja se u njemu dugo nakupljala, pretvara se u bijes na sve. I tako Timon postane grešan. Zato popljuje Atenu i sve, ne može više ništa drugo nego vratiti im tako što ih počne mrziti.

To je, barem sam ja to tako zamislio, paralelno sa životom bilo kojeg glumca kojem je krenulo. S jedne strane, svi ga hvale, razni ljudi hodaju oko njega, zajedno piju, vesele se itd. A istodobno svi razmišljaju o tome kako će ga eliminirati i misle sve najgore o njemu. To nanošenje zla drugomu je to zlo i taj grijeh što se zove trač.

Shakespeare je svoje vrijeme osjećao kao svoje vrijeme, pisao je komade o tome što ga se ticalo. Nije bježao pišući pričice o nečemu što nema veze sa životom, ali je zabavno vidjeti, nego o onomu što su i njegovi suvremenici znali prepoznati i što su htjeli gledati. Nije

užitak gledati nesreću. Ili jest? Mi u nekom umjetničkom djelu prepoznavamo nešto što nas se tiče. Shakespearovo kazalište nas tjera da mislimo. A danas živimo u vremenu u kojem ima toliko filmova o provalnicima banke ili o muževima koji su ubili ženu, a nijedan film o smrti koja nas okružuje, a koja je besmislena. O tome zašto smo u posljednjih deset godina izgubili više ljudi u prometnim nesrećama nego u ratu. Na jednoj je cesti, kažu "zbog krive signalizacije" poginulo jedanaestero ljudi u pet mjeseci. Piše: "Zato što su bile krivo označene crte." I nikomu ništa. Jednostavno su poginuli, "a što se može." Nego svaki tjedan imamo golem prilog u novinama o autima koje bismo trebali kupiti.

Zašto uopće neka drama, ili bilo što drugo, opstane kroz stoljeća? Zašto nam je privlačna? Zato što ona nema samo jedan ključ za čitanje. Tog istog *Timona Atenjanina* je netko od komunističkih ideologa, ne sjećam se više tko je to bio, čitao kao primjer toga što kapital čini ljudskoj duši. Njemu je to bio pravi, najljepši dokaz – umjetnička priča o tome. Na jednom mjestu govori se o zlatu. "Još zlata daj, što dalje, vjeruj mi, učinit ću bilo što za zlato (...) Gle što je ovo? Zlato, žuto, dragocjeno, blistavo zlato (...)." Taj Marx, ili Lenjin, tko već, citirao je to kao primjer i dokaz toga kako su već u ranim oblicima kapitalizma živjeli ljudi koji su prepoznali da je kapital zlo. To je jedan način čitanja. Kad čovjek nešto čita, istodobno čita sebe. Naše razumijevanje nekog komada vezano je s našim iskustvom, sa svime onime što mi sami možemo razumijeti i zamisliti. Prirodno je da će mlađi čovjek u komadu čitati manje slojeva, jednostavno zbog same činjenice da ima manje životnog iskustva. Određene dijelove preskoči, jer mu ništa ne znače. Ili ih čita onako kako ih može razumijeti. Kad čovjek uspije napraviti predstavu zanimljivu u raznim slojevima gledanja ili čitanja ili slušanja, onda je obavio dobar posao. Sve se počne komplicirati kad neki kritičar bude premlad, da se tako izrazim, za taj posao i onda ne uspije pročitati mnogo toga

što se u komadu ili u predstavi nalazi. Naša se trenutačna kulturna situacija podosta odlikuje time da su oni koji donose sudove o djelima koja se analiziraju na javnim raspravama ljudi bez iskustva ili su toliko usko odgojeni da ne razumiju ništa drugo.

Sve ovo što sad govorim posljedica je retrospektivne analize kojom se čovjek bavi onda kad ne radi. U ono doba nisam o tome razmišljao svjesno ili namjerno, nego sam skupljao ideje koje su mi navirale i bavio se time da ih suvislo organiziram. Pritom nisam puno racionalizirao, nego sam više nastojao slijediti intuiciju, instinkt. No to ne znači da sve to nisam znao. Meni to nije došlo s vremenom, mislim da mi je već onda sve to bilo jasno. Pa vidi se po tome kako sam to radio, nisam napravio crno-bijelu priču. I ta sigurnost da mi u predstavi ne treba ništa više od te nazovimo rolete da bi se ispričala ta priča valjda znači da sam bio dovoljno zreo da to kažem u tom trenutku. Bilo je efektno, veći dio publike je prihvatio, dobro je prošlo. Međutim, film baš i ne. Nije se svidio toj nekoj nedefiniranoj javnosti. Tko mi je kriv? Imali su pravo na svoje mišljenje.

Te godine kad je *Timon* išao u Pulu, na festivalu je dodana neka finesa po kojoj filmovi više nisu bili u konkurenciji ili izvan konkurencije. Sad su svi bili u konkurenciji, ali se jedne prikazivalo u Areni, a drugi nisu bili dobri za Arenu. *Timon* je svrstan u tu drugu klasu koja se prikazuje u kinu, a ne u Areni. Možda to i nije bilo tako krivo. U Puli nije bio primljen baš s ovacijama. Prikazan je u trenutku u kojem producentu nije bilo stalo da se prikazuje. Taj privid produkcijske kinematografije trajao je neko kratko vrijeme i *Timon* je bio jedan od proizvoda u koje su svi tobože uložili novac, a zapravo se živjelo od države koja je davala neku količinu novca za tzv. umjetnički film i nikome nije bilo važno da se taj film pokazuje ovdje ili ondje, da ima neku publiku ili da ima festivalskog uspjeha. U Jugoslaviji toga doba to jednostavno nije bilo važno. Bilo je važno nekima, onako kako smo to vidjeli već kod Orwella, da

su neki jednaki, a neki jednakiji. *Timon* je producentu Jadran filmu bio koristan samo utoliko što su pola novca koji su od države dobili za film, pokupili za sebe. Tako se onda radio domaći film.

Na kraju je *Timon* skinut s kino repertoara nakon nekoliko dana prikazivanja, jer je direktor poduzeća Kinematografi rekao da ne može pokazivati film koji tako iritira publiku da ljudi nožem paraju sjedala u kinu Balkan. Navodno zbog scena s razgolićenim glumcima. Vjerujem da je to bilo šokantno. Taj isti direktor Kinematografa bio je odgovoran i za *Živu istinu*, u početku. Pokazali smo mu film i on nije bio zadovoljan. Rekao je da to nema veze, da to nikoga ne zanima. Određen broj glumaca doživio je *Timona* kao uvredu svoga zvanja. Sjećam se Marije Crnobori nakon projekcije filma u Beogradu. Neću reći da me izvrijeđala, ali mi je baš natrljala nos. Kao: "Sram vas bilo, vi ste čovjek iz kazališta, kako smijete tako uvredljivo prikazivati to zvanje." Mislim da je na Radio Zagrebu bio komentar u kojem je komentator bio dosta skandaliziran tom primitivnom slikom teatra kakav se pokazuje u tom filmu, gdje glumac, zapravo, "(...) samo u se, na se i pada se (...)". Od njegove umjetnosti nije ostalo ništa, nego film pokazuje kako glumci piju, spavaju sa ženskama u nekim nelegalnim situacijama kao što je hotelska, i uopće ne žive ni čedno ni umjetnički.

Prema tome koliko je u njemu bilo scena golotinje, vjerojatno bi *Timon* imao i veći broj gledatelja, ali nikome nije bilo važno. To je bio trenutak u kojem je kulturna situacija u Jugoslaviji obilježena borbom pravovanih progresivnih faktora u kinematografiji protiv onoga što je činilo lošu sliku stanja u državi, a to je bio taj tzv. crni film. U to doba je u Beogradu počeo napad na crni film, pa su Živojin Pavlović, Želimir Žilnik i drugi bili obilježeni u javnosti kao predstavnici crnoga filma. Trebalo je nešto naći i u Hrvatskoj i *Timon* je postao jedan poluoznačeni film koji bi tu, recimo, pripadao. Uz premijeru filma, ako se

TOMISLAV  
RADIĆ I JANKO  
HEIDL: *TIMON*,  
TOMISLAV  
RADIĆ, 1973.  
SJEĆANJE.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

dobro sjećam, išla je kritika da je Radić uperio svoje periskope – što već upućuje na podzemnost cijele djelatnosti – na one banalnosti građanskoga društva koje to društvo uništava već stoljećima. Tu se misli na sramote kao što su gole žene i slično, sramotne trivijalnosti koje se vide periskopom. Shakespeare je iskorišten u neumjetničke svrhe. Reklo bi se da je *Timon* svrstan u odsječak kinematografije kakva ne treba našem socijalističkom društvu, pa je otprilike tako tretiran i autor toga filma koji sljedećih devetnaest godina nije dobio šansu snimiti kinofilm, što se nekako smatralo normalnim. Pa dobro, nisi dobio film – nisi dobio film. To doba nije imalo današnjicu koju pratimo po novinama, kad mlad čovjek ima pravo pljuvati po svima koji mu ne daju film, a on je darovit. Ja sam sa svojim filmovima pričeka do 1990-ih, jer dotad nikako nisam mogao proći kroz taj filter koji se zvao društveno opravdana kinematografija.

Još nešto što u Hrvatskoj nikad nismo imali je distribucija, odnosno producerski dio koji bi se brinuo za rezultat toga truda proizvodnje filma. Jer ako je dio produkcije plasman filma, na kraju je gotovo najvažniji dio proizvodnje filma to da postoji kopija koja se može vrtjeti izvan granica Hrvatske, da imamo sve što je potrebno da film skuplja publiku izvan domicilnoga područja. Takvu smo produkciju imali vrlo rijetko, u području crtanoga filma, katkad i dokumentarnoga, a igrani film nismo nikad mogli prodati, osim nekoj zemlji sličnoj Hrvatskoj. Koliko znam, *Timon* nije bio prikazivan nigdje izvan SFRJ. Bio je pozivan na dva-tri festivala, ali Jadran film nije imao novca da napravi titlove.

Prvi sljedeći film s kojim sam išao na natječaj bio je *Mahnitanje u dvoje* po scenariju koji sam napisao prema Ionescovoju drami. Od Ionesca sam, kad je ovaj posjetio Zagreb, dobio privolu da se to snimi. Sjedio sam s njim za stolom, jeli smo juhu. Scenarij je hladnokrvno odbijen, jer nije domaći autor. Taj sam film, među ostalim, smislio i zato što je imao samo dva lica

i jedan objekt, pa mi se činilo da bih se opet mogao provući na temelju mogućnosti realiziranja filma za malo novca. Međutim, taj strani autor Ionesco nije prošao. Poslije sam još pokušavao s filmom koji se zvao *Prvi glas Začretja*, pa s *Čarugom...* Sve su to bile teme koje se moglo lijepo realizirati, međutim, jednostavno nisam zadovoljavao standarde tadašnje komisije koja je birala filmove. *Čaruga* je odbijen jer je bio “previše kazalištan”. *Prvi glas Začretja*, napisali su, “toliko je crn i ružan da će to Radiću samom biti mučno raditi”. Ne mogu o tim ljudima reći ništa loše. Nije bilo mogućnosti. Tako je bilo. Kao što mi je jedan kritičar napisao 1990-ih, da što se ja bunim, što sam sad digao glas i što govorim da nakon toliko godina ponovno radim? Da što mi je falilo? Bio sam u tom razdoblju dekan ADU-a, radio sam dosta na televiziji, pa što pričam? Pa, i istina je. Možda se stvarno može reći da što se on buni bez razloga. Možda sam nakon i zbog te stanke od devetnaest godina radio bolje.

Predstava *Timon Atenjanin* poslužila mi je i kao mogućnost da diplomiram na Akademiji, na kojoj sam bio studirao kazališnu režiju. U Jadran filmu su me optužili da se igram režisera i snimam filmove, a nisam ni diplomirao. Pa sam otišao na Akademiju s molbom da mi dopuste pristup diplomskom ispitu i tako sam, nakon što sam već praktički bio u branši, pristupio diplomskom ispitu. Za diplomski sam dao *Timona Atenjanina* kojeg sam postavio u HNK-u, pa je komisija smatrala da me ne treba propitivati, da znam što sam radio. Položio sam više-manje tako da je Jupa, Joško Juvančić, rekao: “Evo, istrčali smo na teren, fućkamo 1:1 i dobro.” Tako sam obavio tu formalnost i dobio diplomu koja mi je nekoliko godina poslije koristila da lakše prođem na natječaju za novog asistenta na Akademiji.

Jedan dio filma *Timon* upotrijebio sam puno poslije, kad sam snimio prvu verziju *Tri priče o nespavanju* (2008). To je bila neka vrsta, recimo, probnog snimanja, u kojem je glumio Vanja Drach. Realizirali smo ga uz pomoć

HRT-a, s idejom da to bude TV drama. Ta je epizoda poslije, u dovršenome filmu postala ona u kojoj tu ulogu glumi Žuža Egrenyi. Promijenio sam glavni lik iz muškoga u ženski. Činilo mi se da je tako bolje. Kad sam snimao tu prvu priču, odnosno skicu, s Vanjom, ustanovio sam da mi nedostaju *flashbackovi*. Taj čovjek koji ne može spavati prisjeća se nečega, pa sam pomislio da bih mogao upotrijebiti kadrove iz *Timona*. Napravio sam dvije verzije, s različitim prisjećanjima. Moram priznati da me sneveselilo to upotrebljavanje repova nečega što sam nekoć smislio. Uglavnom, bio sam jako nezadovoljan svime time, ne znam točno zašto.

Da sam 1974. mogao snimiti tog Ionesca, vjerojatno ne bih otišao u Kanadu i u toj avanturi zapravo izgubio jedan dio života, vjerujući da se mladi filmski autor može plasirati na području koje nije Hrvatska. A ne može. Odnosno

može, samo jako teško. S cijelom obitelji otišao sam u Toronto, godinu i pol. Bio sam već snimio *Živu istinu* i *Timona* i imao sam dojam da su to filmovi, da ih vrijedi pokazati ondje negdje, s one strane oceana i da će oni reći: "Vidiš kako je to jedan zanimljiv redatelj, hajmo s njim surađivati." No jasno da to njima uopće nije nalikovalo na filmove. Sjećam se projekcije u National Film Boardu. Teško je reći, nije da tamo ljudi nisu razumjeli te filmove. Nego oni ustvari nisu shvaćali da se tako nešto zove film.

Ipak, sve to s *Timonom*, a i sa *Živom istinom*, pomoglo mi je na taj način da sam bio zanimljiv kao kazališni redatelj koji istodobno radi i filmove. A to kod nas baš i nije običaj. Dugo sam bio pol' ptica, pol' miš, kako kažu Dalmatinci. Kao što postoje šiš-miši i šiš-mačke, ja sam bio takav nekakav šiš-redatelj koji malo radi na filmu, malo u kazalištu.

TOMISLAV  
RADIĆ I JANKO  
HEIDL: *TIMON*,  
TOMISLAV  
RADIĆ, 1973.  
SJEĆANJE.

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



*Black Bread (Pa  
Negre, Agustí  
Villaronga,  
2010)*

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.224(460)

Saša Markuš, Manel Jiménez Morales

UNIVERSITAT POMPEU FABRA, BARCELONA

## Between the Authentic and the Globalising: Historical Depiction in Contemporary Spanish Film and Television

**ABSTRACT:** The topic of this article is the treatment of national history in Spanish audiovisual fiction (film and television), which over the past decade has become increasingly oriented towards the global market. The article identifies the narrative strategies applied by these films and television series with the aim of striking a balance between the expectations of local audiences – who are more familiar with the historical content depicted – and the needs of international viewers – who lack a relationship of cultural proximity with the topics explored. The works analysed create intersections between discursive elements derived from Spanish culture and history and global narrative formulas. This prevents the erosion and distortion of historical depictions when the works are distributed in an international context.

**KEY WORDS:** Spanish cinema, Spanish television, historical narratives, *mythomoteur*

### 1. Introduction: Spanish historical fiction in the global spotlight

This study examines a number of Spanish film and television productions based on the depiction of history that have appeared since the beginning of the 21<sup>st</sup> century, including series still being produced. This topic is of interest because films and television series set in the past are becoming increasingly common in Spain, and also because of the extraordinary success that these narratives have with both local and global audiences. The transnationalisation of Spanish audiovisual works with historical themes has already been made clear by the rise of cinematic co-productions involving local and international artists, such as *Pan's*

*Labyrinth* (*El laberinto del Fauno*, Guillermo del Toro, 2006), or *Goya's Ghosts* (*Los fantasmas de Goya*, Miloš Forman, 2006). In other cases, such as *Black Bread* (*Pa Negre*, Agustí Villaronga, 2010 – Spanish candidate for the Oscar for best foreign-language film in 2011), we find works produced in Spain whose language and treatment of history are configured in a way that allows them simultaneously to reach both national and foreign viewers. A similar situation is evident in television, where there has been a veritable boom in locally produced epic historical narratives which, composed according to global narrative structures, have been well-received both within and beyond Spanish borders.

A Spanish historical narrative can clearly capture international interest, both for the quality of the work itself and for its ability to convey a universal message. However, at the local level historical fiction reinforces the image that the nation has of itself, or the “*mythomoteur* – a constitutive myth of ethnic polity” (Smith, 1986: 15), the meaning and effect of which is not necessarily grasped by international audiences. Moreover, local audiences generally possess a higher level of “*historical capital* – knowledge of the historical events addressed by a film” (Sorlin, 1980: 20) than international audiences. As a result, the construction of national historical narratives aimed at global audiences is a complex task that does not always produce successful results. According to Engelen and Vande Winkel (2007: 7), these audiovisual narratives can “create ‘supranational’ stories that result in the

erosion of national myths”. In the best of cases, they can establish particular versions of local histories when they are distributed to international audiences, “leading to the emergence of a globalised version of the past that affects the historical knowledge of spectators worldwide” (ibid.: 8).

In this article we will analyse Spanish films and television series with historical themes in an effort to demonstrate that they are intentionally structured with a dual purpose: to satisfy the complex needs of local viewers, while also introducing Spanish history to global audiences. This intention is identifiable in a wide range of examples that could not possibly be examined comprehensively in a single article. We will therefore deal here only with the most paradigmatic works; i.e., the most innovative in terms of intersecting local and global interests, and, at the same time, the most successful with audiences.

## 2. The post-war period in Spain in globalised films

Both for their wide international success and for their firm roots in the local Spanish context, two films by Mexican director Guillermo del Toro stand out: *The Devil's Backbone* (*El espinazo del diablo*, 2001) and *Pan's Labyrinth*, the first set at the end of the war and the second in the early post-war period in Spain. Both films were Spanish-Mexican co-productions and benefited from the international reputation of their director, who made his name in Hollywood with the horror film *Mimic* (1997). To explore Spain's past, Del Toro chose a strategy of interconnecting the narrative formulas of fantasy and horror films with the structures of realist historical depiction characteristic of the Spanish cinematic tradition.

The simplistically dualist approach of the fantasy film made it possible for the director to bring the conflict between Republicans and Franco's Nationalists into the territory of the universal struggle between good and evil, by depicting monstrosity as an internalised

feature in the human antagonists. *The Devil's Backbone* is set in an orphanage, where the harmless ghost of a child appears to warn of the treachery of one of its carers, who is identified – in spite of his pleasant appearance – as the true monster of the story. In *Pan's Labyrinth*, a girl comes into contact with a world of fantasy, parallel to the real world and populated by monsters. However, the film's conclusion reveals that the young protagonist's biggest challenge is to stand up to her stepfather, an officer in Franco's army who is crueller and more diabolical than the film's supernatural creatures.

To follow these fantasy stories the spectator does not necessarily need a lot of “historical capital” and thus both films offer the opportunity for global audiences to connect with the topic of the Spanish Civil War. But this approach entails certain risks, as it may be interpreted as a trivialisation of history, which is reduced to a mere framework for the fantasy narrative, while the political-historical significance of the film is not “quite as lavishly or as enthusiastically achieved as its fantasy life” (Bradshaw, 2006).

However, history here is not overshadowed by genre fiction, as in the post-modern narrative “the intertexts of history and fiction take on parallel status” (Hutcheon, 1988: 124). In other words, the image of History reflected in a work of art depends not only on the treatment the work gives to the historical events, but also on the intertextual links it establishes with other fictional works on the same theme. It is in this context that both of Del Toro's films reveal very deep roots in the uniquely Spanish tradition of denouncing Franco's dictatorship through the gaze of a child protagonist, a tradition launched as early as the 1970s by classics of Spanish cinema like *The Spirit of the Beehive* (*El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973) or *Raise Ravens* (*Cría cuervos*, Carlos Saura, 1976). Like Del Toro's films, these works represent the dictatorship through the fantasies of a child, which revolve around atrocity, cruelty



*Pan's Labyrinth*  
(*El laberinto del Fauno*,  
Guillermo del  
Toro, 2006)

and death. At the same time, they reflect the frustrations of adult society.

But unlike Del Toro's films, the works of Erice and Saura have a strictly realist tone, depicting the everyday lives of their young protagonists and alluding to the atrocities and massacres of Franco's Spain only metaphorically, as an integral part of the child's imagination. Benicio Del Toro inverts this approach; in his films, the supernatural world occupies the foreground and is represented explicitly, while the everyday life of the dictatorship is left for the spectator to intuit and deduce on his or her own. On the one hand, this inversion introduces innovations and enriches Spain's cinematic tradition of depictions of Franco's regime. On the other, the introduction of the fantasy genre into a historical narrative makes these films more accessible to a wider international audience.

Like Del Toro's films, *Black Bread* also aims for a hybridisation of the global generic structures with the intertexts of local tradition in its cinematic treatment of the post-war period. But unlike Del Toro's co-productions, Villaronga's film was produced entirely in Catalonia and with a script in the Catalan language; the complex task of its authors consisted of producing a film that could reach global,

Spanish and Catalan audiences while incorporating specific historical and cultural references to the Catalonia region.

The film's plot is a hybrid of narrative structures that oscillate between the detective story, the *Bildungsroman* and historical realism, all of which help to connect with a global audience uninitiated in the specific events of Spanish and Catalan history. The protagonist is Andreu, an eleven-year-old boy who witnesses the apparently accidental death of a boy of the same age. On the basis of this event the detective story develops, parallel with the initiation of Andreu's process of growing up, as he comes to terms with the web of secrets and lies of the adult world. His own father claims to be a proud fighter for the lost Republican cause, but in reality in the post-war period he has agreed to work as a hired killer at the service of the local Francoists. He will thus be responsible for the deaths witnessed by Andreu, as well as the castration of a homosexual, referred to in the collective imaginary of the local villagers as the ghost in the forest outside the town.

The story, narrated through a child's gaze, deals with the themes of atrocity, death and the hypocrisy of the adult world, linking Villaronga's film to the classics by Erice and Saura, but also to the two recent films by Del

SAŠA MARKUŠ,  
MANEL  
JIMÉNEZ  
MORALES:  
BETWEEN THE  
AUTHENTIC  
AND THE  
GLOBALISING:  
HISTORICAL  
DEPICTION  
IN CONTEMPORARY  
SPANISH FILM  
AND TELEVISION

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Black Bread

Toro. Some links between *Black Bread* and *Pan's Labyrinth* are quite explicit: both films are set in 1944 in towns close to the French border, near forests where ghosts hide. These links are clearly underlined by the cast of the two films: Sergi López portrays both the corrupt Francoist mayor in Villaronga's film and the chief antagonist in *Pan's Labyrinth*. Andreu's Republican father is played by Roger Casamajor, who also portrays the leader of the leftist troops in Del Toro's film. Through these intertextual approaches, *Black Bread* displays its roots in the well-established Spanish tradition of depicting the post-war period, but also connects with internationally successful texts of recent years that enhance its chances of international reception: foreign critics have defined the film as "reminiscent of *Pan's Labyrinth*" (Holland, 2010), and as a work that "nods to Spanish-language forerunners such as Guillermo Del Toro's *Pan's Labyrinth*" (Young, 2010).

However, most of this film's intertextual corpus comes from local Catalan literature. In addition to being an adaptation of the recent novel of the same name by Emili Teixidor, *Black Bread* interweaves references to classics by Mercè Rodoreda and Blai Bonet, and it is precisely the narrative work of these three writers that has defined the understanding of the post-war period in the Catalan context. Thus, Andreu's Republican father breeds birds – a symbol of lost freedom – just as another

character, the young father in the post-war period, breeds doves in *The Time of the Doves* (*La plaça del diamant*, 1962), Rodoreda's key work. The symbolism of wings is linked to the image of the angel, present throughout Rodoreda's writing, as well as in the work of Blai and Teixidor. Moreover, in *Black Bread*, an angelic aura surrounds both the castrated homosexual and a friend of Andreu's who suffers from tuberculosis, the disease described in Bonet's *El mar* (*The Sea*, 1958), another novel brought to the screen by Villaronga. In the Catalan context such literary references constitute "*Black Bread's* greatest potential; the underlying reason for which and thanks to which it wins and will continue to win viewers." (Ibarz, 2011)

The successful positioning of *Black Bread* as a film that manages to communicate to global audiences while also reinforcing the traditional Catalan vision of the post-war period is the result of a carefully constructed balance between international formulas for expression and local historical-literary intertextuality. The objection might perhaps be raised that such intertextuality is too obscure for foreign audiences. On the other hand, this premise might also be inverted: it is through this internationally oriented film that Catalan literary references are promoted and may thus come to influence global ways of understanding Catalan history.

### 3. Filming Goya and the Siglo de Oro

*Goya's Ghosts* was co-financed by US and Spanish producers, and benefited from a truly international team of talents: the film was directed by Miloš Forman, a Czech filmmaker exiled in the United States, and written by the renowned French scriptwriter Jean-Claude Carrière. The cast includes stars from Sweden (Stellan Skarsgård), the United States (Natalie Portman) and Spain (Javier Bardem). When explaining his reasons for making a film inspired by Spain's local history, Forman highlights the need to convey a universal message: he was inspired by the similarities between the totalitarian regimes of the 20<sup>th</sup> century and the Spanish Inquisition, which was still active in Goya's day (see: Gunn, 2007). Moreover, some readings associate the film's depictions of the Inquisition with the current issue of the practice of torture during the US occupation of Iraq (Camarero Gómez, 2009: 30). It could be argued that the film uses Spanish history as a pretext for constructing messages whose points of reference also reach beyond Spanish borders.

Nevertheless, the film is unquestionably rooted in the Spanish historical-cultural context, thanks to a careful positioning of the character of the painter in the story, who is situated as an observer rather than an active participant: "this is not a classic *biopic* on Goya, or a story of Goya. It is a story with Goya in it" (ibid.: 21). The painter is witness to the imprisonment and torture of his muse by an inquisitor who, after being exiled in France, returns to Spain as a liberal convert who supports the Napoleonic invasion. The film introduces a parallel between the vision that the painter has of the suffering of his loved ones and his view of the general situation in the Spain of the period, depicted in his paintings of the time, such as *The Second of May 1808* and *The Third of May 1808* (both dating from 1814). These two paintings are well known precisely for their depiction of the most dramatic mo-

ments of the Napoleonic invasion, as well as for their status as historical testimonies to the time and as symbols of the Spanish resistance. Thus, by dramatizing Goya's perspective as reflected in his art, Forman creates a strong link with local ways of experiencing history. In addition, the filmmaker prompts the spectator to look for the historical authenticity of this film in the representative discourse of the paintings of Goya, an artist acclaimed in Spain as a chronicler of his age.

While *Goya's Ghosts* rejects the classic structures of the historical epic, *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes), also filmed in 2006 and set in the Imperial Spain of the Siglo de Oro, appears to embrace them wholeheartedly. The film is based on the series of epic novels by Spanish author Arturo Pérez-Reverte, bestsellers translated into 35 languages that present history from the viewpoint of the heroic adventures of a soldier who, although possessing a difficult and conflictive character, is nevertheless faithful to the national interest; indeed, more so than the members of the corrupt nobility. This approach has incited controversy, as it has been criticised with the argument that the "imperial past cannot be a true model for twenty-first century Spain" (Navajas, 2011: 11), as this introduces a conservative image of the nation that ignores the negative effects of colonization and, at the same time, makes no mention of the country's cultural diversity or the trend towards autonomy of the various regions within the Spanish State.

On the other hand, the story of *Alatriste* has received praise for its wide promotion of knowledge of Spanish history (see: Bashwitz, 2008). The film – one of the most expensive productions in the history of Spanish cinema – reinforces its international orientation with the presence of Hollywood star Viggo Mortensen in the lead role. The aim is to connect with the global audience already familiar with the content of the book and, at the same time, to offer Spanish audiences an iconic figure that gives the local film industry a certain

SAŠA MARKUŠ,  
MANEL  
JIMÉNEZ  
MORALES:  
BETWEEN THE  
AUTHENTIC  
AND THE  
GLOBALISING:  
HISTORICAL  
DEPICTION  
IN CONTEMPORARY  
SPANISH FILM  
AND TELEVISION

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

prestige. But the most important and innovative achievement of both the book and the film *Alatriste* is the positioning of the history of the Siglo de Oro as a natural setting for the contemporary historical epic and, in this way, to create a new mythology. Combining the imaginary related to this period of Spain's history with international structures of epic depiction was not a common strategy before the literary and cinematic success of *Alatriste*, and it may have been precisely this success that has led to the appearance on television of other heroic narratives set in Spain's distant past.

#### 4. The *Águila Roja* phenomenon

Bearing witness to cultural globalisation, two simultaneous international successes appear to have set the parameters for a new audiovisual trend in Spain: the global boom of the historical novel (in which *Alatriste* holds a privileged position); and the huge popularity of television series from the United States in the last decade. Spanish television in particular appears to be heavily influenced by this duality between global forces and local cultural tradition through this strong mark of US production styles.

In recent years there has been a profusion of productions based on historical novels, generally employing the structure of the miniseries. *Canes and Mud* (*Cañas y Barro*, RTVE, 1978), *Fortunata and Jacinta* (*Fortunata y Jacinta*, RTVE, 1980), *The House of Ulloa* (*Los Pazos de Ulloa*, RTVE, 1985) and *Don Quixote* (*El Quijote*, RTVE, 1992) comprise this collection of historical-literary series produced since the period of Democratic Transition in Spain. Very faithful to the original novels and rich in their depiction of the customs and styles of the era, these series were conceived as part of a mission to disseminate Spain's cultural heritage, adhering strictly to the literary construction and turning the audiovisual medium into a substitute at the service of the book. They reflected a desire to create an imaginary of Spanish identity that would succeed Francoism, furnishing

the Transition with a new canon, perhaps less sugary and more rigorous in terms of artistic quality than the productions that prevailed under Franco's regime. Manuel Palacio identifies this desire to generate a new origin for cultural points of reference through television fiction:

*from a preliminary review of the most successful series resulting from the 1 300 000 000 [peseta budget allotted by the Spanish government for television production in 1979], it is already evident that they were conceived largely with the aim of political cohesion and to influence the imaginary of the events that constituted collective life of the Spanish today.*

(Palacio Arranz, 2002: 3)

Beyond this genre, *telenovelas* like *To Love in Troubled Times* (*Amar en tiempos revueltos*, Diagonal TV, 2005) or the Catalan production *Time of Silence* (*Temps de Silenci*, Diagonal TV, 2001-2002) move away from literature and, *ex novo*, couple history to the structure of classic melodrama, in the same way that *Tell me how it happened* (*Cuéntame*, Grupo Ganga/TVE, 2001-) does with *dramedy*.

TV fiction in recent years has undergone a revolution, acquiring greater breadth and depth by returning to the inclusion of a historical context after ignoring this dimension for some time. This chronological positioning vests it with a gaze towards its narrative-historical tradition, enriched when subjected to the structures of the genre narrative, allowing for high drama and a certain kind of plot complexity, alongside its cultural heritage. As a result, the real nature of the historical event is perhaps distorted, its temporality modified, its significance unbalanced:

*the temporally inflated notion of something we might once have called the "historical event" is deflated and its specificity reduced to generalized matter – not*



Red Eagle  
(Águila Roja,  
Globomedia,  
2009-2016)

*because events are now considered trivial, but because they are now considered indeterminate in their boundaries and their “eventual” historic importance.*

(Sobchack, 1996: 2)

This Spanish cultural baggage destabilises the medium term or *conjuncture* referred to by the theorists of the Annales School (see: Burke, 1994), and, instead of offering us an accumulation of events, gives us a sensation of daily life through insertion into the repetitive constancy of the series, mixed now in a hybrid manner with the style of US action series; this incorporation of canonical and global genres will subject history to a new temporality in which the event recovers its relevance through the narrative action and not through its historical importance. However, although the use of Spanish history and literature may be a simple fact, in this debt to the context the cultural features of Spain become indelible, to the point of rewriting the image that is constructed of it and altering its *mythomoteur*.

One of the series cited here is considered a paradigm due to the radical nature of its proposition and the extreme position of these historical-narrative parameters. This series is *Red Eagle* (Águila Roja, Globomedia, 2009-2016), a

production for the national public broadcasting network, which has also been successful with audiences in more than 20 countries. *Águila Roja* has elaborated an eclectic exercise that combines a historical context, some universal plot devices and a few vague but recognisable Spanish literary references, resulting in the paradoxical creation of an original, anachronistic and thoroughly postmodern myth. This myth – its protagonist – displays a three-fold nature: he is, at the same time, a teacher in a modest school in the capital during the reign of Felipe IV, heir to the throne (without knowing it), and a vigilante for justice who learned the martial art of ninja fighting in China. Thus, for all intents and purposes, a classic myth is supplanted with a hybrid character sprinkled with diverse qualities and boxed awkwardly into a story in which he nevertheless moves as naturally as a fish in water.

But the character of the medieval vigilante is maintained in its monolithic figuration: like other literary icons, *Águila Roja*, or his *alter ego*, Gonzalo de Montalvo, assumes the role of the avenger who seeks to administer social justice, his personality split between humble man and heroic warrior. However, in the codes the series makes use of, a string of references are cited that fracture this classi-

SAŠA MARKUŠ,  
MANEL  
JIMÉNEZ  
MORALES:  
BETWEEN THE  
AUTHENTIC  
AND THE  
GLOBALISING:  
HISTORICAL  
DEPICTION  
IN CONTEMPORARY  
SPANISH FILM  
AND TELEVISION

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

cal identification and deploy the full array of trans-generic architextuality, understood as “a category of texts that wholly encompasses certain canonical (though minor) genres such as pastiche, parody, travesty, and which also touches upon other genres” (Genette, 1997: 8). The essence of the protagonist himself already suggests this web of interferences, because his heroic status is not inscribed in chivalric literature but taken from numerous other sources. For example, the use of Asian fighting techniques dislodges the substratum of the story from the genre of chivalric romance, adventures based on confrontation according to a strict set of rules organised on the basis of the staging of a knightly battle. Suddenly, this confrontation is shifted onto an alternative landscape; the codes of honour are basically the same, but their staging is taken to different visual registers firmly lodged in hybridity.

In the same way, another extremely interesting mixture appears: in spite of the bizarre and twisted choreographic device, the series aims to immerse the spectator in an utterly Quixotic atmosphere. Thus, a character emerges who underlines *Águila Roja*'s status as a truly Cervantine figure: Sátor, Gonzalo's servant and squire, and the only person who knows his secret dual nature. Sátor brings the plot of the series under the quixotic model, but also within the parameters of the picaresque novel that is so much a part of the Spanish imaginary and omnipresent in the television comedies of the Iberian Peninsula. In reality, the one thing that Sátor does not have in common with Sancho Panza is his status as straight man: while Gonzalo is a judicious and anything but self-parodying hero with none of Don Quixote's idealism or delusions, his squire adopts a different appearance, being posited as the only one to blame for his own “mischief”. The adventure in this case is not the product of the hero's imagination, and this dooms his fellow sufferer to take on the role of perpetrator of activities that would be out of keeping with the rational nature of the main charac-

ter. These activities commit this character to a rather picaresque image, in spite of the fact that the determinism, anti-heroism or itinerant structure of the story, as typically picaresque features, do not extend to the whole of the series. And parallel to these lines of action appear others related to the extremely Spanish genre of Menippean satire. Some of the references of the series even overstep the merely fictional to speak to a specific situation in contemporary Spain.

Among the vicissitudes that characterise the adventure narrative, also subject to criticism are a range of bizarre characters, often one-dimensional and simplistic, but who lend their existence to the same set of model-characters that expand the referential field of the series. Some of these characters are featured anecdotally in the text, such as Murillo, a friend of Gonzalo's son with a huge talent for painting, alluding speculatively and with considerable poetic licence to the Baroque painter Bartolomé Esteban Murillo.

The predominance of the adventure genre does not preclude strategies characteristic of other domains, such as classic Hispanic-American melodrama. Some of the plots are filled with twists typical of *telenovelas*: the idea of the evil twin, the bastard son whose greatest enemy is his own father, or the pauper turned prince. Other features typical of this genre, such as the continuous postponement of a conclusion, the presence of multiple plots and the inflation of unknowns are common in *Águila Roja* (see: Jiménez Losantos and Sánchez-Biosca, 1989).

In short, what the narrative of *Águila Roja* offers is a rewriting of history on the basis of gaps and hypotheses, of what *might have been*, but has not been confirmed. As the Annales School sought to show from the 1930s on, history is conceived as a field contrary to scientific positivism; it becomes an interrogation of the act of narrating and fuses with fiction to the point of dragging all classic literature along with it (again, see Burke, 1994).

### 5. From Toledo to Tierra de Lobos

The link made to the Annales School clearly points to Michel de Certeau, an author who, given the historical importance he accords to *place*, cannot be forgotten when exploring other series that follow the paradigmatic *Águila Roja* in this movement that appears to seek to raise certain prominent historical moments to a universal level (De Certeau, 1999). This is especially true of the series *Toledo* (Boomerang, 2012), another action/adventure production, set at the time of the Reconquista and of the reign of King Alfonso X the Wise. The city of Toledo would be a key figure in the historiographic operation, as the epicentre of the *technique* that allows any cultural fabrication based on the discursive exercise. For De Certeau, place is always a *place of social production*, capable of imposing determinisms and pressures when dealing with documents and historical data. And here, Toledo proves unparalleled for such purposes (De Certeau, 1999).

*Toledo* depicts a moment when the Spanish Empire was at its peak, the 13<sup>th</sup> century, focusing on the development of the language through literary production and cultural promotion. Indeed, it seems to emphasise that chronological moment in which Spain was characterised for its status as a melting pot of diverse cultures, a meeting point between Christianity during the rise of Hispanic Catholicism, the splendour of Muslim Al-Andalus, and the Jewish community that would later give rise to the Sephardic people. However, the theme centres basically on the Christian-Muslim conflict as a plot base. As in the case of *Águila Roja*, the series features a genre component, which does not evade the war narrative, a frame of reference to which the plots of conspiracy and deceit that abound in Spanish television production are always prone. Indeed, the Reconquista has been portrayed on numerous occasions as a *mythomoteur* for the origins of Spanish civilisation (López Quiroga, 2005).

In its historical context, the central importance of the figure of the king is placed onscreen: in reality, the narrative value of this figure speaks to its symbolic value. Plots that attack the figure of the king likewise attack the foundational strata of the Nation itself, as King and Country are equivalent terms. In the case of Alfonso X, called “the Wise”, his prolific work and the conversion of Toledo into the biggest centre of cultural fusion of the era extend the greatness of the monarch to a territorial level. This example is flagrant and is repeated in other productions.

In this way, the story does not attempt a critical and direct reflection on history, but an almost fictitious sketch of it, imbued with moralising, subjected to the parameters of an unquestionably simplistic narrative in terms of character depth, but with an absolutely postmodern positioning in its formulation. Within these conditioning factors, the protagonist, Rodrigo Pérez de Ayala will again be identified with that great epic hero who, after embarking on the personal mission to avenge the death of his family, ends up taking on the task of saving his country.

Similar cases can be found in *Pirates* (*Piratas*, Mandarinina, 2011), *Hispania, the Legend* (*Hispania, la leyenda*, Bambú Producciones, 2010-2012) and *Land of Wolves* (*Tierra de Lobos*, Multipark Ficción/Telecinco, 2010). *Piratas* returns to the theme of the Spanish Conquest, with a story set during the decline of Spanish colonialism. Although pirate literature, associated with Romanticism, is not a widely explored genre in Spain, there are in fact several points of reference worthy of consideration. Notable among these is Lope de Vega’s *Drake the Pirate* (*La Dragontea*, 1602), about the last expedition of Sir Francis Drake, and *Sea and Sky* (*Mar i Cel*, 1888), written in Catalan by Àngel Guimerà.

Half-way between adventure and swash-buckling fiction, the intersection of this series with history is not merely contextual; rather than a hive of references, there is an evident

SAŠA MARKUŠ,  
MANEL  
JIMÉNEZ  
MORALES:  
BETWEEN THE  
AUTHENTIC  
AND THE  
GLOBALISING:  
HISTORICAL  
DEPICTION  
IN CONTEMPORARY  
SPANISH FILM  
AND TELEVISION

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Land of Wolves (Tierra de Lobos, Multipark Ficción/Telecinco, 2010)

desire to circulate “historic capital” on the margins of an anecdotal text filled with plots drawn from court theatre, populated by figures from Spanish Baroque theatre, and also from the Spanish comic genres of *sainete* and *entremés*. The pirate Álvaro Mondego, a swindler and an aristocrat, proves to be a spineless rogue, cowardly and even effeminate with his beloved, who is much more masculine than he is. The ideals of impossible love and the struggle of the classes, constants of these historical tales, are present in this series.

That the central character, recruited on a mission for the Crown, becomes a pirate “by accident” after being kidnapped by sailors is not a random device: it belongs to the tangled farce typical of Baroque comedies, some of which are based on the aforementioned “swashbuckling” subgenre, such as Lope de Vega’s *The Steel of Madrid* (*El acero de Madrid*, 1608) or *The Stupid Lady* (*La dama boba*, 1613), or even in a derivative form, the *comedia de figurón* subgenre, in which the hero turns out to be an absurd, ludicrous and similarly effeminate figure, as in *The Handsome Don Diego* (*El lindo don Diego*, 1662) by Agustín Moreto, or *Beware of Still Waters* (*Guárdate del agua mansa*, 1657) by Calderón de la Barca. The protagonist agrees to join the pirates in their fight with the governor of Madrid over a plundered treasure, and here enters the story of impossible love – with Blanca, who is married to the governor – and a narrative once again marked by the image of the vigilante for justice who fights an

abusive power in the interests of a more equitable society.

*Tierra de Lobos* ultimately proposes a legendary tale very close to the period *telenovelas* that are especially widespread in the South American market and that have a post-Baroque tone along with a somewhat Romantic strain. Set in the 19<sup>th</sup> century, this series presents the story of three brothers who, fleeing as fugitives from justice, return to their childhood town and decide to stay there, with the aim of taking back the territory from Lobo, the local landholder. The plot is thus framed in the context of the Ecclesiastical Confiscations of Mendizábal (1835-1837), a process of forced expropriation of land and property in “non-operative” hands, which ended up benefiting the bourgeoisie in a strategy to increase their wealth at the expense of the *de facto* owners who were native to the territories in question. Although not as well known as other historical episodes mentioned in this article, this period of upheaval occurred in the midst of the reign of Fernando VII and, therefore, amid the full splendour of the Goyesque court. Moreover, it brings together all the ingredients of Spanish romantic drama, which appear in key works like *Don Álvaro or the Force of Destiny* (*Don Álvaro o la fuerza del sino*, 1835) by Ángel de Saavedra, Duke of Rivas; these ingredients include a mixture of the lyrical, the dramatic and the novelesque, along with themes of revenge, honour, impossible love, destiny, religion and death as liberation.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

As in the other series discussed above, *Tierra de Lobos* alludes to a Spanish historical context, with national points of reference, and literary structures, characters and spaces that are absolutely local. However, the combination with the classic adventure genre and the melodramatic elaboration of the plots results in a product for global consumption, comprehensible for any audience.

Of all these productions, probably the most distant in terms of the time in which it is set is *Hispania, the legend*, a series about the Roman conquest of the Iberian Peninsula and the resistance of its inhabitants against the presence of the Empire. It is a series that connects very well not only with the ethnogenetic component of the *mythomoteur*, but also with Fernand Braudel's idea of *geohistory*, whereby spatial parameters would retrospectively determine the human behaviour of a society (see: Braudel, 1950). Until now, the occasional self-parodying series had attempted this: *Via Augusta* (*La Via Augusta*, Ovideo TV, 2007), by Catalan's public broadcaster, presented the comic ins and outs of a family of Patricians in Tarragona in ancient Roman times. But the purpose of *Hispania* is quite different. Its formal points of reference distance it from the "made in Spain" tag of *La Via Augusta* to adopt a tone more typical of any US super-production, in the style of *Rome* (HD Vision Studios/BBC/HBO, 2005-2007) or *Spartacus* (Starz Productions, 2010).

Nevertheless, beyond its aesthetic elements, features specific to Iberian culture do appear. These features are not limited to its context, but also relate to the narrative forms that constitute an invitation to interpret this production under exclusively Spanish coordinates. Indeed, the whole series could be read in anti-imperialist terms, even at a level of cultural globalisation, as it is no accident that the plot revolves around a group of Lusitanians who resist the abuses of the new Roman conquerors. There are allusions to the Seneca of

*Octavia* or *Oedipus*, and although it may be unconscious or by cultural osmosis, the gruesomeness of the action, the laconic and pithy tone and the psychological complexity of the characters in the series illustrate how the literature of the great Cordoban philosopher is unfailingly present in the Spanish imaginary of today.

## 6. Conclusions

The examples analysed above demonstrate that the Spanish historical audiovisual productions of the last decade have been marked by a complex ambition to introduce Spanish history to global audiences and, at the same time, to keep alive and even reinforce the structures of traditional depictions familiar to local viewers. But this mission is not achieved by applying the codes of realism or necessarily seeking historical authenticity; rather, it is pursued through the postmodern strategies of hybridizing intertexts of Spanish historical-cultural origin with widely accepted generic structures. Cinematic examples like *The Devil's Backbone*, *Pan's Labyrinth* or *Black Bread* intentionally and carefully balance the discursive elements that invoke the Spanish *mythomoteur* (local narratives on the Spanish Civil War such as the films of Erice and Saura or the novels of Rodoreda, Bonet, etc.) with elements familiar to international spectators (fantasy film, the *Bildungsroman*, the detective story, among others). Even the films of veterans like Miloš Forman (*Goya's Ghosts*) find their roots in local artistic visions of history: in the very expressiveness of the paintings of Goya.

Television fiction – following the literary and cinematic precedent of *Alatriste* – leans towards the creation of new mythologies situated in Spain's distant past. But in terms of the integration of historical-cultural intertexts the same line of action is maintained as that found in film. Series like *Águila Roja*, *Toledo* and *Piratas* may attempt to hybridise the epic with genres as unlikely as martial arts films or the Latin

SAŠA MARKUŠ,  
MANEL  
JIMÉNEZ  
MORALES:  
BETWEEN THE  
AUTHENTIC  
AND THE  
GLOBALISING:  
HISTORICAL  
DEPICTION  
IN CONTEMPORARY  
SPANISH FILM  
AND TELEVISION

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

American *telenovela*, but they also introduce into their structure numerous Spanish cultural references such as the chivalric novel, the picaresque, the *sainete* satire, Menippean comedy or Andalusian vaudeville. Such crossing of narrative codes may seem frivolous and random,

but it has a conscious aim: to satisfy the needs of diverse audiences who have very different relationships with Spain's cultural baggage.

**Translated into English/  
preveo na engleski: Martin Boyd**

#### BIBLIOGRAPHY

**Barrientos Bueno, Mónica**, 2011, "Águila Roja, un espectáculo de masas (de espectadores)", *Revista Comunicación*, nr. 9, vol. 1, p. 4-18.

**Bradshaw, Peter**, 2006, "Reviews: Pans Labyrinth", *Guardian Unlimited Film*, November 24, <<http://www.guardian.co.uk/film/2006/nov/24/sciencefictionandfantasy.worldcinema>>, accessed: October 15, 2013.

**Bashwitz, Bernard**, 2008, *La novela histórica como recurso didáctico*, Madrid: Ministerio de Educación

**Braudel, Fernand**, 1950, "Les responsabilités de l'histoire", *Cahiers internationaux de sociologie*, p. 3-19.

**Burke, Peter**, 1994, *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-89.*, Stanford: Stanford University Press

**Camarero Gómez, Gloria**, 2009, "Nuevas miradas a la Inquisición", in: Caparros Lera, José María, *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'investigació Film-Historia*, Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 29 – 47.

**De Certeau, Michel**, 1999, *La escritura de la historia*, Mexico City: Universidad Iberoamericana

**Engelen, Leen; Vande Winkel, Roel (eds.)**, 2007, *Perspectives on European film and History*, Gent: Academia Press

**Genette, Gérard**, 1997, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Omaha: University of Nebraska Press

**Gunn, Elston**, 2007, "Interview with Miloš Forman", *Ain't it Cool News*, September 12, <<http://www.aintitcool.com/node/34016>>, accessed: October 15, 2013.

**Holland, Jonathan**, 2010, "Black Bread", *Variety Film Reviews*, September 28, <<http://www.variety.com/review/VE1117943742/>>, accessed: October 15, 2013.

**Hutcheon, Linda**, 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge

**Ibarz, Mercè**, 2011, "Pa negre desde dentro", *El País*, October 13, <[http://elpais.com/diario/2011/10/13/catalunya/1318468043\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/10/13/catalunya/1318468043_850215.html)>, accessed: October 15, 2013.

**Jiménez Losantos, E.; Sánchez-Biosca, V. (eds.)**, 1989, *El relato electrónico*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana

**López Quiroga, Jorge**, 2005, "El 'mito-motor' de la Reconquista como proceso de etnogénesis socio-política", in: Deswarte, T.; Sénac, P. (eds.), *Guerre, pouvoirs et ideologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil*, Turnhout: Brepols Publishers

**Navajas, Gonzalo**, 2011, "Literature, Film, and the Place of Academic Culture in the Digital Age", *HIOL: Hispanic Issues On Line*, nr. 8, Autumn, <[http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/01\\_NAVAJAS\\_HLQLE.pdf](http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/01_NAVAJAS_HLQLE.pdf)>, accessed: October 15, 2013.

**Palacio Arranz, Manuel**, 2002, "Notas para una comprensión sinóptica de la televisión en la Transición democrática", *Área Abierta*, nr. 3, July.

**Smith, Anthony D**, 1986, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford: Blackwell

**Sobchack, Vivian Carol**, 1996, *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, New York: Routledge

**Sorlin, Pierre**, 1980, *The Film in History: Restaging the Past*, Oxford: Blackwell

**Young, Neil**, 2010, "Hollywood Glitz and Latino Illumination", *Tribune Magazine*, October 15, <<http://archive.tribunemagazine.co.uk/article/15th-october-2010/29/film>>, accessed: August 12, 2012.

UDK: 791.229:355.01(=411.16)"1939/45"(049.3)

Dragan Jurak

## **Shoah Claudea Lanzmanna: počinitelji i svjedoci holokausta**

### **1. Uvod**

U *Sighte-Soundovu* izboru najboljih filmova svih vremena iz 2012, *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) dijeli sa *Stalkerom* (Сталкер, Andrej Tarkovski, 1979) visoko 29. mjesto. Razlog tom vrlo dobrom plasmanu tumači se time što je DVD omogućio bolju distribuciju i bolje uvjete gledanja tog devetipolsatnog dokumentarca o holokaustu. Filmovi ovakva trajanja teško su pronalazili put do kina. A i kad bi stigli u kino, svojom su dužinom odbijali gledatelje. Danas su stvari znatno drugačije. Filmovi postaju dostupniji, a kućne projekcije i kvalitetne i, prije svega, komforne. Taj povratak filmova duga trajanja u recepcijsko središte dobar je povod da se *Shoah* pogleda ponovno.

*Shoah* je izvan sumnje najznačajniji dokumentarac o holokaustu. Možda jedini usporediv s njim je *Noć i magla* (Nuit et brouillard, Alain Resnais, 1955). Međutim riječ je o dvama konceptijski posve različitim dokumentarcima. Resnaisov film o povijesti logora uništenja, i takozvanog konačnog rješenja židovskoga pitanja, traje tek nešto više od pola sata. Film je kombinacija arhivskih i originalnih snimaka. I možda najvažnije, Resnaisov *Noć i magla* daje tek osnovne, opće povijesne informacije o holokaustu.

S druge strane, *Shoah* je film sastavljen isključivo od originalnih snimaka svjedoka s kojima Claude Lanzmann razgovara, te originalnih snimaka suvremene Poljske s početka 1980-ih i mjesta na kojima se odvijalo masovno uništenje Židova. A jedini arhivski materijal u filmu, ujedno i jedini crno-bijeli materijal, predstavlja tek nekoliko crno-bijelih fotografija koje se u njemu pojavljuju.

I drugo, usprkos iscrpnosti i značajnom participiranju u filmu uglednog povjesničara holokausta Raula Hilberga, *Shoah* ne daje neke osnovne povijesne informacije o holokaustu, niti pokriva sve njegove aspekte, pa njegovo gledanje iziskuje određeno predznanje. Primjerice, među svjedocima logora uništenja mnogo je onih koji su svjedočili o događajima u Treblinki, Auschwitz-Birkenau, Kulmhofu i djelomično Belzecu i Sobiboru. Ali primjerice historijski vrlo značajan koncentracijski logor i logor uništenja Majdanek uopće se ne spominje. Očito, Lanzmann nije uspio stupiti u kontakt sa svjedocima iz Majdaneka pa je iz tog razloga taj logor, prvi koji je oslobođen od Crvene armije i prvi u kojem se otkrila istina o holokaustu, ostao neuvršten u film.

*Shoah* ne pruža niti osnovne podatke o kronologiji holokausta. Na samoj špici filma nalazi se tek nekoliko rečenica o povijesti logora uništenja Kulmhof/Chełmno (upotrebljavamo njemački naziv mjesta zbog analogije s udomaćenim imenom Auschwitz/Oświęcima). U filmu se primjerice spominje "konferencija u Wannseeu", gdje je operacionalizirana Hitlerova odluka s kraja 1941. o "konačnom rješenju". Početkom 1942. petnaestorici najviših dužnosnika Trećega Reicha naređeno je iz Hitlerova stožera da prisustvuju sastanku u vili na jezeru Wannsee u Berlinu. Tema "radnoga ručka" bilo je "konačno rješenje židovskoga pitanja". Sastanku su prisustvovali Reinhard Heydrich, SS-ov zapovjednik Glavnog ureda sigurnosti Reicha, Adolf Eichmann, šef Ureda za židovske poslove, SS-ov general Otto Hofmann, SS-ov general-bojnik Heinrich Müller, dr. Wilhelm Stuckart, autor rasnih za-



*Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

kona, dr. Roland Freisler, ministar pravosuđa... Sveukupno je na sastanku bilo sedam doktora i devet pravnika koji će u sljedeća dva sata za uvijek promijenili lice svijeta i čovječanstva; o čemu je snimljen i izvanredan film *Zavjera* (*Conspiracy*, Frank Pierson, 2001).<sup>1</sup>

No "konferencija u Wannseeu" se u *Shoi* spominje usputno, da bi potom kamere prikazale suvremene snimke vile na Wannseeu, i to tek nekoliko kadrova perivoja i nekoliko kadrova s ceste. Opet, zbog razumljiva nedostatka živih sugovornika Lanzmann izostavlja opširniju eksplikaciju toga događaja. Uglavnom, može se navesti niz sličnih primjera gdje Lanzmann, zbog izostanka svjedoka i sugovornika voljnih svjedočiti pred kamerama, izostavlja neke vrlo bitne elemente historiografije holokausta.

Ponekad nije riječ o samo povijesnoj kronologiji ili navođenju određenih događaja, ljudi, dokumenata itd., već i šire, o izostanku čitavih aspekata holokausta. Možda najzanimljiviji

je u tom slučaju jest svjedočanstvo o planiranju pobune u Auschwitzu. Tomu segmentu filma posvetit ćemo malo više prostora.

Dvojica svjedoka, Filip Müller i Rudolf Vrba, svjedoče o pokušaju organiziranja pobune u logoru Auschwitz-Birkenau. Zatočenica iz logora u Theresienstadtu/Terezínu svjedoči kako je njen transport u Auschwitz bio smješten u logor B2B, takozvani obiteljski logor. Transportirani su smješteni u logor bez prethodnog razdvajanja muškaraca i žena, djece i staraca. Drugi zatvorenici rekli su im da je Auschwitz-Birkenau logor uništenja, ali oni nisu vjerovali. U logoru je već bio jedan transport čeških židova iz Theresienstadta, i ni oni nisu vjerovali. Ne samo da im je tako nešto bilo nevjerojatno već ništa slično sami nisu vidjeli niti doživjeli.

Svjedok Rudolf Vrba tada je radio kao bilježnik u logoru 2A. On je kroz bodljikavu žicu svjedočio da su transporti iz Theresienstadta

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>1</sup> Može se preporučiti i njemački TV film *Konferencija u Wannseeu* (*Die Wannseekonferenz*, Heinz Schirk, 1984) – gotovo faksimilna

dramatizacija u kojoj Heydricha igra Dietrich Mattausch. (op. ur.)



Kenneth Branagh u ulozi Reinharda Heydricha u filmu *Zavjera* (*Conspiracy*, Frank Pierson, 2001)

ostali nerazdvojeni, da su obitelji zadržale prtljagu, vlastitu odjeću, i da nitko nije ošišan. Bili su u potpuno drugačijoj situaciji od svega što je do tada vidio u Auschwitzu. No u dokumentima uz transporte iz Theresienstadta stajala je i oznaka "S. B. 6-Monat Karantene". Za "S. B." se znalo što znači – *Sonderbehandlung*, odnosno trovanje plinom. Šestomjesečna karantena značila je odgodu za pola godine. Točnije do 7. ožujka 1944. Ni svjedoci ni Lanzmann samu godinu ne spominju, ali ona se može pretpostaviti zbog spominjanja skorašnjih transporta milijun mađarskih Židova.

Zatočenici logora B2B bili su primorani na rad, ali samo unutar logora. Dobivali su bolju hranu, djeci je bila organizirana škola i, što je indikativno, bili su poticani na pisanje pisma. Rudolf Vrba kaže da su uvjeti bili "toliko dobri" da je tijekom šest mjeseci umrla "samo" četvrtina zatočenika. Oni koji su među drugim logorašima Auschwitza razmišljali o pobuni odlučili su iskoristiti tu prigodu. Ljudi iz B2B nisu bili izmučeni zbog dugog putovanja. Moral im nije bio uništen. U logoru nisu dobivali lošu prehranu, pa fizički nisu pretjerano oslabjeli. A s obzirom na dužinu boravka u lo-

goru bilo je moguće i organizirati ih. U tu svrhu uspostavljen je kontakt s Freddyjem Hirschom, jednim od neformalnih vođa iz B2B.

Kada su vanjski zatočenici saznali da se priprema uništenje logoraša iz B2B, ubrzana je organizacija pobune. No Freddy Hirsch bio je neodlučan. Mučilo ga je pitanje što će u slučaju pobune biti s djecom. Pobunjenici su mu odgovarali da su djeca ionako već mrtva. Ako ne dođe do pobune, nitko neće preživjeti. U slučaju pobune možda pogine pokojni SS-ovac i možda netko pobjegne. Ali Hirsch i dalje nije mogao samo tako prepustiti djecu njihovoj sudbini.

Pobuni su se trebali pridružiti i ljudi iz takozvane *Sonderkommando*, specijalne jedinice zatočenika koje su bile prisiljene asistirati SS-ovcima u procesu uništenja. Kada je obaviješten da će ljudi iz B2B sasvim sigurno biti ubijeni u slijedećih 48 sati, Hirsch se pokušao otrovati. Rudolf Vrba pronašao ga je kako umire. Još je pokazivao znakove života, organizatori pobune pokušali su ga oživjeti, ali je liječnik konstatirao da Hirsch neće biti sposoban za borbu čak i ako preživi. Tako je Hirsch prepusten progutanim barbituratima. Organizacija pobune nastavljena je, ali bez ključnog čovjeka.

DRAGAN  
JURAK: SHOAH  
CLAUDEA  
LANZMANN: A:  
POČINITELJI  
I SVJEDOCI  
HOLOKAUSTA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Prizor iz filma  
Noć i magla  
(Nuit et  
brouillard, Alain  
Resnais, 1955)

U predvečerje Židovi iz B2B ukrcani su na kamione i odvezeni u smjeru Krematorija 2. Filip Müller je kao član *Sonderkomanda* prisustvovao njihovom dolasku. Odmah po dolasku ljudi su bili zaslijepljeni reflektorima i batinama natjerani u koridor koji je vodio prema prostoriji za svlačenje. Većina je bila svjesna što se sprema, ali SS-ovci su se pripremili. Oficir SS-a Schwarzhuber, zapovjednik logora, stao je pred njih i dao im časnu riječ da će biti transportirani u Heydebreck. Zatočenici su gledali SS-ovce u oči i govorili da je Heydebreck laž. Odbijali su se svući. Čuvari su ih batinama tjerovali na svlačenje, a kada su sabijeni u plinsku komoru, počeli su pjevati: češku himnu i židovsku pjesmu *Hatikvah*, kasnije himnu Izraela... no pobuna je ipak izostala.

Iz ovog potresnog svjedočanstva može se zaključiti kako pobuna u Auschwitzu nije bila moguća. I Rudolf Vrba je tako zaključio. Odmah nakon neuspjeha s pobunom Židova iz B2B on i njegov prijatelj odlučili su iskoristiti svoj položaj i pobjeći. To im je uspjelo 7. travnja 1944.

No u filmu se ne spominje da je u Auschwitzu bilo i uspješnijih iskaza revolta. Jerzy Tabau (Tabeau), poljski zarobljenik koji je uspio pobjeći iz Auschwitza navodi u knjizi *Povijest 17: predvečerje rata i Drugi svjetski rat (1936.-1945.)* (Europapress holding, 2008) kako je pri dolasku poljskih židova u logor poručnik SS-a Josef Schillinger naredio da se razodjenu.

*Dok su se svlačili, čuvari SS odreda su im skidali prstenje s ruku. Bio je to posljednji čin pljačkanja. Kad je Schillinger naredio jednoj od žena da se potpuno razodjene, ona mu je bacila cipelu u glavu, uzela pištolj i pogodila ga u trbuh. Bio je ranjen i SS-poručnik Wilhelm Emmerich. Prema nekim pričama, žena je bila balerina iz Varšave, koja se prezivala Horowitz. Nakon njezina napada i ostale žene počele su napadati SS-ovce, teško ranivši dvojicu, upravo pred samim ulazom u plinsku komoru. SS-ovci su pobjegli, ali su se odmah vratili naoružani granatama i mitraljezima, zajedno sa*



Prizor iz filma  
Zona smrti /  
Siva zona (*The  
Grey Zone*, Tim  
Blake Nelson,  
2004)

zapovjednikom Rudolfom Hössom. Jednu po jednu izvodili su iz plinske komore i ubijali.

Takvi su se iskazi revolta ili pobune manjih razmjera događali u većini logora. Većinom su ih organizirali zatočenici ostavljeni na životu duže ili kraće vrijeme kako bi asistrali u procesu istrebljenja. Dana 2. kolovoza 1943. izbila je velika pobuna u Treblinki, 14. listopada u Sobiboru, a 7. listopada 1944. i glasovita pobuna specijalnih jedinica u logoru Auschwitz-Birkenau, o kojoj je snimljen i film *Zona smrti*<sup>2</sup> (*The Grey Zone*, Tim Blake Nelson, 2004).

Lanzmann ne narušava koncept filma da bi kontekstualizirao svjedočanstvo Rudolfa Vrbe i Filipa Müllera, a ni oni sami ne spominju događaje kojima nisu svjedočili. *Shoah* je u tom smislu vrlo dosljedan film. Nema autorskih pojašnjenja, nema povijesne kontekstualizacije, samo svjedočanstva sudionika povijesti.

Isto tako, kada se u filmu u svojstvu svjedoka pojavi i druga strana, SS-ovac iz Treblinka, željeznički planer voznoga reda specijalnih vlakova, ili jedan od upravitelja Varšavskog geta, Lanzmann ne kontekstualizira detaljno

i opširno njihove uloge. No u slučaju nacističkih sugovornika posrijedi su neka od najzanimljivijih svjedočanstva, jer riječ je o ljudima koji bi prvi trebali pružiti odgovore na pitanje kako je zapravo sve to bilo moguće. To je ujedno i segment *Shoe* koji će ovaj tekst pokušati kontekstualizirati i interpretirati, koristeći se Lanzmannovim snimkama kao ekskluzivnom povijesnom građom.

## 2. Prve žrtve nacizma

Povijest Trećega Reicha britanski povjesničar Michael Burleigh naziva “karnevalom bestijalnosti” (*Treći Reich: Nova povijest, Fraktura*, 2012). Treći Reich je bio histerično carstvo gremlina, naglavačke postavljen svijet. Liječnici su masovno provodili ubijanje “života nedostojnih života”; očajni, neprilagođeni pijanci postajali su stranački batinaši; SA-ovci tjerali su starije građane da četkicama za zube čiste ulice; snažni mladići izivljavali su se nad starcima, ženama i djecom; vatrogasci nisu gasili goruće sinagoge; brutalni zatvorski čuvari poticali su da čine što ih je volja; ljudi su bacani u jame pune izmeta; suci su odbacivali zakon; odvjetnici su odbacivali branjenike; luđak

DRAGAN  
JURAK: SHOAH  
CLAUDEA  
LANZMANNA:  
POČINITELJI  
I SVJEDOCI  
HOLOKAUSTA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>2</sup> U nas preveden i kao *Siva zona*. (op. ur.)

je dobio zapovjedništvo nad koncentracijskim logorom; djeca su postala brutalnija i gluplja, a ljudi s djecom počeli su zavidjeti onima bez djece; vojnici su poticani u bezobzirnosti; SS-ovci su stajali u bijelim kutama i sa stetoskopima oko vrata u logorima uništenja; propagirano je nepušenje, a ljudi su gušeni plinom; propagirano je vegetarijanstvo, a ubijani su ljudi; čitave političke skupine su uništavane; čitave društvene grupe su uništavane; čitave vjerske zajednice su uništavane; čitave etničke zajednice su uništavane; a totalno uništenje na kraju je namijenjeno i samim Nijemcima i samoj Njemačkoj...

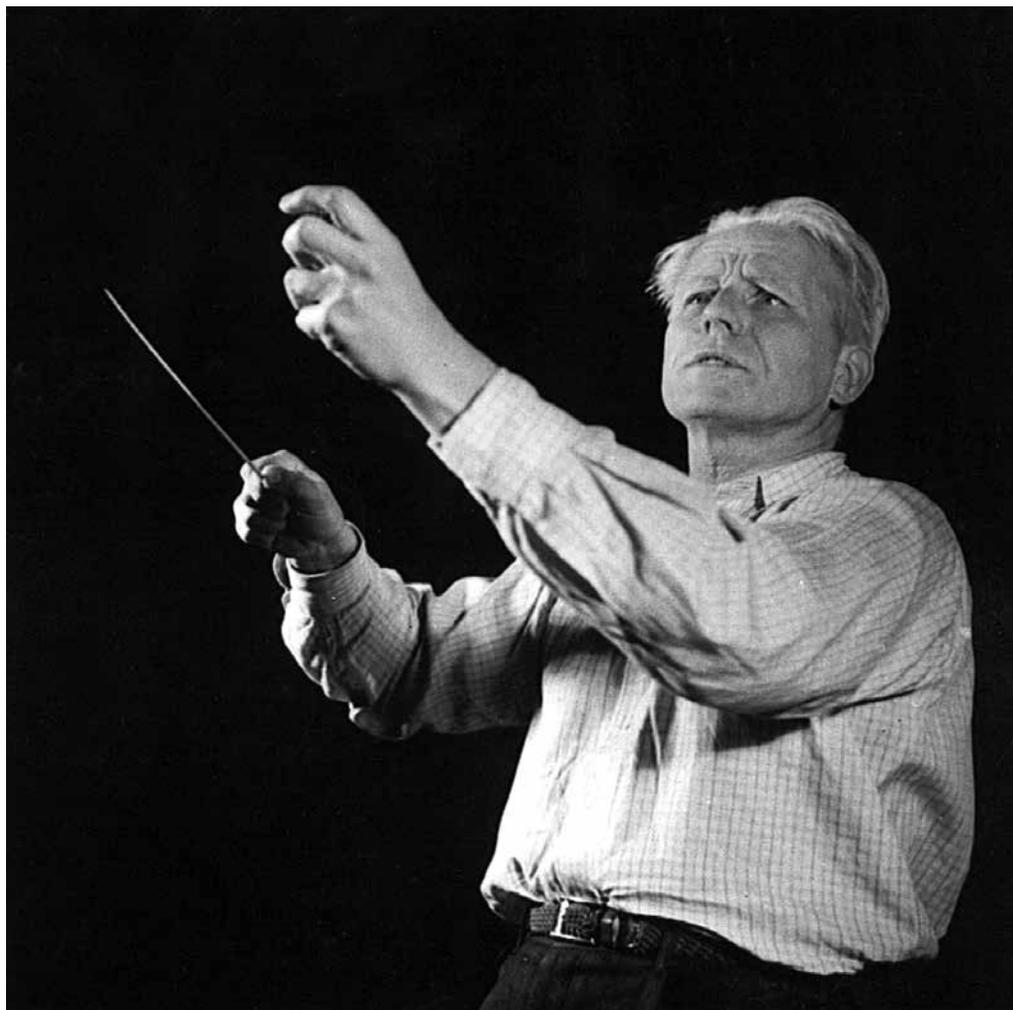
Iznad svega tog luđačkog karnevala poput "krnje" je stajao "princ fašnika", lik idealnog arijevca, koji je bio "plavokos kao Hitler, vitak kao Göring, lijep kao Goebbels, heteroseksualan kao Röhm, s prezimenom Rosenberg" (iz zapisa o nacističkoj Njemačkoj Samuela Becketta), a čemu još možemo dodati i: oštrovidan poput Himmlera, oštrouman poput Hessa, mio poput Heydricha, itd., itd. Središnje pitanje povijesti Trećega Reicha jest kako se nešto tako moglo dogoditi, kako je postalo moguće, i zašto baš u Njemačkoj i u Njemstvu, odnosno njemstvu kao metafizičkoj ideji. Uzroci nacizma traženi su u njemačkom romantizmu, njemačkom militarizmu, njemačkom porazu u Prvome svjetskome ratu i velikoj svjetskoj krizi. No romantizam su imali i Englezi, početkom 19. stoljeća po militarizmu su (s pravom ili ne) bili zloglasni Francuzi, u Prvome svjetskome ratu među poraženima je bila i Turska, a svjetska kriza se originalno u Njemačku prelila iz SAD-a.

Njemstvo i Njemačka nisu tajanstveni sastojci nacizma. Upravo suprotno, moglo bi se kazati da su Nijemci bili prve žrtve nacizma, počevši s ukidanjem parlamentarizma i uvođenja diktature, preko čistki političkih i ideoloških neprijatelja (uključujući i vrhušku SA), eutanazije i sterilizacije bolesnih osoba i osoba s nasljednim bolestima, do masovne ratne mobilizacije stanovništva i, naposljetku, Hitlerove naredbe da se poraženomu Njemstvu, nedo-

stojnomu vođe, uništi kompletna industrijska, prometna i energetska infrastruktura, a Njemačka pretvori u "krumpirište".

Michael Burleigh ne navodi eksplicitno da su njemstvo i Njemačka bili prve žrtve nacizma, ali to proizlazi iz njegova shvaćanja povijesti i diktature, iz niza točaka otpora koje navodi u svojoj knjizi: od tradicionalnog katoličkog hodočašća u mjesto Sankt Annaberg kojem su se nakon nacističkog ometanja pridružili komunisti, socijaldemokrati i Jehovini svjedoci, demonstrirajući solidarnost s progonjenim kršćanima, preko burnog aplauza na posljednjem njemačkom koncertu dirigenta Wrocławske (Breslau) opere Franza von Hoesslina, koji je bio oženjen Židovkom te prisiljen emigrirati zbog odbijanja da izvede *Horst-Wessel-Lied*, partijsku himnu Nationalsocijalističke stranke (NSDAP), ili slučajeva poput pukovnika Hellmutha Stieffa koji se u okupiranoj Varšavi nije osjećao "kao pobjednik, nego kao krivac", i Hansa Ostera iz vojne obavještajne službe koji je na Zapad dojavio o početku napada, ne smatrajući se zbog toga izdajnikom – pa do svih onih komunista, socijaldemokrata, katolika, protestanata, Jehovinih svjedoka, konzervativaca, aristokracije, pokreta Bijela ruža, zavjerenika iz redova vojske poput kruga iz Kreisaua, Crvenog orkestra i skupine grofa Stauffenberga – a koji su ispisivali povijest njemačkog otpora.

Navodeći epizodu vikara Bonhoeffera i biskupa Bella iz Chicheстера koji su Vladi Njegova Veličanstva prenijeli poruku o važnosti zavjere protiv Hitlera, Burleigh usputno navodi kako su "usprkos Bellovim naporima, Britanci ostali nespremni razlikovati Nijemce i naciste". Njegova "nova povijest" Trećega Reicha, pisana iz pozicije takozvanoga maloga čovjeka, upravo ističe takvo "razlikovanje". Nacizam ne može biti ekskluzivno njemački fenomen zla, iako su nacisti pokušavali instrumentalizirati njemstvo i njemački nacionalni identitet. On je mnogo šira i dublja povijesna i socijalna patologija, koja se i danas javlja na raznim geografskim točkama i, možda još važni-



Franz von  
Hoessler

je, u raznim oblicima i doziranjima. Međutim, isto tako ostaje posve otvoreno pitanje kolektivne odgovornosti i individualne krivnje Nijemaca koji su bili živi u doba Trećega Reicha i holokausta. No o tome nešto kasnije.

### 3. Mali ljudi “s druge strane”

Vratimo se Lanzmannovu filmu. Takozvani mali ljudi, obični ljudi, imaju značajno mjesto u povijesti antinacizma, ali i u povijesti nacizma i samog holokausta. “Mali čovjek” je žrtva povijesti, ali često i njeno demonsko oruđe. Nacizam možda nema veze s njemstvom, ali svakako ima jako puno veze s “malim ljudima” i “običnim ljudima”.

Prvi nacistički zločinac koji se pojavljuje u filmu jest Franz Suchomel, potpisan tek kao SS-ov podnarednik. Suchomel, rođen kao sudetski Nijemac, sudjelovao je u eutanazijskom programu T4 kao fotograf žrtava. U kolovozu 1942. prebačen je u logor istrebljenja Treblinka gdje je provodio žrtve do plinske komore. U listopadu 1943. nakratko je prebačen u Sobibor, a zatim u studenome odlazi u Trst gdje progoni preostale Židove, plijeni njihovu imovinu i vodi borbu protiv partizana. Uhapšen je 1963. i na Treblinskim procesima 1965. osuđen na šest godina zatvora. Većina toga ne navodi se u filmu.

Suchomel je pristao na svjedočenje, ali bez prisutnosti kamere i bez spominjanja

DRAGAN  
JURAK: SHOAH  
CLAUDEA  
LANZMANN: POČINITELJI  
I SVJEDOCI  
HOLOKAUSTA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

svog imena. Lanzmann ga stoga snima skrivenom kamerom u lijepoj kući rezidencijalne četvrti, navodno hotelu u Braunau am Innu – Hitlerovu rodnome mjestu! – premda na zgradi nema nikakve oznake hotela, niti se igdje spominje Braunau. Na početku Lanzmann pita: “Kako srce?” Suchomel odgovara da je potpuno spreman za intervju. U svom svjedočenju vrlo je kooperativan: on je jedan od svjedoka koji u filmu dobivaju najviše prostora. Dapače, gotovo da se u njegovom iscrpnom iskazu može osjetiti ponos jednog svjedoka povijesti.

Suchomel se povjerava Lanzmannu kako je njegov prvi dojam Treblinka bio katastrofalan. O programu uništenja navodno nije znao ništa. Njegov premještaj bio je dio Führerove naredbe u sklopu takozvanoga programa preseljenja. Prvi pogled na plinsku komoru ga je rasplakao. Tlo se u Treblinku micalo zbog vrućine i velike količine leševa koji su svakodnevno pokapani u masovne grobnice. Strašan zadatak širio se kilometrima uokolo. Za njega je Treblinka bila “tekuća traka smrti”; za razliku od “tvornice smrti” u Auschwitzu, ili “eksperimentalnoga laboratorija smrti” u Belzecu.

U svom iskazu Suchomel spominje i Josefa Oberhausera koji je u vrijeme organizacijskog kaosa u Treblinku s budućim komandantom Christianom Wirthom i Kurtom Franzom stigao u logor. SS-Oberscharführer Josef Oberhauser priključio se SS-u 1935. Bio je pripadnik zloglasne SS-ove jedinice Leibstandarte Adolf Hitler, a u studenome 1941. dolazi u logor uništenja Belzec, na mjesto zapovjednika straže. Poslije rata na sovjetskom sudu u Istočnoj Njemačkoj osuđen je na 15 godina zatvora zbog sudjelovanja u programu eutanazije. Amnestiran je 1956, odlazi živjeti u Zapadnu Njemačku gdje je na Belzečkim procesima 1965. osuđen na četiri i pol godine zatvora. U kapitalnom djelu o holokaustu *The Years of Extermination: Nazi Germany and the Jews 1939–1945* (Phoenix, 2007) Oberhausera spominje i povjesničar Saul Friedländer kao

jednoga od SS-ovaca koji je 1942. stigao u Treblinku “dovesti stvari u red”.

Lanzmann pronalazi Oberhausera za šankom jedne Münchenske pivnice. Oberhauser odbija suradnju, i tek ostrim pogledom ispod oka pogledava prema filmskoj ekipi. Lanzmann ga pita koliko se piva ovdje popije na dan. Oberhauser izbjegava odgovor, kaže da za to ima svoje razloge. Lanzmann ga pita koliko dugo ovdje radi. “Dvadeset godina”, odgovara. “Zašto se krijete?” pita Lanzmann. Pokazuje mu fotografiju Christiana Wirtha. Pita sjeća li se Belzeca, pretrpanih grobnica. Oberhauser izbjegava odgovore. Odmiče se od šanka i pripaljuje cigaretu. Sekvenca završava vanjskim kadrom Münchenske pivnice.

Sljedeći Lanzmannov svjedok “s druge strane” je Franz Schalling, čuvar u getu u Łódźu, kao pripadnik specijalne policije prebačen za čuvara u Kulmhof/Chełmno. Schalling je kooperativan kao i Suchomel, i isto tako ne želi da ga se snima. Lanzmann njegov iskaz bilježi skrivenom kamerom u vrlo lijepoj novogradnji uređene rezidencijalne četvrti, nalik onoj u kakvoj je sniman i Suchomel. Schalling iscrpno opisuje proces istrebljenja u logoru. U sobi je prisutna i jedna ženska osoba kojoj se Schalling obraća s Frau Uwe. Očito riječ je o svjedokinji s njegove strane. Nikakvih posebnih podataka o Franzu Schallingu u filmu nema, a većina informacija o njemu na internetu vezana je uz nastup u ovom filmu.

Na red zatim dolazi Walter Stier, član NSDAP-a i šef željeznica Reicha, odjeljenje 33. Stier tvrdi da nikada nije vidio vlak! Cijelo radno vrijeme provodio je u uredu za pisačim stolom. U siječnju 1940. prebačen je u Kraków kao šef voznih planova. Na tom je mjestu bio godinama i napredovao do pozicije šefa. Vlakovi su se dijelili na redovite i specijalne. Specijalni su bili pod odjeljenjem 33. Za Stiera su specijalni vlakovi, oni koji su transportirali žrtve prema logorima, bili kompozicije s naručenim, grupnim putovanjima; nalik današnjim turističkim vlakovima! Također, pod “specijalnim

vlakovima” podrazumijevalo se i vlakove “programa preseljenja”. Kakvi su to bili transporti, kaže, tada nismo znali. Auschwitz i Treblinka za njega su bile samo konačne stanice. O istrebljenju Židova ništa nije znao. Prve glasine čuo je tek potkraj rata. “Konačno rješenje” bilo je za njega “potpuno iznenađenje”.

Toj nevjerici Stier dodaje i komentar da danas ljudi čak kažu kako je bilo nemoguće ubiti toliko ljudi: odajući time zrno zlokobnog revizionizma, nadovezanoga na prethodnu negaciju bilo kakvih spoznaja o holokaustu. U tom trenutku filma Stier se ne doima samo kao neobaviješteni činovnik i običan stariji gospodin. S druge strane Franz Grassler, zamjenik upravitelja Varšavskog geta, ne ispada iz uloge neobaviještenog činovnika. U dnevniku židovskog upravitelja geta Adama Czerniakówa on se spominje kao osoba iz njemačke strukture moći. Grassler dopušta Lanzmannu da ga snima, ali tvrdi da on ništa nije znao o “konačnom rješenju”. On nije imao nikakvu moć. Njegova je glavna zadaća bila sprečavanje epidemije tifusa. Danas zna koliko je ljudi stradavalo dnevno u getu, ali tada nije znao, on je bio mali čovjek, mali kotačić nacističkog aparata, mladi pravnik na početku karijere... I zbilja, starčić se upravo takvim doima i danas.

Naposljetku, tu je ponovno Suchomel. Pjeva pjesmu o Treblinku, tekst koje je prema melodiji iz Buchenwalda napisao Kurt Franz.

*(...) Treblinka je naša sudbina, i mi smo jedno s Treblinkom, znamo samo riječ našeg zapovjednika, znamo samo poslušnost i obavezu, želimo i dalje služiti, dok mala sreća sve ne okonča – Hu-ra! (...)*

Smijemo se, ali ovo je tužno, kaže Suchomel. Ja se ne smijem, odgovara Lanzmann. “Ne budite ljuti na mene, gospodine Lanzmann, tražili ste povijest, i ja vam dajem povijest”, krotko odgovara SS-ov podnarednik Franz Suchomel...

#### 4. Banalnost zla

Na glasovitom suđenju Adolfu Eichmannu u Jeruzalemu Hannah Arendt skovala je koliko popularnu toliko i problematičnu sintagmu o “banalnosti zla”. Umjesto demonskog zločinca, spremnoga braniti svoje postupke i svoja uvjerenja, u staklom zaštićenoj kabini pojavio se proćelavi, samozatajni činovnik koji je sebe predstavljao kao “maloga čovjeka”; kao impersonalni dio velikog aparata – aparata koji je moć prakticirao kako prema svojim žrtvama tako i prema svojim službenicima. Na suđenju u Izraelu 1961–62. Eichmann je priznao da je u četiri navrata osobno prisustvovao ubijanjima Židova. Za generala Müllera je iz prve ruke napisao izvještaj o plinskim komorama Kulmhofa. U Auschwitzu je bio u prigodi vidjeti na djelu zloglasnog Hössa. U Minsku je vidio strijeljanje majke s djetetom u naručju, a u Lembergu je svjedočio nečemu što je opisao kao “fontanu krvi”: neposredno nakon strijeljanja iz plitko zatrpanog rova s pogubljenima šiknula je krv.

Eichmanna ti prizori nisu ostavili ravnodušnim. Na suđenju je izjavio kako je holokaust “najveći zločin u povijesti”, “katastrofa”. No svoju odgovornost u tom zločinu nije vidio. Za sebe, on je bio samo maleni kotačić velikog sustava; osobno nemoćan išta poduzeti, činovnik koji je dao zakletvu i koji je bio prisiljen ispuniti svoju dužnost. Eichmannova “ispovijed” može se vidjeti u dokumentarcu *Specijalist* (*Un specialiste, portrait d’un criminel moderne*, Eyal Sivan, 1999). U tom filmu Sivan je na tragu Arendt i njezina izvještaja o banalnosti zla (u Izraelu prevedenoga gotovo 40 godina nakon objavljivanja). Prema njemu Eichmann je idiot sustava, “moron” povijesti, lišen ideala i ideologije. Na neki način on je Hitchcockov “normalan čovjek u krajnje nenormalnoj situaciji”. Sam Eichmann upravo se tako predstavljao. Umjesto čudovišta koje je govorilo kako će u grob otići sa smijehom jer je ubio šest milijuna Židova, na suđenju se pojavio činovnik koji je osudio holokaust!

DRAGAN  
JURAK: SHOAH  
CLAUDEA  
LANZMANN:  
POČINITELJI  
I SVJEDOCI  
HOLOKAUSTA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



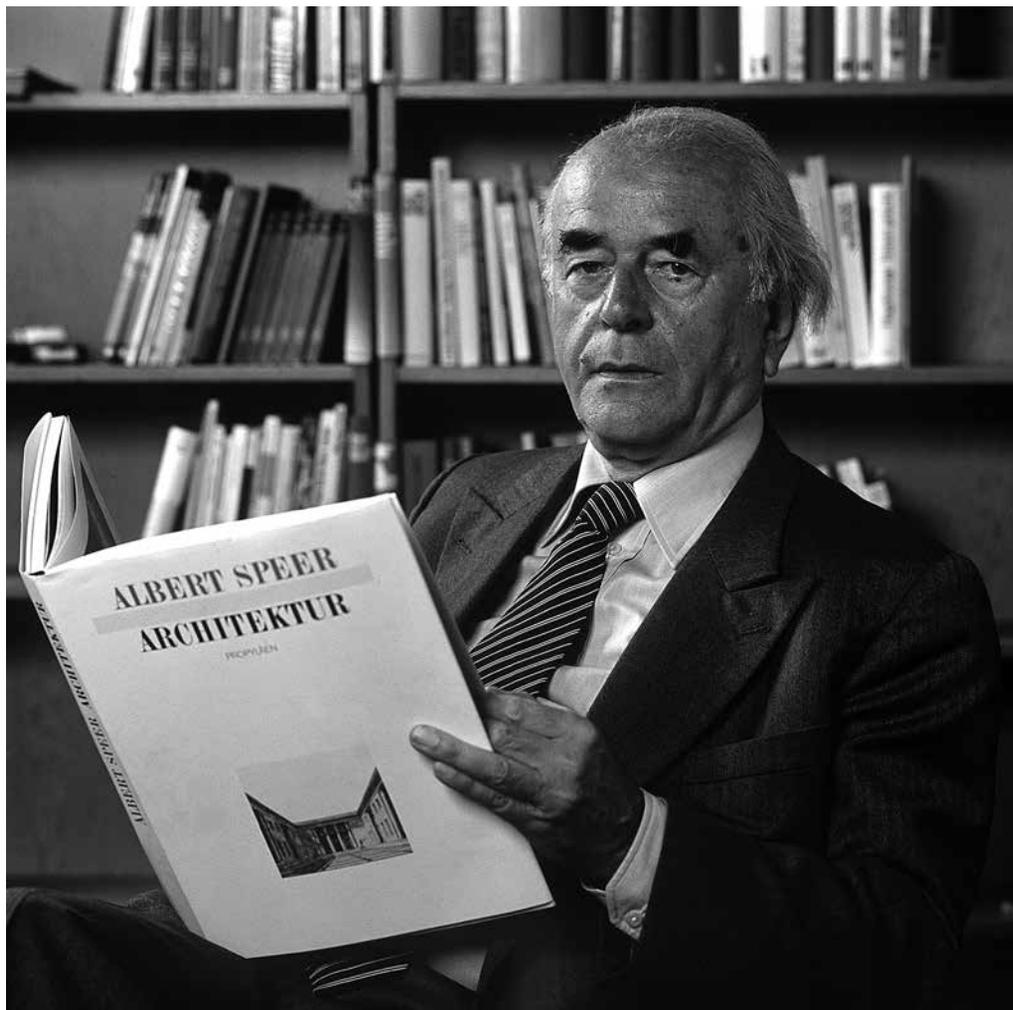
Adolf  
Eichmann  
na suđenju u  
Izraelu 1961.

Visokopozicioniranog SS-ovca zaduženog za transport Židova prema logorima smrti iz drugačijeg kuta prikazuje se u filmu *Eichmann* (Robert Young, 2007), snimljenom prema službenim izraelskim zapisima s ispitivanja. Nakon uhićenja i deportacije iz Argentine izraelske vlasti prisilile su Eichmanna da potpiše izjavu “kojom potvrđuje da je dobrovoljno stigao u Izrael kako bi preuzeo odgovornost za svoju ulogu u konačnom rješenju židovskoga pitanja”, a potom je napravljeno i prvo službeno saslušanje.

U razgovoru s istražiteljem Eichmann je pričao o svojim mnogobrojnim ljubavnicama, među ostalima i židovskoj ljubavnici, zbog svog podrijetla rastavljenom od supruga SS-ovca, a s kojom je zloglasni šef odjela IV B4 tijekom rata imao ljubavno gnijezdo na zaplijenjenom židovskom imanju u Austriji. Među ostalim, Eichmann istražitelju potvrđuje i

kako je prijavio vlastita vozača zbog krađe jednog četvornog metra linoleuma iz ureda IV B4. Eichmann je primijetio da je vozač nesmotreno ostavio linoleum u službenom automobilu. Zbog te krađe osuđen je na četiri godine logora. Najvažnije, film iznosi poznatu povijesnu činjenicu da se Eichmann potkraj rata suprotstavio Himmleru i nastavio s progonom Židova. U to doba Himmler je zbog odluke da se približi zapadnim saveznicima naredio zaustavljanje ubijanja Židova. No Eichmann je pobjesnio, i osobno naredio marš smrti 50 000 mađarskih Židova prema logoru u Austriji.

Ukratko, povijesne činjenice Eichmanna ne prikazuju kao bezličnog, dezideologiziranog činovnika smrti. Upravo suprotno, on je dijabolična pojava: narcisoidni ljubavnik, sadistički šef, zagriženi antisemit i naposljetku – što je predstavljalo jednu od točaka optužnice – uvjereni provoditelj holokausta, koji se



Albert Speer

DRAGAN  
JURAK: SHOA  
CLAUDEA  
LANZMANN:  
POČINITELJI  
I SVJEDOCI  
HOLOKAUSTA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

zbog svog uvjerenja bio spreman suprotstaviti i pretpostavljenima. Istima onima kojima je, kako se na suđenju branio, dao obvezujuću zakletvu. Priča o kotačiću velikog mehanizma zla u ovom je kontekstu samo strategija obrane kakvu je još od suđenja u Nürnbergu ponavljala većina nacista, pozivajući se na zapovjedni lanac i svaljujući svu odgovornost na Hitlera. “Banalnost zla” pritom je tek maska; posljedica Eichmannove lukave i dijabolične predstave na sudu, u kojoj se “veliki kotač” pokušao predstaviti kao “mali kotačić”.

## 5. Hitlerovi pomoćnici

Literatura o psihologiji nacivruške, tih “velikih kotača” Trećeg Reicha, nije mala. Suvremena historiografija nacizma fascinirala se Hitlerovim sljedbeničkim mnoštvom. No to mnoštvo često nema svoje lice. Pojedinačna lica nacizma nalazila su se s druge strane rampe, na političkoj pozornici, bilo kao mahnuti glasovi s radija, usamljene figure sa stranačkih sletova, prijeteći likovi u crnim Hugo Boss uniformama, ili pristojna poratna starija gospoda, poput prefriganog Alberta Speera. *The Face of the Third Reich: Portraits of the Nazi Leadership* (prvo izdanje na njemačkome 1970) jedna je od prvih općih studija nacističke Njemačke. Ugledni

novinar i povjesničar Joachim Fest udario je temelje historiografije nacizma ispisujući portrete nacističke vrhuške: od Hitlera pa nadalje, Göringa, Goebbelsa, Heydricha, Himmlera, Bormanna, Röhma, Rosenberga, Ribbentropa, Hessa, Speera, Franka, von Schiracha, Hössa, sve do oficira, intelektualaca i njemačkih majki kao kolektivnoga lica Trećeg Reicha.

Festov "Facebook" nacizma nije demonologija. Iza demonskih djela u pravilu su se krile bijedne kreature ili socijalni kameleoni. *Lice Trećeg Reicha* prije svega je inventar promašenih egzistencija generacije vojnika koja se nakon poraza u Prvome svjetskome ratu našla iskorijenjena iz društva, bez profesije i bez perspektive. Ti demobilizirani vojnici, izgubljeni u ekonomskoj krizi Weimarske Republike, resocijalizaciju su potražili u paravojnim desničarskim odredima te nacionalističkim političkim organizacijama i mističkim germanskim društvima.

Socijalne frustracije pojačavale su i psihičku nestabilnost. Od Hitlera do Heydricha, od Goebbelsa do Rosenberga, u korijenu žudnje za moći bili su podsvjesni impulsi i emocionalna poremećenost. Nezavisno od tih akutnih neuroza gotovo svih vodećih nacista, velik dio bio je bolestan i u užem, kliničkome smislu: ne samo Hitler već i Goebbels, Göring, Ley, Himmler, itd. U moći oni nisu vidjeli samo ideološku pokretačku snagu svijeta već i lijek osobnih frustracija, neuroza i bolesti. Hitleru se ponavljao san s jedrom arijevkom koju napastuje dijabolični semit. Napetost koja se očituje u tom snu svoje je pražnjenje potražila u patološkom antisemitizmu i na kraju "konačnom rješenju židovskoga pitanja" ispod kojeg se uz poznate socijalne i psihološke traume kriju dakle i očite seksualne frustracije.

Godina 1920-ih, posebice nakon neuspjeloga Münchenskog puča, te su frustracije, neuroze i bolesti životarile na društvenoj margini. U boljim društvima Hitlera se gledalo s podsmijehom zbog njegove proždrljivosti, pretjeranih naklona i straha od žena. S

ekonomskom krizom marginalci su postali predvodnici, a njihove bolesti dominantnom slikom svijeta među sluđenom masom. A tko je primjerice bio taj "pristojni" i "uglađeni" starac Speer? U vrijeme Trećega Reicha Hitlerov omiljeni arhitekt i iznimno učinkovit ministar naoružanja isticao se "obrazovanjem, inteligencijom, i neobičnom čvrstoćom karaktera". Poslije rata je postao poznat kao "nacist koji se ispričao", čak i "dobri nacist", te autor izvanredno zanimljive memoaristike (koju je uredio upravo Fest). Sve u svemu bio je toliko prihvaćen, poslije kao i prije, da je sve dirnuo kada je svoj odnos s Hitlerom opisao riječima "da je imao prijatelja, ja bih bio njegov prijatelj" – jer uistinu, tko bi Speeru mogao odoliti?

Kada je Ribbentrop na suđenju u Nürnbergu upitao suce mogu li zamisliti da bi on mogao ikoga ubiti, besramno dodavši da iskreno kažu izgleda li itko od njih kao ubojica, možda je od prisutnih jedino Speer izgledao kao ne-ubojica. Toliko je, naime, bila jaka maska simpatičnosti toga nacista čija je puna odgovornost za smrt stotine tisuća prisilnih radnika i pljačku židovskih umjetnina raskrinkana tek nakon smrti, među ostalim i biografijom Joachima Festa iz 2001.

## 6. Hössov diskurs kiča

Spuštajući se po nacističkoj hijerarhiji od ideologa i naredbodavaca holokausta, Hitlera i Heydricha, dolazimo do visoko pozicioniranih izvršitelja, također važnih kotača uništenja Židova, no koji su se također željeli predstaviti kao ljudi u vrtlogu povijesti, kao "kotačići". Pa se tako među ostalom povijesnom građom nalazi i fascinantna autobiografija zapovjednika Auschwitza, napisana tijekom suđenja i čekanja na izvršenje smrtno kazne.

U svom uvodu za knjigu *Commandant of Auschwitz* (englesko izdanje 1959, poljsko izdanje 1951) Primo Levi napisao je da se uvodnici obično pišu za knjige do kojih vam je stalo, i za autore do kojih držite, koje cijenite i kojima se divite.



Rudolf Höss

Ova knjiga, međutim, nešto je posve suprotno. Ona je puna zla, a to zlo ispriповijedano je s uznemirujućom birokratskom tupošću; ona nema literarnu vrijednost i njeno čitanje je agonija. Nadalje, usprkos pokušajima da obrani samog sebe, njen autor je ono što jest: glup, arogantan, prost, zapreten pokvarenjak, koji povremeno otvoreno laže. No ova autobiografija zapovjednika Auschwitzta jedna je od najpoučnijih knjiga ikad tiskanih jer vrlo točno opisuje tok jednog života, koji je na svoj način egzemplaran.

Zapovjednik Auschwitzta objavljen je samo na tri jezika – poljskom, njemačkom i engleskom – no povjesničari ga već više od pola stoljeća naveliko citiraju.

Kao preživjeli zatočenik Auschwitzta Levi ponajprije razotkriva Hössove laži. A njih ne manjka u autobiografiji. Primjerice Höss navodi kako ništa nije znao o “konceptu” koncentracijskih logora kada ga je Himmler 1934. pozvao u službu, što je obična glupost. Općenito, Höss je uvijek zatečen razvojem događaja. Tek naknadno shvaća što se događa, a onda je tobože već prekasno da bi djelovao. Kako je bio

zatečen 1934, tako je i zatečen strijeljanjima koja se početkom rata počinju svakodnevno događati u Sachsenhausenu (gdje je bio zapovjednik streljačkoga voda), a tako je i 1941. kao zapovjednik Auschwitzta zatečen prenamjenom logora u logor uništenja. Pritom stalno spominje svoje emocije, snagu koju je morao upotrijebiti da ih zatomi – ponavljajući da je u nekim trenucima najradije želio “nestati” s lica zemlje. Ne objašnjavajući pritom tko ili što ga je sprečavalo da “nestane”.

Höss permanentno laže: istražiteljima, sucima, povijesti, samom sebi. No Levi ne spominje nešto drugo – a to da je kič osnovni diskurs autobiografije. Höss je kič-osoba. Način na koji opisuje svoje djetinjstvo, roditelje, ljubav prema prirodi, životinjama, svoju prvu ljubav, način na koji opisuje svoju predanost, požrtvornost i snagu – egzemplarni je kič. Autobiografija je po mnogočemu iznimno zanimljiva. Vrlo dobro ocrtava Hössov put prema jednome od najgorih zločinaca u povijesti. Taj monstrum je stvoren alkemijom militarizma, nacionalizma, sklonosti autoritetu, karijernog oportunizma – ali sve to unutar okvira kič-predodžbi svijeta i samoga sebe. Na neki način taj kičeraž je blizak “banalnosti zla”. Ovdje ne-

DRAGAN  
JURAK: SHOAH  
CLAUDEA  
LANZMANN: A:  
POČINITELJI  
I SVJEDOCI  
HOLOKAUSTA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

mamo bezumnog činovnika (kakvog sugerira sintagma Hanne Arendt), već nepodnošljivog kičera koji sažalijeva samoga sebe i ono što je “morao” činiti. Naravno, kao i kod Eichmanna, i kod Hössa mnogi biografski podaci upućuju na to da je riječ tek o dijaboličnoj krinki.

Primjerice Höss opisuje kako se volio kupati s djecom u vrtnom bazenu te na rijeci Visli (u blizini Auschwitza gdje je odvožen pepeo žrtava), žaleći što takvih trenutaka nije bilo više! A zašto ih nije bilo više? Kakav je to posao sprečavao taticu? Höss ne odgovara na to pitanje, ali jasno je – posao uništenja. U detaljima nalik ovom, kada pretjera s kičerajem, postaje jasno da Höss možda i jest kič-osoba, ali i da mu kič predstavlja opravdanje pred istražiteljima, poviješću, samim sobom – baš kao što je to Eichmann pokušao opravdati činovničkom banalnošću.

## 7. Franz Stangl

Ovdje svakako moramo spomenuti i knjigu *Into That Darkness: From Mercy Killing to Mass Murder* (prvo izdanje Andre Deutsch Ltd, 1974) seriju razgovora koju je Gitta Sereny vodila sa zapovjednikom Treblinke i Sobibora Franzom Stanglom. Tijekom razgovora u zatvoru u Düsseldorfu, Stangl je u nekoliko navrata zaplakao. Zapovjednik Treblinke i Sobibora, i sudionik eutanazijskog programa T4, plakao je kada se sjetio citre koju je svirao u djetinjstvu, čamca koji je imao kao mladić, tekstilne škole u koju se nije upisao, a zasuzio bi i svaki put kad bi spomenuo suprugu koju je, eto, iznevjerio i razočarao.

Gitta Sereny, izvanredno perceptivna i inteligentna novinarka, primjećuje kako nema sumnje u duboku Stanglovu ljubav prema supruzi, ni u potrebu da mu se ta ljubav uzvraća. Bez obzira na ono što je postao, zaključuje Sereny, Stangl je nedvojbeno sposoban voljeti. No ako i jest često plakao tijekom mjeseci razgovora, Stangl ni jednom nije zasuzio zbog eutanazirane djece i ubijenih Židova: do 1 200 000 u Treblinki i do 250 000 u Sobiboru. Franz

Stangl bio je iznimno emocionalno potresen i kada je govorio kako su nacisti preuzeli policijsku postaju u Linzu gdje je radio, dodajući: “Trebao sam se ubiti 1938... tada je sve započelo za mene. Moram priznati svoju krivnju.” To je ujedno bilo i najbliže što se Stangl približio priznanju krivnje, sve do samog završetka razgovora kada je ponovio: “Moja krivnja... je što sam još ovdje... Trebao sam umrijeti. To je moja krivnja.”

No jasno je: ono za čime Franz Stangl žali je njegov upropašten život, njegova zla sudbina, njegova muka – neugodnosti koje je stvorio svojoj supruzi i svojim kćerima. Nije sposoban jasno priznati krivnju, suočiti se nedvosmisleno s onim što je bio i što je činio: kad plače, kad jeca, onda u prvome redu plače i jeca nad samim sobom. Banalnost zla ovdje je začinjena samosažaljenjem. Stangl je umro devetnaest sati nakon završetka posljednjega razgovora. Kao njegove oporučne riječi Sereny bilježi nekoliko rečenica priznanja krivnje za koje je Stanglu trebalo mučnih pola sata tijekom kojih mu sugovornica nije pomagala potpitanjima, ostavljajući ga da se u dugim dionicama šutnje sam suoči s istinom.

No njegova prava slika, njegova prava narav možda se otkrila nekoliko sati prije. Brbljajući o ovome i onome, Stangl se u jednome trenutku uzrujao zbog “ljudske gluposti”. Grubog glasa i vulgarnog akcenta pričao je o “idiotima” i “moronima” u Brazilu, koji su se “izvukli od eutanazije”. Ako je priznanje krivnje bio kratak trenutak suočenja s istinom, bijesna prijetnja eutanazijom provoditelja programa T4 trenutak je kada je zvijer pokazala svoje (pravo) lice.

## 8. Obični muškarci – izvršitelji holokausta

Stanglovo i Hössovo svjedočanstvo iznimno su značajni za razumijevanje psihologije počinitelja holokausta. Kada se govori o holokaustu, još uvijek se može čuti pitanje zašto su Židovi tako poslušno odlazili u smrt. Ne samo

da je to pitanje neistinito (rekli smo, pobune su izbile u svim logorima uništenja) te prikriveno antisemitsko već pravo pitanje glasi – zašto su ubojice tako poslušno prihvatili svoje uloge. Žrtve nisu imale izbora, ubojice jesu. Tu mislimo i na Franza Stangla, i na Rudolfa Hössa, ali i na bezbroj drugih, “malih kotačića” holokausta. U svojoj izvanrednoj knjizi *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland* (prvo izdanje 1992) povjesničar Christopher Browning pokušava pronaći lica “običnih”, “malih” ubojica holokausta. I prije svega pokušati odgovoriti na razloge sudioništva.

Suočeni s masovnim strijeljanjima židovskog stanovništva u Poljskoj 1942, rezervisti policijskoga bataljuna 101 trebali su učiniti samo jednu stvar: leći u rov sa svojim žrtvama. Dvojica policajaca tražili su od SS-ova kapetana da ih kao muževe i roditelje poštedi ubijanja bespomoćnih muškaraca, žena i djece. Kapetan je odgovorio da mogu leći pored Židova ako ne žele izvršiti naredbu. Dvojica policajaca nisu to učinila. Nitko od rezervista 101. hamburškog bataljuna nije to učinio, ni tada, ni poslije. Među gotovo 500 pripadnika bataljuna nije se našao nitko tko bi otkazao poslušnost i pridružio se bespomoćnima.<sup>3</sup>

U svojem historiografskom klasiku Browning analizira strukturu 101. bataljuna. Sredovječni obiteljski ljudi iz radničke i niže srednje klase nisu se uklapali u sliku nacističkih ubojica. Vjerojatno nije među njima bio mali broj onih koji su nekoć glasali za komuniste i socijaldemokrate ili pripadali njihovoj partijskom članstvu. Hamburg je bio poznat kao nenacistički grad, a oni su dolazili iz klasa

obilježenih antinacističkom političkom kulturom. U svakom slučaju, 101. bataljun nije bio postrojba posebno izabраниh egzekutora – kao što je to bio slučaj s *Einsatzgruppenama* koje su operirale u SSSR-u. Prije bi se moglo kazati da u bataljunu nije bilo nikakvog materijala za stvaranje masovnih ubojica. No 1942. rezervisti su se našli u Poljskoj. U nedostatku ljudstva angažirani su u “konačnom rješenju židovskoga pitanja”. I u tome su gotovo bespogovorno sudjelovali.

Pitanje kako su “obični” građani mogli postati počinitelji najvećeg zločina u povijesti čovječanstva središnje je pitanje *Običnih muškaraca*. Browning odgovor na to ne nalazi u specifičnom njemačkom antisemitizmu, već nudi multikauzalno objašnjenje motivacije (zbog čega je svojedobno imao žestoku polemiku s Danielom Goldhagenom). Pritom naglašava važnost konformizma: pritisak nadređenih, prepuštanje autoritetu, te legitimizirajuće kapacitete vlasti. Tu je i kombinacija rata i rasizma, godine antisemitske propagande, pojačane polarizirajućim efektima rata, uopće rat koji je kao takav omogućio nacistima pokretanje rasnoga rata. Ta kombinacija situacijskih čimbenika i ideološkog preklapanja bila je prema Browningu dovoljna da od “običnih muškaraca” stvori “voljne egzekutore”.<sup>4</sup> Za Goldhagena je Browningova multikauzalnost, pak, obična “šoping lista”.

Međutim, Browning ne vidi problem u njemstvu samom po sebi, i specifičnom njemačkom antisemitizmu, baš kao ni Burleigh. Prema njemu bilo bi utješno kada bi se moglo reći da neka društva imaju dugoročnu određenost spram genocida, i da zloćudni režimi

majke s djecom pucnjem u potiljak, loveći i ubijajući odbjegle Židove.

**4** Kako glasi naslov Goldhagenove kontroverzne, ali utjecajne studije: *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust* (1996). (op. ur.)

**3** Rezervisti tog bataljuna strijeljali su 38 000 Židova, a 45 000 su deportirali prema Treblinku. Između 10% i 20% pripadnika bataljuna izravno je sudjelovalo u ubijanjima: likvidirajući stare i nepokretne koji nisu bili u stanju napustiti kuću, strijeljajući u šumarcima i nad otvorenim jamama

DRAGAN  
JURAK: SHOAH  
CLAUDEA  
LANZMANNA:  
POČINITELJI  
I SVJEDOCI  
HOLOKAUSTA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIŠ

samo moraju osloboditi tu energiju. To bi uvelike pojednostavilo pitanje zla i njegovog rješavanja. Za Browninga pitanje je mnogo šire. Temeljni je problem objasniti zašto obični ljudi – uobličeni kulturom koja ima vlastite specifičnosti, ali je svejedno unutar matice zapadne, kršćanske i prosvjetiteljske tradicije – pod određenim okolnostima spremno sudjeluju u najekstremnijem genocidu u povijesti.

Obični muškarci zastrašujuća su potraga za tim odgovorom. holokaust je, kao i uvijek, priča s premalo bijelih vitezova i zaštitnika slabijih. Priča u kojoj se na one jake gleda kao na “slabe”, i u kojoj slabi postaju “jaki”. U kojoj, izgleda, svatko može biti žrtva i svatko može biti ubojica. holokaust je spuštanje u pakao povijesti, koje kreće od Hitlera, i njegovih noćnih mora s jedrom arijevkom i dijaboličnim Židovom, dolazi do Eichmanna, Hössa i Stangla, i završava na policajcima rezervnog hamburškog bataljuna, te famoznog (može s i bez navodnika) SS-ovskog pjevača Franzu Suchomela.

### 9. Kulturna mimikrija

I kod Lanzmannovih nacističkih svjedoka u *Shoi* postoji određen dojam da svatko može biti ubojica. Dakle, dojam koji govori o banalnosti zla, ali i o “banalnosti” kao demonskoj krinki. Jedini koji ne pokušava dati dojam benignog starčića je Josef Oberhauser. No uz krinku banalnosti zla tu je i određen stupanj kulturne mimikrije. U interpretativnom smislu to je možda i jedan od najzanimljivijih dijelova *Shoe*. Negdje na sredini filma nalazi se vrlo neobična, kratka sekvenca – svega minutu i pol – plesa dvoje starijih ljudi uz poslijeratni njemački šlager o mandolinama i ljetovanju. U prostoru nalik hotelskom foajeu, dvoje starijih ljudi, svečano odjevenih u toaletu s bisernom ogrlicom i trodijelno odijelo, usamljeni plešu kičasti valcer koji južnjačku atmosferu ljetnih noći kombinira s refrenom za pivničko zborno pjevanje. Potom slijedi kadar Berlina noću. Nema objašnjena o toj sekvenci. Tek nešto ka-

snije jedna svjedokinja govori kako su berlinski Židovi prvo grupirani u jednom plesnom restoranu. Po svemu sudeći, riječ je o restoranu u kojem je valcer plesalo dvoje starijih ljudi.

Ova mala sekvenca koja prikazuje restoran danas čini se vrlo važnom jer otvara fenomen kulturne mimikrije poslijeratne Njemačke.

*Tokom 1960-ih i 1970-ih njemačka se ljevica u kulturnom smislu koncentrirala na naizgled sveopći kontinuitet između malograđanskog ukusa 1950-ih i službene zabavne kulture Trećeg Reicha: kontinuitet koji se manifestirao u neutaživoj gladi za obiteljskim komedijama, šlager glazbom i herojskim melodramama.*

(Thomas Elsaesser, u: *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*, Amsterdam University Press, 1996).

*Akademski tekstovi o nacionalizmu i njegovoj odgovornosti za nacistički režim često su nastojali pronaći korijen u njemačkom romantizmu i otkriću Volka. Ovdje je popularno identificirano s iracionalnim, i zauzvrat shvaćeno kao osnova za entuzijazam s kojim su mase dočekale Führera, pa se prema popularnom gledalo s dubokim nepovjerenjem.*

(ibid).

Sličicu te popularne kulture u *Shoi* posreduje plesno-glazbena sekvenca iz restorana. Sve je tu: šlageri, kultura turističkih putovanja, konzumerizam i kultura dokolice za starije građane – one koji su u svojoj mladosti generacijski pripadali razdoblju Trećega Reicha. To je ujedno i generacija Suchomela, Oberhausera, Schallinga, Stiera i Grasslera. Sve njih gotovo i da možemo vidjeti u sličnoj “glazbeno-plesnoj” sekvenci. Koliko se može iz filma razabrati, mimikrija u popularnu i narodnu kulturu predstavljala je nakon sloma Trećega Reicha i njihov osnovni ideološki okvir.

Na Lanzmannovo pitanje čime se nakon rata bavio, Franz Grassler odgovara da je pisao o planinama za izdavačku kuću, pisao i objavljivao planinarske vodiče. Dapače, Grassler je blag, zbunjeni starčić, kojeg danas na internetu nalazimo ponajprije kao autora planinarskih vodiča. Kulturna mimikrija je potpuna: teški zrak geta zamijenjen je svježim zrakom alpskih planinarskih staza.

Franz Suchomel je, pak, nakon rata živio u Bavarskoj kao krojač. U slobodno vrijeme bio je član nekoliko orkestara te crkvenog zbora. Kao što smo mogli čuti, uz mnoge tradicionalne i crkvene pjesme, nije zaboravio ni pjesmu o Treblinku. Lanzmannovi nacistički svjedoci su nakon rata planinarili, pjevali u zborovima, radili u pivnici te specijalne vlakove poistovjećivali s turističkima. Time gotovo da su pokrili cijelu srednjostrujašku kulturu poslijeratne Njemačke – cio ekonomsko-prosperitetni život Zapadnih Nijemaca, s izletima u planine, komunalnim zborovima, obljetničkim druženjima uz pivo i turističkim noćima uz šlagere. U takvoj kulturnoj mimikriji takozvana banalnost zla postaje nepodnošljiva maska. Šlageri o mandolinama ili takozvane *berge*-komedije samo su druga strana nacističke kulture. Vrag je uvjerio svijet da ne postoji. Bilo zato jer se prerušio u činovnika (Eichmann), u pristojnog starijega gospodina (Speer) ili u pjevača šlagera o mandolinama u ljetnoj noći. U Lanzmannovoj *Shoi* to prerusavanje nalazi se na rubu filma. Lanzmann tek pita Grasslera što je radio nakon rata. Suchomela pita za zdravlje, a kod Stiera i Schallinga posve izostavlja pitanja o svakodnevicu i poslijeratnim aktivnostima.

No značajni su kadrovi kuća u kojima su održani razgovori. Oni sugeriraju habitat u kojem se kreću nacistički zločinci. Sudeći prema tim kadrovima – što su bivši nacisti mislili o poslijeratnoj Njemačkoj? Vjerojatno su bili ponosni na njen gospodarski uzlet, koji su očito i sami osjećali. Vjerojatno su postali konzervativni demokrati, glasači CDU/CSU, obožavatelji Franza Josefa Straussa. Stapanje s društvom i

ideologijom nove Njemačke mora da je bilo potpuno. Žal za starim vremenima i Hitlerom mora da je potpuno nestala. Izuzevši suđenja za zločine, i proklamirani državni antinacizam, Zapadna Njemačka mora da je bila ostvarenje i njihovih snova.

Značajne su i njihove fizionomije. Kod Suchomela i Grasslera bezazlenost staračkih fizionomija prva upada u oči. Ta bezazlenost je gotovo nespojiva s onime što su činili u ratu. No i gerijatrijske fizionomije predstavljaju određenu društvenu mimikriju. Nije ni čudo da su pojedinci bili zgroženi što se za monstruoze zločine optužuju i na sud privode neki benigni stariji građani iz susjedstva. Glasovi da nema smisla suditi bolesnim starčićima nisu bili rijetki. Snimke Josefa Oberhausera suprotnost su tome. On nije bio voljan za razgovor. Njegov habitat nije uređena rezidencijalna četvrt, već Münchenska pivnica, u kakvoj je i rođen nacistički pokret. U tom smislu Oberhauser nije u bitnome promijenio svoj habitat. I također, njegovo lice nije lice bezazlenog starčića. Na Oberhauserovu licu još se uvijek mogu prepoznati crte karaktera SS-ovskog oficira iz Belzeca i Treblinka.

Naravno, najznačajnije u svakom slučaju Grasslerove su rečenice o poslijeratnome životu. Između zagašljivog i zagađenog geta, i čistog i zdravog alpskog zraka trebala bi biti velika razlika. No ta dva habitata nisu toliko različita u nacističkome svijetu. Kultura planinarenja izravna je veza između nacističke mitologije alpskih vrhunaca, podno kojih se nalazio i Hitlerov Berghof, uopće nacističke sanitarne ideologije zdravog nacionalnog tijela na svježem zraku – i poslijeratnog alpskog turizma koji je kolektivno jačanje tijela i duha zamijenio kolektivnim odmorom tijela i duha. Grasslerova mimikrija tu se čini potpunom. Od idiličnih planina do Varšavskog geta i zatim nazad u planine vodi sasvim jednostavan putić. Na djelu je kulturno-ideološka metamorfoza koja jednostavnom preobrazbom nacističko čudovište pretvara u zanesenog ljubitelja planina.

DRAGAN  
JURAK: SHOAH  
CLAUDEA  
LANZMANN: A:  
POČINITELJI  
I SVJEDOCI  
HOLOKAUSTA  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

## 10. Pitanje krivnje

Vratimo se na pitanje odgovornosti i krivnje: razlikovanje Nijemaca i nacista; njemstva i krivnje. Burleigh ili Browning amnestiraju njemstvo i Nijemce od krivnje. No njemački povjesničari poput Götza Alya ili filozofi poput Karla Jaspersa nešto su stroži. Heidelberški filozof je odmah nakon rata u *Pitanju krivnje* (AGM, 2006; izvornik: *Die Schuldfrage*, 1946) napisao: “Opire se smislu da se narod kao cjelina optuži za zločin.” No zajednički nazivnik svima je državljanstvo. “U tome svi imaju odgovornost, zbog toga što su dopustili da se 1933. dogodi, a da nisu umrli.”

U nacrtu razlikovanja Jaspers je naveo četiri pojma krivnje: uz “kriminalnu krivnju”, čiji zločini su objektivno dokaziva djelovanja koja krše jednoznačne zakone, tu je i “politička krivnja”, koja postoji u djelovanju državnika i pripadnosti nekoj državi i odgovornosti svakog čovjeka za način na koji se njime vlada, zatim “moralna krivnja”, jer svako djelovanje podliježe moralnoj prosudbi, te “metafizička krivnja”, kao suodgovornost za svako preokoračenje pravde i nepravednost svijeta, posebice za zločine koji su počinjeni u njegovoj prisutnosti ili s njegovim znanjem.

To da su svi Nijemci na neki način krivi te da snose kolektivnu odgovornost (pri čemu je indikativno pretapanje “krivnje” i “odgovornosti”) za Jaspersa je bilo izvan sumnje. On krivnju nije pripisivao tek vladajućoj eliti. Na taj je način iz samih temelja suvremene Njemačke izbačen redukcionizam krivnje: o čemu je posebno svjedočila politika socijaldemokratskog kancelara Willyja Brandta.

Zakašnjelo priznanje o dječjačkoj vjeri u nacizam Güntera Grassa iz autobiografije *Dok ljuštim luk* (VBZ, 2008; izvornik: *Beim Häuten der Zwiebel*, 2006) dodatno je pokazalo da za

redukcionizam krivnje nema mjesta. Otpor Hitleru bio je u Njemačkoj, rekli smo, vrlo raširen. No isto tako je bila raširena i pokornost režimu.

## 11. Nepodignuta ruka

U stalnom postavu berlinskog dokumentacijskoga centra Topografija terora, podignutoga na mjestu gdje je stajalo sjedište Gestapa i SS-a, izložena je fotografija čovjeka koji nije podigao ruku na nacistički pozdrav. Građanin stoji okružen sugrađanima okupljenima na nacističkoj paradi. U šumi podignutih ruku najviše strši jedna nevidljiva: usamljenoga građanina koji prkosno stoji u središtu fotografije ruku spuštenih uz tijelo.

Fotografija čovjeka koji nije podigao ruku<sup>5</sup> izvanredan je prikaz konformizma mase i nonkonformizma pojedinca. Na vrlo dojmljiv način ona povlači pitanje odnosa između Nijemaca i nacističkoga režima. U svojoj knjizi o uvjerenjima malih ljudi u Trećem Reichu (*Life and Death in the Third Reich*, 2008) Peter Fritzsche podsjeća kako je nacistički pozdrav bio obavezan za službene osobe: poštare, činovnike, konduktore, učitelje... Erika Mann, kći Thomasa Manna, u ljeto 1933. procijenila je da djeca tijekom dana uzvikuju “Heil Hitler!” između 50 i 150 puta! Neki su građani dizali ruku iz uvjerenja, neki kao prijetnju, neki iz konformizma, a poneki su pozdrav mumljali, ili iskrivljavali u “Heilt Hitler!” (Ozdрави, Hitleru!). Jedno vrijeme se nacistički pozdrav prakticirao čak i unutar obitelji. Međutim, kako je poraz postajao sve izvjesniji “Heil Hitler!” je sve više ustupao mjesto starim pozdravima “Guten Tag” i “Grüss Gott”.

Forsiranje nacističkoga pozdrava u svim prigodama i na svakom mjestu bio je jedan od načina na koji je nacistički režim mijesio neodlučne Nijemce i usamljivao one koji su se odbi-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

5 Identitet muškarca do danas nije nedvojbeno utvrđen. Najizgledniji su kandidati August Landmesser i Gustav Wegert. (op. ur.)

jali prilagoditi. Među građanima što su okružili čovjeka koji nije podigao ruku, sigurno je bilo onih koji su ruku podigli nevoljko, nemarno, ili iz konformizma. No svi su je podigli osim jednoga čovjeka. Narod je projicirao potporu s kojom je režim mogao biti zadovoljan.

Fritzsche kaže da povjesničari još i danas broje te podignute ruke. U svojoj vrlo zanimljivoj knjizi on pokušava uz pomoć pisama i dnevnika rekonstruirati i objasniti odnos običnih ljudi prema nacističkome režimu. Koliko je Nijemaca zapravo svijet gledalo kroz rasno drugarstvo i rasnu borbu? U kojoj se mjeri Hitler mogao osloniti na potporu običnih građana? Riječ je o još uvijek nekima od središnjih pitanja historiografije nacizma. I Victor Klemperer je kao njemački Židov brojio uzdignute ruke, oslušujući stvaran glas naroda. U svom dnevniku zapisao je da se 1938, na vrhuncu Sudetske krize, našao na odmaralištu za kamiondžije. Na radiju je grmio prijenos s partijskog okupljanja u Nürnbergu. Ali iako su svi koji su ulazili i izlazili pozdravljali nacističkim pozdravom, nitko od prisutnih nije ni sekunde obratio pozornost na radijski prijenos.

“Što je stvarno, što se događa?” zapitao se Klemperer. Gledamo li njegov zapis kao fotografiju iz Topografije terora, možemo reći da je upravo on bio jedini koji u kasno ljeto 1938. nije digao ruku na odmaralištu za kamiondžije. I obrnuto, čitamo li fotografiju kroz Klempererov zapis, među onima koji su digli šumu ruku oko usamljenoga čovjeka spuštenih ruku bilo je malo njih koji su nacizam doživljavali ozbiljno.

I jedno i drugo ponajprije su slike pokorenoga društva. No neosporno je da su se mase Nijemaca identificirale s nacionalnim, napominje Fritzsche, dajući time značajan legitimitet nacističkomu režimu. Budući nobelovac Heinrich Böll mrzio je naciste, ali je priželjkivao njemačku pobjedu! Nakon atentata na Hitlera 1944. i nenacistički građani su spontano izlazili na ulice kako bi izrazili potporu Führeru (samo u Beču okupilo ih se 350 000!). A poslijeratne ankete koje su provodili Amerikanci potvrdile

su da se velik segment njemačkog naroda slagao s osnovnim premisama nacističke politike prema Židovima.

## 12. Misterij nacizma

Lanzmannovi svjedoci nisu tek pokorno dizali ruke na nacistički pozdrav, priželjkivali njemačku pobjedu, izlazili na ulice kako bi izrazili potporu Hitleru, ili se slagali s osnovnom državnom politikom prema Židovima. U Jaspersovim terminima njihovi zločini su objektivno dokaziva djelovanja koja krše jednoznačne zakone. Instanca je sud. Ali ne samo to, oni snose i političku krivnju: ona postoji u pripadnosti nekoj državi. Svaki čovjek odgovoran je za način na koji se njime vlada. Instanca je sila i volja pobjednika. Zatim, moralnu krivnju: za djela koja uvijek činimo kao pojedinci snosimo moralnu odgovornost i to kako za svoje političko, tako i za vojno djelovanje. Zločini ostaju zločini i kad su naređeni, a svako djelovanje podliježe moralnoj prosudbi. Instanca je ovoga puta vlastita savjest. Te naposljetku i metafizička krivnja: suodgovornost za svako prekoračenje pravde i nepravda svijeta (!), i posebice za zločine koji su počinjeni u pojedinačnoj prisutnosti ili s njegovim znanjem. Ne učinimo li sve što možemo da ih spriječimo, snosimo zajedničku krivnju za njih. Instanca je ovoga puta – sam Bog.

I u Burleighovu kontekstu amnestije njemstva i Nijemaca Lanzmannovi svjedoci su izvan crte oprosta. Riječ je mahom o zločincima krivima i osuđenima za specifične zločine. No kao i Speer, Eichmann ili Stangl, i oni se žele prikazati kao žrtve nacizma, i oni žele biti samo obični i mali ljudi. Neki su u tome i vrlo uvjerljivi. Tu leži i veliki, mračni misterij nacizma. Za žrtve znamo tko su bili, ali tko su bili ti krvnici? Odakle su došli, što ih je formiralo? Tko su bili ti ljudi koji su u Treblinki ubijali stotine tisuća i pjevali glupe pjesmice? Tko je taj susretljivi Lanzmannov starčić Suchomel?

O ubojicama možda najviše govori jedna novinska fotografija na kojoj je skupina SS-

DRAGAN  
JURAK: SHOAH  
CLAUDEA  
LANZMANN:  
POČINITELJI  
I SVJEDOCI  
HOLOKAUSTA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

ovaca iz Treblinka, među njima i Suchomel, tijekom suđenja iz sredine 1960-ih.<sup>6</sup> Kameramani snimaju klupu s optuženicima, a oni skrivaju lica fasciklima i rukama. Što to skrivaju? Lica čudovišta? Lica krvoloka? Ne, istina je još strašnija. Iza fascikala i šaka skrivaju se lica takozvanih običnih ljudi: sredovječnih, proćelavih susjeda, ni po čemu posebnih, koji uljudno pozdravljaju na ulici i poput Franza Suchomela pjevaju u zborovima.

Lanzmannov film *Shoah* u segmentima u kojima svjedoče nacistički zločinci i sudionici govori istu priču. Za Suchomela se zna da je bičevao Židove. Nije bio među najgorim SS-ovcima Treblinka, ali nije bio ni ono što su zatočenici zvali "dobrim nacistima". Poslije rata spremno je svjedočio, a povjesničare i istražitelje oduševljavao je izvanrednom memorijom. Po svojoj kooperativnosti i spremnosti da prizna krivnju doimao se posve rehabilitiranim, ili se barem tako činilo. No u razgovoru s Gittom Sereny nevezano s temom spomenut će, onako usput, glumeći znanstvenu znatizelju, "da sve Židovke imaju jamice na stražnjicama", dodajući kako je to i znanstveno dokazano. Izbačena iz ravnoteže ovom rasističkom "opservacijom" Sereny će uzvratiti agresivnim pitanjem kakvo on ima iskustvo sa stražnjicama debelih kršćanki, recimo Njemica? Suchomel će prešutjeti odgovor, osjećajući valjda da treba više paziti na to što govori – i koliko se otkriva.

Lanzmann se ne konfrontira sa Suchomelom, ne provocira ga, ne psihologizira ga, čak ga ni ne kontekstualizira u širu biograf-

sku i povijesnu osnovu, kao što to ne čini ni sa židovskim svjedocima. Lanzmann gledatelju nudi ono najkonkretnije što mu može ponuditi: a to je glas i sliku Franza Suchomela. I što možemo vidjeti u tom esencijalnom dokumentu? Na crno-bijeloj snimci, zabilježenoj skrivenom kamerom, možemo vidjeti lice koje se tijekom suđenja skrivalo iza fascikala s papirima. Možemo vidjeti čudovište 20. stoljeća: običnog, malog građanina i njegov zločinački potencijal, njegovu sposobnost da živi kao normalni građanin, u jednome trenutku postane ubojica i upravo dijabolična figura, a potom se fizički metamorfozira u starčića, te politički, socijalno i kulturno iznova mimikrira.

U vrijeme holokausta najučeniiji Židovi koji su se zatekli u koncentracijskome logoru Buchenwald organizirali su suđenje Bogu. Svake večeri okupljali su se raspravljajući je li Bog kriv. SS-ovci su u njihovu logoru ljude ubijali bacajući ih u septičke jame. Zapovjednici logora su kao abažure koristili tetoviranu kožu ubijenih logoraša. Na djeci su se obavljali sadistički, imbecilni medicinski eksperimenti... Zašto to Bog dopušta? Ako je svemoćan i pravedan, zašto ne zaustavi pokolj?

Presuda je glasila: kriv je. Bog je bio kriv. Njegova krivnja je bila izvan svake sumnje. U povijesnome smislu Bog je umro stotinu puta u Auschwitzu. Ali nije Bog jedini krivac. Kao i Bogu, može se, na jednom hipotetskom sudu, suditi i običnom, malom čovjeku. A presuda bi bila ista.

**6** Fotografija je objavljena u knjizi Chila Rajchmana *Ja sam posljednji Židov: Treblinka 1942.–43.*, Fraktura

2014; izvornik: *Je suis le dernier Juif, Treblinka 1942–1943*, 2009).

UDK: 791.63

## Zrinko Ogresta

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

### Esej o genezi jednog filmskog djela – filma *S one strane*

U početku je – kaos.

Kao i uvijek, kao i kod svakoga drugog stvaralačkog čina. Iz općega nereda treba stvoriti red. “Na umjetniku je samo da odbaci viškove”, rekao bi Michelangelo Buonarroti. Kad je riječ o filmu, poglavito onome dugometražnome igranome, ta srž stvaralačkoga procesa u pravilu je dugotrajna. U slučaju igranoga filma *S one strane* bila je iznimno duga.

*Žarko, muškarac srpske nacionalnosti, oženjen je za Hrvaticu s kojom ima troje djece. Časnik je tzv. Jugoslavenske narodne armije i s obitelji živi u Sisku, hrvatskom gradiću nadomak Zagreba. Ratnom agresijom tzv. JNA i paravojsnih srpskih snaga na Republiku Hrvatsku, 1991. napušta svoju obitelj i stavlja se u službu neprijateljskih snaga. Njegova supruga Vesna ostaje sama s troje djece. Dvadeset pet godina kasnije, jedan neočekivani telefonski poziv potrese Vesnin život: javlja se Žarko, prvi puta nakon toliko godina. Upravo je izašao iz haškoga zatvora gdje je služio dugotrajnu kaznu osuđen radi ratnih zločina. Želi se vratiti obitelji, obnoviti brak. Traži oprost...*

Ovih nekoliko rečenica predstavljale su temelj moje zamisli na kojoj sam kanio izgraditi budući film. Kako sam sklon surađivati s piscima scenaristima (Lada Kaštelan, Goran Tribuson, Josip Mlakić...), u suradnji s kojima su nastali mnogobrojni scenariji mojih filmova (*Krhotine – kronika jednog nestajanja*, 1991; *Crvena prašina*, 1999; *Tu*, 2003...) s takvom sam zamisli nastojao i ovoga puta animirati hrvatskog pisca za kojega sam smatrao kako će se zainteresirati i senzibilizirati za ovakav sadr-

žaj. Taj put do *onoga* s kojim sam do cjelovitog scenarija i došao bio je neobično dug. Najdulji u mom dosadašnjem stvaralaštvu. Trajao je gotovo punih deset godina...

Započeo je još 2005. godinu dana nakon što je završio festivalski i distribucijski život do tada mog najuspješnijeg filma *Tu*. Činilo mi se kako će navedeni sadržaj koji me osobno, psihološki i sadržajno toliko angažira predstavljati prirodan slijed u mom stvaralaštvu. S obzirom na osobitost i širinu problema kojima sam se kanio baviti u ovome filmu, razmišljao sam tko bi mogao biti taj koji će se i stvaralački, ali i ljudski prepoznati u tom problemu. Nazvao sam Tomislava Zajeca (r. 1972), pisca mlade generacije kojega nisam osobno poznavao, a čiji su me romani i drame intrigirali. Na moje ne baš malo iznenađenje, Tomislav nije bio spreman za suradnju. Zateklo me je to jer se svaki redatelj prirodno nada i vjeruje kako će animirati suradnike za rad na svom projektu. Napokon, to je jedna od temeljnih zadaća redateljeva poziva – okupiti suradnike. Nekoliko mjeseci kasnije iz tiska je izašao Zajecov roman *Ljudožderi* (2005). Bilo mi je jasno da je Tomislav bio u cijelosti posvećen okončanju svog novog romana i da se nije mogao posvetiti ničemu drugome... barem sam ja to sebi tako želio protumačiti.

Dakako da me Tomislavova “odbijenica” nije destimulirala. Javio sam se mladoj i darovitoj dramaturginji Nini Mitrović (r. 1978), dramskoj književnici s nekoliko do tada zapaženih dramskih naslova. Pretpostavljao sam kako će njezina mladost i dar unijeti u tekst izvjesnu generacijsku osobitost, originalnost. U svojim razmišljanjima nisam zanemarivao ni podatka o tome kako je Nina, navodno, dijete iz tzv. mi-



Zrinko Ogresta  
na snimanju  
filma *S one*  
strane

ješanoga braka te da bi je i ta okolnost mogla dodatno senzibilizirati za moj sadržaj. Sve se to na moju radost i dogodilo. Nina je pokazala osobitu zainteresiranost za temu. Baš kao i producent većine mojih filmova Ivan Maloča, koji je s Ninom potpisao ugovor o izradi scenarija. Kako bih je dodatno uvukao u problem koji me zanima, dao sam joj na čitanje kraći roman ruskog disidentskog pisca Vladimira Maksimova (1930–1995) *3a yeptoŭ (Iza crte)*, koji je napisan početkom 1960-ih. Taj kršćansko-moralistički impostiran tekst bavio se problemom “oca razmetnoga”, koji se u smiraju svoga života želi vratiti obitelji koju je napustio proćerdavši godine u prolaznim užicima.

Dogodilo se, međutim, nešto što se kasnije pokazalo nepremostivim u želji da scenarij nastane u suradnji s Ninom. Nina je, naime, tražila da joj se da nekoliko mjeseci te da će ona, posve samostalno, napisati i “isporučiti” scenarij. Riječ je o redovito vrlo riskantnom izboru pri kojem je redatelj, autor filmskoga djela, zapravo isključen iz onoga temeljnog, a to je rast i razvoj filmskoga scenarija. Nema mogućnost sugestije, usmjeravanja i predlaganja tijekom pisanja teksta, dakle nastanka filmskoga scenarija. Energija i želja koje su zračile

iz *Nine* bile su, međutim, takve i tolike da smo i producent Maloča i ja pristali na rizik.

Nina je počela s radom i sljedeća tri-četiri mjeseca javljala bi mi se kako bi me izvijestila u kojoj je fazi rada, načelno me informirala o problemima i dvojabama s kojima se susreće, ali o konkretnom scenariju, njegovu usmjerenju i biti nisam znao zapravo ništa. Napokon, došao je i taj dan kad je Nina okončala rad i predala mi tekst na čitanje. Nisam od onih koji u takvim trenucima smjesta pristupaju čitanju ili nasumično otvaraju tekst kako bi zadovoljili svoju znatiželju bacajući pogled na poneku rečenicu ili dijalog. Čekam trenutak mira i osobne usredotočenosti u kojima ću se tekstu moći posvetiti u cijelosti, s punom koncentracijom. Takav se dogodio nekoliko dana nakon što sam tekst primio. Pročitao sam ga u dahu. Bez prekida...

Nažalost, dogodilo se ono od čega redatelj poput mene ponajviše strahuje: napisani scenarij pripadao je nekom drugom stvaralačkom svemiru, način na koji je vođen sadržaj i oblikovani karakteri bio je, nažalost, posve stran mojoj stvaralačkoj poetici. I sadržajno i oblikovno. Pređa mnom je bio tekst u kojem se nisam mogao prepoznati, tekst u kojem je

izvorna zamisao bila napisana nekim “drugim jezikom”. Jezikom koji meni, nažalost, nije bio blizak. Valja osobito naglasiti kako se ovdje prije svega radi o osobnom doživljaju, onom koji je ključan za filmskoga redatelja. Dakle, nije riječ o procjeni je li scenarij dobar ili nije. Čak i pri pretpostavci da scenarij nije dovoljno kvalitetan, a da je redatelju blizak, otvara se realna mogućnost da dođe do realizacije filma. Naime, u takvom se slučaju pokreću preinake onih scena ili motiva u scenariju koji to zahtijevaju. U ovom konkretnom slučaju nije bila riječ o tome. Jednostavno – Ninin je tekst bio nešto drugo. Nešto što bi možda u rukama drugog i drugačijeg redatelja, redatelja drugog i drugačijeg stvaralačkog i ljudskog senzibiliteta i svjetonazora rasplamsalo stvaralački žar. Meni se to, nažalost, nije dogodilo.

Susret i sudar s Nininim tekstom nisu u meni probudili želju da istu zamisao nastojim ostvariti s drugim piscem. Naprotiv, rezultirali su izvjesnom odbojnošću prema izvornoj ideji. Čak i sumnjom je li uopće potentna i dobra. Trebale su proći gotovo dvije godine da bih s istom zamisli poželio pokucati na “druga vrata”. Javio sam se, i to nekako sramežljivo, Ladi Kaštelan (r. 1961), hrvatskoj dramatičarki i dramaturginji, s kojom sam napisao scenarij za svoj debitantski film *Krhotine*. Dogodilo se ono čemu se uopće nisam nadao: Lada me saslušala, međutim, upravo je završavala pisanje svoje nove drame pod radnim naslovom *Razdanjivanje*. Bez okolišanja mi je rekla kako je sigurna da će me taj sadržaj zaintrigirati i kako je riječ o tekstu vrlo bliskom filmskom izričaju te da se lako može preobličiti u filmski scenarij. Uzeo sam ga i pročitao. Dogodilo se da su se problemi kojima se Lada u toj svojoj drami bavila u znatnoj mjeri preklapili s problemima kojima sam se i osobno u tom trenutku susretao. Doživio sam taj trenutak kao znak da je vrijeme da se pozabavim upravo takvim sadržajem. Tako je i nastao scenarij za obiteljsku dramu *Iza stakla* koju sam snimio 2008. Zamisao za *S one strane* ostala je na čekanju...

Godine 2009. javio mi se Jurica Pavičić (r. 1965), hrvatski novinar, filmski kritičar i pisac. Slao mi je na čitanje svoje novele nadajući se da ću u nekoj od njih prepoznati potencijal za filmsku ekranizaciju. Čitajući ih, pomislio sam kako bih o svojoj zamisli možda mogao upoznati i njega. Izložio sam mu ideju te, baš kao i Nini Mitrović, dao na čitanje isti onaj ruski roman u želji da ga senzibiliziram za karakter problema kakav me zanima. Jurica je pokazao zainteresiranost i otvorenost za suradnju na mom sadržaju. Suradnja, nažalost, nije daleko odmakla: svakodnevne i mnogobrojne Pavičićeve novinarske obveze nisu stvarale prostora i pretpostavke za slojevito i temeljito bavljenjem tim problemom, a što je, barem se tako meni čini, preduvjet suradnje sa mnom. Moja zamisao, dakle, i dalje nije naišla na onakav odgovor kakav sam priželjkivao.

Koji mjesec kasnije, jedan slučajan susret i razgovor s proslavljenim piscem i scenaristom Mirkom Kovačem (1938–2013) rezultirali su njegovom željom i spremnosti da surađuje sa mnom. Čim sam ga upoznao s idejom rekao je kako je ona “jedna od onih koje su vrijedne filma”. Iako je bio u dovršavanju romana, pristao je paralelno raditi i na filmskome scenariju. Rad se temeljio na našim povremenim susretima u kojima me je Mirko izvješćivao o motivima koje razrađuje i pri kojima smo zajednički trasirali put filmskoj priči. Nekoliko mjeseci kasnije, Mirko Kovač mi je poslao *treatment* za film. Filmska je priča bila utemeljena, zanimljiva i dobro postavljena, likovi jasno okarakterizirani. Ono na čemu je, prema mom mišljenju, valjalo još raditi bilo je slojevitije poniranje u pojedine odnose te intrigantnije oblikovanje dramske forme. Mirko se složio i s jednim i s drugim. Trebao je krenuti u pisanje filmskoga scenarija u kojem bi se te dorade i dogodile. Zbilo se, međutim, ono najgore, ono na što čovjek ne može utjecati: Mirko je obolio od zloćudne bolesti. U takvu stanju, dakako, nije mogao nastaviti s radom. Nakon ciklusa terapija njegovo kratkotrajno zdravstveno po-

ZRINKO  
OGRESTA:  
ESEJ O GENEZI  
JEDNOG  
FILMSKOG  
DJELA – FILMA  
S ONE STRANE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

boljšanje obojici je probudilo nadu kako će se uskoro ponovo moći posvetiti scenariju. Bolest je, međutim, bila kobna i Mirko Kovač je ubrzo preminuo. Ostajem s osobitom uspomenu na tu književnu i ljudsku veličinu: posljednje što je napisao bio je upravo *treatment* koji je radio za moj film.

Mirkova smrt i *treatment* koji je bio obilježen njegovom osobnošću nisu mi dopuštali da ga dam u ruke i jednom drugom piscu koji bi nastavio ondje gdje je Mirko stao te na temelju njegova *treatmenta* napisao scenarij. Činilo mi se da bih takvim izborom izdao Mirka, a zapravo i sebe... Zamisao za *S one strane* ponovno sam stavio na čekanje...

U međuvremenu mi se ponovno javila Lada Kaštelan sa željom da pročitam njezinu novu dramu koja je još bila u pisanju. U rijetkom i osobitom sadržaju koji u vremenskom i prostornom jedinstvu kroz svojevrsnu psihoterapeutsku seansu u trajanju od 90 minuta sugestivno progovara o ljudima današnjega doba prepoznao sam dovoljno izazova i stvaralačkog rizika te sam 2014. na temelju te drame snimio film *Projekcije*.

Kad su *Projekcije* bile dovršene, ali još uvijek prije no što su premijerno prikazane, ponovno mi se probudila strast prema ideji i temi za *S one strane*... I tad sam se javio Mati Matišiću (r. 1965), jednom od vodećih hrvatskih dramatičara i autoru niza filmskih scenarija. Zanimljivo je kako je u obojice postojalo poštovanje prema djelima koja smo do tada stvorili. Čak i neka tiha obostrana želja da surađujemo, ali koja se, eto, nažalost nikada do tada nije ostvarila. Matišić je vrlo izbirljiv kad je riječ o suradnji s filmskim redateljima. Radi tek s nekolicinom i na sadržajima koji ga osobito intrigiraju. Izložio sam mu svoju zamisao. Dogodio se trenutak kakav priželjkuje svaki redatelj: Mate se "zarazio" predloženom idejom, prepoznao u njoj sav problemski, ljudski, tematski potencijal. U hipu smo se dogovorili o načine suradnje: nalazit ćemo se gotovo svakodnevno kod mene i zajedno graditi film-

sku priču. Ono što dogovorimo Mate će zatim sam kod kuće ispisivati i napisane scene slati mi na uvid i usuglašavanje. Slijedilo je gotovo šest mjeseci za mene najljepšeg rada na nekom scenariju: ljudska i stvaralačka zrelost obojice anulirala je sve dječje bolesti takvih suradnji. Nije bilo taština, inzistiranja na vlastitim zamislima. Obojica smo u trenu prepoznavali optimalna rješenja ma tko da je do njih dolazio. Dijalozi koje je Mate ispisivao u scenama koje smo prije usuglasili unosili su autentičnost i punu životnost našem sadržaju. Krizne situacije u kojima nam se činilo da smo pred dramaturškim zidom također smo prevladavali zajedničkom vjerom i međusobnim sokoljenjem. Razina razgovora koje smo vodili tijekom rada na scenariju bila je takva da smo, kad je posao bio završen, žalili što ih nismo snimali. Kako smo obojica sveučilišni profesori na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, bili smo uvjereni kako bi te snimke bile iznimno vrijedne u nastavi i stasanju studenata dramaturgije i filmske režije.

Scenarij za film *S one strane* prijavljen je na natječaj HAVC-a i projekt je bio prihvaćen s izvrsnim recenzijama izbornika za igrani film. Izlažem ovdje kratki sinopsis:

*Uobičajenu svakodnevnicu patronažne sestre Vesne Hrestak prekine jedan telefonski poziv: pripremajući se za terenski obilazak pacijenata, nazvao ju je – Žarko. Kako je u sobi s još dvije kolegice, uznemirena pozivom, kaže mu da ne može razgovarati i prekine vezu... Kćerki Jadranki s kojom živi, ali i oženjenom sinu Vladimiru, čije dvogodišnje dijete povremeno čuva, Vesna u početku taj nenadani telefonski poziv. Navečer istoga dana, Žarko ponovo zove. Iz razgovora se doznaje kako je on Vesnin muž koji nakon dvadeset godina želi vidjeti nju i djecu.*

*Kad iduće jutro o očevom pozivu razgovara s Jadrankom i Vladimirom, kažu joj kako ga oni ne žele vidjeti. Osobito revolti-*

ran očevim pozivom je Vladimir koji majci veli da mu poruči da je začuđen što se nije ubio. Poslijepodne istoga dana na grobu svoga sina Zorana, Vladimirovog brata blizanca, Vesna zatekne Žarkov vijenac. Ona ga naziva i poručuje da ga djeca ne žele vidjeti. Iduće jutro Vesnu posjećuju dvojica muškaraca, bivši susjed Perić i njegov rođak. Mole Vesnu da razgovara sa svojim mužem i da ga zamoli za informaciju o nestalim ženama i djeci iz njihovog rodnog sela. Tek tad doznajemo da je Žarko osuđeni ratni zločinac koji je kao bivši oficir JNA u haškom zatvoru proveo više od petnaest godina i koji je nakon odslužene kazne pušten u Srbiju na slobodu. Vesna im reče da već dvadeset godina ne razgovara sa suprugom, ali kad oni odu, naziva Žarka koji joj kaže da o tom zločinu ne zna ništa.

Nakon što Jadranka ode živjeti sa zaručnikom Božom, Vesna počinje živjeti sama i nakon dnevnog posla patronažne sestre (mahom skrbi o bolesnim starcima koje obilazi po njihovim stanovima) svaku večer telefonski razgovara sa Žarkom koji također živi sam. Na izvjestan način Vesna počinje živjeti dvostruki život: noćni intimni, i dnevni u kojemu sudjeluje u životu svoje djece pomažući Jadranki pronaći posao, a Vladimiru riješiti probleme koji su nastali njegovom bračnom nevjerom. Vesna sve više uživa u noćnim razgovorima sa Žarkom kroz koje se ponovno zbližuju, otkrivajući jedno drugome dvadeset godina odvojenih života. Žarko joj priznaje kako je bio zaljubljen u ženu koja je neobično sličila Vesni i za čiju se smrt osjeća odgovornim. Žarko joj također kaže kako sve teže podnosi razdvojenost od Vesne i da ne zna koliko će više moći podnositi takav život. Nakon tako završenoga razgovora Žarko prestaje odgovarati na Vesnine pozive i ona ga, zabrinuta da mu se što nije dogodilo, odlučuje posjetiti u Srbiji. Za razliku od kćeri Jadranke koja razumije i podržava majku, sin Vladimir je

osupnut njezinom odlukom. Kaže joj da bi prije odlaska morala zatražiti pristanak od njegovog pokojnog brata Zorana.

Kako se Žarko ne javlja na telefon, ona naziva njihovog prijatelja, bivšeg oficira JNA, koji živi u Beogradu, i s kojim se Žarko druži. Sretan jer čuje Vesnu nakon toliko godina, on joj obeća da će provjeriti što je s njim. Nedugo zatim Žarko naziva Vesnu. U tom trenutku Vesna shvati da je cijelo vrijeme vodila duge telefonske razgovore s čovjekom koji nije njezin muž, i da tek tada po prvi puta razgovara sa svojim suprugom kojega nije čula dvadeset godina... Potresena, naziva muškarca s kojima je danima razgovarala i koji joj se predstavljao kao njezin muž. "Žarko" se javi. Potresena, Vesna ga pita "tko je on, zašto joj sve to čini i što mu je ona skrivila". "Žarko" dirnut i jednako potresen prozbori samo – oprost.

Na povratku s posla Vesna ulazi u lift u koji zajedno s njom ulazi i osoba za koju smo mislili da je njezin muž Žarko. Zajedno se voze liftom, kurtoazno pozdrave i shvaćamo da se površno poznaju. Muškarac i Vesna izlaze iz dizala na istom katu i vidimo da, muškarac za kojeg smo misli da je Žarko, živi u stanu do Vesninog.

Film *S one strane* primarno je posvećen unutarnjem svijetu likova u osobnoj borbi za ovladavanje vlastitim životima bez obzira na prošlost ili unatoč njoj, svijetu u kojem će jedan telefonski poziv razbiti krhku konstrukciju osobne stvarnosti prihvatljive svima, otvorivši niz nerješivih pitanja – možemo li zaključiti "poglavlja" iz vlastite prošlosti, možemo li krenuti ispočetka, je li oprost moguć, možemo li oprost koji tražimo za sebe primijeniti i na ljude iz vlastita susjedstva... Moraju li naša djeca živjeti i naše propuste?

U takvoj postavci ističu se dva temeljna vizualna elementa filma – lica protagonista i prostori u kojima stanuju i rade. Lica kao odrazi događanja i životni prostori kao okvir unutar

ZRINKO  
OGRESTA:  
ESEJ O GENEZI  
JEDNOG  
FILMSKOG  
DJELA – FILMA  
S ONE STRANE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



kojeg su barem neka sigurnost i mir povremeno mogući. Za vizualni identitet filma prinosi dvoje suradnika, direktora fotografije Branka Linte (r. 1968) i scenografkinje Tanje Lacko, bili su ključni i nemjerljivi.

Nekoliko je zahtjeva ili potreba postavljeno tijekom vizualnoga razvoja.

Potreba za perspektivom u slikovnom smislu koja će omogućiti da uvijek budemo blizu likovima kako bismo mogli sudjelovati u filmskim zbivanjima, pratiti odjeke tih zbivanja na njihovim licima i, ako je to istodobno moguće, pružiti osjećaj nenametljivosti i poštovanja prema osobnim prostorima.

Potreba da se uz primarni zahtjev za blizinom ostvari i vidljivost životnih prostora, odnosno stanova, ordinacija, stanova pacijenata, unutrašnjosti automobila u obliku malih, ali karakterističnih i osobnih svjetova u kojima likovi borave osjećajući se u njima sigurno i u kojima su razmjena mišljenja ili razmišljanje o novim događajima mogući, iako često ne i ugodni.

Potreba da ukupni vizualni dojam doneke i prisutnost društvene okoline ili neke vrste trajnog promatrača koji ima potencijal ili moć da prethodno ostvarene postavke razruši. Ova potreba ima za cilj i stvaranje pritiska u obliku stalne prisutnosti kao prenesene slike društvenih utjecaja općenito.

Potreba da prostori u filmu budu stvarni životni prostori, stvarni stanovi koji odgovara-

ju društvenom položaju likova bez “olakšavanja” situacije za tehničke zahtjeve snimanja.

Potreba da se filmskim pristupom ne naruši vjerodostojnost situacija, da prizori izgledaju kao zabilježena stvarnost nemodificirana filmskim sredstvima. U tom smislu zadali smo si zadatak da ćemo izbjegavati svaki očiti filmski postupak s iznimkom postupka koji donosi “prisutnost”.

Izbor perspektive u filmu općenito moguć je kroz izbor optike i odluke o formatu snimanja u smislu veličine zabilježenoga fotograma.

Za film *S one strane* odabrali smo anamorfotski postupak koji prizore ispred kamere “vidi” na jedinstven način – objedinjujući široki zahvat scene i zgusnuti prikaz dubine prostora uz precizno odvajanje prostornih planova kroz smanjeno polje dubinske oštine. Takva perspektiva učinkovito smješta protagoniste u središte gledateljeve pozornosti uz bogatu prisutnost okolnog prostora. Tim izborom riješili smo potrebu za blizinom i potrebu za vidljivošću karakterističnih prostora. Također smo osvojili i slobodu u izboru filmskih objekata koji veličinom, oblikom i uređenjem pripadaju društvenom položaju likova te tako stvorili osnovni vizualni kod filma.

Kompozicija svakoga kadra postavljena je na način koji u sliku uvodi pozornu doziranu nesklad i tako pridonosi osnovnoj potrebi za bilježenjem nemodificiranoga životnoga pri-



zora. Oduzimajući sebi ulogu vladara filmskoga prizora kojemu je svaka promatračka pozicija dostupna, stvorili smo intimne prostore za likove našeg filma, u kojima je moguće biti siguran i zaštićen.

Smještajem kamere nastojali smo otvoriti novi komunikacijski sloj filma u kojemu bismo u do sada iznesene postavke unijeli elemente ili naznake nesigurnosti, prisutnosti i promatranosti, koji mogu biti dovedeni u vezu s društvenim kontekstom u kojem se filmski likovi nalaze. Odabrali smo “sakriti” se iza zavjesa, u susjedne sobe, iza staklenih vrata, pratiti radnju iz hodnika ili s balkona ili jednostavno prizore u eksterijerima promatrati iz daljine. Stvaranje promatračeve prisutnosti u filmu se najčešće ostvaruje snimanjem “iz ruke” pri kojem snimatelj, doslovno uzevši kameru u ruke ili naslanjajući je na rame, prenosi na sliku ljudsku karakteristiku da i kada stoji mirno to nikada nije čvrsto i mrtvo već uvijek živo i prisutno. Postavili smo si pitanja je li do sada stvorena perspektiva i kompozicija filma dovoljno čvrsta da podnese takvo snažno izražajno sredstvo bez gubitaka i kršimo li time zahtjev za neprimjetnošću filmskoga postupka. Suočeni s očiglednim odgovorom, odlučili smo kameru vratiti na stativ, a prisutnost dočarati ponajprije kroz promatračku poziciju, a nakon toga i povremeno sporim vožnjama kamere koje će gotovo neprimjetno, pokrenuvši se u pozorno odabranim trenucima, donijeti

promjenu vizure sugerirajući prisutnost “općeg mišljenja” i snagu koje pretpostavljeno ili stvarno mišljenje drugih ima na sve nas.

Filmsko svjetlo u filmu *S one strane* postavljeno je kao element koji objedinjuje ostale vizualne komponente filma donoseći prirodnost ugođaja ostvarenu kombinacijom prirodnoga svjetla, svjetla zatečenog u ambijentima i filmske rasvjete. Izborom omjera korištenja kreirali smo vizualni sloj filma koji podupire emotivne odjeke radnje i čuva filmsku sliku na strani zatečene stvarnosti, ali ne oduzimajući si pritom mogućnosti u kreiranju atmosfere filma.

Pripreme za snimanje krenule su redovitim slijedom kakvim oduvijek stvaram filmove. Posvećujem im dovoljno vremena i osobitu pozornost.

Nakon što sam izabrao glumce započele su glumačke probe. Odvijale su se u tri ciklusa: početni – nedugo nakon što su glumci dobili scenarij, središnji – dva mjeseca prije početka snimanja i završni – neposredno prije početka snimanja. S obzirom na karakter filma kojim dominiraju dva središnja lika, Vesna i Žarko, u interpretacijama hrvatske glumice Ksenije Marinković i srpskoga glumca Lazara Ristovskog, najintenzivnije probe u svakom pogledu odvijale su se upravo s ovim glumcima. Početni ciklus uključivao je niz međusobnih razgovora, kako o karakteru i sadržaju filma tako i o karakterima koje spomenuti glumci

ZRINKO  
OGRESTA:  
ESEJ O GENEZI  
JEDNOG  
FILMSKOG  
DJELA – FILMA  
S ONE STRANE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



tumače. Ključno u tim probama bilo je u cijelosti s glumcima usuglasiti doživljaj, viziju filma. Pojednostavljenim rječnikom govoreći to je značilo *da smo svi imali snimati isti film*. Naime, nerijetko se dogodi da se i sadržajno i formalno poimanje snimajućeg filma razlikuje u redatelja i glumaca pa čak i ostalih suradnika. U djelima koja su otvorenija improvizaciji, kako oblikovnoj tako i interpretativnoj, takva je pojava do izvjesne mjere prihvatljiva. *S one strane* je, pak, film koji je pretpostavljao i zahtijevao da se gotovo sve stvaralačke sastavnice budućeg filma gotovo u cijelosti unaprijed odrede. Takav je izbor nametao prije svega psihološki vrlo složen profil filma i središnjih likova. Kako bi ih glumci u cijelosti pripremili i uobličili, trebalo im je osigurati da se tijekom snimanja osjećaju maksimalno slobodno i u što manjoj mjeri opterećeni praktičnim tehnikacijama procesa snimanja filma. Navedeno je pretpostavljalo preciznosti tijekom proba koje su točno utvrđivale buduću glumačku mizanscen, cjelovit i subtilan osjećaj scenskoga prostora i informiranost glumaca o pozicijama kamere s kojih će ih se snimati. Glumci su, dakle, bili detaljno upoznati sa skicama prostora, a kad su prostori gdje se snimalo bili u cijelosti određeni i izabrani, izvjestan broj proba radio se i u njima.

Karakter filmskih proba različit je od kazališnih. Doduše, i ti se postupci razlikuju od redatelja do redatelja. Moj rad s glumcima prije svega nameće karakter filmova koje snimam. U pravilu je riječ o intimističkim sadržajima

i kompleksnim ljudskim odnosima. Probe se tomu maksimalno prilagođavaju. Konkretno to znači da se glumci kroz probe malo-pomalo pripremaju za ono što imaju izvesti pred kamerom. Dakle, ono što će se dogoditi pred kamerom ne smije se u cijelosti dogoditi tijekom probe. Tomu se imamo tek približiti, *naslutiti završni rezultat*. Interpretacija pred kamerom je jedinstvena, u pravilu se događa *tog trena i nikada više*. Neovisno o nekoliko repeticija svakoga kadra koje se gotovo redovito čine. Za razliku od kazališne predstave, film ne poznaje "sutrašnju izvedbu u kojoj će stvari biti bolje". Najbolje mora biti upravo u trenutku kad se uključi kamera. Riječ je o ljudski, psihološki i profesionalno rijetko zahtjevnim zadacima kojima, dakako, nisu svi jednako dorasli. Kad je riječ o glumačkim izvedbama, redatelj, nakon što je tijekom proba glumce maksimalno pripremio za njihove uloge, treba nastojati osigurati im okružje snimanja u kojem će svoju izvedbu moći ostvariti u cjelini. To konkretno znači da filmska izražajna sredstva kojima se filmski autor koristi stvarajući kadar ili scenu ne smiju ni u jednom trenutku dekoncentrirati i ometati glumačku interpretaciju. Dakako, snimanje filma je i tehnički i tehnološki vrlo zahtjevan proces koji ima svoje pretpostavke i pravila bez kojih bi bio neostvariv. Međutim, taj cjelokupan postupak mora biti u službi glumca i njegove interpretacije. Onoga što u konačnici stvara temeljni i najsnažniji dojam pri doživljaju filmskoga prizora, filma u cjelini.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Film *S one strane* u tom je smislu postavio vrlo osobite zahtjeve i izbore. Vrlo delikatan karakter mnogobrojnih i razmjerno dugih scena međusobnih telefonskih razgovora središnjih junaka, Vesne i Žarka, tako je na primjer rezultirao mojom odlukom da se snimaju – simultano, istodobno. Konkretno, telefonski razgovori se nisu snimali uvriježenim postupkom pri kojem se prvo snima jedan glumac, a zatim onaj drugi. U težnji da ostvarim maksimalnu autentičnost, doživljajnost i psihološku nijansiranost tih razgovora odlučio sam se za vrlo rijedak, možda i jedinstven postupak pri snimanju takvih scena kad je riječ o snimanju u različitim objektima. Naime, jednu sam kameru postavio u stanu u kojem je živjela Vesna, a drugu u onome u kojem je živio Žarko. Kako je riječ o tzv. naturalnim, dakle izvornim i autentičnim filmskim objektima (pravim stanovima), jasno je kako je trebalo i tehnički omogućiti da kao redatelj imam mogućnost kontrolirati i vidjeti što se u svakom trenutku događa u oba ta kadra. Vrhunska tehnička ekipa omogućila mi je “izravan prijenos” onoga što vide obje kamere: u izdvojenom prostoru sjedio sam uz dva monitora na kojima sam mogao pratiti oba glumaca, obje kamere. Na moju osobitu radost, taj je postupak polučio izvrstan rezultat. Karakter i razina telefonskih prizora razgovora središnjih junaka filma nedvojbeno su ključni u doživljajnosti cijeloga filma.

Pri spomenu glumačkih proba, upravo tih “telefonskih” dijelova filma, zanimlji-

vo je jedno iskustvo, naoko banalno i logično na prvi pogled, ali logika često ne ide u korak sa stvaralaštvom. Dok sam u sobi za probe s glumcima prolazio scene njihovih telefonskih razgovora, interpretacije i Ksenije Marinković i Žarka Ristovskog redovito su mi se činile ispod razine njihovih mogućnosti. Razlog zašto se to događalo bio je zapravo vrlo banalan: glumci su na probi sjedili za istim stolom, jedno pored drugoga, i glumili telefonski razgovor. Dakle, vidjeli su se. Dakako da je to u startu nemogućilo i jednom i drugom akteru interpretaciju kakvu takva situacija pretpostavlja. Čim sam glumce razdvojio, glumicu stavio u jednu sobu, a glumca u drugu, i čim su probu obavljali sa stvarnim mobitelima preko kojih su se čuli, scene su u trenu oživjele.

Film *S one strane* fokalizacijski utemeljuje dva pripovijedača: središnji ženski lik Vesna i središnji muški lik Žarko. Ta činjenica bitno je označila i redateljsko uobličjenje ovoga filma. Motrišta iz kojih se ovaj film doživljava i vidi bila su, dakle, Vesnino i Žarkovo. Poglavitito Vesnino, jer se fokalizacija središnjega muškoga lika diskretno pojavljuje tek u nekoliko navrata u filmu, a i te situacije, s obzirom na to da je riječ o subjektivnim motrištima (tzv. subjektivna kamera), gledatelj zapravo poima tek naknadno, iz konteksta samoga razvoja priče.

Svaki se oblik naglašeno redateljeve (autorove) vizure u tom smislu nastojao maksimalno prikriti. Kako je riječ o filmu koji je izrazito psihološki, a istodobno je snažno

ZRINKO  
OGRESTA:  
ESEJ O GENEZI  
JEDNOG  
FILMSKOG  
DJELA – FILMA  
S ONE STRANE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

fabulativno označen, jedna od redateljskih zadaća bila je omogućiti da se film u cijelosti razvije u oba smjera. Osobito je osjetljiva i važna psihološka dimenzija: na koji način mnogobrojne suptilne i osjetljive nijanse likova i njihovih odnosa, koje donosi ovaj filmski predložak, na najsugestivniji način prenijeti na platno. U tom smislu prvotni je zadatak redatelja "osjećati" i prepoznavati svaki psihološki titraj situacija koje se zbivaju te ih bilježiti slikovno i zvukovno na najtočniji način. U provedbi te namjere odlučio sam se za jedan od najriscantnijih i najradikalnijih redateljskih izbora: film sam, naime, snimao sistemom *jedna scena – jedan kadar* (tzv. kadar-sekvenca). Spomenutim postupkom prije svega sam nastojao postići osjećaj maksimalne autentičnosti prizora. Osim toga, odustajući od klasičnog kadriranja scena u više različitih kadrova, osujetio sam mogućnost manipulacije filmskim materijalom u postupku montaže, čime sam također nastojao pridonijeti autentičnosti i uvjerljivosti djela. Konkretno to znači sljedeće: sve je upravo onakvo kakvo se zatekne i snimi u tom jednom jedinom kadru. Taj iznimno osjetljiv postupak zahtjeva i pretpostavlja vrhunsku pripremu i koncentraciju svih stvaralaca filma, od redatelja, glumaca, direktora fotografije i svih suradnika uključenih u proces snimanja filma. Takav postupak ne trpi doslovce ni jednu grešku, baš kao što niti ne otvara mogućnost da se nešto ispravi ili poboljša tijekom filmske montaže. Nerijetko je to značilo da se u jednom danu snimaju možda samo dva do tri kadra, ali kadar-sekvence, za pripremu kojih se odvajalo po nekoliko sati.

Navedenim postupkom nastojao se pojačati i doživljaj subjektivnosti prizora, da se prikažu na način blizak doživljaju lika iz čijega su

motrišta prizori viđeni. To *a priori* nije značilo oslanjanje na tzv. subjektivnu vizuru, već posezanje za onim oblicima filmskoga zapisa i svim onim filmskim izražajnim sredstvima koji će pripomoći što subjektivnijem, osobnijem doživljaju prizora. U tom smislu, većina prizora snimala se na već spomenuti način da je ispred kamere neka prepreka, da se prizor vidi preko ili kroz zavjesu, kroz staklo, prozore, preko predmeta naglašeno prisutnih u prednjem planu. Ovakav postupak imao je u gledatelja naglasiti osjećaj nesigurnosti, nespokoja u kakvom živi središnja junakinja filma Vesna, koja dvadeset godina skriva tajnu o identitetu svoga muža, a koji bi, da se tajna razotkrila, mogao ugroziti njezinu i sudbinu njezine djece. Uz ovu odluku o pozicioniranju filmske kamere tijekom snimanja ovoga filma, a koja je vođena karakterom samoga filma i njegova sadržaja, postoji i jedan drugi, vrlo osoban, autorski razlog. Naime, tijekom više od trideset godina filmskoga stvaralaštva počeo sam na izvjestan način zazirati od filmske kamere kao sredstva očištu kojega je sve dostupno na idealan način. To znači da u filmovima prizore u pravilu vidimo iz takozvanih "najidealnijih" pozicija i motrišta, onih iz kojih se situacije najpreglednije i najjasnije vide. Riječ je o posve logičnoj stvari koju nameće priroda filmskoga medija. Međutim, ona je u izvjesnoj mjeri u raskoraku sa životom. Naime, u životu ništa nije idealno, pa čak ni naša ljudska, fizička motrišta onoga što vidimo. Najčešće nam uvijek nešto smeta kako bismo ono što vidimo vidjeli "savršeno". Čak nam i u kinu ili kazalištu glava nekoga tko sjedi ispred nas nerijetko priječi da prizore vidimo idealno i nesmetano. Postavljajući "prepreke" ispred kamere nastojim, tako, film još više približiti životu.

UDK: 791.22-021.254:355.1(049.5)

Mirko Duić

SVEUČILIŠTE U ZADRU

## Istraživanje interesa za raznolike filmove kod posjetitelja mrežnih mjesta hrvatskih narodnih knjižnica

**SAŽETAK:** Mnoga istraživanja upućuju na to da u različitim državama postoji problem osiguravanja pristupa raznolikim filmovima te dominacija igranih filmova iz SAD-a. U situaciji kada gledatelji nemaju pristup raznolikoj filmskoj ponudi, može se očekivati da neće moći razviti interes za raznolike filmove. U ovome radu istražiti ćemo interes hrvatskih gledatelja za raznolike filmove s obzirom na državu podrijetla filmova, s obzirom na vrijeme nastanka filmova te s obzirom na tipove filmova (dokumentarni i obrazovni, igrani, animirani). Istraživanje je provedeno među posjetiteljima mrežnih mjesta hrvatskih narodnih knjižnica. Do sada u Hrvatskoj nije bilo sličnih istraživanja.

**KLJUČNE RIJEČI:** filmski interesi, filmska raznolikost, kulturna raznolikost, narodne knjižnice

### 1. Uvod

Već desetljećima širom svijeta postoje različite aktivnosti izgradnje, razvoja i očuvanja kulturne raznolikosti. Važan cilj tih aktivnosti je pružanje slobodnog pristupa raznolikim djelima i idejama koje odražavaju raznolikost društva. UNESCO i druge međunarodne organizacije i ustanove u mnogim državama provode različite programe kako bi ojačale kulturnu raznolikost. U dokumentu *Universal declaration on cultural diversity*, koji je UNESCO prihvatio 2001, važnost kulturne raznolikosti obrazlaže se u prvome članku:

*Kao izvor razmjene, inovacije i kreativnosti kulturna raznolikost nužna je ljudima kao što je bioraznolikost nužna prirodi. U tom smislu ona je zajednička baština čovječanstva i treba biti prepoznata i afirmirana za dobrobit sadašnjih i budućih generacija.*

(UNESCO, 2001)

J. B. Portoles i E. R. Madorran navode da se osim etičke važnosti kulturne raznolikosti u toj deklaraciji ističe i njezina utilitarna vrijednost – jedna kultura može učiti od druge, a kulturna raznolikost ujedno može biti i izvor razmjena, inovacija i kreativnosti (usp. Portoles i Madorran, 2011: 12). Jedan od najvažnijih međunarodnih dogovora s ciljem izgradnje, razvoja i očuvanja kulturne raznolikosti je *Konvencija o zaštiti i promicanju raznolikosti kulturnih izričaja* koja je prihvaćena 2005. na općoj konferenciji UNESCO-a.<sup>1</sup> Jedan od glavnih ciljeva *Konvencije* je prihvaćanje dvostruke prirode djela kulturnog izražavanja – ta djela, osim što mogu biti namijenjena trgovini, imaju i kulturnu vrijednost. *Konvencijom* se prepoznaju suverena prava država da formuliraju i provode kulturne politike i mjere zaštite i promicanja kulturnog izražavanja (usp. Graber, 2006: 553).

<sup>1</sup> Protiv *Konvencije* glasovale su samo dvije države – SAD i Izrael. Četiri države bile su neutralne, Australija,

Honduras, Nikaragva i Liberija, dok je za *Konvenciju* glasalo 148 država (usp. UNESCO, 2005: 558).

## 2. Raznolikost filmske ponude u svijetu

U ovome radu razmotrit ćemo i istražiti neke aspekte kulturne raznolikosti u polju filma. Postoje mnoga istraživanja koja upućuju na to da u svijetu postoji problem osiguravanja pristupa raznolikim filmovima. Istražujući distribuciju europskih filmova, H. De Smaele navodi da se 80% filmova snimljenih u državama Europske unije nikada ne prikaže izvan država u kojima su nastali. Također, na zapadnoeuropskim televizijama istočnoeuropski se filmovi prikazuju rijetko, a u najgledanijim terminima nikada (usp. De Smaele, 2007: 14). I države središnje i istočne Europe međusobno rijetko razmjenjuju filmove, u vezi s čim De Smaele citira D. Iordanovu:

*U trci da pobjegnu iz ekonomskog geta sovjetske sfere (za koji vjeruju da se proteže i na kulturu), istočnoeuropske države završile su u međusobnoj izolaciji.*

(ibid.: 14)

U istraživanjima se često skreće pozornost na dominaciju filmova iz SAD-a u različitim medijima i kanalima distribucije. Već 1970-ih i 1980-ih utvrđen je dominantan položaj američke fikcije na europskim televizijama, što je iznjedrilo i opisni termin "dalsifikacija televizijskog sadržaja".<sup>2</sup> Situacija se nije puno promijenila ni do 1997, kada je analizom proizvodnoga podrijetla igranih filmova i serija na 36 javnih i komercijalnih TV programa u šest europskih država<sup>3</sup> utvrđen dominantan položaj američkih igranih filmova i serija, dok je među analiziranim europskim državama utvrđena slaba distribucija europskih igranih filmova i serija (usp. De Bens i De Smaele, 2001: 51). Da situacija nije drugačija po tom pitanju ni u jednoj izvaneuropskoj državi – Australiji – pokazuje istraživanje T. Kaufman u kojem se navodi da se

kvalitetni australski igrani film može vidjeti u približno 25 kinodvorana širom Australije, dok se prosječni igrani film iz SAD-a može vidjeti u 200 australskih kinodvorana (usp. Kaufman, 2009: 8). Ni u SAD-u gledatelji nemaju pristup raznolikim filmovima u kinima. Sredinom 1970-ih od ukupnog broja filmova u američkim kinima 10% bilo je inozemnih, 1980-ih tek 7%, a 1990-ih bilo je manje od 0,5% inozemnih filmova. Glavni uzrok tako jakog pada prisutnosti inozemnih filmova je rast lanaca multipleks kina koja odbijaju prikazivati strane filmove. R. McChesney zaključuje da posljednja generacija američkih posjetitelja kina nema ni približnu predodžbu o ponudi europske filmske industrije (usp. ibid.: 17). Također, na suprotnoj strani Atlantika, u Europi, možemo postaviti pitanje o tome kakvu predodžbu Europljani imaju o ponudi europskih filmova, a posebno filmova iz financijski slabijih kinematografija.

## 3. Raznolikost filmske ponude u Hrvatskoj

O raznolikosti ponude filmova u Hrvatskoj ne postoji puno istraživanja, ali onih nekoliko koja istražuju tu temu upućuje na znatnu dominaciju filmova iz SAD-a. U izvještaju o stanju hrvatske kinematografije objavljenome 2001. V. Majcen i H. Turković bilježe da se na HRT-u emitira velik broj igranih filmova među kojima je od 65% do 70% igranih filmova iz SAD-a, od 20% do 25% igranih filmova iz europskih država, a ostali igrani filmovi su iz drugih izvaneuropskih država. Autori upozoravaju na zabrinjavajuće nizak postotak emitiranja hrvatskih igranih filmova – tek oko 2% ukupnog broja prikazanih igranih filmova. Prema Majcenu i Turkoviću, situacija u kinima bila je još jednoličnija nego na HRT-u. Kinorepertoarom komercijalnih kina 2001. dominirali su filmovi iz SAD-a (od 74% do 85% repertoara). Ostatak su pretežno činili europski filmovi, a prikazan

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>2</sup> Tijekom 1980-ih prikazivala se vrlo popularna američka serija *Dallas* (David Jacobs, 1978–91), prema kojoj je nastao ovaj opisni termin.

<sup>3</sup> Belgija, Nizozemska, Njemačka, Francuska, Velika Britanija i Italija.

je tek poneki izvan europski film (usp. Majcen i Turković, 2001: 69). Nismo pronašli nijedno istraživanje provedeno u posljednjih deset godina o raznolikosti filmova dostupnih u Hrvatskoj. Također, ne postoji nijedno istraživanje o raznolikosti ponude filmova na programima privatnih televizija – RTL, NOVA TV, DOMA TV i sl. Postoje indicije da se na njima pretežno prikazuju noviji filmovi iz SAD-a, no to je pitanje koje bi vrijedilo pomnije istražiti kako bi se što objektivnije utvrdilo stanje. Valja istaknuti i jedan pozitivan pomak prema filmskoj raznolikosti – onivanje programa HRT3 u rujnu 2012. Taj program prikazuje igrane i dokumentarne filmove iz različitih vremenskih razdoblja i iz različitih kinematografija.

#### 4. Filmski interesi gledatelja

Ako gledatelji nemaju raznoliku filmsku ponudu, može se postaviti pitanje može li se uopće očekivati da imaju razvijene interese za raznolike filmove. U kojoj mjeri neraznolika filmska ponuda uvjetuje oblikovanje filmskih interesa? Ako se gledateljima naviknutima na jednoličnu filmsku ponudu omogući pristup raznolikim filmovima, kolika će biti njihova gledanost? Na posljednje pitanje možemo dobiti barem dio odgovora u studiji M. Kanzlera i A. Langea u kojoj se na temelju prodanih ulaznica u europskim kinima istražuje gledanost filmova iz različitih dijelova svijeta (usp. Kanzler i Lange, 2008: 6). U razdoblju od 2002. do 2006. od ukupno 7161 filma prvi put prikazanog u europskim kinima 61,3% bilo ih je iz

jedne od država Europske unije; 19,8% bilo ih je iz SAD-a; 18,5% iz trećih država (države koje nisu među tadašnjih 25 članica Europske unije, osim SAD-a). Filmova proizvedenih u Europi, a financiranih iz SAD-a bilo je tek 0,4%.<sup>4</sup> Od ukupnog broja prvi put prikazanih filmova u europskim kinima, po gledanosti su na uvjerljivom prvom mjestu bili filmovi iz SAD-a s 65,3% prodanih ulaznica, potom slijede filmovi iz država Europske unije s 25,2% prodanih ulaznica, nakon njih filmovi proizvedeni u Europi, a financirani iz SAD-a s 7,3% prodanih ulaznica, a uvjerljivo su najmanje gledani filmovi iz trećih država s tek 2,3% prodanih ulaznica (usp. ibid.: 9). I u Hrvatskoj je situacija slična po gledanosti filmova iz SAD-a.

Hrvatski audiovizualni centar objavio je za 2012, 2013. i 2014. podatke o 20 najgledanijih filmova u hrvatskim kinima. Gledanost tih filmova čini gotovo polovinu ukupne gledanosti filmova u hrvatskim kinima. Na primjer, u 2014. gledanost 20 najgledanijih filmova predstavljala je tek nešto manje od 40% ukupne gledanosti svih filmova u hrvatskim kinima (usp. HAVC, 2015: 38). Svake godine su filmovi iz SAD-a bili uvjerljivo najgledaniji.<sup>5</sup> U 2014. od 20 najgledanijih filmova tek dva nisu iz SAD-a (usp. HAVC, 2015: 39–40).<sup>6</sup> U 2013. od 20 najgledanijih filmova, tek četiri nisu iz SAD-a (usp. HAVC, 2014: 16).<sup>7</sup> Također, u 2012. od 20 najgledanijih filmova u kinima, tek četiri nisu iz SAD-a (usp. HAVC, 2013a: 9).<sup>8</sup>

Iz ovih podataka moglo bi se zaključiti da je publika najzainteresiranija za filmove iz

MIRKO DUIĆ:  
ISTRAŽIVANJE  
INTERESA ZA  
RAZNOLIKE  
FILMOVE KOD  
POSJETITELJA  
MREŽNIH  
MJESTA HRVAT-  
SKIH NARODNIH  
KNJIŽNICA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**4** U studiji se koriste podatci iz baze podataka LUMIERE koju izrađuje Europski audiovizualni opservatorij (European Audiovisual Observatory).

U bazi se nalaze podatci o više od 20 000 filmova prikazanih u 27 europskih teritorija od 1996.

**5** Nema podataka o tome koliko je filmova iz kojih država prikazano u hrvatskim kinima u tom razdoblju, no pretpostavljamo da je prikazano najviše filmova iz SAD-a.

**6** *Lucy* (Luc Besson, 2014) – zemlja podrijetla: Francuska, mjesto na ljestvici gledanosti: 7; *Kuća*

*velikog mađioničara* (*The House Of Magic*, Ben Stassen, Jeremy Degruson, 2013) – Velika Britanija, mjesto: 19.

**7** *Svećenikova djeca* (Vinko Brešan, 2013) – Hrvatska, mjesto: 2; *Šegrt Hlapić* (Silvije Petranović, 2013) – Hrvatska, mjesto: 4; *Zagonetni dječak* (Dražen Žarković, 2013) – Hrvatska, mjesto: 10; *Zambezijska* (*Zambezia*, Wayne Thornley, 2012) – Južna Afrika, mjesto: 13.

**8** *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) – Velika Britanija, mjesto: 3; *Parada* (Srđan Dragojević, 2011) –

SAD-a. No pitanje je u kojoj mjeri to i slična istraživanja o gledanosti filmova doista govore o filmskim interesima gledatelja. Naime, filmovi iz SAD-a, u odnosu na filmove iz svih ili većine drugih država, imaju uvjerljivo najveće budžete za proizvodnju, distribuciju i oglašavanje. Tako je 2007. proizvodnja hollywoodskog studijskoga filma iznosila u prosjeku oko 70 milijuna dolara, a oglašavanje prosječnog hollywoodskog filma u prosjeku 36 milijuna dolara (usp. Hammerström, 2010: 34). Usporedbe radi, 2013. ukupna državna potpora cijelom hrvatskom audiovizualnome sektoru iznosila je tek oko 70 milijuna kuna (usp. HAVC, 2013b), a pritom je bitno napomenuti da se taj sektor u Hrvatskoj većinom financira iz državnih sredstava. Iz ove usporedbe vidljivo je o kolikim se financijskim nerazmjerima radi kada se govori o filmskim proizvodnim, distribucijskim i oglašavačkim ograničenjima Hrvatske i mnogih drugih država u odnosu na filmsku industriju SAD-a. Obilno oglašavanje, jaka distribucija i velika ulaganja u izradu filmova, utječu na formiranje snažnog interesa gledatelja za filmove iz SAD-a. S obzirom na to da su pozornost i vrijeme vrlo ograničeni resursi gledatelja, nije neobično ako tih resursa za filmove iz manje financiranih kinematografija neće biti dovoljno, ili ih neće biti uopće.

Da bismo utvrdili koliko pozornosti i vremena, tj. interesa hrvatski gledatelji imaju za raznolike filmove, proveli smo istraživanje u kojem nastojimo utvrditi raznolikost gledateljskih filmskih interesa s obzirom na državu podrijetla filmova, s obzirom na vrijeme nastanka filmova te s obzirom na tipove filmova (dokumentarni i obrazovni, igrani, animirani). Svrha istraživanja je pružiti uvid u strukturu filmskih interesa gledatelja s obzirom na

raznolikost filmova te dati poticaj za daljnja razmišljanja i istraživanja o temi filmske raznolikosti u širem kontekstu izgradnje, razvoja i očuvanja kulturne raznolikosti. Dodatan je motiv za provođenje ovoga istraživanja to što u Hrvatskoj nema takvih istraživanja, a nema ni puno drugih tipova istraživanja o filmskim interesima gledatelja.<sup>9</sup> Istraživanja o interesima gledatelja za raznolike filmove nema puno ni u svijetu.

### 5. Metodologija istraživanja

Za istraživanje filmskih interesa gledatelja koristili smo se metodom internetske ankete. Tu smo metodu odabrali zbog njezinih svojstava, koje opisuje A. Y. Goldsmith. Prednosti su te metode u tome što se brzo i uz male troškove može doći do odgovora ispitanika. Oni ujedno imaju dovoljno vremena promisliti o odgovorima tijekom popunjavanja ankete (usp. Goldsmith, 2009: 40). S obzirom na to da u stručnoj i znanstvenoj literaturi ne nailazimo na istraživanja filmskih zbirki hrvatskih narodnih knjižnica, nastojali smo anketnim pitanjima pokriti što više tema povezanih s filmskim zbirkama i tako dobiti što širi uvid u problematiku. Pri oblikovanju anketnih pitanja koristili smo se spoznajama iz literature koja se bavi metodologijom izrade anketa (Charbonneau, 2007; Evans i Saponaro, 2005; Goldsmith, 2009).

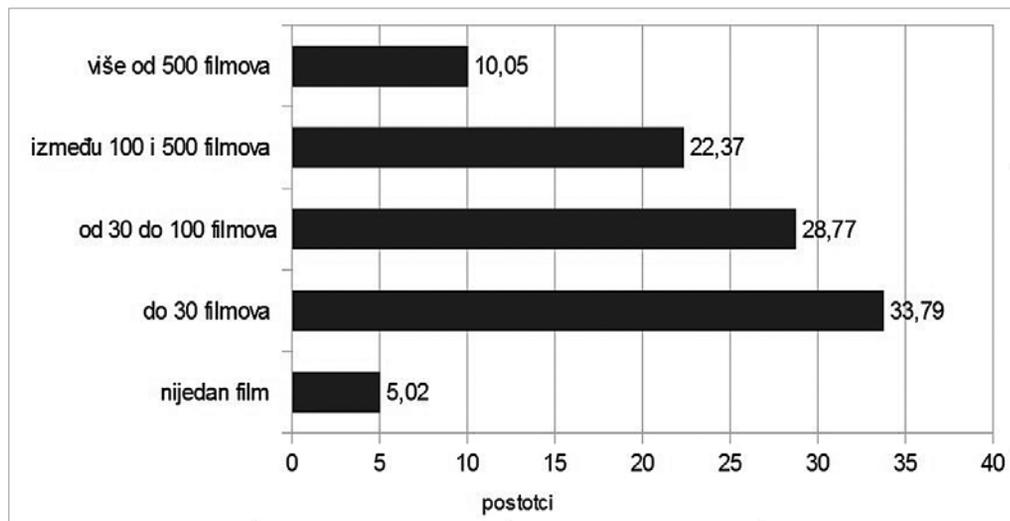
Obavijest o anketi s poveznicom koja vodi do ankete postavljena je na mrežnim stranicama sljedećih knjižnica: Gradska knjižnica Marka Marulića (Split), Gradska knjižnica i čitaonica Pula, Gradska knjižnica Rijeka, Gradska knjižnica Zadar, Knjižnice grada Zagreba. Anketa je također postavljena na mrežnu stranicu Gradske i sveučilišne knjižnice Osijek.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Srbija, mjesto: 4; 96 sati: *Istanbul* (Taken 2, Olivier Megaton, 2012) – Francuska, mjesto: 11; *Larin izbor: Izgubljeni princ* (Tomislav Rukavina, 2012) – Hrvatska, mjesto: 12.

<sup>9</sup> Jedno od rijetkih istraživanja je *Navike gledanja filmova i doživljaj domaćeg filma* (HAVC, 2013c).



Grafikon  
1 – Filmovi u  
osobnoj zbirci

Mrežne stranice tih knjižnica odabrane su kao mjesta na koja će se postaviti obavijest o anketi zato jer je riječ o velikim knjižnicama s puno korisnika, a koje se ujedno nalaze u različitim hrvatskim regijama.<sup>10</sup> Istraživanje je provedeno u razdoblju od 9. prosinca 2014. do 27. siječnja 2015. Ukupno je 219 ispitanika popunilo anketu.

## 6. Pregled rezultata i rasprava

Demografski podatci o ispitanicima pokazuju da je anketu ispunilo uvjerljivo najviše visokoobrazovanih žena u dobi između 20 i 40 godina. Naime, od ukupno 219 ispitanika čak je 80,8% žena. Čak 69,4% ispitanika je u dobi između 20 i 39 godina. Ispitanika od 40 do 59 godina ima 22,38%. Ispitanika starijih od 60 godina ima tek 2,29%, a ispitanika mlađih od 20 godina tek je 5,94%. U odnosu na hrvatski prosjek ispitanici imaju višu razinu obrazovanosti. Čak 79% ispitanika ima završen neki od stupnjeva visokog obrazovanja – 12,79% ispitanika ima diplomu više škole, visoke škole ili veleučilišta, 51,6% ispitanika ima diplomu fa-

kulteta ili umjetničke akademije, a čak 14,61% ispitanika ima magisterij ili doktorat. Ovi podatci ukazuju na mogućnost da visoko obrazovane žene u dobi od 20 do 40 godina najčešće posjećuju knjižnice i njihove mrežne stranice.

Kad je riječ o filmskim interesima, ispitanici u prosjeku pogledaju 9,63 igranih filmova i 4,73 dokumentarnih i obrazovnih filmova na mjesec.

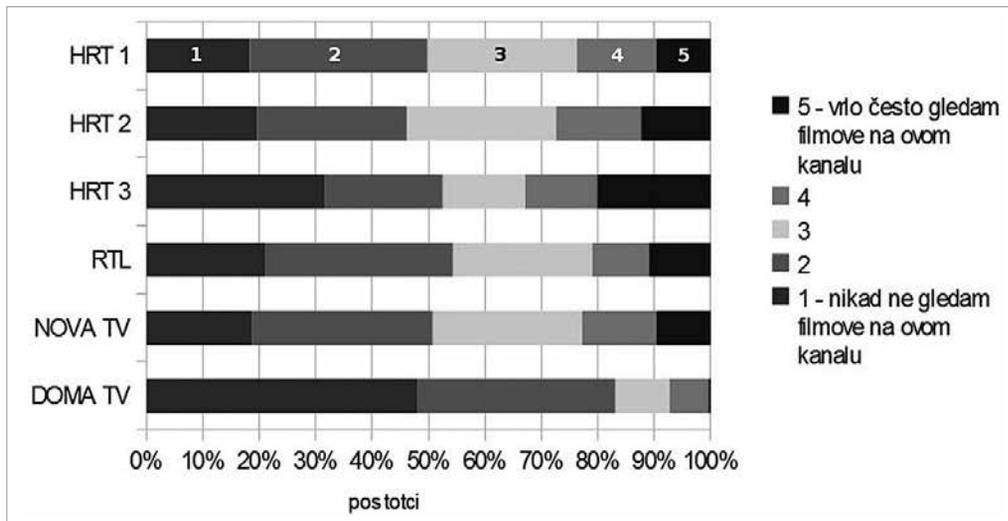
Iz grafikona 1 vidimo da većina ispitanika posjeduje osobne filmske zbirke. Znanan dio ispitanika ima opsežne osobne filmske zbirke. Čak 32,42% ispitanika posjeduje više od 100 filmova.

Ispitanicima smo postavili i pitanje o tome koliko često gledaju filmove na domaćim TV programima. Gledanje programa ispitanici su ocjenjivali ocjenama od 1 do 5. Ocjena 1 znači da ispitanik nikad ne gleda filmove na određenom programu, a ocjena 5 znači da vrlo često gleda filmove na tom programu.

Podatci o gledanosti pojedinih TV programa predstavljeni su u grafikonu 2. Posebno su zanimljivi podatci o gledanju programa

<sup>10</sup> Anketa je napravljena pomoću internetskoga softvera LimeSurvey, korištenje kojega korisnicima iz akademske zajednice omogućuje SRCE. Anketi se

moglo pristupiti i popuniti je na sljedećoj internetskoj adresi: <<http://limesurvey.srce.hr/45965/lang-hr>>.



Grafikon 2 – Gledanje filmova na televiziji

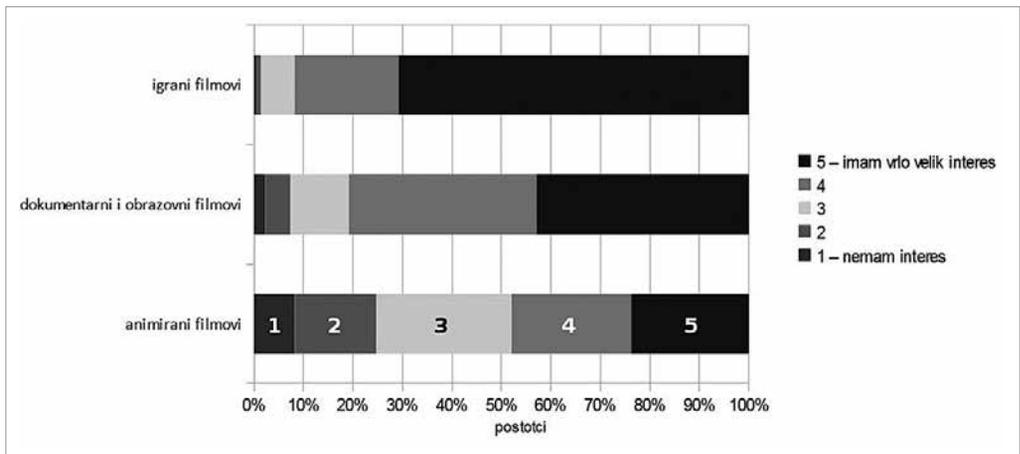
HRT3 na kojem se prikazuje znatan broj starih, domaćih i inozemnih igranih i dokumentarnih filmova iz različitih država. Udio takvih filmova je znatno veći nego na ostalim hrvatskim TV programima. Odgovori o gledanosti HRT3 upućuju na polariziranost interesa gledateljstva. Dok na tom programu filmove nikad ili vrlo rijetko gleda 52,01% ispitanika (ocjene 1 i 2), također, na njemu filmove vrlo često gleda 32,88% ispitanika (ocjene 4 i 5). Srednju ocjenu 3 dalo je 14,61% ispitanika. Ako ispitanicima koji su dali ocjene 4 i 5 pribrojimo i srednje zainteresirane ispitanike, one koji su dali ocjenu 3, tada se može konstatirati da je za filmove na ovome programu zainteresirano čak 47,49% ispitanika. Dakle, gotovo polovica ispitanika, iz čega se može zaključiti da kod znatnog dijela ispitanika postoji zanimanje za raznolikim filmovima.

Nakon programa HRT3 filmovi su najgledaniji na programima HRT1 i HRT2. Iako komercijalne televizije RTL i NOVA TV prikazuju puno igranih filmova, i to gotovo uvijek novijih hollywoodskih, za filmove na tim programima postoji nešto manje zanimanje nego za filmovima na programima HRT1 i HRT2, na kojima se također prikazuje dosta novijih hollywoodskih igranih filmova, ali i znatno veći broj starijih igranih filmova te igranih filmova iz većeg broja različitih država. Na HRT-ovim

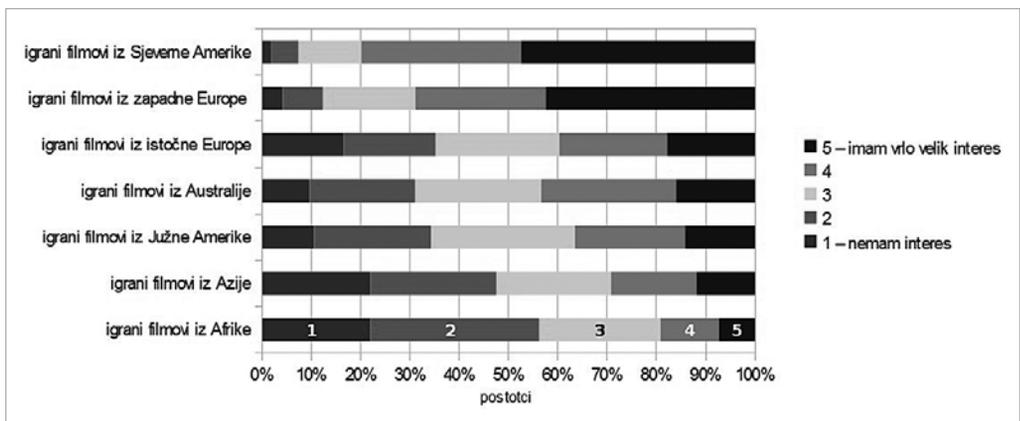
programima prikaže se i puno veći broj domaćih dokumentarnih filmova. Na komercijalnim televizijama kao što su NOVA TV i RTL domaći dokumentarni film je iznimno rijedak.

U odgovoru na jedno od pitanja ispitanici su trebali procijeniti svoj interes za sljedeće tipove filmova: igrani, dokumentarni i obrazovni te animirani filmovi. Kako vidimo na grafikonu 3, najveći interes postoji za igrani film, potom za dokumentarni i obrazovni film, dok je najmanji interes za animirani film. S obzirom na to da u uzorku ispitanika djeca nisu prisutna u značajnijem broju, ne čudi što je animirani film ocijenjen najmanje zanimljivim. Interes za igrani film čak 70,78% ispitanika ocjenjuje ocjenom 5, što znači da ih taj tip filma jako zanima. Kada se zbroje ocjene 4 i 5, to iznosi visokih 91,78%, što znači da je interes ispitanika za igrani film vrlo velik. Interes za dokumentarni i obrazovni film 42,92% ispitanika ocjenjuje ocjenom 5. Kada se za dokumentarni i obrazovni film zbroje ocjene 4 i 5, to također iznosi visokih 80,92%, što je samo 10,96% manje ispitanika u odnosu na ispitanike koji su s 4 i 5 ocijenili interes za igrani film. Dakle, možemo zaključiti da kod velike većine ispitanika postoji vrlo velik interes za dokumentarni i obrazovni film.

Ocjene interesa ispitanika za animirane filmove uglavnom su ravnomjerno raspodijele-



Grafikon 3 – Interes za različite tipove filmova



Grafikon 4 – Interes za strane igrane filmove

ljene i također prevladavaju ocjene koje upućuju na velik interes za taj tip filma – ocjene 3, 4 i 5 dala je uvjerljiva većina ispitanika, njih 75,34%.

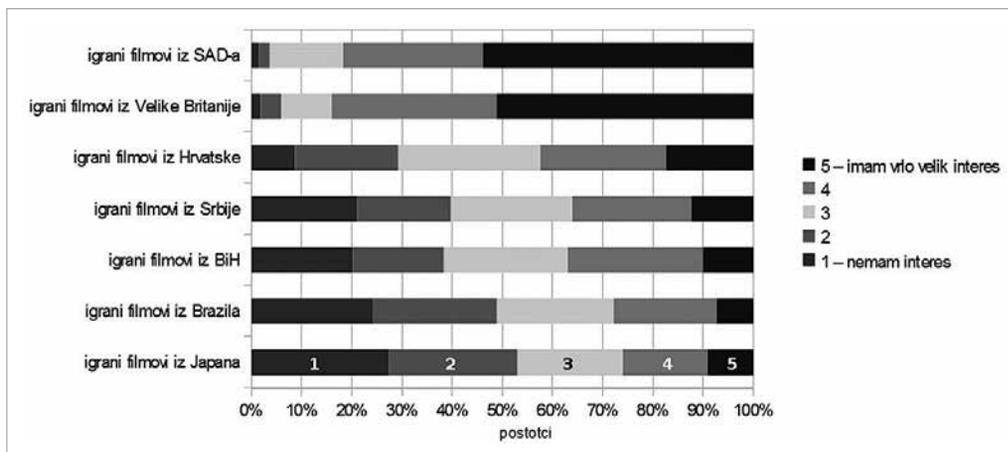
Sljedeće anketno pitanje bilo je o tome koliki je interes ispitanika za igrane filmove iz različitih sredina: Sjeverne Amerike, zapadne Europe, istočne Europe, Australije, Južne Amerike, Azije i Afrike. Na grafikonu 4 vidljivo je da su ispitanicima najzanimljiviji filmovi iz Sjeverne Amerike, čak 92,7% ispitanika dalo je ocjene 3, 4 ili 5. Ne zaostaje puno ni interes za filmove iz zapadne Europe. Čak 87,67% ispitanika ocjenjuje interes za te filmove ocjenama 3, 4 ili 5. Dakle, ne postoji velika razlika u zanimanju ispitanika za filmove iz Sjeverne Amerike i zapadne Europe. Te dvije sredine možemo svrstati u najpopularniju skupinu područja s kojih potječu filmovi. U drugu skupinu

po popularnosti možemo svrstati tri sredine za čije filmove ispitanici imaju osjetno manji interes nego za filmove iz prve skupine. Tako se u drugoj skupini sredina nalaze filmovi iz Australije, istočne Europe i Južne Amerike. Za filmove iz tih sredina vlada približno jednak interes ispitanika. Na primjer, zanimanje za filmove iz Australije 68,95% ispitanika ocjenjuje s 3, 4 i 5. Potom slijede filmovi iz Južne Amerike, za koje 65,75% ispitanika ocjenjuje interes najvišim ocjenama, a nešto manji interes postoji za filmove iz istočne Europe, ukupno 64,84% ispitanika svoj interes za te filmove ocjenjuje s 3, 4 i 5.

Zanimljivo je da većina ispitanika smatra australske i južnoameričke filmove zanimljivijima nego filmove iz istočne Europe, koja je geografski puno bliža Hrvatskoj nego Australija ili Južna Amerika. Također, u istoč-

MIRKO DUIĆ:  
ISTRAŽIVANJE  
INTERESA ZA  
RAZNOLIKE  
FILMOVE KOD  
POSJETITELJA  
MREŽNIH  
MJESTA HRVAT-  
SKIH NARODNIH  
KNJIŽNICA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Grafikon 5 – Interes za strane igrane filmove (2)

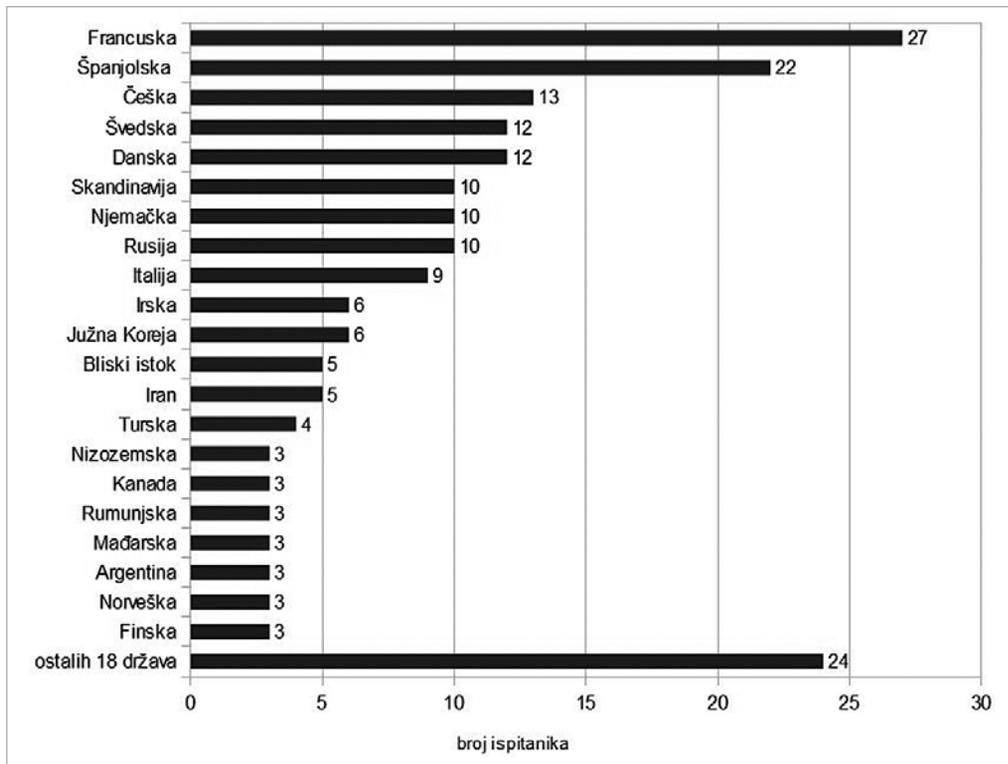
noj Europi snimljeno je puno više filmova nego u Australiji. Dovoljno je spomenuti rusku (i sovjetsku) kinematografiju s velikim brojem filmova iz različitih razdoblja. Smatramo da je uzrok takvoga profiliranja ukusa većine ispitanika taj što se filmovi iz istočne Europe rijetko prikazuju u kinima ili na televiziji, a i rijetko se objavljuju na DVD-u. S obzirom na to da ih nema puno, ni australski filmovi nisu previše prisutni u medijima, ali imaju obilježje za koje pretpostavljamo da pobuđuje zanimanje, a to je da su na engleskom jeziku. Može se pretpostaviti da australski film zahvaljujući engleskom jeziku neizravno profitira zbog iznimno velikih sredstava koje hollywoodska filmska industrija ulaže u proizvodnju, promidžbu i distribuciju svojih filmova.

U treću, ispitanicima najmanje interesantnu skupinu pripadaju Azija i Afrika. Za azijske filmove vlada nešto veći interes nego za afričke. Interes za azijske filmove 52,51% ispitanika ocjenjuje s 3, 4 ili 5, a interes za afričke filmove s 3, 4 ili 5 ocjenjuje 43,84% ispitanika. Ipak, bez obzira na to što su na začelju prema interesu gledatelja, može se uočiti da i za afričke filmove postoji nezanemariv interes. Gotovo polovica ispitanika ocijenila je interes za afričke filmove ocjenama od 3 do 5, dakle, možemo pretpostaviti da su zainteresirani za njihovo gledanje.

Zaključno, u vezi s ovim anketnim pitanjem, možemo reći da za filmove iz svih

sredina postoji nezanemariv interes. Može se zaključiti da igrani filmovi iz cijeloga svijeta u Hrvatskoj imaju svoju publiku te da bi stoga trebali biti prisutni u različitim medijima i kanalima filmske distribucije.

U odgovorima na sljedeće pitanje ispitanici su procijenili svoj interes za igrane filmove podrijetlom iz sljedećih država: SAD, Velika Britanija, Hrvatska, Srbija, BiH, Brazil i Japan. Otprilike tim redoslijedom prisutno je i zanimanje ispitanika za filmove iz tih država. Kao što je vidljivo na grafikonu 5, na prvim dvama mjestima po zanimanju ispitanika uvjerljivo su filmovi iz SAD-a i Velike Britanije. Interes za filmove iz SAD-a 96,34% ispitanika ocijenilo je s 3, 4 i 5, što znači da su za njih vrlo zainteresirani. Interes za filmove iz Velike Britanije 94,07% ispitanika ocijenilo je s 3, 4 i 5, što znači da interes za te filmove minimalno zaostaje za interesom ispitanika za filmove iz SAD-a. Na trećem mjestu po interesu su filmovi iz Hrvatske, za koje je interes 70,77% ispitanika ocijenilo s 3, 4 ili 5. Dakle, oko 25% je manje ispitanika koji su najviše ocjene interesa dali filmovima iz Hrvatske nego onih koji su najviše ocjene dali filmovima iz SAD-a i Velike Britanije. Interes za filmove iz BiH 61,65% ispitanika ocijenilo je s 3, 4 i 5. Interes za filmove iz Srbije 60,27% ispitanika ocijenilo je s 3, 4 i 5. Prema ocjenama ispitanika možemo zaključiti kako su im filmovi iz Srbije i BiH prilično zanimljivi i ne zaostaju puno za filmovima iz Hrvatske.



Grafikon 6  
– Interes za strane igrane filmove (3)

Ispitali smo i interes ispitanika za filmove iz Brazila i Japana. Interes za filmove iz Brazila 51,15% ispitanika ocijenilo je s 3, 4 i 5, a interes za filmove iz Japana 47,02% ispitanika ocijenilo je istim ocjenama. Interes ispitanika za filmove iz tih dviju država je oko 10% manji nego interes za filmove iz Srbije i BiH, a za oko 20% manji nego interes za filmove iz Hrvatske.

U sljedećem pitanju ispitanici su mogli navesti sredine ili države čije filmove izrazito žele gledati. Od ukupno 219 ispitanika njih 93 je odgovorilo na ovo pitanje. Na grafikonu 6 vidimo da najviše ispitanika, njih 27, želi gledati filmove iz Francuske. Filmove iz Španjolske navodi 22 ispitanika, iz Češke 13 ispitanika, a iz Švedske i Danske po 12 ispitanika. Po 10 ispitanika navelo je filmove iz Njemačke, Rusije i Skandinavije. Dakle, ako pribrojimo

Skandinaviji ispitanike iz Danske, Švedske, Norveške i Finske, vidimo da ispitanici najviše žele gledati filmove iz Skandinavije – ukupno 40 ispitanika. Zanimljivo je da su među filmovima iz istočne Europe najpopularniji češki filmovi – s 13 glasova ispitanika ukupno su na trećem mjestu po popularnosti, a blizu su i ruski filmovi s 10 glasova.

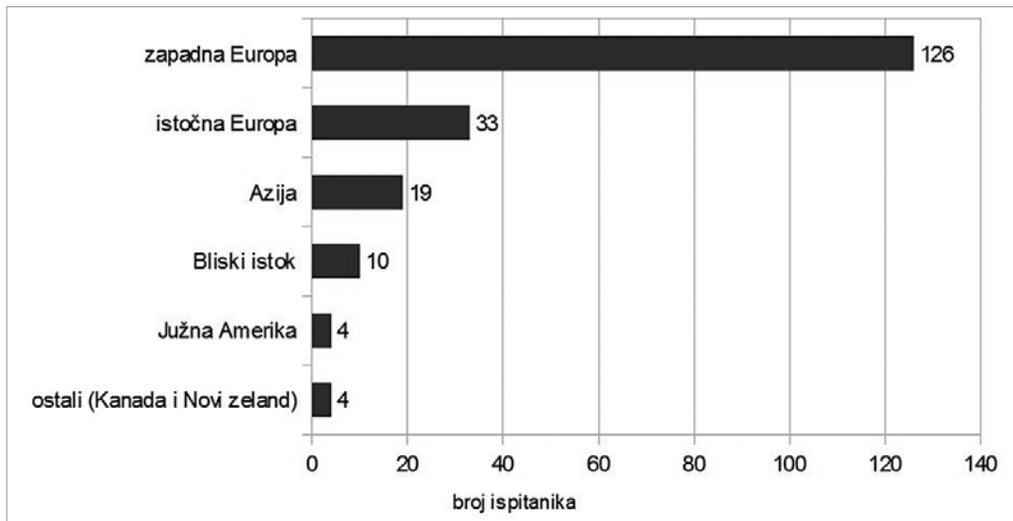
Države i sredine iz kojih su ispitanici naveli da žele gledati filmove grupirali smo u veće teritorijalne cjeline da bismo dobili različiti pogled na iste podatke. Države smo svrstali u sljedeće cjeline: zapadna Europa (ispitanici su dali 126 glasova za filmove iz raznih država zapadne Europe),<sup>11</sup> istočna Europa (33 glasa), Azija (19 glasova), Bliski istok (10 glasova), Južna Amerika (4 glasa) te ostali (Kanada – 3 glasa, Novi Zeland – 1 glas). Ti podatci prikazani su na grafikonu 7. Iz podataka je vidljivo da

MIRKO DUIĆ:  
ISTRAŽIVANJE  
INTERESA ZA  
RAZNOLIKE  
FILMOVE KOD  
POSJETITELJA  
MREŽNIH  
MJESTA HRVAT-  
SKIH NARODNIH  
KNJIŽNICA

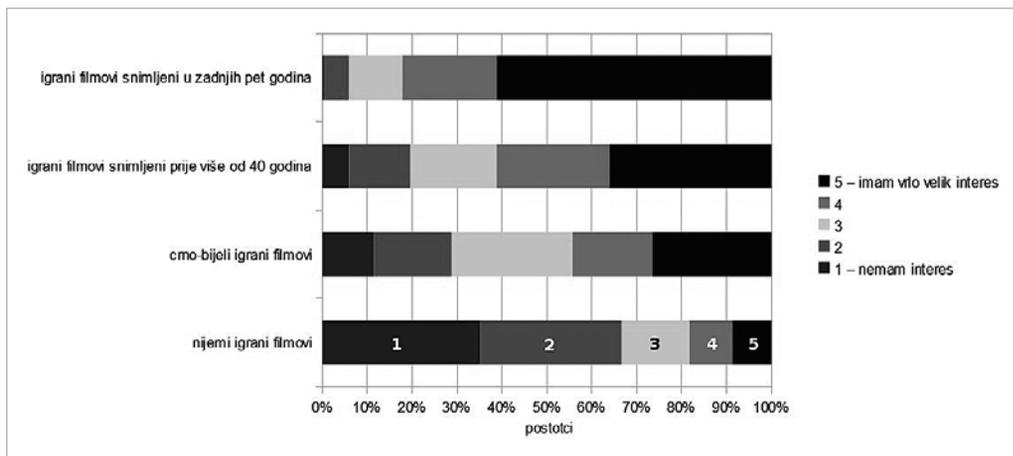
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>11</sup> Broj glasova je veći od broja ispitanika koji su odgovorili na pitanje jer je svaki ispitanik mogao dati

više glasova, ovisno o tome iz kojih sve sredina želi gledati filmove.



Grafikon 7 – Interes za strane igrane filmove (4)

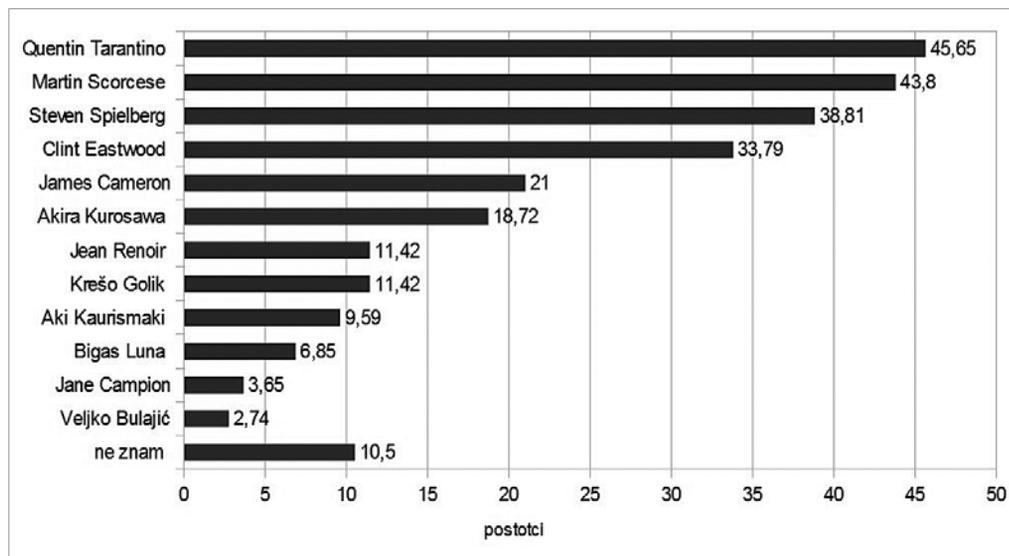


Grafikon 8 – Interes za razne tipove igranih filmova

je uvjerljivo najveći interes ispitanika za filmove iz zapadne Europe, a potom slijedi interes za filmove iz istočne Europe koji je znatno manji nego za filmove iz zapadne Europe.

U sljedećem pitanju ispitanici su ocijenili svoj interes za sljedeće tipove filmova: igrani filmovi snimljeni u posljednjih pet godina, igrani filmovi snimljeni prije više od 40 godina, crno-bijeli filmovi te nijemi igrani filmovi. Odgovori pokazuju da interes opada što su filmovi stariji. Tako na primjer interes za igrane filmove snimljene u posljednjih pet godina 61,19% korisnika ocjenjuje s 5, što znači da je njihov interes za te filmove vrlo velik. Također, na grafikonu 8 vidimo da interes za igrane filmove snimljene prije više od 40 go-

dina tek 36,07% korisnika ocjenjuje s 5. Interes za crno-bijele igrane filmove, dakle filmove većinom starije od 70 godina, 26,48% ispitanika ocjenjuje s 5. Interes za nijeme igrane filmove, dakle filmove većinom starije od 90 godina, 8,68% korisnika ocjenjuje s 5. Iz tih podataka vidljivo je da interes za filmove znatno opada što su filmovi stariji. Međutim, iz podataka je vidljivo da čak i za najstarije filmove postoji interes nezanemariva dijela ispitanika. Naime, ako pogledamo koliko je ispitanika dalo tri najviše ocjene nijemim filmovima, dakle ocjene 3, 4 i 5, vidimo da ima ukupno 33,34% takvih ispitanika. Interes za crno-bijele filmove je još veći – čak 71,23% ispitanika ocijenilo je interes za te filmove s 3, 4 ili 5. Interes za filmove snimljene



Grafikon  
9 – Omiljeni  
redatelji

prije više od 40 godina 80,36% ispitanika ocijenilo je s 3, 4 ili 5. Dakle, za starije filmove postoji interes velikog broja ispitanika.

Sljedeće pitanje je bilo o tome poznaju li ispitanici dovoljno neki od sljedećih stranih jezika da bi na njemu mogli gledati film koji nije preveden na hrvatski: engleski, talijanski i njemački jezik. Odgovor da engleski jezik poznaju dovoljno dobro da bi na njemu mogli gledati neprevedeni film zaokružilo je čak 94,06% ispitanika. Taj podatak upućuje na to da bi se gotovo svim ispitanicima moglo ponuditi filmove na engleskom ili s engleskim podnaslovima. Ako u Hrvatskoj nema razvijene ponude raznolikih, prevedenih filmova, onda se filmovi na engleskom ili s engleskim podnaslovima mogu nabavljati izvan Hrvatske, što otvara mnogobrojne mogućnosti povećanja raznolikosti filmske ponude. Važno pitanje, koje bi vrijedilo dodatno istražiti, jest u kojoj mjeri ovaj uvid o dobrom poznavanju engleskog jezika vrijedi za širu populaciju, izvan uzorka ispitanika obuhvaćenih istraživanjem.

Ukupno 19,63% ispitanika odgovorilo je da filmove na talijanskom jeziku može razumjeti bez prijevoda na hrvatski, a 8,68% može razumjeti filmove na njemačkom jeziku. Stoga se može razmisliti i o širenju ponude filmova na tim jezicima.

Također, postavili smo pitanje ispitanicima poznaju li dobro neki drugi strani jezik (koji nije naveden u prethodnom pitanju), a na kojem bi mogli gledati film koji nije preveden na hrvatski. Najviše ispitanika, njih 20 ili 9,13% od ispitanika koji su odgovorili na ovo pitanje, navelo je španjolski jezik. Ukupno 12 ispitanika (5,48%) navelo je francuski jezik, a deset ispitanika (4,57%) navelo je slovenski jezik.

Zanimljivi su i odgovori na sljedeće pitanje. Ispitanicima su ponuđena imena dvanaest redatelja, a trebali su izabrati najviše tri redatelja čije filmove najviše vole gledati. Među tih dvanaest redatelja nalazi se pet redatelja koji su se proslavili hollywoodskim filmovima (Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Clint Eastwood, James Cameron), zatim pet poznatih redatelja svjetskoga filma (Akira Kurosawa, Jean Renoir, Aki Kaurismäki, Bigas Luna, Jane Campion) te dva poznata domaća redatelja (Veljko Bulajić i Krešo Golik). Zanimalo nas je kakve će biti sklonosti ispitanika s obzirom na te tri skupine redatelja. Na grafikonu 9 vidimo da je pet hollywoodskih redatelja dobilo najviše glasova ispitanika. Quentin Tarantino je dobio najviše glasova, ukupno 45,65%. Najomiljeniji filmovi nehollywoodskog redatelja su filmovi Akire Kurosawe s 18,72% glasova. Slijede Krešo Golik i Jean Renoir, svaki

s 11,42% glasova. Iznenađujuć je, ali i za medij-sku i filmsku kulturu u Hrvatskoj razočaravajuć podatak da je Bulajić, koji je napravio niz vrijednih klasičnih filmova, na posljednjem mjestu s tek 2,74% glasova. Smatramo da na ukupan poredak omiljenosti redatelja znatan utjecaj ima to koliko su dostupni filmovi pojedinih redatelja te koliko u javnome prostoru i medijima postoji opisnih, kritičkih i promotivnih tekstova o tim redateljima i njihovim filmovima. U Hrvatskoj su po tom pitanju domaći redatelji i filmovi u nezavidnom položaju, u čemu dijele sudbinu nehollywoodskih redatelja. Publika ih teško može upoznati pa im niti ne može u većem obimu biti sklona.

### 7. Zaključno

Istraživanjem interesa za raznolike filmove ustanovili smo da su gledatelji zainteresirani za raznolike filmove s obzirom na državu proizvodnje, vrijeme nastanka i tip filmova. Utvrdili smo da ispitanike najviše zanima igrani film, potom dokumentarni i obrazovni film koji je ispitanicima tek nešto manje interesantan nego igrani film, a najmanji je interes ispitanika za animirani film. Ispitanicima su najzanimljiviji igrani filmovi iz Sjeverne Amerike, a gotovo jednako ih zanimaju igrani filmovi iz zapadne Europe. Većinu, također, znatno zanimaju igrani filmovi iz Australije, Južne Amerike, istočne Europe i Azije, a kod gotovo polovice ispitanika postoji zanimanje za igrane filmove iz Afrike. Zanimljivo je da prema ocjenama ispitanika možemo zaključiti kako su im vrlo zanimljivi igrani filmovi iz Srbije i BiH. Prema interesu ispitanika ti filmovi ne zaostaju puno za igranim filmovima iz Hrvatske. Iz rezultata ankete vidljivo je da čak i za najstarije, nijeme igrane filmove postoji nezanemariva publika – otprilike trećina ispitanika. Za crno-bijele filmove zainteresirano je više od dviju trećina ispitanika, a za filmove snimljene prije više od 40 godina zainteresirana je velika većina ispitanika.

Posebno važnim smatramo podatak iz ankete da čak oko 94% ispitanika tvrdi da poznaje dovoljno dobro engleski jezik da bi na

njemu mogli gledati neprevedene filmove. Taj podatak upućuje na to da bi većina ispitanika gledala filmove na engleskom jeziku ili s engleskim podnaslovima, a koji nisu prevedeni na hrvatski jezik. Pri tome treba imati u vidu demografska obilježja ispitanika – većina ispitanika je u dobi između 20 i 40 godina, visoko je obrazovana i uvjerljivom većinom je riječ o ženama. Stoga smatramo da bi pitanje gledanja filmova na engleskom jeziku bez podnaslova i inozemnih filmova s engleskim podnaslovima trebalo dodatno istražiti na raznolikijem uzorku ispitanika koji je sličniji demografskim obilježjima ukupne hrvatske populacije. Također bi vrijedilo i ostale nalaze istraživanja istražiti kod ispitanika s raznolikijim demografskim osobinama kako bi se dobila šira slika interesa za raznolike filmove.

Smatramo da bi u istraživanju interesa za raznolike filmove jedna od prioritarnih skupina trebala biti djeca i mladi jer su za njih filmovi vrlo bitan medij učenja o različitim temama i kulturama. Djeca i mladi su u intenzivnom procesu socijalizacije i učenja o svijetu te izgradnje svojih kulturnih i drugih interesa. Ako tijekom odrastanja ne razviju interes za raznolike filmove, zasigurno se bitno smanjuju šanse da će ga razviti u odrasloj dobi. O važnosti filmova za djecu i mlade govori se u mnogim istraživanjima, a jedno od njih je istraživanje V. Ilišin provedeno 2000. na uzorku od 1000 učenika osnovnih škola od 5. do 8. razreda. Tim se istraživanjem utvrdilo da je korištenje različitih medija najčešća djelatnost te dobne skupine u slobodno vrijeme, da je najkorišteniji medij televizija, a da najčešće gledaju filmski program i kvizove. S obzirom na to da filmovi pobuđuju veliko zanimanje djece i mladih, smatramo da su potrebna istraživanja o tome kakvi su interesi djece i mladih za raznolike filmove. Također su potrebna istraživanja o tome koliko su im dostupni raznoliki filmovi u Hrvatskoj te o tome koje filmove gledaju. O tim temama istraživanja za sada nema.

Na kraju, među mnogobrojnim mogućim primjerima, spomenimo dva koji pokazuju za-

što je važno izgrađivati, razvijati, čuvati i istraživati raznolikost u različitim poljima kulture, pa tako i u polju filma.

Prvi primjer su filmovi u kojima se prikazuju svjetski ratni sukobi. D. Marković (2005) piše o jakoj pristranosti filmova iz SAD-a koji tematiziraju Drugi svjetski rat. Te filmove naziva šovinističkima jer prikazuju dobre momke, tj. Amerikance u sukobu s lošim momcima. Ističe da se u njima rat ne prikazuje nimalo realistično i da se izbjegava prikazati stvarnost ratnih užasa (usp. Marković, 2005: 119). Drugi primjer su povijesni filmovi o značajnim događanjima ili ljudima pojedinih kultura ili naroda. Tako se u filmu *Sudbina* (*Al-massir*, 1997) egipatskog režisera Youssefa Chahinea opisuju epizode iz života Averroesa (Ibn Rušd), znamenitog arapskog filozofa i liječnika, jednoga od najčuvenijih komentatora Aristotela. Taj je film sadržajno i stilski znatno određen time što je napravljen u sklopu egipatske kinematografije te što je redatelj Egipćanin. Da je nastao u sklopu američke kinematografije, zasigurno bi na sasvim drugačiji način prikazivao Averroesov život, a pitanje je i koliko bi u nearapskoj kinematografiji bilo interesa za film o arapskom

filozofu iz 12. stoljeća, koliko god važna bila njegova povijesna uloga.<sup>12</sup>

Lako bi bilo pronaći i još mnogo drugih primjera koji upućuju na to da se ni u jednom tipu filmova – ratnima, povijesnima ili bilo kojeg drugog žanra; igranima, animiranim ili dokumentarnima i obrazovnim – ne može izbjeći određen pogled na stvarnost, tj. interpretacija te stvarnosti. Osim određenog načina prikazivanja, u svakom se filmu biraju i određene teme, mjesta ili ljudi koji će se prikazati ili se neće prikazati te način na koji će se prikazati. Možemo biti prilično sigurni da kada se velika većina filmova koji su nam dostupni i za koje postoji interes gledatelja proizvodi u samo jednoj kinematografiji, tj. specifičnom dijelu te kinematografije, onda smo nužno izloženi jednostranom pogledu na stvarnost, tj. interpretacijama te stvarnosti. Tako ostajemo zakinuti za raznolike perspektive, saznanja i interpretacije stvarnosti – ostajemo zakinuti za raznolike teme, ideje i stilove koji nisu značajnije ili nisu uopće prisutni u dominantnom tipu filmova. To je jedan od najvažnijih razloga zašto je potrebno izgrađivati i istraživati raznolikost filmskih interesa kod gledatelja.

#### LITERATURA

**Charbonneau, Deborah H.**, 2007, "Demystifying survey research: Practical suggestions for effective question design", *Evidence Based Library and Information Practice*, god. 2, br. 4, str. 46–56.

**De Bens, Els; De Smaele, Hedwig**, 2001, "The inflow of american television fiction on european broadcasting channels revisited", *European Journal of Communication*, god. 16, br. 1, str. 51–76.

**12** Djelomični odgovor na navedeno pitanje nudi film *Iscjelitelj* (*Der Medicus*, Phillipp Stölzl, 2013) u kojem važnu ulogu ima drugi veliki islamski filozof i liječnik Ibn Sina Avicena, s prijelaza iz 10. u 11. stoljeće. Riječ je o njemačkoj produkciji i redatelju, no s američkim distributerom (Universal) i snimanoj na engleskom jeziku s međunarodnim zvijezdama

**De Bens, Els**, 2007, "Media between culture and commerce: An introduction", u: De Bens, Els (ur.), *Media between culture and commerce*, Bristol: Intellect Books, str. 9–24.

**De Smaele, Hedwig**, 2007, "More Europe: more unity, more diversity? The enlargement of the European audiovisual space", *European Studies: A Journal of European Culture, History and Politics*, god. 24, br. 1, str. 1–22.

(Ben Kingsley glumi Avicenu). Film ne krije izrazitu nadmoć islamske medicine nad zapadnoeuropskom (između je židovska), proizašle iz proučavanja antike, ali "balans" postiže prikazom slijepe volje za moći i tabua isfahanskog društva koje, među ostalim i iz religijskih razloga, ne uviđa vrijednost Aviceninog znanosti. (op. ur.)

MIRKO DUIĆ:  
ISTRAŽIVANJE  
INTERESA ZA  
RAZNOLIKE  
FILMOVE KOD  
POSJETITELJA  
MREŽNIH  
MJESTA HRVAT-  
SKIH NARODNIH  
KNJIŽNICA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

- Evans, Edward G.; Saponaro, Margaret Zarnosky**, 2005, *Developing library and information center collections*, Santa Barbara: Libraries Unlimited
- Goldsmith, Annette Y.**, 2009, *Found in translation: A mixed methods study of decision making by US editors who acquire children's books for translation*, doktorska disertacija, Florida State University, College of Information
- Graber, Cristoph Beat**, 2006, "The new UNESCO convention on cultural diversity: A counterbalance to the WTO?", *Journal of International Economic Law*, god. 9, br. 3, str. 553–574.
- Gradska i sveučilišna knjižnica Osijek**, <[www.gskos.unios.hr](http://www.gskos.unios.hr)>, posjet 1. veljače 2015.
- Gradska knjižnica i čitaonica Pula**, <<http://www.gkc-pula.hr/hr/>>, posjet 1. veljače 2015.
- Gradska knjižnica i čitaonica Pula, Facebook**, <<https://www.facebook.com/gkcpula>>, posjet 1. veljače 2015.
- Gradska knjižnica Marka Marulića (Split)**, <[www.gkmm.hr](http://www.gkmm.hr)>, posjet 1. veljače 2015.
- Gradska knjižnica Marka Marulića (Split), Facebook**, <<https://www.facebook.com/pages/Gradska-knjižnica-Marka-Marulica/132845073440865>>, posjet 1. veljače 2015.
- Gradska knjižnica Rijeka**, <[gkr.hr](http://www.gkr.hr)>, posjet 1. veljače 2015.
- Gradska knjižnica Rijeka, Facebook**, <<https://www.facebook.com/pages/Gradska-knjižnica-Rijeka/108281609204974>>, posjet 1. veljače 2015.
- Gradska knjižnica Zadar**, <[www.gkzd.hr](http://www.gkzd.hr)>, posjet 1. veljače 2015.
- Gradska knjižnica Zadar, Facebook**, <<https://hr-hr.facebook.com/gkzadar>>, posjet 1. veljače 2015.
- Hammerström, Kristina**, 2010, *Internationalization á la Hollywood: Reasons behind the engagement of U.S. majors in foreign film distribution and its impact on the domestic film – The case of the Netherlands*, magistarski rad, University of Amsterdam – Faculty of Economics and Business Internationalization
- HAVC**, 2013a, *Brojke i slova – Podaci o proizvodnji i kinoprikazivaštvu za 2012.*, Zagreb: Hrvatski audiovizualni centar
- HAVC**, 2013b, "HAVC predstavio gospodarske i fiskalne rezultate audiovizualne industrije i projekt 'Filmskog turizma' u Hrvatskom saboru", dostupno na: <<http://www.havc.hr/infocentar/novosti/havc-predstavio-gospodarske-i-fiskalne-rezultate-audiovizualne-industrije-i-projekt-filmskog-turizma-u-hrvatskom-saboru>>, posjet 22. listopada 2014.
- HAVC**, 2013c, "Navike gledanja filmova i doživljaj domaćeg filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 19, br. 76, str. 49–63.
- HAVC**, 2014, *Brojke i slova – Podaci o proizvodnji i kinoprikazivaštvu za 2013.*, Zagreb: Hrvatski audiovizualni centar
- HAVC**, 2015, *Brojke i slova – Podaci o proizvodnji i kinoprikazivaštvu za 2014.*, Zagreb: Hrvatski audiovizualni centar
- Kanzler, Martin; Lange, Andre**, 2008, *The place of third country film and audiovisual works in European markets*, Strasbourg: European audiovisual observatory
- Kaufman, Tina**, 2009, "Finding Australian audiences for Australian films", *Metro Magazine*, br. 163, str. 6–8.
- Knjižnice grada Zagreba**, <[www.kgz.hr](http://www.kgz.hr)>, posjet 1. veljače 2015.
- Knjižnice grada Zagreba, Facebook**, <<https://www.facebook.com/knjižnicegradzagreba>>, posjet 1. veljače 2015.
- Majcen, Vjekoslav; Turković, Hrvoje**, 2001, "Kinematografija u Hrvatskoj – Izvještaj o stanju", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 27, str. 53–95.
- Marković, Dejan D.**, 2005, "Američki (anti)ratni film: sanitizovani pogled na stvarnost", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 42, str. 119–128.
- Portoles, Jordi Balta; Madorran, Elna Roig**, 2011, *Approaches to a cultural footprint: Proposal for the concept and ways to measure it*, Brussels: Centre Maurits Coppieters
- UNESCO**, 2001, "Universal declaration on cultural diversity", dostupno na: <[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13179&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>, posjet 27. listopada 2014.
- UNESCO**, 2005, "Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions", dostupno na: <[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=31038&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>, posjet 10. veljače 2015.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2017"(049.3)

Dragan Jurak

## Jedna od najkvalitetnijih dokumentarnih konkurencija u povijesti smotre

Uz dokumentarne filmove prikazane na 26. danima hrvatskog filma, Zagreb, 16-20. lipnja 2017.

Na početku, najvažnije. Boris Poljak ponovo dokumentira fenomene ljeta i turizma. Nakon izvanrednog *Autofocusa* (2013), dobitnika nagrade Oktavijan za najbolji film konkurencije na 23. danima hrvatskog filma, dobili smo film *Oni samo dolaze i odlaze* (2017).

U *Autofocusu* Poljak je zabilježio najezdu turista u prostor historijske i mitološke nacionalne Arkadije. Tehnikom skrivene kamere snimao je turiste oko ninske crkvice sv. Nikole. Turisti su se slikali ispred crkvice, trčali oko nje, pokušavali poviriti kroz njen prozor, jeli užinu na njezinu uzvišenju – ili koristili priliku da pred njezinim zatvorenim vratima s natpisom zaštićenog spomenika kulture zaprose djevojku. Ono što u nacionalnom imaginariju stoji kao simbol nacionalne baštine, pretvoreno je u odredište za “brzi obilazak” s “mogućnošću fotografiranja”. Dinamika je jasna. Turistička najezda transformira “ekskluzivnost” i “sve-tost” nacionalnih spomenika. Mitotvorna baština rastaće se pred našim očima dok sunce polako zapada, a djeca postaju već umorna i razdražena, “od toliko kulture u jednom danu”. Ono što bi trebalo biti ekskluzivno “naše”, tradicionalno i utopljeno u nacionalni imaginarij, postaje izloženo onom “tuđem”, vanjskom i transformativnom.

U *Oni samo dolaze i odlaze* Poljak, pak, snima ljetnu dinamiku splitskih Bačvica u kasnim noćnim i ranim jutarnjim satima. Za mraka

plaža je prostor partijanera. Kamera hvata ljubavne parove u moru, tuče mladića na pijesku; posljednje izboje noćne euforije i prve znakovne jutarnje mučnine. Snimke su izvanredne. U jednome kadru promatramo partijanera zaspalog na klupici. Pored klupice je paravan za presvlačenje. Pogled je koncentriran na zaspalom mladiću sve dok se ispod paravana ne ugledaju stopala. Pogled se kreće između klupice i paravana – gdje se, najednom, pojavljuje još jedan par stopala, spajajući u jednome kadru jutarnji seks i alkoholni san.

Gotovo svaki kadar filma pun je zbivanja, vrijedan prepričavanja. No tu je i dinamika filma. Kako se sunce diže tako na plažu sve više dolaze stariji ljudi. U jednom kratkom odsječku vremena i prostora na plaži će se naći zaostali ljubavni parovi, usnuli partijaneri, i djedice i bakice koji su se požurili na plažu prije nego što sunce postane prejako. Snimajući ljetnu dinamiku, Poljak na plaži u jutarnjim satima hvata spajanje mladih i starih, partijanera i gerijatrije, onih na tabletama za dizanje i onih na tabletama protiv bolova; onih čija je kuća u sadašnjosti i onih čija je kuća u prošlosti...

Kako u film ulaze starci tako u njega ulazi i element prolaznosti. Tu izlazimo iz fenomena ljeta i turizma i ulazimo u misterij prolaznosti života. Sunce se sve više diže, zasljepljujući svojim odbljescima na valovima, a trenuci koje su ljubavni parovi još maloprije dijelili polako



*Hudo vreme*  
(Anja Strelec,  
Tomislava Jukić,  
2016)

postaju prošlost. Najednom je i kuća mladih, kao i kuća staraca, ostala u prošlosti. Dok zaostala grupa mladih uz gitaru pjeva *Hallelujah*, Cohenov stih “...and every breath we drew was hallelujah” spaja u svojoj odi životu i one čije smo trenutke gledali još ovoga jutra, i one čiji su trenuci ostali na nekim dalekim i davnim plažama.

Izvještaj o dokumentarnoj konkurenciji 26. dana hrvatskog filma bombastično smo započeli s filmom Borisa Poljaka, dobitnikom nagrade Oktavijan za najbolji film, ali isto tako smo mogli započeti i s filmom Darija Juričana *Gazda* (2016). Ako su *Oni samo dolaze i odlaze* isječak jednog već nestalog ljeta, *Gazda* je film o jednom u međuvremenu već nestalom hrvatskom tajkunu. Usprkos znatnom interesu publike, film Darija Juričana imao je svoju kinodistribuciju u ograničenom broju kinodvorana zbog straha velikih prikazivača od reakcije koncerna Agrokor na način na koji je u filmu prikazan uspon Ivice Todorića i stvaranje njegova, tada još nedodirljiva, a danas propala

imperija. Pola godine poslije sve je drugačije, a *Gazda* ne samo da više nema status “opasnog” filma, nego je postao tražena roba na istim onim televizijama na kojima je još prije koji mjesec bio nepoželjan.<sup>1</sup>

Dario Juričan svojim je filmom pratio niz političkih pogodovanja kojima je stvaran koncern Agrokor. No paralelno, *Gazda* je i film o njegovu ocu, radniku nekadašnjeg Unikonzuma, dakle obiteljska kronika i, uopće, kronika posljednjih pola stoljeća. Tu i leži glavni razlog odličnih reakcija publike. To je film o Todoriću, ali i film o “našim danima”, o vremenu socijalizma, recesije, rata, tranzicije, pretvorbe, recesije... Film o običnom čovjeku u sjeni tajkuna, film nostalgije, nešto poput *Tko pjeva zlo ne misli* (Krešo Golik, 1970), ali s Juričanovim ocem kao Franjom i Ivicom Todorićem kao Fulirom.

Naše slike, slike o nama, gledamo i u *Naslijeđu* (2016) Sanje Šamanović, kao i u filmovima *Žene žene žene* (2017) Nikice Zdunić, *Kika* (2017) Mirne Zgrabljic, *Hudo vreme* (2016) Anje

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>1</sup> U vrijeme dok su vrata *Gazdi* bila zatvorena na najgledanijim nacionalnim postajama, ipak su ga

prikazivali specijalizirani kanal Klasik TV smješten u Zagrebu te Al Jazeera sa sjedištem u Sarajevu. (op. ur.)



Neželjena  
baština (Irena  
Škorić, 2016)

Strelec i Tomislave Jukić, *After Partyju* (2017) Viktora Zahtile, te *Ispred zastava* (2016) Sanje Bistričić. U *Naslijeđu* gledamo filmsku sirovinu. Iz perspektive autorice, na monitoru montažnog stola iza kojeg prolaze neidentificirane osobe, gledamo osobnu priču o traumi gubitka partnera, autoričina muža, snimatelja Vedrana Šamanovića. Zanimljivo, u središtu života nakon smrti muža nisu prijateljice, djeca ili neki novi muškarci, već udovičina majka koja dolazi u grad živjeti s kćeri. U filmu *Žene žene žene* tri žene različitih generacija sjede kod frizera ispred ogledala i bez konca i kraja raspredaju svoje živote. Pritom su djevojke toliko otvorene pred kamerom Nikice Zdunić, i ispred frizerskog ogledala, da bi se moglo posumnjati i na glumu kad ne bi bile baš toliko uvjerljive. U *Kiki* Mirna Zgrabljic prati dvije djevojke i dvojicu mladića koji odlaze vlakom na noćnu gažu u Novi Marof, gdje jedna djevojka nastupa kao klupska striptizeta. Kratka vinjeta iz suvremene radničke klase završava dirljivom posvetom – “gledali ste Kiku, Kikija, Saru i Alena”.

*Hudo vreme* film je u kojem unuka Anja Strelec bilježi zadnje godine svoje bake u staračkom domu kojega je nekada bila ravnateljica. S ovoga svijeta baka odlazi s velikim hema-

tomom na oku od pada u kupatilu, pjevajući: “Kad bi ove ruže male, za bol moga srca znale”. *After Party* Viktora Zahtile hrabar je film o kraju jedne homoseksualne veze; videodnevnik kraja ljubavi razarane unutarnjim (promiskuitetnost) i vanjskim (homofobija) silnicama. A tu je i film Sanje Bistričić *Ispred zastava* u kojem kroz priču o zagrebačkom pankeru, skinheadu, BBB-u i djetetu poginulog branitelja, koji se zaljubljuje u curu iz Srbije, gledamo sve naše mržnje, traume, frustracije, ali i sve naše ljubavi. Crte preko kojih treba prijeći mali čovjek u filmu su vrlo jasne. Državnu hrvatsko-srpsku granicu naš junak prelazi u suzama, no nakon tog čišćenja mržnju zamjenjuje ljubav, na putu je već i dijete, a beogradska pankerica u maskirnoj košulji HV-a pali svijeću pred spomenikom palim braniteljima; “za dedu”, kako kaže.

Na kraju još jedan panker u konkurenciji – Žarko Jovanovski. On je nekadašnji panker s Folke (Folnegovićeve naselja), zatim grafički umjetnik, skulptor i višekratno neuspješni *frontman* raznih bandova, a danas je pjesnik, ekscentrik i nezaposleni umjetnik – u filmu Ljiljane Šišmanović *Neuspješan skroz* (2017). Jovanovski, veteran iz 1995, u vojsku je otišao protiv svoje volje, potpisom oca koji je sina po-

DRAGAN JURAK:  
JEDNA OD  
NAJKVALITET-  
NIJIH DOKU-  
MENTARNIH  
KONKURENCIJA  
U POVIJESTI  
SMOTRE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Neuspješan  
skroz (Ljiljana  
Šišmanović,  
2017)

slao u rat, a dvadeset godina poslije svoje ratno iskustvo sažima u dvije rečenice: "Vojska je govno. Rat je govno."

Ove dvije kratke rečenice ujedno su i objašnjenje zašto na početku filma stoji upozorenje da su "sva mišljenja i stajališta iznesena u ovom filmu isključivo mišljenja i stajališta osoba koje su snimljene", i "ni u kojem slučaju ne mogu se smatrati mišljenjima i stajalištima autora filma i HRT-a". Ali nikome ništa nećemo zamjeriti. Ni Žaretu, ni Ljilji, ni našoj televiziji. *Neuspješan skroz živ* je i bučan film o isto takvu junaku. Umjetniku za kojeg nismo znali ni da postoji, a za kojeg sada možemo reći da smo sretni da s njime dijelimo isti grad.

Ovaj kroki slika o nama, ali i naših slika, završimo s dvama dokumentarcima novinarske provenijencije. *Tajanstveni objekt u borovoj šumi* (2016) Saše Bana televizijski je dokumentarac iz serije *Betonski spavači* o zapuštenim i devastiranim remek-djelima modernističke hotelske arhitekture, emitirane na HTV-u. U seriji jednosatnih epizoda vidjeli smo prikaze kompleksa Haludovo, Marina Lučica, Krvavica, Belvedere, Ambasador i drugih, sve uz stručno objašnjenje arhitektonske vrijednosti kako pojedinih segmenata kompleksa tako i cjeline, te detekciju političkih odluka i birokratskog nemara koji su ih doveli u stanje u kojem se danas nalaze. Selektori Dana iz serije *Betonski spavači* za konkurenciju dokumentarnog programa izabrali su epizodu *Tajanstveni objekt u borovoj šumi* koja prikazuje arhitektonsku veličanstve-

nost i huđu sudbinu lječilišta JNA za djecu oboljelu od plućnih bolesti u Krvavici. Sudbina predivnog zdanja smještenog uz atraktivnu obalu još uvijek visi o koncu, no ako ništa drugo modernističko remek-djelo arhitekta Rikarda Marasovića oživjelo je barem u formi dokumentarnog filma.

Pregled dokumentarne konkurencije završavamo *Neželjenom baštinom* (2016) Irene Škorić, također filmu o nebrizi i devastaciji socijalističke baštine: u ovom slučaju antifašističkih spomenika na teritoriju Republike Hrvatske. Od tragikomičnih epizoda, u kojima romski trgovci otpadnim metalom devastiraju brončani partizanski spomenik iz šume Brezovica, do apsolutno potresnog miniranja spomenika Vojina Bakića u Kamenskom, zajedno s grupnim portretom minera ispred srušene "slavonske Nike sa Samotrake", reda se niz suludih priča o devastacijama i rušenju antifašističkih spomenika, među kojima su i neka remek-djela suvremene skulpture.

*Neželjena baština* prvorazredna je dokumentaristička slika vremena i običaja. Miniranjem spomenika Stjepanu Filipoviću, obješenom s uzdignutim rukama u Valjevu 1942, ono što nije uspjelo nacistima uspjelo je ljudima koji se predstavljaju kao "hrvatski branitelji". Od upečatljivog spomenika narodnom heroju poteklom iz opuzenskog kraja tada je ostala samo klupa, koju je Filipović s omčom oko vrata sam prkosno odgurnuo. Ta prazna klupa neko je vrijeme čekala da se ikona svjet-



*Tajanstveni  
objekt u  
borovoj šumi  
(Saša Ban,  
2016)*

skog antifašizma ponovo uspne na nju i ode u vječnost. No na kraju je i ona uklonjena, ovdoga puta od ljudi koji se predstavljaju kao promotori izgradnje opuzenske “poslovne zone”. Uglavnom, ludila za šest filmova, a sve to u jednom djelu Irene Škorić.

Zaključimo, dokumentarna konkurencija 26. dana hrvatskog filma jedna je od najkvali-

tetnijih u povijesti smotre. Tri filma zaslužuju apsolutnu peticu: *Oni samo dolaze i odlaze*, *Neželjena baština* i *Gazda*. No i većina ostalih čini više nego upečatljivu pratnju. 26. dani već sada ulaze u partenon hrvatskog filma: nikada bolje igrane konkurencije, nikada bolje animirane konkurencije, nikada boljeg filma.

DRAGAN JURAK:  
JEDNA OD  
NAJKVALITET-  
NIJIH DOKU-  
MENTARNIH  
KONKURENCIJA  
U POVIJESTI  
SMOTRE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2017"(049.3)

Pavle Luketić

## **Prah zemaljski sa (za)dahom života: tjelesnost u filmovima *Oni samo dolaze i odlaze* i *After Party***

Uz filmove iz dokumentarne konkurencije 26. dana hrvatskog filma, Zagreb, 16-20. svibnja 2017.

Dvojnost ljudskog bića opće je mjesto u promišljanju prirode čovjeka još od samih početaka autorefleksivne misli.\* Osim filozofskog razmatranja problema um/tijelo, jasno je da je pitanje ljudskog duha i njegove ukorijenjenosti u materijalnom oduvijek i potentan predmet za umjetničku obradu, a njegovu trajnu aktualnost potvrđuje i to što su se u sklopu ovogodišnjih 26. dana hrvatskog filma dva zapažena filma iz dokumentarističke konkurencije istaknula prikazom ljudske tjelesnosti.

Prvi od njih je *Oni samo dolaze i odlaze* (2017) nagrađivanog snimatelja i dokumentarista Borisa Poljaka, posljednji dio onoga što se u kritici prozvalo njegovom mediteranskom trilogijom (uz filmove *Splitski akvarel* iz 2009. i *Autofocus* iz 2013). Riječ je o voajerističko-opservacijskoj studiji ljudske aktivnosti na mikroprostoru splitske plaže Bačvice u ljetno praskozorje. Poljak nam u nizu pretežno dugih, statičnih polutotala prikazuje adolescente u posljednjim razularenim trenucima pred zoru nakon večernjeg izlaska, nakon čega se uz izlazak sunca na plaži počinje pojavljivati i sve više osoba starije životne dobi.

S minimalnom količinom auditivnog, koje se očituje tek kroz zvukove prirode, pje-

sme na početku i kraju filma te gledatelju jedva čujan, rijetki ljudski razgovor, filmsku građu odlikuje gotovo opipljiva tjelesnost ili bolje rečeno *karnalnost*. Sama aktivnost Poljakovih subjekata zajedno sa spomenutom estetikom distancirane opservacije otkriva nam tjelesnost kao uvjerljivi, primarni element njihove ljudskosti, zbog čega *Oni samo dolaze i odlaze* postaje svojevrsnim, doduše stiliziranim, prirodno-znanstvenim dokumentarcem o ljudskim životinjama. Spomenuta karnalnost najočitija je u seksualnoj motivaciji velikog broja mladih Poljakovih subjekata, a osim za nužno zadovoljenje bioloških nagona, tijelo prikazanoj mladeži služi i kao prvenstveno sredstvo komunikacije. Pored plesa u pličaku kao poziva na parenje i (polu)egzibicijskog hrvanja kao borbe za status alfa-mužjaka, ta je činjenica najeksplicitnija u epizodi sa skupinom gluho-nijemih mladića i djevojki koji komuniciraju znakovnim jezikom.

U suprotnosti s uobičajenijim teološkim i racionalističkim školama misli o razumu kao vrlini koja čovjeka izdvaja iz ostatka životinjskog svijeta, u gledatelja ovog filma ostaje dojam kako je *ratio* za mlade ljude koje promatra na ekranu sporedna stvar, tek neugodna i inhi-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

\* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 26. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinić te u organizaciji

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



Oni samo dolaze i odlaze  
(Boris Poljak, 2017)

bitorna smetnja koju treba zatomiti opijatima i prepustiti se iracionalnim pobudama, kao što to čini nagi mladić koji s bocom žestokog pića kao vjernim drugom tumara plićakom i izvodi egzibicijske skokove u more, bez ikakvog srama pred sve većim brojem starijih građana oko sebe.

Mladost koja kao da ne pronalazi prikladan način proslave vlastite slobode i tjelesne nesputanosti kontrastirana je s tromim i oronulim tijelima stare populacije koja na plažu dolazi ne bi li vježbama i plivanjem zatomila fizičke boljke i olakšala svaki preostali dragocjeni korak. Uz opoziciju noći i dana kroz dvije generacije izmjenjuju se i zora i suton ljudskog vijeka, koji je minoran u usporedbi s veličanstvenošću i postojanošću Prirode. To je sugerirano upečatljivim totalom starog plivača u naizgled beskrajnom moru omeđenom samo rubovima kadra, ali i pjesmom *Hallelujah* Leonarda Cohena, kao pozdravom bogu Suncu koji prati posljednje kadrove filma u rudimentarnoj izvedbi dvojice mladića. "Sunce je bog!", uzviknuo bi J. M. W. Turner, a Poljak pokazuje sličnu fascinaciju sunčevom svjetlošću uperivši u završnim kadrovima teleobjektiv kroz borove grane izravno u sunce, čime se sličnošću s uvodnim neizoštrenim kadrom noćnog mora još jednom potencira stalna mijena i cikličnost čitavog viđenog procesa.

*Oni samo dolaze i odlaze* upečatljivo je meditativno ostvarenje o ljudskoj prirodi koje je moguće smjestiti u tradiciju antiverboznog esejističkog filma, a čiji je odgovor na metafizička pitanja koja neizravno postavlja na pesimističnijoj strani spektra. U svakom slučaju, riječ je o vrlo uspjelom djelu koje je očekivano nagrađeno Oktavijanom za najbolji dokumentarni film i nagradom žirija za najbolju režiju.

Drugi, po mnogočemu drugačiji, ali po fokusu na ljudsko tijelo sličan dokumentarni film je *After Party* (2017), vježba na temu autobiografije s prve godine studija filmske i TV režije autora Viktora Zahtile. Prikaz je to posljednjih dana autorove višegodišnje homoseksualne veze nakon odluke o prekidu. Za razliku od Poljakove estetike "čistog" filma, *After Party* karakterizira mnogo eksplicitnija autorska intervencija sa strukturom podijeljenom na četiri poglavlja i s postmodernizmu omiljenom meta-značajkom, otkrivanjem procesa nastanka filma kroz prikaz pripreme scena ili autorovog pregledavanja snimljenog materijala.

Ključna odrednica ovog djela je *ogoljenje*, kako ono doslovno, tjelesno, tako i ono preneseno, emocionalno, iako je ta metafora možda i suviše eksplicitna u relativno čestim prikazima svlačenja i obnaženosti protagonista. Kako bilo, kao i u Poljakovom filmu, i ovdje je tjelesnost u prvom planu, no za razliku od

PAVLE  
LUKETIĆ: PRAH  
ZEMALJSKI SA  
(ZA)DAHOM  
ŽIVOTA:  
TJELESNOST U  
FILMOVIMA ONI  
SAMO DOLAZE I  
ODLAZE I AFTER  
PARTY

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



After Party  
(Viktor Zahtila,  
2017)

antropološke opservacije *Oni samo dolaze i odlaze*, u *After Partyju* je prikaz tijela naglašenije u službi estetske fascinacije, ali i to prvenstveno u ključu (homoerotske) seksualnosti. Zahtila je tako usredotočen na muško tijelo, ali i lice (kao prirodnu funkciju krupnog plana), mimiku, kretnje, dodir i milovanje, pa nam ovaj film u također voajerističkom modusu nudi i (šoka li i kontroverze!) prilično eksplicitan prikaz homoseksualnog spolnog čina. Ovdje nam je za razliku od slika mlađarije iz Poljakovog filma vidljivija i emocionalna strana seksualnih veza, iako se kroz razgovor protagonista ponovno naglašava i moguća puka hedonistička motivacija ljudske seksualnosti, po čemu biološke zadatosti i iracionalne sile ponovno ispadaju jačima od "hladne" analitičke snage uma. To je potvrđeno i u epizodi pred kraj filma u kojoj se još jednom u prikladnoj kič-estetici javlja motiv hedonizma u obliku eskapističkog prepuštanja užicima droge i seksa. Kroz Zahtilin monolog na filmu sugerira se i da se uzroci takvih poriva (koje u Poljakovom filmu ne vidimo niti se on njima bavi) osim u zatamljavanju vlastitih emocionalnih demona kriju i u mnogo svjetovnijem ili "banalnijem" nastojanju da se pobjegne od nezadovoljavajuće hrvatske društveno-ekonomske stvarnosti.

Nizu binarnih opozicija noć/dan, staro/mlado, *ratio/nagon* itd. Zahtilin film dodaje

i par ljubav/mržnja u obliku homofobnog fizičkog napada koji su protagonisti doživjeli u vrijeme snimanja filma, pa se tijelo tako osim medija za postizanje osjećaja ugone, izražavanje privrženosti i ljubavi te drugih kreativnih potencijala otkriva i kao destruktivna sila. Osim toga, epizodi napada ne pridaje se prevelika važnost u samoj fabuli, čime se pored neizravnog izraza nepokolebljivosti vlastitog duha pred mrzilačkim nastojanjima uspješno izbjegava i promjena intimističkog registra filma u aktivistički.

Ukupni dojam o Zahtilinom filmu kvare standardniji melodramatsko-patetični elementi prikaza romantičnih odnosa (kako bi priča kotirala zamislimo li da je riječ o heteroseksualnoj vezi?), ali izvedbom ova studentska vježba uz neke druge iz festivalskog programa opravdava optimistično uvjerenje kako u hrvatskoj kinematografiji ima tko nastaviti utabanim stazama provjerenih sineasta. S konkretnijom problematikom od metafizičkog univerzalizma Poljakovog filma u bavljenju tjelesnim aspektom čovjeka, *After Party* se s *Oni samo dolaze i odlaze* ipak slaže u zadržavanju ne pretjerano vedrog konačnog pogleda na aporije ljudskog stanja, otprilike na tragu opaske Ceesa Nootebooma o čovjeku kao tužnom sisavcu koji se češlja.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2017"(049.3)

Daria Keršić

## Tematiziranje odnosa roditelj-dijete i fokus na motiv odgovornosti

Uz konkurenciju igranog filma u sklopu 26. dana hrvatskog filma, Zagreb, 16-20. svibnja 2017.

Bilo je nemoguće ne primijetiti u kojoj je mjeri zastupljen motiv odgovornosti u odnosu roditelj-dijete u selekciji ovogodišnjih Dana hrvatskog filma.\* Iako se ova tematika pojavljivala gotovo u svim filmskim rodovima, pozornost je ovdje usmjerena k igranim filmovima, među kojima ih je čak sedam istraživalo odnos roditelj-dijete. Čini se da su hrvatski filmski autori pronašli inspiraciju i itekako plodno tlo u ovom konkretnom području, bilo da je riječ o osjećaju odgovornosti s roditeljske strane prema djetetu, bilo da je obrnuto, ili da je pak tema bolno očit manjak istog.

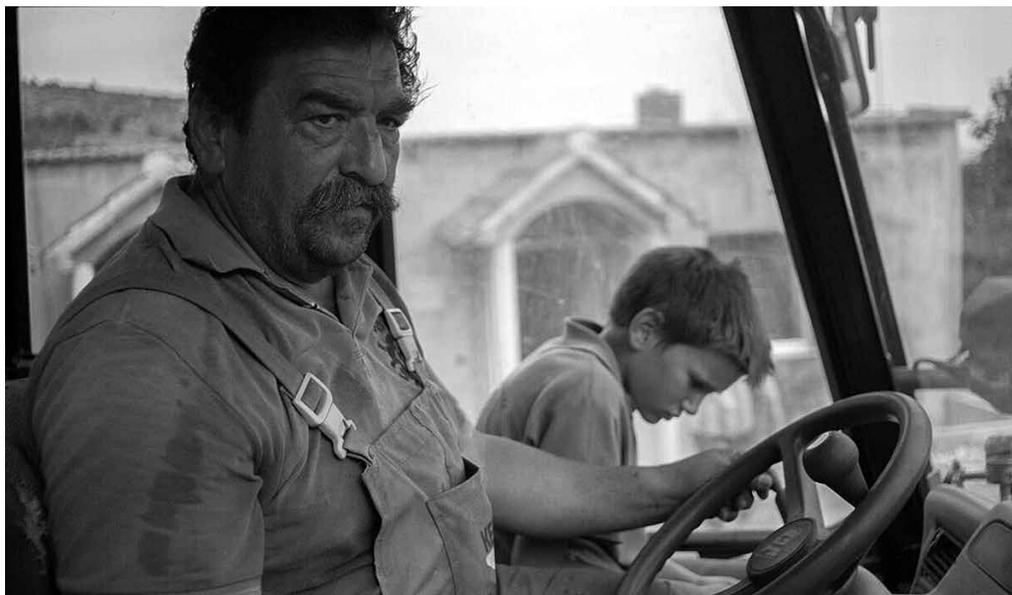
Dobitnik Grand Prix, kratki igrani film *Zvir* (Miroslav Sikavica, 2016), prije svega stavlja glavni fokus na odnos oca i sina. Sikavica je otprije poznat po svojoj autorskoj motivaciji društveno osjetljivim temama, pa je tako i pozadina *Zviri* svojevrsna društvena kritika – tema bespravne gradnje u Dalmaciji. No ona i jest samo to – pozadina. Jedan od glavnih likova, otac, rastrgan je između profesionalne i roditeljske uloge kada otkrije kako se od njega očekuje da kao bagerist sruši nečiji dom, a neželjeni svjedok upravo je igrom slučaja njegov sin. Otac, "zvijer", je nepokolebljiv, sve do trenutka kada se susretne s pogledom svoga sina i promotri situaciju iz njegove perspektive.

Roditelj uči od djeteta. Potreba da ga ne razočara jača je od osjećaja obveze prema poslu.

S jedne strane, jasno je da mora prehranjivati obitelj, no s druge – sama prisutnost sina sprječava oca da posao uistinu i odradi. Osjećaj odgovornosti u smislu postavljanja mjerila toliko je snažan da utječe na njegove odluke i ponašanje. Sikavica je odabirom oponašanja dokumentarističke poetike i naturščika za glumačke uloge sjajno postigao veći stupanj autentičnosti, čime pridonosi dramatičnijoj atmosferi. Kadrovima u kojima su otac i sin snimani zajedno s leđa suptilno se ocrtava "zvijer", gromada, kršni odrasli muškarac, u kontrastu s nevinim, zaigranim djetetom. Nesvjesnog potpune dubine događaja, s daleko većim utjecajem na oca no što zna.

Nagradu Oktavijan u kategoriji igranog filma 26. DHF-a podijelila su dva ostvarenja: spomenuti *Zvir* i *Tanja* (Jasna Nanut, 2016). I u dugim kadrovima *Tanje* intenzivno se provlači motiv odgovornosti i to obostrano u kontekstu odnosa roditelj-dijete. Naslovna junakinja

\* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 26. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinić te u organizaciji



Zvir (Miroslav  
Sikavica, 2016)

doživjela je neuspjeh na gotovo svim mogućim područjima – ostala je bez posla, stana i dečka. Kao da to nije dovoljno, jedina opcija joj je povratak k ocu u roditeljsko gnijezdo. Tanjin otac osjeća odgovornost za kćer kojoj želi pomoći u ponovnom osvojlavanju na noge i upućivanju u pravom smjeru. Nažalost, Tanja njegove geste ne doživljava blagonaklono, a njezin vlastiti osjećaj odgovornosti prema samoj sebi, a na kraju krajeva i ocu, samo je dodatan uteg njezinoj sramoti. Atmosferi beznadnosti pridonose i isprane boje, kao i kadrovi zgrada zastrtih maglom. Kamera je statična kao, uostalom, i Tanjin život. Pomalo socijalistički interijer skučenog stana u zgradi starije gradnje, teme o kojima jedan klasični zagrebački penzioner razglaba u pokušaju da se poveže s kćeri, i često tamni prostori – savršeno se uklapaju u redateljčinu viziju koju je uspješno iznijela.

Film *Mliječni zub* (Saša Ban, 2016) također se bavi odnosom roditelja i odraslog djeteta. Oko motiva traume i straha od gubitka ovija se i motiv odgovornosti. Slikovito je prikazano unutarnje previranje protagonistice Jane, koja strahuje od očeve smrti. Zagrebemo li po površini, možemo primijetiti osjećaj odgovornosti s njezine strane u smislu “rješavanja operacije”

ocu, u vidu znakova pažnje medicinskim sestrama i kuverte doktoru. No, od nje se također očekuje zadržavanje pozitivnog stava, što je daleko teži zadatak koji dolazi s određenim učinkom na psihu. Otac, pak, povrh brige za vlastito zdravlje, osjeća odgovornost i brigu za ostale članove obitelji. Janinoj majci iznenada pozli na zajedničkom ručku, što je dodatan izvor njegove uznemirenosti. Iako je prikazano obiteljsko okupljanje i jasno je da ta nemila situacija pogađa sve, ipak je odnos otac-kći u prvom planu.

Ban koristi nadrealne prikaze i suptilne simbole traume (snovi ispadanja mliječnih zubi kod Jane), čime podcrtava Janinu strepnju i užasan pritisak da nešto poduzme. Okosnica ove tjeskobne drame je psihološko stanje protagonistice, ali i uzajamna briga oca i kćeri. Kroz krupne kadrove njihovih izmučenih lica i zabrinutih pogleda, Ban uvjerljivo prikazuje stupanj anksioznosti i mučnine. Nagli izostanak zvuka i neizoštreni Janini subjektivni kadrovi, nadrealna sekvenca u kojoj Jana promatra oca kako se ruši u komadiće na putu do bolnice – sve je u službi intimne drame o traumatičnom obiteljskom iskustvu i teretu odgovornosti koji leži ponajprije na leđima oca i kćeri.



Mliječni zub  
(Saša Ban,  
2016)

Naredni igrani filmovi imaju pak dječje protagoniste: *Fabijan* (Lovro Mrđen, 2016), *Nedjelja* (Goran Dević, 2015) i *Prije mraka* (Bojan Radanović, 2016). U posljednja dva eksplicitno je riječ o djeci rastavljenih roditelja, dok se u slučaju junaka prvog filma to također može pretpostaviti jer živi samo s majkom. Nekako je razumljivo da su nesređeni obiteljski odnosi uvijek zanimljiviji od sretnih. Bez obzira što je citiranje Tolstoja postalo klišej – čini se da se uvijek može naći drugačiji pogled na obitelj s unutarnjim problemima.

Naslovni junak filma *Fabijan* imaginarni je prijatelj kojeg dječak Jan “poziva u pomoć”. Na prvi se pogled čini kako majka, alkoholičarka i narkomanka, ne osjeća ni trunku roditeljske odgovornosti. Jan nije sretno dijete niti na svoj rođendan. Jutarnjem slavlju prethodi majčino konzumiranje opijata u društvu novog dečka. Nemirnim i krupnim kadrovima snimanima kamerom iz ruke, Mrđen postiže izvrsnu karakterizaciju zastranjenih likova i gotovo klaustrofobičnu atmosferu, dok se krupnim kadrovima Jana uvjerljivo prenose dječakove emocije kroz ocrtavanje minimalnih pokreta na licu. Njegove oči kao da vape za majčinom ljubavlju i osjećajem sigurnosti. Ipak, čak i takva majka,

koja na početku stavlja svoje potrebe na prvo mjesto i nema nikakvog razumijevanja za dječakov obrambeni mehanizam u vidu imaginarnog prijatelja, osvijesti svoju roditeljsku ulogu i shvati da ima odgovornost prema sinu.

*Nedjelja* govori o devetogodišnjaku koji provodi nedjelju kod oca liječnika. Oca koji možda nije ni izbliza toliko problematičan kao ranije spomenuta majka u filmu *Fabijan*, ali također ne zaslužuje titulu “najboljeg tate”. Dječak je prepušten sam sebi. Ljut je na oca jer mu ne dopušta da povede psa, no posve je jasno da je korijen njegove ljutnje i nezadovoljstva puno dublji. Iako bi njegov otac, kao rastavljeni roditelj, po samoj logici prirode trebao osjećati dodatnu težinu odgovornosti – to se ne događa. Dević ispranim bojama dočarava realizam. Čestim kadrovima dječaka s leđa daje do znanja da je u prvom planu njegovo viđenje tog dana, ali i cjelovitog odnosa s ocem. Već u početnim scenama izoštranim fokusom na dječaka, dok su odrasli neizoštrani, suptilno tumači odnos bivših supružnika kao pozadinu nesretnog djetinjstva. U trenutku kad otac pošalje sina da opere ruke, a on buntovnički pusti vodu iz slavine, mirno čekajući nekoliko trenutaka, radi se o prkosu kao posljedici nezadovoljstva. Kao

DARIA KERŠIĆ:  
TEMATIZIRANJE  
ODNOSA RODI-  
TELJ-DIJETE  
I FOKUS NA  
MOTIV ODGO-  
VORNOSTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

da dječak odbija poslušnost sve dok ne vidi da je otac s punom odgovornošću prihvatio svoju ulogu. Ipak, neupitno je da u njemu vidi uzor, kao što se vidi kada se igra očevim stvarima i glumi doktora. Zadnjom scenom Dević pruža naznaku transformacije lika oca. Premda je nesvjestan koliko točno ga njegov sin treba, čini se da na kraju spoznaje dubinu problema.

Prije *mraka* donosi uvid u kompleksan odnos oca i sina. Na prvu je vidljiv jasno izražen osjećaj odgovornosti usađen u Marka, oca koji dolazi po svog desetogodišnjeg sina Vedrana kako bi ga nakon dužeg perioda razdvojenosti odveo na pecanje. Marko čini sve što je u njegovoj moći da uvjeri bivšu suprugu kako je promijenjen, odgovoran čovjek. Iako nije bez grijeha, te se postupno otkrije kako se i nije toliko promijenio, neporeciva je patnja zbog nedovoljne prisutnosti u sinovu životu. Na jezeru se atmosfera polako opušta, no dječakovo otvaranje u vezi majčine nove veze donosi novi izvor frustracija za Marka. Radanović na početku bira mirnije, statičnije i izrazito čiste kadrove, no s porastom intenziteta radnje i uzavrelih emocija u svjetlu novih informacija, i kamera je dinamičnija. Nakon kulminacije, kad smo gotovo sigurni da je Marko izgubio kompas, dolazi do smiraja. Naposljetku, Marko stavlja roditeljsku ulogu na prvo mjesto, pa odgovornost da bude dobar roditelj postaje važnija od osobnih, povrijeđenih osjećaja. Radanović je uspio postići uvjerljivost unatoč zahtjevnom zadatku dočaravanja cijelog spektra emocija, ostavljajući dojam da se koristio autobiograf-

skim elementima – što može i ne mora biti slučaj, ali svakako uspješno uvlači gledatelja u ovu obiteljsku situaciju.

Zanimljiv obrat u odnosu roditelj-dijete nudi kratki igrani film *Sretno, Orlo!* (Sara Kern, 2016). Sedmogodišnji Orlo, promatra svoje roditelje, slomljene od tuge i boli nakon gubitka bebe. Orlo osjeti odgovornost da zacijeli rane svojoj obitelji te u svojoj djetinjnoj, dobronamjernoj gesti napravi nešto neočekivano – ukrade tuđu bebu. Dijete je osjetilo potrebu da nešto učini, riješi problem. Kern uvodi lik Orla kroz scenu u kojoj se jasno ocrtava njegova brižna i osjećajna priroda – nosi mlijeko mačicu lutalici. Dječak je u svakoj sceni, a i kada kamera nije “na njemu” radi se o njegovim subjektivnim kadrovima – primjerice kada zabrinuto i poskrivečki promatra svoje roditelje ili majku prijatelja koja doji bebu. Redateljica se opredijelila za kameru iz ruke, oslikavajući važnost upravo dječakova subjektivnog pogleda na cjelokupnu situaciju. Najčešći su krupni, sugestivni kadrovi Orlovog lica ili pak ponašanja u vlaku koje podcrtava dječju zaigranost, nevinost i naivnost. Kako odmiče radnja, kako dan prelazi u noć, postepena smjena svjetlijih i tamnijih kadrova odražava sve bolniju i tamniju atmosferu.

U svakom slučaju, igrana selekcija ovogodišnjih Dana hrvatskog filma potvrdila je kako su obiteljski odnosi, uz stalno prisutnu ratnu traumu, ključna inspiracija domaćih filmskih autora.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2017"(049.3)

Ivana Emily Škoro

## **Nije odgoj: studija o adaptaciji djela i ženskog iskustva**

Uz film iz igrane konkurencije 26. dana hrvatskog filma, Zagreb,  
16-20. svibnja 2017.

Početakom 1970-ih teoretičarka Laura Mulvey iskovala je pojam *the male gaze* ili ti muški pogled koji obuhvaća fenomen pojavljivanja žene-objekta, estetskog predmeta kojeg muškarci promatraju s pozicije moći.\* Sedamnaestominutni film Tomislava Šobana *Nije odgoj* (2017) prikazan u igranoj konkurenciji ovogodišnjih Dana hrvatskog filma predstavlja proces dvostruke metamorfoze koja zahvaća skok iz medija književnosti u medij filma, ali i pokušaj prijelaza iz ustaljenih obrazaca muškog očista u ona koja tragaju za autentičnijom slikom ženskog svijeta i portretiranja žena-umjetnica.

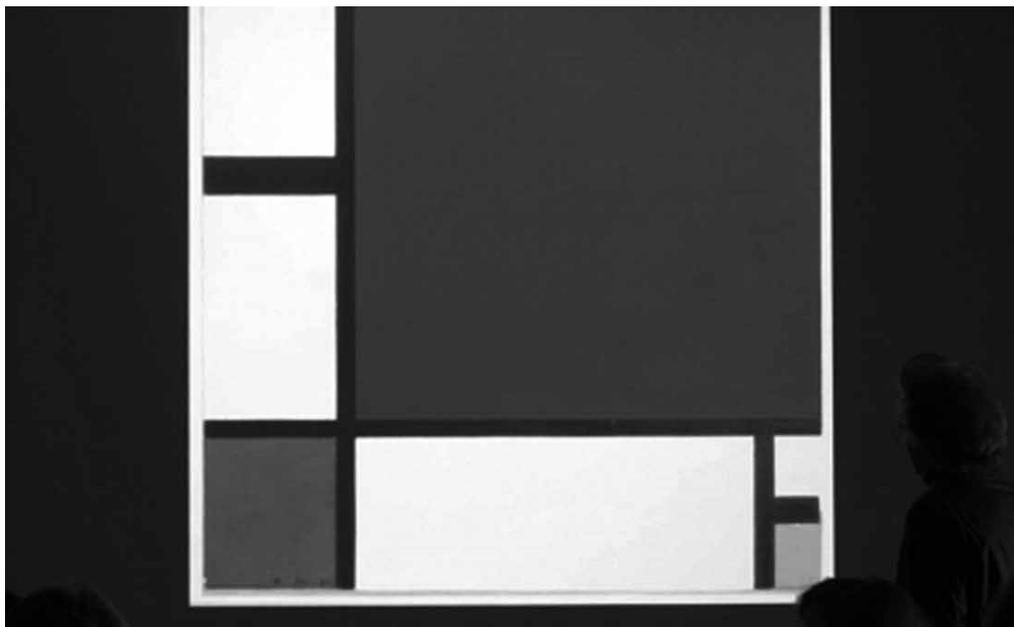
*Nije odgoj* donosi priču o studentici slikarstva Dunji i njenom starijem profesoru. Film bi se na prvi pogled mogao sagledati kao odbacivanje, parodiranje i negiranje muškog pogleda – lik profesora je gotovo karikaturna reprezentacija patrijarhalnog oca koji ujedno funkcionira kao antropomorfizirani muški pogled. Naša mlada umjetnica, s druge strane, simbol je žene koja se suprotstavlja tom pogledu, prekidajući tako začarani krug ponovljivog objektiviziranja i fetišiziranja žena. Koliko god se ovaj *Nije odgoj* činio kao naočigled jednostavna, linearna priča, njegov podtekst je izuzetno kompliciran, a tematike

koje dotiče vrlo su zamršene i teške, osobito za kratku filmsku formu. U prvom planu film nam prezentira odnos između muškarca i žene, ali i odnos žene kao seksualnog objekta u umjetničkim djelima i miljeu. Tomislav Šoban jako dobro prikazuje naočigled paternalistički odnos mentora i studentice koji od početka ima seksualni naboj i na neki način zrcali tradicionalnu vezu između muškarca i žene. Muškarac je dominantan, aktivan sudionik koji nagovara, zavodi i podučava ženu, a ona s druge strane pasivno sluša, prilagođavajući se njegovim željama. Šoban istovremeno provodi subverziju tog stereotipa u sceni u kojoj Dunja u ateljeu radi na aktu. Tu je ona prikazana u poziciji moći dok namješta gole muške modele. Gledatelj ih promatra iz njezine, "ženske", perspektive te ih automatski postavlja u odnos seksualnih i estetskih objekata.

Dunja se također suprotstavlja seksističkom ponašanju svojeg profesora, time postajući na momente nadmoćnija figura u njihovom odnosu. Ta promjenjiva dinamika moći između spolova definirana je već u prvoj sceni analize Mondrianove slike. Naočigled veliki crveni kvadrat dominira i prijete manjem plavom kvadratu, ali se ista slika može interpretirati kao da plavi kvadrat kreće prema crvenom te

\* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 26. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinić te u organizaciji

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



prijeti dominacijom cijelog platna. Ovaj motiv prevlasti opet se javlja u Dunjinim slikama, u kojima se uvijek pojavljuju dva lika. Ne postoji glavni subjekt slike, nego je u fokusu sukob, odnos oprečnih motiva. Dok opisuje sadržaj svojih djela, Dunja navodi suprotnosti kao što su ateist-vjernik, snaga-slabost, a sama tema filma temelji se na razlikama u odnosu žene i muškarca, *yina* i *yang*a. U drugoj pak sceni, profesor inzistira da Dunja izusti svoje mišljenje o fotografiji nakon što ona ambivalentno odgovori na njegov upit. Ovo zrcali odnos između patrijarhalnog, racionalnog, muškog svijeta, u kojem se sve svodi na binarne odgovore, i emotivnog, ženskog svijeta, svijeta dvoznačnosti i nejasnoća. Sva njihova ponašanja bazirana su na izmjenjivanju moći, bilo intelektualne, profesionalne ili seksualne vrste.

Zbog komplicirane tematike može se uočiti nekoliko problema u prikazivanju ovakvog odnosa. Kao prvo, Dunja je često suviše pasivna – na trenutke ona pokazuje buntovan karakter, ali ta buntovnost isto tako brzo i nestaje. Istina je da na kraju Dunja uspješno odbije lascivne ponude profesora, ali njezin protest je slabšan, skoro bljedunjav u svojoj izvedbi.

Dok je u originalnoj kratkoj priči po kojoj je film rađen autorica prikazala i razotkrila potpunu nemoć žene da se odupre okrutnom sustavu, *Nije odgoj* ne pripisuje nikakvu završnu čvrstinu svom ženskom liku. Na kraju filma Dunja izlazi iz kadra poput duha, ostavljajući tako profesora da mirno nastavi proučavati knjige na stolu. Njezin odlazak njega uopće ne dira, što stvara neočekivan i gotovo djetinjast efekt, a taj njezin “ne” uopće nema katarzičnu, emancipatorsku vrijednost, već više nalikuje na bijeg, gadljivo struganje žvakaće gume s dna cipele. Kao drugo, ako je u filmu fokus bio na potkopavanju muškog pogleda, onda je još veća šteta što je autor koristio tehniku duge ekspozicije. Ti efekti samo impliciraju i promiču ženske stereotipe pretjerane osjećajnosti, zbunjenosti i izgubljenosti. Razumije se da se vjerojatno htjelo nadovezati film i slikarstvo te natuknuti prolaz vremena, no tehnika je dosta omela tijekom priče te nije pridala nekakvu važnost likovima, već ga je autoironično obrišala. Također, umjesto izravnog prikazivanja ženskog pogleda na mušku golotinju, autor je odlučio kadar zamutiti romantičnom akvarel-tehnikom. Tako su i svi jači osjećaji zaobiđeni

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



korištenjem spore ekspozicije. U trenucima velike tjeskobe i neugode ponovljivo se dolazi do deflacije i antiklimaksa.

Kao treće, Šoban se dotakao pitanja kako muškarci reprezentiraju žene u umjetnosti i u umjetničkom svijetu, ali *Nije odgoj* također ima neke probleme u samom prikazu žena. U filmu postoji kadar koji služi kao dobar primjer za problematičnost prikazivanja žena – u sceni u kojoj profesor priča o rasplodnim svojstvima žene, redatelj se odlučio prikazati trbuh naše junakinje, oprimjerujući tako na razini slike teoretsku poziciju koju drži lik profesora dok razglaba o ženama u umjetničkom svijetu – one su stvarateljice i umjetnice dok ne zatrudne i rode. Svaki umjetnik tretira svoja djela kao svoje potomstvo, ali žene gube moć kreativnosti kada dobiju djecu. On se također sjeća samo imena, ali ne i prezimena svoje bivše studentice. Kada se raspravlja o slavnim muškim umjetnicima, često ih se oslovljava samo prezimenom, a ženske umjetnice primarno imenom. Prezime je muška ostavština – ono se prenosi na sinove, dok na dan udaje žena tradicionalno uzima prezime svog supruga.

Iako je danas ta konvencija koliko toliko zastarjela te žene mogu odabrati da zadrže svoje djevojačko prezime, sama povijest prezimena puna je diskriminacija i svođenja žena na status imovine. Slavni slikar Pierre-Auguste Renoir jednom je izjavio da on slika sa svojim penisom, a Edward Said napomenuo je da se ispod svakog teksta nalazi podtekst nasljeđa, očinstva ili hijerarhije. I dan danas se mogu čuti slične opaske o ženama umjetnicama. Šoban je uspio donekle prikazati taj stav u filmu, ali on često i sam zapada u neke zamke prikazivanja žena, kao što smo napomenuli u vezi sa scenama-akvarelima i s karakterizacijom glavne junakinje.

Ukratko, film *Nije odgoj* funkcionira kao svojevrsna metanaracija o tematici prikazivanja žena u umjetnosti kroz vizuru muškog autora. Iako gledatelj prati ženskog (a ne muškog) glavnog lika, muškarac je još uvijek prisutan, utjelovljen u liku redatelja. Cijela stvar se još više zakomplicira kada uvedemo Ružicu Aščić i Michala Viewegha. Film je adaptacija Aščićine kratke priče *Nije odgoj djevojaka u Češkoj*, a kratka priča se nadovezuje na roman Michala Viewegha *Odgoj djevojaka u Češkoj* pa

IVANA EMILY  
ŠKORO: NIJE  
ODGOJ: STUDIJA  
O ADAPTACIJI  
DJELA I  
ŽENSKOG  
ISKUSTVA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



cijeli proces adaptacije funkcionira na nekoliko razina, kao usložene kineske kutije. Vieweghov roman pisan je iz perspektive učitelja koji se nosi sa krizom srednjih godina te se upušta u romantičnu vezu s dvadesetogodišnjom djevojkom. Aščić je prisvojila i dala komentar na Vieweghovu knjigu, pišući ne iz perspektive starog mentora, već djevojke koja je primorana ulaziti u neželjene, seksualne odnose. Šoban je, s druge strane, prisvojio njezinu kratku priču i uprizorio je u umjetničkim krugovima, ali je ta ista priča istovremeno izgubila na jačini izvorne poruke.

Pitanje je sad, treba li svejedno pohvaliti autorov odabir u pričanju takvih ženskih priča ili film treba smatrati korakom unazad u prikazu ženskih likova? Unatoč navedenim problemima, smatram da film može poslužiti kao dobra smjernica za daljnje projekte o ženskim likovima te da je Šobanov trud hvalevrijedan. Što se više djela bude snimalo o ženskim likovima, to će se više stvarati stabilnija baza konvencija koje će “pravilno” pripovijedati i prikazivati priče o ženskim likovima.

UDK: 791.228(497.5)"20016/17"(049.3)

Annabel Domović

## Bogatstvo tehnika i motiva u suvremenom hrvatskom animiranom filmu

Osvrt na konkurenciju animiranog filma u sklopu 26. dana hrvatskog filma, Zagreb, 16-20. svibnja 2017.

Ove je godine u natjecateljski program animiranog filma ušlo dvanaest naslova, u čemu s čak tročtvrtinskom zastupljenošću prednjače autorice.\* Poigravanje motivima i tehnikama i dalje je nazivnik pod koji bi se mogli svrstati svi prikazani filmovi, od kojih su neki manje, a drugi više uspješni. Ipak, svima njima se mora odati priznanje za mukotrpan rad i predanost koji niti u jednom slučaju ne mogu ostati nezamijećeni.

Prvi je na rasporedu bio animirani film *Mutne vode* (2016) Ana-Marije Vidaković koji neodoljivo evocira klasike Zagrebačke škole crtanog filma. Riječ "mutno" u naslovu dodatno podcrtava temu genetskog inženjeringa koja se daje naslutiti u uratku. Budući da klasična naracija izostaje, a da se sličice izmjenjuju munjevitom brzinom, film je najupečatljiviji upravo s estetskog aspekta. Krase ga bljedunjave boje – i to ljubičasta, zelena, plava i smeđa. Osim tehnike korištenja akvarela treba pohvaliti i klasičnu glazbu u pozadini koja odlično prati dogodovštine dvije ribice.

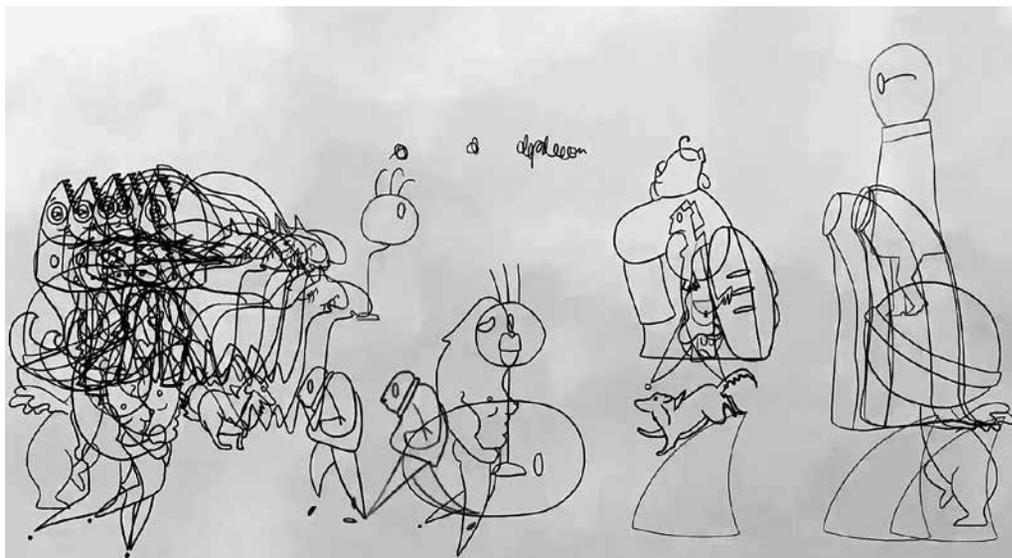
Slijede dva tehnički slična filma, nastala u produkciji Akademije likovnih umjetnosti: *Zašto* (2017) i *Proces* (2017). Prvi film, autorice

Ive Božić premješta nas u 18. prosinca 1981. na planinu Hindukuš. Kroz izuzetno dinamično ispriповijedanu priču istovremeno nas vode glas naratora na engleskom i tekst na hrvatskom jeziku ispisan u pozadini. Dva penjača – Bole i Ola crni su obrisi na bijeloj podlozi. U trenutku kada bivaju zatočeni na planini, oni preispituju mogućnost slobode izbora, potencijalne verzije života i različite smjerove u kojima ih je život mogao odvesti. Vječna tema sukoba čovjeka i prirode prisutna je u ovoj odi ljudskom avanturizmu, što se daje do znanja u posveti na kraju filma.

Drugi film, *Proces* Lucije Bužančić, simpatičan je animirani metafilm kojim dominira crni crtež na bijeloj podlozi u čijem je središtu proces stvaranja animiranog filma od ideje do konačnog proizvoda, sagledan iz akademske perspektive. Glavni se lik "budi" kao slovo "O" u tekstu i obavlja rutinske radnje do trenutka kada se upletu i drugi likovi te se čitava priča zahukta. Autorica se ovdje na dovitljiv način dotiče za nju važne teme – kompleksnosti stvaranja animiranog filma koja podrazumijeva poštivanje njegovih zakonitosti, a napose rokova koji uvijek prebrzo pokušaju na vrata.

\* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 26. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinić te u organizaciji

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



Proces (Lucija  
Bužančić, 2017)

Treći film nastao u produkciji ALU jest "Stranac" u mojoj glavi (Petra Balekić, 2017), zanimljiva i mračna animirana adaptacija Camusovog *Stranca*, odnosno pokušaj njegovog rekonstruiranja na temelju autoričinih prisjećanja romana koji je čitala prije 12 godina. Filmom koji se oslanja na estetiku Munchovog *Krika* dominiraju crna, bijela, grimizna i plava. U komornoj atmosferi potpomognutoj sumornom glazbom, film otvara problematiku postojanosti sjećanja, stupnja njegove varljivosti i mnogobrojnosti različitih "izlaza" koje nam ono pruža. Nakon predstavljanja brojnih opcija, nije bitno koja je od njih ispravna jer je poznato da Strancu ionako nema spasa.

U konkurenciji su prikazana i dva tematski i vizualno različita filma koja koriste rotoskopske tehnike: *Astronaut od perolaka* (2017) i *Crvenkapica Redux* (2017), s očitom zajedničkom karakteristikom stvaranja osjećaja uznemirenosti. Dok je *Astronaut od perolaka* Dalibora Barića postupokaliptična i distopična verzija svijeta u boji dočarana glazbom koju je radio sam autor, *Crvenkapica Redux* poznatog strip-autora Danijela Žeželja jest, kako to i naslov sugerira, oživljena animirana adaptacija nadaleko poznate bajke. U *Astronautu od perolaka* od početka bivamo uvučeni u mračnu sli-

ku nepreglednih svemirskih prostranstava koja izaziva tjeskobu, potenciranu naglašavanjem kako "ništa nije sigurno". Osjećaju duhovne i materijalne praznine, kao i strahu od gubitka tijela suprotstavljene su takozvane spa-kolonije, kao idilični svijet kojim vladaju bezbrižnost i dokolica. *Crvenkapica Redux* je, s druge strane, crno-bijela animacija s izrazitim stripovskim pečatom koja na ekran donosi dobro poznate likove: Crvenkapicu, lovca, baku i vuka, samo što priča ovaj put ima ponešto drugačiji kraj. Glazba upotpunjava uznemirujući ton filma čiji rasplet iščekujemo sa strepnjom.

Treći film koji koristi digitalnu animaciju jest vizualno dojmljiv *Gamer Girl* (2016) Irene Jukić Pranjić, s radnjom smještenom u računalnu igru koja završava prelaskom četiri nivoa poredanih po težini. Odabirom mlade žene koja započinje bračni život te se suočava s novopečenim obvezama i dužnostima kao glavnog lika autorica evidentno preispituje ulogu žene u suvremenom društvu te mogućnost balansiranja između poslovnog i privatnog života. Osim prvoloptaškog prikaza žene, majke i patnice, ono što je problematično jest to što je film smješten u okvir igre čije zakonitosti ne poštuje, pa se tako pred kraj čitava koncepcija urušava. *Gamer Girl*, čija retro-nostalglična ani-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Astronaut  
od perolaka  
(Dalibor Barić,  
2017)

macija podsjeća na Tetris, bio bi puno uspjeliji uradak kada poantu ne bi pokušao dokazati na primjeru računalne igre.

Slijede dva potpuno različita lutkarska filma: *Ježeva kuća* (2017) Eve Cvijanović, bisser stop-animacije nastao u hrvatsko-kanadskoj koprodukciji, odnosno živopisna adaptacija popularne slikovnice Branka Ćopića te *Posljednji izazov* (2017) Božidara Trkulje, posveta *fantasy* žanru namijenjena nešto starijoj publici. Kod *Ježeve kuće*, koja tekstualno vjerno prenosi ideju književnog predloška u odličnoj naraciji Rade Šerbedžije, valja pohvaliti krasno oblikovane lutke od filca te glazbu Darka Rundeka koja je skromnog i pitomog Ježurku Ježića uzdignula na razinu kaubojskog junaka. Davanjem informacija o sudbinama pakosnih vuka, medvjeda i divlje svinje, autorica je prenijela dobro poznatu moralnu pouku da gramzivost i zavist ne ostaju nekažnjeni.

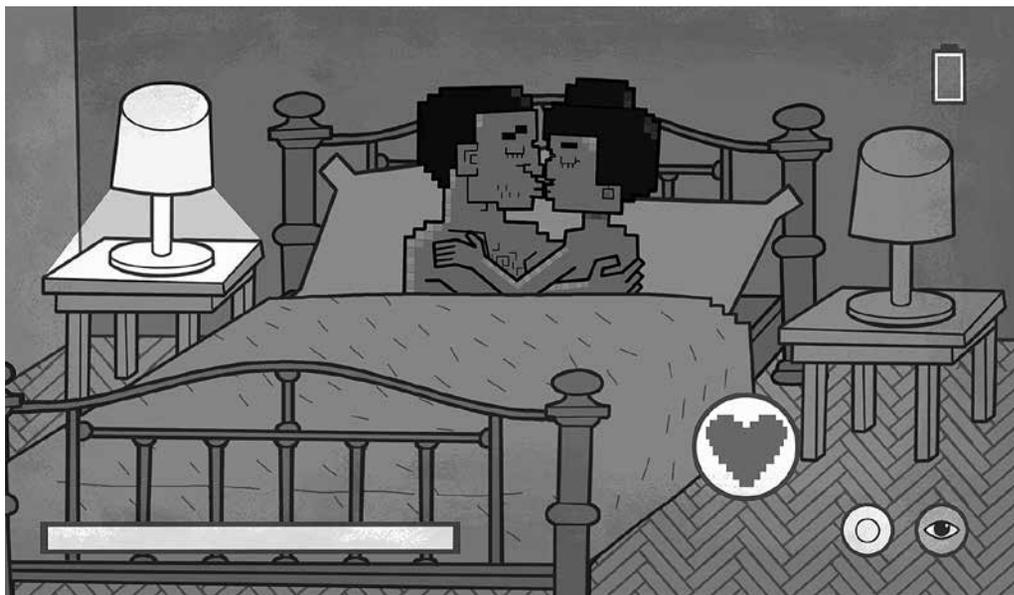
U *Posljednjem izazovu*, s druge strane, s obzirom na to da su svi likovi oportunisti, naročite pouke i nema. Budući da likovi govore izmišljenim jezikom, važnije su geste i pokreti. Radnja je vrlo jednostavna – tri patuljka s namjerom da zadrže plijen čarolijom namame lovca na zlato, čarobnjaka, vješticu, viteza i kosca u potragu za zlatnim kaležom u dvorac

koji čuva strašna neman. Iako na trenutke igra na vulgarni humor, film, kojem treba odati priznanje za umješnost izrade lutaka i scenografije koji doslovno uvlače gledatelja u fantastični svijet, zasigurno će naći svoje poklonike među širom publikom.

Nakon lutkarskih filmova na red stižu dva djela koja se u obradi škakljivih tema služe antropomorfizmom. U središtu *Manivalda* (Chintis Lundgren, 2017), šarmantnog kratkometražnog animiranog filma za odrasle od izlaska iz ormara i pronalasku unutarnjeg "ja", nastalog u estonsko-hrvatsko-kanadskoj koprodukciji, istoimeni je lisac koji svoj 33. rođendan dočekuje u roditeljskom domu, točnije s majkom. Njihovu učmalu svakodnevicu, u kojoj oboje igraju čvrsto utabane uloge, pomućuje kvar na perilici rublja i dolazak atraktivnog vuka Toomasa koji inicira ljubavni trokut, što *Manivalda* natjera na drastične korake. U ovoj odi oslobođenju od okova, koju karakteriziraju treperava animacija i isprane boje, antropomorfizam je autorima omogućio kreiranje pomaknutih likova s kojima se lakše poistovjetiti, ali i dašak humora koji razbija sumornost problematike ostanka u roditeljskom domu debelo nakon punoljetnosti, skrivanja seksualnih preferencija te mirenja s vlastitom seksualnom

ANNABEL  
DOMOVIĆ:  
BOGATSTVO  
TEHNIKA I  
MOTIVA U  
SUVREMENOM  
HRVATSKOM  
ANIMIRANOM  
FILMU

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Gamer Girl  
(Irena Jukić  
Pranjić, 2016)

orijentacijom. U tom svjetlu, može se reći da je film uspio u namjeri da na duhovit i lepršav način prikaže (nerijetko bolno) kidanje spona i traganje za identitetom.

S druge strane, *Noćna ptica* (2016) zanimljiv je animirani uradak slovenske autorice Špele Čadež koji karakteriziraju multiplan snimanje, dinamičan tijek radnje pojačan ritmičnom glazbenom pratnjom i odlično nijansirane boje. Luda noćna vožnja u koju se upušta pijani jazavac nakon što ga na cesti pronade policijska patrola simbolizira dezorijentirano stanje u kojem se nalazi pijanac, često poduprto halucinacijama i lažnim osjećajem supermoći, što doseže vrhunac u trenutku kada Jazavac kaže: "Ja sam noćna ptica. Po sluhu vozim." Osim alkoholičara, film se u obliku likova policajaca dotaknuo i uloge pasivnog promatrača koji s podsmijehom sklanja problem u stranu. Kao i u *Manivaldu*, antropomorfizam je u ovom slučaju autorici pružio mogućnost da osjetljivu temu kao što je alkoholizam prezentira simpatično, neosuđivački i bez gorčine.

Posljednji je film na repertoaru, ujedno i iz čitave natjecateljske konkurencije, bio *Otok*

(2017) Tee Nucak, sentimentalno proputovanje kroz boje i zvukove otočnog života kojim dominiraju tople boje – napose crvena, narančasta i žuta, potpomognute plavom i zelenom kao predstavnicama morskoga i biljnog života. Film nas uz pomoć odlične glazbe uranja u svijet stapanja čovjeka s prirodom, postignutim prelijevanjem boja iz jedne u drugu, a samim time i oblika u oblik, ali i zvukovima iz prirode kao što su glasanja zrikavaca i šum valova što prate pokretnu sliku. U ovoj viziji otok je samotno mjesto na kojem čovjek može biti na miru sam sa sobom te u kojem on izrasta iz prirode, ali i ona iz njega.

Uzevši u obzir različitost tematika i tehnika u animiranim filmovima prikazanim na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma, razvidno je da je animirani film medij koji daje neizmjernu slobodu i, stavivši na stranu financijski aspekt, omogućava ostvarenje najdubljih kreativnih maštarija. Najjače motivacijske sile i dalje su čovjek i priroda, ali njihova obrada i način prikazivanja uvijek daju nešto posvema novo i, u najboljem slučaju, začudno.

## 26. dani hrvatskoga filma, 2017.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara  
za nagrade Oktavijan

### IGRANI FILMOVI:

1. **TANJA**, Jasna Nanut – 4,111
2. **ZVIR**, Miroslav Sikavica – 4,111
3. *Po čovika*, Kristina Kumrić – 4,0
4. *Kako je Iva otišla 16. rujna 2016.*, Tomislav Šoban – 3,777
5. *Nije odgoj*, Tomislav Šoban – 3,777
6. *13+*, Nikica Zdunić – 3,722
7. *Opet unedogled*, Nikica Zdunić – 3,666
8. *Med i mliko*, Marko Jukić – 3,555
9. *Mliječni zub*, Saša Ban – 3,555
10. *Sretno, Orlo!*, Sara Kern – 3,555
11. *Nedjelja*, Goran Dević – 3,5
12. *Plan A*, Tomislav Luetić – 3,5
13. *Grimizno*, Dijana Mladenović – 3,444
14. *U međuvremenu*, Mate Ugrin – 3,444
15. *Gost*, Filip Heraković – 3,277
16. *Prije mraka*, Bojan Radanović – 3,277
17. *Tajni život vila*, Igor Jelinović – 3,277
18. *Fabijan*, Lovro Mrđen – 3,111

### EKSPERIMENTALNI FILMOVI:

1. **SVE BIH OSTAVIO OVDJE**, Ivan Faktor – 4,176
2. *Volim te*, Ines, Ana Hušman – 3,823
3. *Sve, još uvijek, u orbiti*, Dane Komljen, James Lattimer – 3,625
4. *m.ocean*, Tonči Bakotin – 3,588
5. *Treptaji*, Petra Šporčić, Ida Krstulović – 3,312
6. *Black Box*, Dolores Kovačić, Una Rebić – 2,875

### ANIMIRANI FILMOVI:

1. **JEŽEVA KUĆA**, Eva Cvijanović – 4,666
2. *Noćna ptica*, Špela Čadež – 4,375
3. *Manivald*, Chintis Lundgren – 4,187
4. *Astronaut od perolaka*, Dalibor Barić – 4,066
5. *Crvenkapica Redux*, Danijel Žeželj – 4,062
6. *Posljednji izazov*, Božidar Trkulja – 4,062
7. *Otok*, Tea Nucak – 3,75
8. *Gamer Girl*, Irena Jukić Pranjić – 3,687
9. *“Stranac” u mojoj glavi*, Petra Balekić – 3,687
10. *Proces*, Lucija Bužančić – 3,062
11. *Mutne vode*, Ana-Marija Vidaković – 3,375
12. *Zašto*, Iva Božić – 3,25

### DOKUMENTARNI FILMOVI:

1. **ONI SAMO DOLAZE I ODLAZE**, Boris Poljak – 4,588
2. *Tajanstveni objekt u borovoj šumi*, Saša Ban – 4,0
3. *Gazda*, Dario Juričan – 3,882
4. *Naslijeđe*, Sanja Šamanović – 3,823
5. *Kika*, Mirna Zgrabljic – 3,764
6. *Neuspješan skroz*, Ljiljana Šišmanović – 3,705
7. *Žene, žene, žene*, Nikica Zdunić – 3,705
8. *After Party*, Viktor Zahtila – 3,647
9. *Florian*, Dario Bukovski – 3,647
10. *Ispred zastava*, Sanja Bistričić – 3,411
11. *Hudo vreme*, Anja Strelec, Tomislava Jukić – 3,352
12. *Vertikale*, Lorna Kunčić – 3,294
13. *Neželjena baština*, Irena Škorić – 3,117

**NAMJENSKI FILMOVI:**

**1. PODRUČJE BEZ SIGNALA – TEASER, Goran  
Turković, Marko Šesnić, Manuel Šumberac –  
4,285**

2. *Rolo – Zva' ću te*, Rino Barbir – 4,214
3. *Cinema Paradiso*, Tvrtko Karačić – 3,928
4. *FRKA filmski festival*, Andrija Mardešić, David Kapac – 3,857
5. *Građani znaju najbolje*, Natko Stipaničev – 3,714
6. *Edo Maajka – Ojoj*, Dario Lonjak – 3,714
7. *Odsjek Filmske i TV režije na ADU Zagreb*, Viktor Zahtila – 3,642
8. *Špica Animafesta 2016*, Tea Stražičić – 3,384
9. *Naše obitelji*, Ivana Guljašević – 3,5
10. *Diskodelija – Samo*, Ante Storić – 3,5
11. *Društveno poduzetništvo*, Natko Stipaničev – 3,357
12. *Fimi za početnike*, Dario Juričan – 3,357
13. *Promotivni film ADU u Zagrebu*, Filip Zadro – 3,357
14. *Univerzitet Angele Merkel (U.A.M.) – Vazduh*, Vedran Štefan – 3,357
15. *Frau Casio – Mama*, Marcella Zanki – 3,285
16. *Umjetnost feedbacka*, Señor – 3,285
17. *Staropramen Sofa*, Luka Vucić – 3,214
18. *Anette Cavon – Memory of You*, Eva Kraljević – 3,071
19. *Elemental – Tijelo pamtí*, Marko Milovac – 3,071

UDK: 791.65.079(497.5 PULA)"2017"(049.3)

Matej Beluhan

## Kratki pulski izlet sve odvažnije i pomlađene kinematografije

Uz nacionalni dugometražni igrani program 64. pulskog filmskog festivala, 15-22. srpnja 2017.

Hrvatski film zadnjih godina sve bolje prolazi na međunarodnim festivalima, a čini se da i domaća javnost polako pridaje sve veću pozornost ostvarenjima naših filmaša i filmašica. Mjerilo kvalitete istih filmova oduvijek je bilo – a tako treba i ostati – Pulski filmski festival, sjecište stilskih i tematskih usmjerenja u domaćoj audiovizualnoj produkciji te presjek najboljeg što hrvatski film ima ponuditi. No festival u Puli već dugi niz godina pati od krize identiteta i u potrazi je za smjerom koji bi definirao njegovu egzistenciju, a samim time i dao kreativno bogat i raznolik uvid u jednogodišnju produkciju hrvatske kinematografije.

Ovogodišnje 64. izdanje daljnji je korak prema konceptualnom profiliranju Pule kao festivala koji se ne oslanja samo na tradiciju, već pokazuje senzibilitet za novije trendove i nezavisne produkcije, pa je tako novi-stari umjetnički ravnatelj Zlatko Vidačković za glavni natjecateljski program selektirao čak 12 naslova, od kojih je pet imalo hrvatsku premijeru, a među njima su četiri filma nezavisne produkcije. Petero dugometražnih debitanta ove je godine sudjelovalo u glavnom programu te su prema dodijeljenim nagradama gotovo svi oni dobili potvrdu da su na dobrom autorskom putu.

Pulski filmski tjedan prigodno je otvorio premijerni naslov namijenjen široj publici, populistička komedija *Lavina* (2017) Stanislava

Tomića koji je nekoliko godina ranije u Areni debitirao s ratnom dramom *Josef* (2011). Redatelj već na samom početku, u *sitcom* verziji scorseseovskog uvođenja likova, korištenjem zamrznutih kadrova otkriva svoje karte te nas u uvodnoj sceni uvlači u ekscesivan i otkvačen svijet iskarikiranih urbanih figura i njihovih predrasuda. Iako nam ova tehnika uspješno ilustrira ton filma, pa tako zamrznute, iskreveljene face nedvosmisleno najavljuju burleskni humoristični svijet, ona funkcionalno posrće jer nam niti jedan od tih zamrznutih momenata ne govori ništa bitno o likovima s kojima se upoznajemo. Osim, naravno, o njihovoj karakternoj prigluposti koja je, uz uvredu "pederčina", glavni nositelj radnje filma.

Pokretač radnje, pak, "smrt" je bigamnoga muža i oca dviju kćeri – Franje Babića (Stojan Matavulj), koji je navodno stradao u lavini negdje u Alpama. Njegove dvije žene kreću u borbu za bračnu imovinu, no sve se još dodatno zakomplicira nakon što se Franjo pojavi živ i zdrav s novim partnerom, ovaj put s instruktorom skijanja koji je *gay*. Jednu mu ženu tumači Ksenija Marinković, a drugu Robert Ugrina, očito s namjerom da se izvuče komični efekt iz ljudskom umu uvijek humorističnog motiva muškarca odjevenog u ženu. Nadosnimljena kao pilot-epizoda buduće humoristične televizijske serije, *Lavina* će zabaviti većinu kritički nezahtjevnih gledatelja,



Lavina  
(Stanislav  
Tomić, 2017)

no umjetnička joj je vrijednost izrazito niska. Film je banalan i uskogrudan, kao i predrasude s kojima se autor poigrava, a prikazan je na otvorenju nacionalnog festivala samo zato što umjetnički ravnatelj nije imao drugog populističkog premijernog naslova.

Potencijalni kandidat za otvorenje festivala svakako je bio Anđelo Jurkas, čija su se čak dva filma ove godine prikazala u Areni, no možda ga je upravo ta kvantitativna nadmoć koštala mjesta na premijernoj večeri. Treći dan festivala Arena je bila rezervirana za oba djela planirane trilogije, s tim da je prvo premijerno prikazan njezin drugi dio *Fuck Off I Love You* (2017), a tek potom prvi dio *Zbog tebe* (2016). Potonji je omnibus od sedam filmskih crtica iz ispremiješanih života "običnih" ljudi i domaćih *celebrityja*, kroz koje autor isprepleće dramske i komične elemente različitih međuljudskih odnosa. *Zbog tebe* mlako je ostvarenje koje sadržajno tapka iz scene u scenu za vlastitom svrhom, a nerazrađena forma fokus gledatelja usmjerava upravo na te plitke "kriške života" od kojih je koliko-toliko spretno izvedena tek ona s pljačkašem i njegovom žrtvom između kojih se razvija prijateljski odnos.

Dok u prvom djelu trilogije Jurkas tematiku ljubavi istražuje kroz više likova, u *Fuck Off I Love You* radnju nosi protagonist Alvin

(tumači ga sam Jurkas), koji se otisne u potragu za bivšim djevojkama da bi dešifrirao koncept ljubavi i posljedično uznemirio partnerske demone oko razloga prekida veze. Samim time, drugi je dio trilogije fokusiraniji, čemu svakako doprinosi i osjetni redateljski napredak u pronalaženju ritma priče, osobito u dugim kadrovima u kojima autor prepušta interakciji bivšeg para da gledatelja vodi kroz razgovor bez oslanjanja na rezove i promjene planova. Iako u hrvatskom filmu inovativna, temeljna ideja filma razvijena je u senzacionalističko stereotipno istraživanje sukoba "muške racionalnosti" i "ženske shizofrenije", a kad tome pridodamo da je svaka od dvadesetak Alvinovih bivših djevojaka savršenih simetričnih tabloidnih crta lica i proporcija, u konačnici cijela priča opet pada u plitku vodu.

Najvišu je ocjenu publike u Puli osvojio film koji je prethodne godine privukao i najviše gledatelja u hrvatske kinodvorane (njih 65 685) – akcijska komedija Igora Šeregića *ZG80* (2016). Iako pripada istom filmskom univerzumu iz kojeg su proizašle i *Metastaze* (Branko Schmidt, 2009), jer je autor istoimene knjige Ivo Balenović bio suscenaarist na projektu, ovaj prednastavak jedne od najmračnijih drama suvremene hrvatske kinematografije potpuno je drugačijeg žanrovskog opredijeljena i samim



ZG80 (Igor  
Šeregi, 2016)

time filmske atmosfere. Filip (Matija Kačan), Krpa (Rene Bitorajac), Kizo (Marko Cindrić), Dejo (Marko Janketić) i njihova navijačka ekipa koju čine Bad Blue Boysi i dio Torcide, odlaze na utakmicu u Beograd između Crvene zvezde i Dinama. To je razdoblje kraja 1980-ih kada je rat “još bio daleko od očiju”, no nacionalna netrpeljivost se upravo na ovakvim događajima podgrijava i kulminirala, kako je i nagoviješteno na kraju filma, na Maksimirskom stadionu u svibnju 1990. Prvi Šeregijev dugometražni igrani film uspješno gledatelje zavodi šarmantno razrađenim likovima, pa do dolaska u Beograd i navijačkih nereda koji slijede osjećamo povezanost s navijačkim huliganima smiješnih frizura (Zlatna arena za masku) i prihvaćamo jeftine kvartovske fore potkovane nacionalnim tenzijama. Šeregi kroz veći dio filma drži narativni ritam, no kako je ipak žonglirao s deset likova koji se pogube po ulicama Beograda, pred kraj priča kao da ne zna iza kojeg ugla da skrene, pa se jednostavno vrti oko istih fora i sporednih likova pokušavajući povezati sve točkice u jednu cjelinu.

Od maloprije navedenih zabavnih filmova za široku masu, ZG80 je gledateljima pristupio s poštovanjem (minus ponavljanje fore s prdežima), ali problem s poštovanjem vlastitog filmskog svijeta imala je Anka (2017)

Dejana Ćimovića. Adaptacija romana za djecu Mate Lovraka proširena je svijetom fantazije u kojem se pojavljuju žene-zmije, divovi i male-ni vilenjaci, što u ideji zvuči u najmanju ruku privlačno, no bajkoviti je svijet – iako dočaran za hrvatske standarde vrhunskom računalnom animacijom (Zlatna arena za vizualne efekte) – ostao nerazrađen, a njegov mistični potencijal neiskorišten. Čudesna bića pojavljuju se i nestaju nasumce, bez opravdana razloga, a dramaturška nekompaktnost karakteristika je cijeloga filma, što je u konačnici rezultiralo neuspjelim dječjom fantazijom s moralnom poukom da se ispod lažne vanjština krije prava ljudska čud.

Daleko je uspješniji dječji film *Uzbuna na Zelenom vrhu* (2017), prvo dugometražno djelo Čejen Černić (Nagrada Breza za najboljeg debitanta), koju je dopalo režiranje još jednoga nastavka priče o Koku i njegovim prijateljima, ovaj put u akciji spašavanja sela od noćnih kradljivaca. Od samog smo početka uvučeni u redateljčinu viziju njezina filmskoga svijeta; Černić je sama sklona animaciji pa je tako i uvodna špica filma zaigrana animacija nakon koje slijede ništa manje lepršava režijska rješenja, poput brišućih panorama koje nam dočaravaju uzavrelu dječju interakciju. Inače asistentica redateljima na prijašnjim filmovima

MATEJ  
BELUHAN:  
KRATKI PULSKI  
IZLET SVE  
ODVAŽNIJE I  
POMLAĐENE  
KINEMATO-  
GRAFIJE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Uzbuna na  
Zelenom Vrhu  
(Čejen Černić,  
2017)

o Koku, Černić je uz pomoć scenaristice Hane Jušić oblikovala do sada najbolju adaptaciju romana Ivana Kušana, ostvarenje koje zabavlja gledatelje svih uzrasta i potvrđuje dječji film kao stabilan pravac unutar domaće kinematografije koji jednako cijene i struka i publika s uvijek dobrim gledateljskim odazivom. Jedine su zamjerke filmu da glazba na trenutke poprima prenaplašene primjese horora, a završetak, koji je na razumljivoj, pozitivnoj noti, ostvaren je u atmosferi koja više priliči kraju televizijske epizode obiteljskog *sitcoma*, nego dječjem filmu.

Široj publici bio je zanimljiv *Goran* (2016) Nevija Marasovića koji je još debitantskim *The Show Must Go On* (2010) pokazao da donosi nešto osvježavajuće u domaću kinematografiju, pa se od *Gorana* očekivalo puno, možda i previše. Film na samom početku gledateljima baca narativnu udicu i pokazuje nam krvavo lice glavnog (anti)junaka Gorana (Franjo Dijak) na opatijskoj rivijeri, pa je naša pozornost usmjerena na njegovu mentalnu rastrojenost i *femme fatale* element koji će odrediti njegovu sudbinu. Zatim smo – u retrospektivnom pogledu na događaje koji su doveli do krvavog obračuna – bačeni u snijegom zameteni Gorski kotar; slijedi dramaturški razrađeno i suptilno razloženo upoznavanje s likovima i njihovim me-

đusobnim odnosima. Nakon toga redateljska je vizija ostala zaleđena u snježnoj bjelini te se ispostavlja da je *Goran* žanrovski križanac koji do svoga krvavog završetka ne poprima dovoljno snažan oblik da bi gledatelja držao na rubu stolice i šokirao ga u punini udarca preokretom pred sam kraj. Uostalom, i sam lik Gorana nije osoba s kojom smo se povezali i za koju bi navijali da izvuče živu glavu iz obračuna. Zapravo, nemamo za koga navijati, što i rezultira emotivno distanciranim ubojstvima koja kod gledatelja stvaraju trilersku, gotovo hororsku tenziju, koja je već u sljedećem kadru razbijena humorom, pa je nejasno što je redatelj htio da proživimo – napetost, uznemirenost ili nas je, pak, htio nasmijati? Sve ove emocije istovremeno nikako ne idu zajedno.

Najsvjetlije su točke filma minimalistička fotografija snježnih eksterijera i bogata scenografija (Zlatna arena za scenografiju), što je kombinacija rijetko viđena u hrvatskom filmu i čija međusobna komplementarnost izražava kompleksnu slojevitost ljudske psihe ispod čije se površine kriju tajne i spremnost da se na izrazito brutalan način ubiju i najbliže osobe.

Unatoč nedorečenosti, *Goran* je ipak hrvatskom filmu ponudio stilski drugačiji pristup tematici kompleksnih ljubavnih i obiteljskih odnosa, što se ne može reći za novo



Mrtve ribe  
(Kristijan Milić,  
2017)

djelo Kristijana Milića koji je u *Mrtvim ribama* (2017) na konvencionalan način obradio najrašireniju tematiku unutar suvremene hrvatske kinematografije – poslijeratnu egzistencijalnu krizu. Dok je u svojim dvama prethodnim dugometražnim ostvarenjima, *Živi i mrtvi* (2007) i *Broj 55* (2014), Milić dramaturški spretno i režijski nadahnuo pristupio ratnim stradanjima, u *Mrtvim ribama* ponestalo mu je narativne spretnosti da se sudbine dvadesetak stanovnika bosansko-hercegovačkog gradića povežu u kompaktnu cjelinu. Na temelju vlastite zbirke priča scenarij je napisao Josip Mlakić, autor knjige *Živi i mrtvi* prema kojoj je Milić snimio svoj prvijenac. U novijoj suradnji Mlakić se nije dovoljno odmaknuo od literarne forme i ostavio je previše toga neispričano o ljudima, koje polako upoznajemo, no nikada do kraja, jer priča odmah skače na drugu skupinu ljudi, s kojom se također nećemo imati priliku zblížiti. Likove koliko-toliko razumijemo jer smo upoznati s poslijeratnim kontekstom, no za to nije zaslužan film, već činjenica da prepoznajemo vlastitu ili blisku nam okolinu. Stroge linijske kompozicije pretežito statičnih kadrova stavljaju pritisak na likove, dok realističnosti priče doprinosi crno-bijela fotografija koja kao da arhivira snimke iz života u poslijeratnoj Bosni, ali najpoetičniji

element filma sveprisutni je pogled Drugog u obliku računalno stvorenih ždralova (Zlatna arena za specijalne efekte) što prelijeću iznad glava ljudi zapečaćenih sudbina.

Zapečaćena je i sudbina glavne junakinje drame *Ne gledaj mi u pijat* (2016) Hane Jušić, suvremene priče o Šibenčanki Marijani (naturščik Mia Petričević je za ovu ulogu osvojila Zlatnu arenu za najbolju glavnu žensku ulogu) koja proživljava obiteljski teror te se, nakon što joj otac (Zlatko Burić) doživi težak moždani udar, otisne u istraživanje vlastite seksualnosti i potragu za kontrolom nad vlastitim životom. Psihološka nestabilnost protagonistice apostrofirana je kadriranjem koje ju gura prema rubovima okvira, dok je u ocrtavanju malograđanskog mentaliteta redateljica objektiv kame-re usmjerila na derutne građevine, socijalističke dalmatinske kvartove i pohabane kamene uličice Krešimirova grada. Iako je zreo autorski pristup Hane Jušić u njezinu dugometražnom prvijencu nagrađen Velikom zlatnom arenom za režiju, filmu ipak nedostaje koherencija suodnosa svih izražajnih i dramaturških elemenata. *Ne gledaj mi u pijat* opterećen je vlastitom estetikom ružnoga i nedokučivim Marijaninim psihološkim stanjima koji su upleteni u disfunkcionalno socioekonomsko podneblje iz kojeg – kako i ukazuje završna scena filma –

MATEJ  
BELUHAN:  
KRATKI PULSKI  
IZLET SVE  
ODVAŽNIJE I  
POMLAĐENE  
KINEMATO-  
GRAFIJE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

nema izlaza. Polaganjem patrijarhata u bolničku postelju i stavljanjem naglasaka na žensku emancipaciju, Jušić je osuvremenila sliku hrvatskog društva u domaćem dugometražnom filmu te je ostvarila djelo koje ima svojih mana, ali u ukupnosti domaće audiovizualne proizvodnje stoji kao jedan od najsvjetlijih primjera novije hrvatske kinematografije te redateljicu potvrđuje kao najperspektivniju domaću autoricu.

Osim *Pijata*, s povećim brojem nagrada okitio se i novi film Rajka Grlića (redatelj i scenarist) i Ante Tomića (scenarist) *Ustav Republike Hrvatske* (2016), djelo u kojem splet okolnosti dovede do spajanja nespojivog, odnosno do nadilaženja balkanskih zidina što stoje između ljudi različitih nacionalnosti i predrasuda. Glavni junak Vjekoslav Kralj (Nebojša Glogovac) profesor je povijesti i sin umirućeg radikalnog hrvatskog nacionalista (Božidar Smiljanić) s kojim živi u stanu na vrhu zgrade u zagrebačkom centru. U prizemlju pak živi bračni par Samardžić, hrvatski policajac srpskog podrijetla Ante (Dejan Ćimović) i njegova žena Maja (Ksenija Marinković). Nakon što profesora Kralja prebiju ulični nasilnici, jer je "veliki Hrvat" u kasne noćne sate našminkana i odjevno dotjerana Katarina, Maja mu priskače oko brige za onemoćalog oca ustašu, a zauzvrat zatraži uslugu koju Kralju nije jednostavno ispuniti. Naime, Ante mora položiti ispit poznavanja Ustava Republike Hrvatske, ako želi zadržati posao, a kako bi u tome uspio potrebna mu je pomoć nacionalistički nastrojenog susjeda transvestita s gornjeg kata.

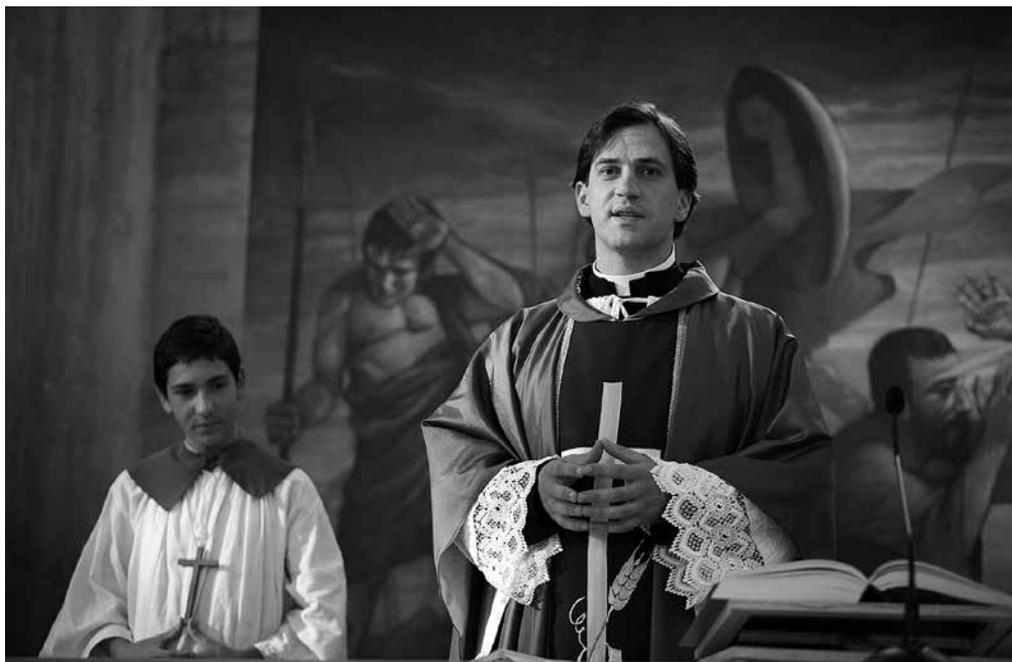
Spretno složeno scenarističko klupko odlikuje se pravilno tempiranim humorom i prirodnim razvojem odnosa između likova, pa ne čudi što je film nagrađen Zlatnom arenom za scenarij. Naravno, pisani tekst ne bi ovako uspješno zaživio na platnu da nije sinergije glumačke postave, koja je iz scene u scenu uspjela izvući ono najbolje što svaka od njihovih osobnosti može ponuditi. Iako je Ksenija Marinković svoju ulogu odigrala na

visokoj razini, s koje u zadnje vrijeme ne silazi, ovaj put nije ponijela kući Zlatnu arenu za sporednu žensku ulogu, već je ta nagrada zaslužno pripala Arijani Čulini koja je briljirala u ulozi otrovne dalmatinske matere u *Ne gledaj mi u pijat*. Muška je ekipa, pak, osvojila sve što se dalo osvojiti; kao najbolji glumac u glavnoj ulozi proglašen je Nebojša Glogovac za nenametljivu i pravilno doziranu ulogu čovjeka polariziranog identiteta, šarmantno emotivna izvedba Dejana Ćimovića nagrađena je Zlatnom arenom za sporednu mušku ulogu, a tu je i laureat ovogodišnje Nagrade Fabijan Šovagović, Božidar Smiljanić, čija minimalistička izvedba unosi dodatan dašak humora u dosad najbolje posložen satiričan filmski svijet tandema Grlić-Tomić.

Koliko su dugo Grlić i Tomić razvijali scenarij nije poznato, međutim, Branku Schmidtu, Ivi Balenoviću, Sandri Antolić i Katarini Zrinki Matijević bilo je potrebno 185 verzija scenarija da bi se otisnuli na set i snimili film o svećeniku koji gaji ljubav prema mladim momcima. Nakon rastrojenih urbanih figura iz *Metastaza* i korumpiranog liječničko-policijsko-sudskog miljea u *Ljudožderu vegetarijancu* (2012), u svojevrsnom trećem nastavku svoje društvene kritike Schmidt se pažljivo usmjerio na tematiku ljubavi između odrasloga muškarca i mladića na granici puberteta. Premijerno prikazan na pulskom festivalu, *Agape* (2017) nam donosi priču o ljubavnom trokutu između svećenika Mirana (Goran Bogdan) i dvojice krizmanika, Gorana (Denis Murić), koji je već imao svećeničku pažnju, te Gabrijela (Pavao Černecki), za kojim Miran počinje otvoreno čeznuti. Redatelj ovim filmom ne uskače u vlak moralne panike stvorene oko pedofilije, i još više, oko odnosa koji u svojoj biti nisu pedofilija, već u prvom redu proziva društvo za njegovu netoleranciju, odnosno provocira gledatelje da sami za sebe odluče kako će se postaviti spram Miranova lika – iako postoje neke naznake prave naravi njegova odnosa sa šticienicima, ipak on nije dokraja posve ekspliciran. Voajeristička kamera

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Agape (Branko Schmidt, 2017)

iz ruke ostavlja dojam da mi kao publika narušujemo tuđu privatnost, i Schmidt to spretno koristi u scenama u kojima između mladića i svećenika dolazi do iskazivanja emocija, te nas dugim statičnim totalima udaljava od njih i ostavlja im prostor za odnos, prostor koji naše društvo još uvijek nije otkrilo. *Agape* ne opravdava pedofiliju, zapravo se njom niti ne bavi, jer likovi mladića tjelesno više nisu djeca i dobro su na samoj granici za dozvoljene spolne odnose. Ako je i bilo takvih odnosa, njihova je nelegalnost onkraj psihijatrijske dijagnoze pedofilije i vezana je uz to što su svećeniku Miranu ti mladi ljudi povjereni na skrb. A kako i sam naslov otkriva, pa i likovi kroz film na to ukazuju – svima nama treba ljubav.

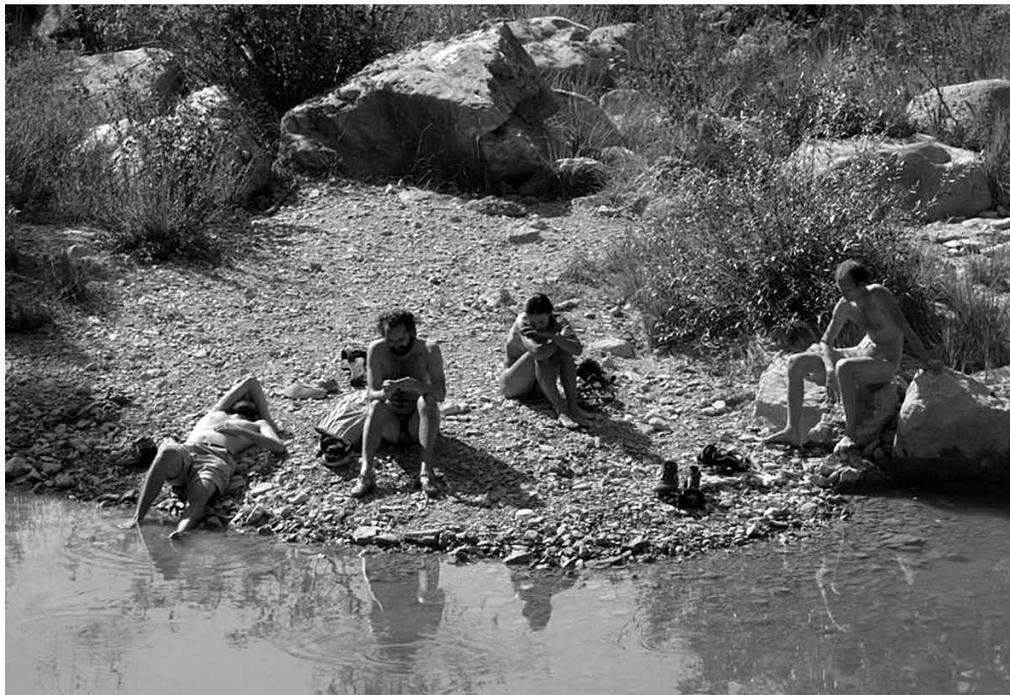
Koliko god kontroverzna bila tema posljednjeg djela Schmidtove trilogije, ponajviše je prašine nakon proglašenja pobjednika podigao glavni laureat festivala *Kratki izlet* (2017) Igora Bezinovića, film za koji su se neki čudili što je uopće našao mjesto u natjecateljskom programu i koji je prema glasovima publike dobio najnižu ocjenu. Radi se o ostvarenju osobite transcendentalne prirode koja – ako se

ne prepusti njezinoj nepredvidljivoj misaonoj putanji – može rezultirati izuzetno dosadno percipiranom umjetničkom cjelinom. Nastao na temelju istoimenog romana Antuna Šoljana iz 1965, *Kratki izleti* donosi priču (prebačenu u suvremeni kontekst) o skupini mladića i djevojaka koji se nakon tulumarenja u rane jutarnje sate otisnu na putovanje istarskim krajem u potrazi za navodnim samostanom u kojem se kriju srednjovjekovne freske. Gledatelja kroz film vodi naracija lika Stole (Ante Zlatko Stolica), koja svako malo sumnja u vlastitu interpretaciju događaja, a s nestalnosti ljudske memorije Bezinović se poigrava tako što iz kadra u kadar mijenja majice svojih nihilističkih junaka.

Prešetavanja iz jednog ruba kadra na drugi kraj unutar formata 4:3, možda neće oduševiti svakoga, no zvučna kulisa Martina Semencića, koja je oživjela istarsko ljeto i ostvarila suglasje svih elemenata unutar sadržajnog ništavila, i više je nego zasluženno kući ponijela Zlatnu arenu za oblikovanje zvuka. Tulumarenje motovunskim brdom snimljeno je kamerom iz ruke, za vrijeme trajanja

MATEJ  
BELUHAN:  
KRATKI PULSKI  
IZLET SVE  
ODVAŽNIJE I  
POMLAĐENE  
KINEMATOGRAFIJE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Kratki izlet  
(Igor Bezinović,  
2017)

Motovun Film Festivala, što je produkcijski olakšalo posao, ali i doprinijelo autentičnosti te dokumentarnoj noti *Kratkog izleta*, dok je putovanje popraćeno dugim statičnim kadrovima s tek pokojim glatkim švenkom, čime je njihov izlet apstrahiran na razinu metafizičkog iskustva. Na kraju putovanja Stole i vođa skupine Roko (Mladen Vujčić, jedini profesionalni glumac u ekipi) pronalaze samostan s freskama. Ili ga možda ipak ne pronalaze? Taj samostan u konačnici možda ipak ne postoji, ili možda još nije otkriven? Propitivanje besmislenosti simboličkog označavanja životnog iskustva, kao i iskustva konzumacije samog filma koji nam se odvija pred očima, spojeni su u djelo koje se ne odlikuje narativnom kompaktnošću i odgovarajućim formativnim izrazom, već nam otvara vrata bezdana i poziva nas da se zagledamo u njega, a ako znamo što tražimo onda ćemo ugledati te čudesne freske kako se razotkrivaju pred našim očima.

Predsjednik peteročlanog žirija hrvatskog programa Zrinko Ogresta na konferenciji je proglašenja pobjednika izjavio da im je kriterij,

između ostalog, bila raspodjela nagrada što je moguće većem broju naslova, pa su tako praznih ruku ostali samo Stanislav Tomić i Anđelo Jurkas. Najviše Zlatnih arena dodijeljeno je filmovima *Ne gledaj mi u pijat* i *Ustav Republike Hrvatske*, a kolateralna je žrtva takve raspodjele *Agape*, koji je osvojio samo nagradu za montažu (Hrvoje Mršić). Ako ostavimo po strani *Anku*, hrvatski dječji film ušao je u fazu puberteta, u komedijama se još uvijek traga za pravilno doziranom i inteligentnijim humorom, pojedini redatelji više ili manje uspješno ispipavaju nove filmske teritorije... Sveukupno gledajući, u Puli se osjetio dašak suvremenosti koji zadnjih godina krase domaći film. Od dramskih i kritički usmjereni(ji)h ostvarenja nijedan film nije uspio u punini udarca isprovocirati gledatelje, tek je epistemološko propitivanje ljudskog iskustva Igora Bezinovića uspjelo u nadrealnoj cjelini stimulirati kontemplacijsko audiovizualno putovanje koje će svakog gledatelja isprovocirati na egzistencijalističkoj razini, pa makar to rezultiralo pitanjima: "Gdje je ovdje film?! Što ja radim ovdje i zašto gledam ovo?!"

UDK: 791.65.079(497.5 PULA)"2017"(049.3)

## Petra Galović

# Smjeli debitanti

Uz međunarodni program 64. pulskog filmskog festivala,  
15-22. srpnja 2017.

U kategoriji Europolis-Meridijani ovogodišnjeg Međunarodnog programa 64. pulskog filmskog festivala prikazani su filmovi s triju kontinenata, među kojima samo Amerike nisu našle mjesta. Od jedanaest filmova u konkurenciji čak četiri režirali su redatelji-debitanti (*Hedi*, *Psi ljubavi*, *Sakupljač*, *Lady Macbeth*). No znakovito je kako je – unatoč činjenici da je baš u svakom od filmova glavna ženska, a često i ona sporedna uloga izuzetno snažna, samosvjesna, borbena i aktivna – tek jedan film režirala redateljica, i to, čini se – upravo onaj najmanje originalan.

Iako su prikazani filmovi tematski prilično raznoliki, ipak se mogu iznaći određena, zajednička idejna i stilska ishodišta. Pa se tako dijelom filmova provlačila socijalno osviještena nit u tijesnoj sprezi s političkim kontekstom radnje. Film *Učiteljica* (*Učitelka*, 2016), jedan je s takvom pozadinom. Češki redatelj Jan Hřebejk i scenarist Petar Jarchovský prate slučaj Márije Drazdechove (Zuzana Mauréry), himbeno slatke, no prepredene učiteljice, ujedno mjesne predsjednice komunističke partije, koja subtilnom finoćom manipulira roditeljima svojih učenika tražeći od njih razne usluge, za što zauzvrat njihovoj djeci osigurava povlašten status. Montaža spretno potpomaže vremenski raskoljenu priču hvatajući i ispreplećući dva kraja istoga konca (jedan u jesen 1983, kada priča počinje, a drugi u zimu 1984, na njezinu kraju) s osobito dojmljivom uvodnom sekvencom koja paralelnom montažom u klupama

spaja likove djece s roditeljima. Mauréry svojom glumačkom izvedbom uvjerljivo dočarava i žalobnost usamljene udovice pune majčinske topline, ali i sebičnu pakost, osvetoljubivost i dvoličnost, bivajući uvijek negdje između toga dvoga. Usprkos tome što takva zlouporaba položaja dovodi do tragičnih posljedica – u čemu se sadrži i očita kritika čehoslovačkoga realocijalizma – što zbog toplih tonova, smeđe-narančastih tapeta i humora, kao i same djece koja svojim komentarima filmu daju svježinu, ipak je u cjelini riječ o simpatičnom ostvarenju oslobođenom pretjerane ozbiljnosti i težine.

Na sličnom je idejnom tragu film nedavno preminulog Andrzeja Wajde *Slika koja ostaje* (*Powidoki*, 2016). Uzimajući u obzir njegov velik doprinos ponajprije poljskoj, a onda i svjetskoj kinematografiji, teško je bez svojevrzne sentimentalnosti sagledati njegov posljednji buntovni otpor prema sovjetskom socijalizmu, koji totalitarističkim proglasima ruši svaki vid umjetnosti drugačiji od socrealizma. Protagonist je Wajdine biografske drame Władysław Strzemiński (Bogusław Linda), jedan od najcjenjenijih poljskih avangardnih umjetnika i teoretičara svjetskog značaja. Ipak, izuzev zanimljive igre bojama (poput crvene koja na samom početku simbolično prekriva stan), treba priznati da je Wajdino zadnje filmsko djelo previše nalik klišeiziranim biografijama o podcijenjenim-neshvaćenim umjetnicima; predvidljiva putanja tragične priče, suviše pasivan protagonist te nedovoljno razrađeni



Učiteljica  
(Učiteljka, Jan  
Hřebejk, 2016)

odnosi među likovima, razlozi su zbog kojih film vrlo brzo postaje monoton.

Dok je u većini filmova iz programa naglasak stavljen na samu priču, tri su se istaknula kao osobito umjetnički vrijedni i stilski obilježeni. Drama *Hedi* (*Inhebbek Hedi*, 2016) režijski je i scenaristički dugometražni prvijenac Mohameda Bena Attije snimljen u tuniško-belgijsko-francuskoj koprodukciji. Attia iznosi jednostavnu priču o mladiću Hediju (Majd Mastoura), koji ponukan romantičnom vezom sa slobodoumnom Rim (Rym Ben Messaoud) preispituje svoj dotadašnji tradicionalni život u Tunisu kojim uglavnom kormilari njegova majka. Koristeći se naizmjenično iz ruke snimljenim blizim i krupnim kadrovima, koji prate radnju, te polutotalima i totalima u funkciji refleksije likova (a s njima i gledatelja koji prate nijemi tok misli), Attia na suptilan način prikazuje buđenje ideje o izboru između tradicije i moderniteta koji supstoje u suvremenom tuniškom društvu. Uz nenametljive reference na ekonomsku krizu, Hedi ima alegorijski potencijal predstavljati svakog pojedinca razapetog između novih mogućnosti nastalih uslijed izvjesnih društvenih i političkih promjena.

Jednako je umjetnički intoniran i stilski istaknut i *Put za Mandalay* (*The Road to Mandalay*, 2016) tajvanskog redatelja Midi Z-a

koji donosi ponešto drugačiju priču s istočne strane – onu o izbjeglištvu. Lianqing (Wu Kexi) i Guo (Kai Ko) stranci su koji se upoznaju na obali rijeke. Odlaze iz ratom zahvaćenog Mjanmara u obećavajući Tajland gdje se suočavaju s različitim očekivanjima od novoga života. Premda rijetkih dijaloga, film svoje uporište ima u odličnim vizualnim rješenjima (snimatelj Tom Fan) koja sjajno prenose njihove nezavidne životne uvjete, kao i neizvjesnost i uzaludna nastojanja ilegalaca s kojima rijetko tko želi imati posla. Statična kamera, neopterećena praćenjem likova, omogućava upijanje najsuptilnijih promjena u kadru na kojima počiva karakterizacija likova, razvoj radnje, kao i čitava retorika filma. Njihove arbitrarne radnje, posve iscrpljene dugim kadrovima, dinamizirane su ponekim simboličkim i naturalističkim odmakom koji podiže i iznenađuje upravo onda kada je to potrebno.

Problematika izbjeglištva tema je i novog filma proslavljenog Finca Akija Kaurismäkija *Druga strana nade* (*Toivon tuolla puolen*, 2017). Dvije narativne linije prate sudbine sirijskog izbjeglice Khaleda (Sherwan Haji), koji pokušava pronaći svoje mjesto u sivoj Finskoj, te bivšeg putujućeg prodavača košulja Waldemara (Sakari Kuosmanen), koji se baca u restoranski biznis. Naoko strog i ozbiljan okvir u potpu-



Hedi (Inhebbek Hedi, Mohamed Ben Attia, 2016)

nosti se izokreće u trenutku njihova spajanja, kada film počinje prštati tipičnim kaurismäkijevskim bizarnim i apsurdnim scenama oboružanim specifičnim humorom. Premda se između početnog dramskog, a zatim hipertrofiranog komičnog ugođaja osjeća snažno trenje, što ostavlja dojam kao da je riječ o dvama žanrovski potpuno različitim filmovima, Kaurismäki ipak ne propušta u obama dijelovima pomiješati humor s jetkom realnošću izbjegličkog života prepunoga žrtvovanja, nasilja i odbacivanja.

Od žanrovskih ostvarenja u izboru se našao tek psihološki triler *Psi ljubavi* (*Hounds of Love*, 2016). Dugometražni debitantski igrani film Australca Bena Younga u fokus stavlja bračni par *White* (Emma Booth i Stephen Curry), koji svoj seksualni život začinjava otmicom lokalnih djevojaka. Upravo balans između psiholoških igrica, koje se odvijaju u sve tješnjem trokutu mučitelja i zatočenice (uvjerljiva Ashleigh Cummings), te sadističkih, seksualnih perverzija, *Pse ljubavi* čini zaokruženima; koristeći elipse kojima se izostavljaju eksplicitne scene seksualnog zlostavljanja, film ni u jednom trenutku ne prelazi prihvatljivu granicu i ne postoje mučno negledljivi. Inteligentna upotreba filmskih postupaka (poput efektne *slow motiona* u uvodnoj sekven-

ci), potpomognutih fotografijom koja nam “na pladanj” stavlja najstravičnije emocije, izdiže Youngov triler iz mase ustaljenih hollywoodskih filmova otmice.

Još jedan izvrstan dugometražni prvijenac ruski je film *Skupljač* (*Коллектор*, 2015) Alekseja Krasovskog, koji je posredstvom jednog jedinog glumca uspio ostvariti izuzetno rizičan koncept jedinstva mjesta, vremena i radnje. Priča je to o utjerivaču dugova Arthuru (Konstantin Khabenski) koji verbalnom spretnošću i lukavošću na komičan način psihički maltretira dužnike ne bi li vratili posuđenu svotu. Pametan scenarij, koji također potpisuje Krasovski, uspijeva usmjeriti i zadržati svu gledateljevu pažnju na Khabenskom i njegovu *one man showu*, a usto i ispričati napetu, ali na trenutke i dirljivu priču.

Nagrađeni je film ove kategorije švedska komedija *Čovjek zvani Ove* (*En man som heter Ove*, 2016) redatelja Hannesa Holma, adaptacija istoimenog bestseleru Fredrika Backmana. Njezin je protagonist Ove (Rolf Lassgård), mrzovoljan i sitničav starac koji je nakon umirovljenja i smrti žene izgubio svaku volju za životom, strovalivši se u jamu zlovolje i staračkog zanovijetanja. Srećom, njegovi brojni, neuspješni ali komični pokušaji samoubojstva (koje često “upropaste” novi simpatični su-

PETRA  
GALOVIĆ:  
SMJELI  
DEBITANTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Put za  
Mandalay  
(*The Road to  
Mandalay*, Midi  
Z, 2016)

sjedi) daju mu priliku da se upozna s pridošlicama i da opet iskusi “životnu radost”. Iako dobre glume i pripovjednoga ritma, film ipak ne ostavlja dublji dojam, a analepse kojima se otkriva Oveova mladost, kada je bio “bolji čovjek” – jer ga je takvim, dakako, činila njegova ljupka žena Sonja (Ida Engvoll) – uobličuju tek “toplu ljudsku priču” o ponovno pronađenom smislu života prepunu patetičnih klišea.

Dramu *Lady Macbeth* (2016) također je režirao dugometražni debitant, Britanac William Oldroyd. Film je adaptacija romana *Lady Macbeth Mcenskog okruga* (1865) Nikolaja Ljeskova. Priča odmotava klupko zatomljivanih strasti prisilno udane Katherine (Florence Pugh), čiji život s ljubavnikom otkriva njezin hladnokrvni zalučeni poriv da vlastitu volju ostvari pod svaku cijenu. Napeta drama, smještena u idiličan engleski krajolik, možda i previše podsjeća na brojne druge adaptacije britanske romantičke i realističke literature u BBC-jevoj produkciji, s neupitnim, ali i uobičajenim standardom kvalitete scenografije, kostimografije, glume i režije. Ipak, Oldroydova rafinirani-

ja vizualna rješenja, poput kadrova simetrične kompozicije i spektra hladnih boja, u ugodnom su suglasju s Katherininom netrpeljivošću, čime se uspijeva filmu dati i nešto svježine.

Francuska drama *150 miligrama / Djevojka iz Bresta* (*La fille de Brest*, 2016) jedine, već spomenute redateljice u ovogodišnjem muškom klubu Međunarodnoga programa, Emmanuelle Bercot, prikazuje istraživanje i kaskijansku borbu pulmologinje Irène Frachon (Sidse Babbett Knudsen) protiv farmaceutske kompanije koja na tržištu drži lijek smrtonosnih nuspojava. Nažalost, Bercot nije ponudila ništa više od korektno snimljenog filma u bolničkom okružju o snažnoj, stvarnoj ženi i njezinoj borbi, koja opet toliko nalikuje na priču o Erin Brokovich (*Erin Brokovich*, Steven Soderbergh, 2000), uz dodatak nezanimljiva odnosa s njezinom obitelji koja pomalo trpi zbog njezina izbijanja, ali eto – dobar muž (Patrick Ligardes) pun je razumijevanja i podrške.

Drugi je film koji stiže iz Francuske *Preblizu suncu* (*Au plus près du soleil*, 2015) redateljica Yvesa Angela. Možda zbog osjećaja nelago-



Druga strana nade (Toivon tuolla puolen, Aki Kaurismäki, 2017)

de pri promatranju škakljive situacije u trokutu posvojitelji-biološka majka-posvojen tinejdžer, uz tabu seksualne napetosti koja između likova nastaje, kao i manjka informacija među njima, Angelova drama ostavlja pomalo čudan okus u ustima. *Preblizu suncu* svakako postavlja važna moralna pitanja, dvojbe o tajnama i skrivanju istine koju je bolje možda nikada ne izreći, no razvučenost radnje i nerazjašnjena motivacija likova razvodnile su dramaturgiju, pa se ono što je moglo biti šokantna i koncizna drama pretvorilo u mlak i usporen film.

Sve u svemu, Međunarodni program 64. Pule ponudio je obilje kvalitetnih filmova, no

od kojih je tek nekolicina napravila iskorak od standarda dobro ispričane priče do vizualnih rješenja koja film čine zbiljski živim, barem u toj mjeri da angažira gledatelja za vrijeme projekcije, ako ne i poslije. Čini se da su upravo debitanti učinili taj smjeli korak pokazavši se spremnijima na nekonvencionalne postupke i ostavljanje vlastitog potpisa, što ne isključuje izvrsnost iskusnijih autora, koliko svjedoči tome da je upravo taj izlazak iz zone ugodnog potreban za nešto više od dobrog, korektnog ili solidnog.

PETRA  
GALOVIĆ:  
SMJELI  
DEBITANTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 PULA)"2017"(049.3)

Daria Keršić

## Raznovrsna Kratka Pula

Uz kratkometražni hrvatski igrani film u programima Kratka Pula i Studentski film na 64. pulskom filmskom festivalu, 15-22. srpnja 2017.

Na ovogodišnjem izdanju Pulskog filmskog festivala prikazan je dosad najbogatiji program Kratke Pule. Uz kratke igrane filmove imali smo i natjecateljske kategorije koje su uključivale dramske serije, dokumentarne serijale i foršpane, te tri nove nenatjecateljske kategorije: kratki i srednjometražni dokumentarni film, animirani film i eksperimentalni film, dok su studentski filmovi bili u zasebnoj kategoriji. Iako je diskutabilno mogu li svi ti filmski rodovi i vrste spadati pod istu krovnu kategoriju Kratke Pule, gledatelji i žiri svakako su gledali zanimljiv sadržaj. Od kratkometražnih i srednjometražnih hrvatskih igranih filmova, srednjometražnih zapravo nije ni bilo. Ali zato je razina kvalitete prikazanih pet kratkih igranih filmova u hrvatskoj produkciji bila i više nego zadovoljavajuća.

Zanimljivo je da se svako od odabranih kratkih igranih ostvarenja bavi obiteljskim odnosima, ali svako na poseban način. Kod nekih prevladava svijetla, prozračna i humoristična atmosfera, kao što je to slučaj s komedijom *Siguran let* (Aldo Tardozi, 2017), koja je dobila čak dvije nagrade: Priznanje za najbolji kratkometražni ili srednjometražni film od Ocjenjivačkog suda Kratke Pule (Vanja Černjul, snimatelj, Pavao Pavličić, scenarist i Jure Pavlović, redatelj) te Priznanje žirija Mladih filmofila. Osvježavajuće je vidjeti da ima redatelja koji se vraćaju kratkim filmovima, čak i nakon

što su prešli prag prema dugometražnima i dokazali se na tom području. Tardozi je snimio zabavnu obiteljsku komediju s primjesom romantike, koja se na svu sreću ne pretvara u dramu. Obilna količina crnog humora, na kojem počiva zaplet filma, pruža plodno tlo za nadahnute dijaloge i dosjetljive opaske, bez prelaska u zonu pretjerane morbidnosti. U montaži i režiji zanimljiv je odabir planova i usklađivanje s trenutno prikazanim emocijama – dok su supružnici tek na početku gorljive svađe, u krupnom su dvoplanu, no svakim povratkom na njih dvoje kamera je sve udaljenija, što odražava njihovu međusobnu razdvojenost/udaljavanje u emocionalnom smislu. Pozadinska glazba izvrsno dočarava atmosferu komedije. Poseban dojam ostavlja Bruno Mašić, koji je odlično utjelovio lik dječaka Noe. Upravo iz njegove djetinje naivnosti i ozbiljnosti proizlazi najvećim dijelom razlog za često izazivanje iskrenog smijeha u publici. Za hrvatsku kinematografiju bilo bi poželjno da zadrži ovu praksu stvaranja dobrih komedija koje nisu isključivo vulgarne i ne pribjegavaju jeftinom humoru.

*Med i mliko* (Marko Jukić, 2016) također je humoran film, no ipak drukčijeg vizualnog pristupa i dinamike. Mogli bismo reći da je to tzv. film o "ničemu" koji se dotiče odnosa bake i unuka, s nešto većim naglaskom i na prijateljstvu između trojice mladića. Mladi splitski redatelj ponudio je još jedno osvježenje u doma-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



*Siguran let*  
(Aldo Tardozi,  
2017)



*Med i mliko*  
(Marko Jukić,  
2016)



*Po čovika*  
(Kristina  
Kumrić, 2016)

DARIA KERŠIĆ:  
RAZNOVRNA  
KRATKA PULA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



*Plavi Petar*  
(Marko Šantić,  
2016)

ćoj kinematografiji i uspješno je prenio zapravo tužnu obiteljsku situaciju kroz dobrodošlu dozu neforsiranog humora karakterističnog za dalmatinsko podneblje. Pitka je to interpretacija svakodnevice trojice kvartovskih prijatelja iz Splita, a ipak razumljiva i iz šireg konteksta. Jasnno definirana karakterizacija likova i emocije, koje su s lakoćom prenesene nepretencioznim režijskim stilom, čini se da su dobitna kombinacija ovog filma pomalo *indie* poetike. Jukić se koristi statičnim širokim kadrovima, zbog čega tjera gledatelje da sami traže najzanimljivije detalje na platnu, a postiže sjajan osjećaj autentičnosti i spontanosti.

U nekim filmovima u fokusu su bile daleko mučnije atmosfere i nešto teže “probavljive” teme, poput ratnih priča i motiva. *Po čovika* (2016) Kristine Kumrić emotivno je nabijen film o povratku ratnog zarobljenika iz logora koji uvjerljivo prikazuje ožiljke takve traume koja emocionalno oštećuje i ostale članove obitelji, a možda ponajviše djecu. Obiteljsko okupljanje u potpunosti je ispričovijedano kroz Mijinu perspektivu, čiju je ulogu briljantno odigrala desetogodišnja Janja Avdagić. Izvrsno je dočarala kompleksnost onoga što se događa i uvjerljivo dozirala svoju ljutnju, za koju je vidljivo da će prije ili poslije eskalirati. Koristeći se krupnim i bližim planovima, često i subjektivnim kadrom, dinamičnom kamerom iz ruke

postiže se jak, sugestivan dojam. Autorica je pokazala kako se ni odrasli ne znaju nositi s traumom ovakvih razmjera, a pogotovo je tragično kad takav teret padne na dječja leđa.

Tmurna atmosfera karakterizira i film *Plavi Petar* (Marko Šantić, 2016) koji se bavi problemom siromaštva i društvenom kritikom ovrha i deložacija. Petar je mladi policajac koji živi s roditeljima u maloj jednokatnici, iz koje im prijete deložacija. Prilikom jedne ovrhe on prekorači policijske ovlasti i pokuša zaštititi stari bračni par nad kojim se vrši ovrha. Petar zna da sustav ne valja, ali se nalazi i u osobnoj dilemi jer stvari nikad nisu jednostavne. Ispranim, hladnim bojama, sporim razvojem radnje i kamerom iz ruke, dočaran je osjećaj tjeskobe i bezizlaznosti, a čestim korištenjem polu-subjektivnih kadrova iz perspektive mladog policajca podcrtan je njegov pogled na situaciju, kao i njegova emocionalna rastrganost. Likovi majke i oca kao da ukazuju još više na tu njegovu moralnu dvojbu – jedan govori jedno, dok drugi ustraje u posve suprotnom smjeru. Zanimljivo ostvarenje u dramaturškom smislu, no gluma sveukupno ne doseže posebno zavidnu razinu uvjerljivosti. Film je dobitnik nagrade Ocjenjivačkog suda Fedeora kojeg su činili filmski kritičari Nenad Dukić, Ronald Bergan, Ondrej Biba, Natascha Drubek i Marijana Jakovljević.



Behemot (Igor  
Dropuljić, 2017)

I, naposljetku, *Čokoladno jaje* (Tomislav Šestan, 2017), film je koji govori o mucu razdvojenih roditelja i narušenom odnosu koji utječe na brigu za njihovo zajedničko, jednogodišnje dijete. Raskadriravanjem na česte izrazito krupne, statične kadrove majke i oca, kamerom iz ruke i ispranim, gotovo zelenkastim tonovima, Šestan kreira osjećaj nervoze dok postepeno otkrivamo potpunu prirodu njihova odnosa. *Čokoladno jaje* samo je okidač za pasivno-agresivan sukob dvoje mladih roditelja, a ova jednostavna, ali zahvalna premisa bi možda bolje funkcionirala s malo raznolikijim odabirom planova, ne fokusirajući se isključivo na krupne kadrove lica, jer se time gubi mogućnost dožiranja dinamike u skladu s razvojem radnje, te izostaje eskalacija u pravom vizualnom smislu.

Kao zajedničko obilježje navedenih filmova može se iščitati činjenica da protagonisti nisu zadovoljni sa svojim životnim situacijama.

Među 22 studentska ostvarenja u natjecateljskoj kategoriji na festivalu je bilo i deset filmova hrvatske proizvodnje. Filmovi koji na prvi pogled ostavljaju dojam zavidne razine profesionalnosti i umijeća zbog vizualne dojmljivosti, načina korištenja kamere i promišljenih kadrova te jasnih režijskih postupaka su: *I3+*, *Behemot*, *Žene žene žene* i *Točka zarez*. Redateljica Nikica Zdunić natjecala se čak dvama filmovima, igranim *I3+* (2016), za koji je

dobila nagradu za scenarij na 26. danima hrvatskog filma, te dokumentarnim *Žene žene žene* (2016). U filmu posvećenom djevojčicama, prikladnog naziva *I3+*, koristi se takozvani "Instagram format" (1:1), uz isključivo pastelne boje, koje dočaravaju nježnu dob zadnjih trenutaka djetinjstva i nevinosti, a upravo to muči protagonisticu Janku. Dugi, statični kadrovi se odlično slažu sa sramežljivim karakterom Janke koja izrazito malo govori, a kadrovima plesa u usporenom pokretu postiže visok umjetnički i impresivan vizualni dojam.

U dokumentarnom ostvarenju *Žene žene žene* upoznajemo tri generacije žena i njihove frizerke čiji stolac ujedno služi i kao "psihijatrijski kauč". Pomno izbalansiran ritam izmjenjivanja sekvenci donosi nam uvid u izrazito različite karaktere triju žena, što je popraćeno odgovarajućim razlikama u scenografiji i vizualnom izgledu salona. Prepoznatljiv stil korištenja pastelnih boja kod Zdunić provlači se i u ovom filmu, iako u manjoj mjeri. Snimajući često odraze žena u zrcalu, podcrtava se motiv metaforičkog pogleda u sebe i podastiranje intimnih detalja. Humoristični dijalozi tim su zanimljiviji što se radi o dokumentarnom filmu.

Dva igrana filma iz ove konkurencije osobito se ističu vizualno kompaktnim dojmom i izvrsnom kamerom. Dok jedan progovara o

DARIA KERŠIĆ:  
RAZNOVRNA  
KRATKA PULA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

borbi protiv sistema, drugi progovara o borbi protiv samog sebe. *Behemot* (Igor Dropuljić, 2017) obiluje kadrovima iz ekstremnih gornjih i donjih rakursa te totalima kojima se naglašava kontrast nezadovoljne svjetline i položaja pojedinca u društvu koje ne funkcioniše. Svaka borba protiv sistema čini se bezuspješnom i s lakoćom zaustavljenom pomoću birokracije i igara moći. Ovaj film odlikuje ambiciozan režijski stil koji uključuje izrazito komponirane kadrove duga trajanja, kao i česte, neobično dugačke prateće vožnje kamere i, uopće, njezino vješto manevriranje, ali i pomalo škrtu ekspoziciju, dok pratimo priču čovjeka u kojem se budi odluka da uzme sudbinu u svoje ruke.

Borba sa samim sobom ponekad je najgora borba. U filmu *Točka zarez* (Goran Ribarić, 2017) pratimo Davidov pokušaj samoubojstva i njegov boravak u bolnici, ali i kompleksne obiteljske odnose majke i sina, brata i sestre. Simbol točka zarez koristi se u slučaju kada bi autor mogao završiti rečenicu, ali odluči suprotno, a ujedno se koristi i kod podizanja svijesti o mentalnim bolestima. Uteg depresije i bezizlaznosti osjeća se uz vizualnu pomoć ispranih, tamnih boja. Mirni kadrovi snimljeni kamerom na stativu ukazuju na to da Davidova odluka nije donesena spontano, u trenutku, a svojevrsna mirnoća koju lik osjeća prilikom pokušaja samoubojstva zbog toga je možda još i više zastrašujuća, nego da je u pitanju nepromišljen potez.

Studentske filmove *Pino* (Josip Lukić, 2017), *Tajni život vila* (Igor Jelinović, 2016) i *Izlet* (Boris Vuković, 2017) karakterizira korištenje kamere iz ruke i kratki kadrovi, što ih povezuje međusobno, a razlikuje od ostalih prikazanih filmova. Odabrani pristup "nemirnih", "istražanih" kadrova prenosi previranja likova; kod Pina su to isključivo unutarnja previranja, kod likova koji tumače kazališne glumce u *backstage* u *Tajnom životu vila* radi se o neprestanim razmircama i trzavicama, dok u *Izletu* dolazi do sukoba između petorice srednjoškolskih prijatelja tijekom izleta koji se pretvorio u noć-

nu moru. Eksperimentalni film *Putovanje kroz svjetlost* (Laura Pascu, 2017) dočarava prolazak vremena preko svjetlosnih podražaja na kameru. Možda se osjećao pomalo usamljeno u toj kategoriji, budući da je bio jedini, i možda to i nije baš pravedno, jer je i publici i žiriju teško uspoređivati nešto malo više od četiri minute trajanja ovog eksperimentalnog filma s nekim od doista izvrsnih igranih ili dokumentarnih filmova, koliko god da je igra svjetlosti izgledala zanimljivo.

Dokumentarac *Turizam!* (Tonći Gaćina, 2016) svojim je trajanjem (52') bez premca bio najduži film u ovoj kategoriji, ali nijedna minuta nije bila preduga jer je gotovo svakom scenom izazivao smijeh gledatelja. Film koristi statične, duge kadrove da bi prikazao vizualno megalomanske momente mase ljudi u širokim planovima, kao i pomno isplanirane scenske prijelaze. Unatoč kritičkom pristupu i očiglednom ukazivanju na apsurd masovnog turizma, Gaćina uspješno prikazuje živopisne i osebnije karaktere u njihovim "prirodnim staništima": od radnika u ribogojilištima, preko turističkih djelatnika koji se trse kako bi se dragocjeni gost osjećao kao kod kuće, do onih koji na kraju zabave moraju pokupiti sve što ostane.

*After Party* (Viktor Zahtila, 2017) dokumentarni je film koji je osvojio priznanje žirija Mladih filmofila u kategoriji studentskih filmova. Radi se o potpunom razgolićenju u službi umjetnosti, na metaforičkoj, ali i doslovnoj razini. Zahtila progovara o završetku vlastite ljubavne veze, pri čemu činjenica da se radi o homoseksualnom paru gledatelju nije važna. Iznimna pažnja posvećena je estetici, igri sa svjetlom, neobičnom kadriranju i čestom korištenju odraza u zrcalu što odražava motiv preispitivanja, kao i pozadinskoj glazbi, koja varira od elektronike do Chopinove etide, ovisno o emociji koja se u danom trenutku nastoji prenijeti. Korištena je kombinacija statične kamere i kamere iz ruke – u trenucima kada su emocije previše uzavrele da bi se mogle kontrolirati statičnom kamerom.

## 64. pulski filmski festival, 2017.

### FILMOGRAFIJA HRVATSKOG

#### PROGRAMA

##### HRVATSKI FILM

1. *Agape*, Branko Schmidt, 2017, drama, 75 minuta
2. *Anka*, Dejan Aćimović, 2017, obiteljski, 90 minuta
3. *Fuck off I love you*, Anđelo Jurkas, 2017, ljubavna komedija / drama, 105 minuta
4. *Goran*, Nevio Marasović, 2016, drama / triler, 82 minute
5. *Kratki izlet*, Igor Bezinović, 2017, drama, 75 minuta
6. *Lavina*, Stanislav Tomić, 2017, komedija, 70 minuta
7. *Mrtve ribe*, Kristijan Milić, 2017, drama, 122 minute
8. *Ne gledaj mi u pijat*, Hana Jušić, 2016, drama, 105 minuta
9. *Ustav Republike Hrvatske*, Rajko Grlić, 2016, drama / komedija, 93 minute
10. *Uzbuna na Zelenom Vrh*, Čejen Černić, 2017, dječji, 81 minuta
11. *Zbog tebe*, Anđelo Jurkas, 2016, romantična drama, 114 minuta
12. *ZG 80*, Igor Šeregi, 2016, akcijska komedija, 90 minuta
13. *Jedno ubojstvo za van*, Luka Duvančić, 2017, crna komedija, 70 minuta (izvan konkurencije)
14. *Transmania*, grupa redatelja, 2016, igrani, 93 minute (izvan konkurencije)
15. *Egzorcizam*, Dalibor Matanić, 2017, psihološki horor, 40 minuta (posebna projekcija)

##### MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. *Dan kada je moj otac postao grm*, Nicole van Kilsdonk, Nizozemska/Belgija/Hrvatska, 2016, obiteljski / ratni, 90 minuta
2. *Dnevnik mašinovođe*, Miloš Radović, Srbija/Hrvatska, 2016, crna komedija, 85 minuta
3. *Kuća drugih*, Rusudan Glurjidze, Gruzija/Rusija/Španjolska/Hrvatska, 2016, drama, 103 minute
4. *Roumena*, Zornitsa Sophia, Bugarska/Hrvatska, 2017, povijesna drama, 120 minuta
5. *Sieranevada*, Cristi Puiu, Rumunjska/BIH/Hrvatska/Makedonija/Francuska, 2016, drama, 173 minute

6. *Babilonske sestre*, Gigi Roccati, Italija/Hrvatska, 2016, komedija / drama / mjuzikl, 85 minuta (izvan konkurencije)
7. *Hiljadarka*, Nenad Đurić, BiH/Hrvatska/Crna Gora/Srbija, 2015, komedija, 94 minute (izvan konkurencije)
8. *Naša svakodnevna priča*, Ines Tanović, BiH/Slovenija/Hrvatska, 2015, drama, 90 minuta (izvan konkurencije)
9. *Podi sa mnom*, Igor Šterk, Slovenija/Hrvatska, 2016, dječji, 83 minute (izvan konkurencije)
10. *Uzvodno rijekom*, Marion Hänsel, Belgija/Hrvatska, 2016, drama, 90 minuta

### ODLUKE OCJENJIVAČKOG

#### SUDA HRVATSKOG

#### PROGRAMA

##### MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. Zlatna arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *Sieranevada* redatelja Cristia Puiua.
2. Zlatna arena za režiju dodjeljuje se Milošu Radoviću za film *Dnevnik mašinovođe*.
3. Zlatna arena za glumačko ostvarenje dodjeljuje se Salomi Demuria za ulogu Ire u filmu *Kuća drugih* redateljice Rusudan Glurjidze.

##### HRVATSKI FILM

1. Nagrada Breza za najboljeg debitanta dodjeljuje se Čejen Černić za film *Uzbuna na Zelenom Vrh* redateljice Č. Černić.
2. Zlatna arena za oblikovanje zvuka dodjeljuje se Martinu Semenčiću za film *Kratki izlet* redatelja Igora Bezinovića.
3. Zlatna arena za masku dodjeljuje se Bianki Žugelj i Tatjani Tomišić za film *ZG80* redatelja Igora Šeregija.
4. Zlatna arena za vizualne efekte u filmu dodjeljuje se Pragma Videu i Visual effects Houseu za film *Anka* redatelja Dejana Aćimovića.

5. Zlatna arena za kostimografiju dodjeljuje se Katarini Pilić za film *Ne gledaj mi u pijat* redateljice Hane Jušić.
6. Zlatna arena za scenografiju dodjeljuje se Petri Poslek i Ivi Rodić za film *Goran* redatelja Nevija Marasovića.
7. Zlatna arena za glazbu dodjeljuje se Alenu Sinkauzu i Nenadu Sinkauzu za film *Goran* redatelja Nevija Marasovića.
8. Zlatna arena za montažu dodjeljuje se Hrvoju Mršiću za film *Agape* redatelja Branka Schmidta.
9. Zlatna arena za kameru dodjeljuje se Branku Linti za film *Ustav Republike Hrvatske* redatelja Rajka Grlića.
10. Zlatna arena za najbolju sporednu mušku ulogu dodjeljuje se Dejanu Aćimoviću za ulogu Ante Samardžića u filmu *Ustav Republike Hrvatske* redatelja Rajka Grlića.
11. Zlatna arena za najbolju glavnu mušku ulogu dodjeljuje se Nebojši Glogovcu za ulogu Vjeke Kralja u filmu *Ustav Republike Hrvatske* redatelja Rajka Grlića.
12. Zlatna arena za najbolju sporednu žensku ulogu dodjeljuje se Arijani Čulina za ulogu Vere u filmu *Ne gledaj mi u pijat* redateljice Hane Jušić.
13. Zlatna arena za najbolju glavnu žensku ulogu dodjeljuje se Miji Petričević za ulogu Marijane u filmu *Ne gledaj mi u pijat* redateljice Hane Jušić.
14. Zlatna arena za scenarij dodjeljuje se Rajku Grliću i Anti Tomiću za film *Ustav Republike Hrvatske* redatelja Rajka Grlića.
15. Zlatna arena za režiju dodjeljuje se Hani Jušić za film *Ne gledaj mi u pijat*.
16. Velika Zlatna arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *Kratki izlet* redatelja Igora Bezinovića, produkcijske kuće Studio Pangolin, producenta Igora Bezinovića.

Uz ove nagrade Ocjenjivački sud hrvatskog programa upućuje posebne pohvale filmu *Mrtve ribe* redatelja Kristijana Milića u produkciji Eurofilma i koprodukciji Kazališno-filmske udruge Oktavijan za produkcijski entuzijizam i skladnu sinergiju filmskih profesionalaca iz Hrvatske i Bosne i Hercegovine. Ocjenjivački sud: Zrinko Ogresta, scenarist i redatelj (predsjednik Ocjenjivačkog suda), Josip Grozdanić, filmski kritičar, Mladen Ožbolt, scenograf, Ivana Zozoli, kostimografkinja, Vedran Živolić, glumac.

## 64. pulski filmski festival, 2017.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara  
za nagrade Oktavijan

Nagrada Oktavijan dodjeljuje se filmu *Ne gledaj mi u pijat* redateljice Hane Jušić, s prosječnom ocjenom 4,666.

1. **NE GLEDAJ MI U PIJAT, Hana Jušić – 4,666**
2. *Ustav Republike Hrvatske*, Rajko Grlić – 3,916
3. *Kratki izlet*, Igor Bezinović – 3,875
4. *Agape*, Branko Schmidt – 3,8
5. *Uzbuna na Zelenom Vrh*u, Čejen Černić – 3,1
6. *Goran*, Nevio Marasović – 2,956
7. *Mrtve ribe*, Kristijan Milić – 2,869
8. *ZG80*, Igor Šeregi – 2,818
9. *Anka*, Dejan Aćimović – 2,4
10. *Transmania*, grupa redatelja – 2,0
11. *Lavina*, Stanislav Tomić – 1,789
12. *Zbog tebe*, Anđelo Jurkas – 1,777
13. *Fuck off I love you*, Anđelo Jurkas – 1,681
14. *Jedno ubojstvo za van*, Luka Duvančić – 1,5

## 64. pulski filmski festival, 2017.

### Rezultati glasovanja publike za nagradu Zlatna vrata Pule

Publika je, glasovanjem za Hrvatski program prikazan u Areni, dodijelila nagradu Zlatna vrata Pule filmu *ZG80*, redatelja Igora Šeregija s prosječnom ocjenom 4,32.

**1. *ZG80*, Igor Šeregi – 4,32**

2. *Ustav Republike Hrvatske*, Rajko Grlić – 4,29

3. *Uzbuna na Zelenom Vrh*, Čejen Černić – 4,25

4. *Dnevnik mašinovođe*, Miloš Radović – 4,21

5. *Ne gledaj mi u pijat*, Hana Jušić – 3,94

6. *Fuck off I love you*, Anđelo Jurkas – 3,85

7. *Goran*, Nevio Marasović – 3,72

8. *Lavina*, Stanislav Tomić – 3,68

9. *Naša svakodnevna priča*, Ines Tanović – 3,57

10. *Agape*, Branko Schmidt – 3,53

11. *Zbog tebe*, Anđelo Jurkas – 3,48

12. *Mrtve ribe*, Kristijan Milić – 3,28

13. *Kratki izlet*, Igor Bezinović – 3,25

UDK: 791.65.079(497.5 MOTOVUN)"2017"(049.3)

Elvis Lenić

## Islandđani i redateljice

Uz 20. Motovun Film Festival, 25-29. srpnja 2017.

Jubilarno 20. izdanje Motovun Film Festivala proteklo je u znaku islandske kinematografije i redateljica. Budući da je pristojno početi s damama, istaknimo da su od devetnaest filmova u glavnom programu sedam režirale žene, koje su k tomu osvojile i najvažnije festivalske nagrade. Njemačko-bugarsko-austrijska koprodukcija *Vestern* (*Western*, 2017), koja tematizira grupu njemačkih građevinskih radnika koji odlaze raditi u zabačeno bugarsko selo, osvojila je glavnu nagradu Propeler Motovuna (žiri u sastavu: Maša Aljohina, Rumena Bužarovska, Oliver Frlić, Hrvoje Hribar i Anna Maria Karlsdóttir), kao i nagradu filmskih kritičara FIPRESCI (žiri: Petra Meterc, Mario Slugan i Tadeusz Szczepeński). Očito je da kombinacija društveno angažirane tematike i precizne, učinkovite režije Valeske Grisebach može računati na dobar odjek kod stručne publike i kritike, ali ovako jednoglasno oduševljenje obadva žirija ipak pomalo iznenađuje. Slična situacija dogodila se u povijesti festivala samo jedanput, preciznije 2009. kada je za film *Akvarij* (*Fish Tank*, 2009) također dvostruko nagrađena britanska redateljica Andrea Arnold.

Neku od nagrada glatko je mogla dobiti i rumunjska redateljica srednje generacije Iulia Rugina za dramu *Udarne vijesti* (*Breaking News*, 2017), o televizijskom reporteru kojemu kolega pogine na zadatku, a nadređeni od nje zahtijevaju da privoli pokojnikovu obitelj na suradnju u snimanju televizijske emisije. Rugina je režirala ogledni primjerak dobrog rumunjskog filma, učinkovitog izlaganja, ne-

posrednog vizualnog stila i realističnog prikaza života, u kojemu junak na kraju mora presuditi između onoga što mu okolina nameće i onoga što smatra ispravnim životnim odabirom. Gruzijaska redateljica Mariam Hačvani i srpska redateljica Tea Lukač, kao i Rugina također se bave društveno aktualnim temama. Hačvani u filmu *Dede* (2016) obrađuje problematiku tradicionalnih ugovorenih brakova u zabačenim gruzijskim planinama, dok Lukač u dokumentarcu *Beliberi: najvažniji dečko na svetu* (2016) prati obožavatelje planetarno poznatog Justina Biebera u Srbiji i Hrvatskoj te kroz njihove životne priče analizira tinejdžersku opčinjenost idolima.

Da ne bi ispalo da su u Motovunu samo redateljice srednjeg i mlađeg naraštaja predstavile zanimljive filmove, pobrinula se Claire Denis, francuska veteranka i europska redateljska legenda. Denis se u filmu *Umjereno oblačno sa sunčanim razdobljima* (*Un beau soleil interieur*, 2017) bavi ljubavnom svakodnevicom pariške slikarice i svježe razvedene majke djevojčice (Juliette Binoche) u konačnoj potrazi za pravom ljubavi. Iako je ovaj siže naizgled vrlo banalan i podsjeća na zaplet sapunice ili tekst iz časopisa za domaćice, Denis je toliko dobra redateljica da iz njega uspijeva izvući iznimno nadahnuto i dopadljivo filmsko djelo. Denis režira zavodljivo, fluidno i pitko, inteligentno se poigravajući uvriježenim stajalištima i predrasudama, a sjajnog suradnika nalazi u glumici Juliette Binoche, koja još uvijek podjednako zapanjuje svojim glumačkim sposobnostima i profinjnim izgledom.



Vestern  
(Western,  
Valeska  
Grisebach,  
2017)

Ovogodišnji Motovun obilježila je još jedna veteranka europskog filma, poljska redateljica Agnieszka Holland, koja je bila i glavna festivalska gošća. Za svoj filmski doprinos dobila je nagradu Maverick, koja joj je uručena prethodnije festivalske večeri uoči projekcije njezina novog filma *Tragovi* (*Pokot*, 2017), a održala je i prigodno stručno predavanje (masterclass).

Glavna junakinja *Tragova* umirovljena je inženjerka, vegetarijanka i astrologica koja živi u ruralnoj zabiti sa psima i ne mari previše za komunikaciju s domicilnim stanovništvom. Problemi nastaju nakon što joj iznenada nestanu psi, a zatim se počinju pojavljivati unakaženi leševi lokalnih lovaca koje policijski istražitelji nikako ne uspijevaju povezati s počiniteljem. No taj žanrovski miks drame, trilera i ekološkog filma s naglašenim vizualnim stilom nije uspješno proveden. Jer, iako se u *Tragovima* osjeća vješta i znalačka redateljska ruka, cjelina je ipak prenapučena vizualnim metaforama i prenaplašene ekološke poruke. U počast redateljici prikazana je i prva epizoda njezine trodijelne miniserije *Gorući grm* (2013), o tragičnoj sudbini praškog studenta Jana Palacha, te njezina cijenjena rana drama *Provincijski glumci* (*Aktorzy Prowincjonalni*, 1978) koja je dobitnica nagrade FIPRESCI-ja u

Cannesu. Upravo je u ovom posljednjem filmu Holland pokazala redateljsku superiornost u odnosu na *Tragove*. Drama opisuje zbivanja u poljskom provincijskom kazalištu uoči dolaska mladog redatelja iz Varšave, koji bi trebao unijeti živost u monotonu kazališnu sredinu. Holland u ovoj drami vrlo fino razvija problematiku umjetničke inspiracije i međuljudskih odnosa (obiteljskih i profesionalnih) u kontekstu ograničenja ondašnje socijalističke države i režima komunističke partije.

Motovunska publika upoznala se ove godine i s radom njezine kćeri Kasije Adamik, također filmske redateljice, koja je s Holland surežirala *Tragove*. Tijekom festivala prikazan je i njezin samostalni film *Rastroj* (*Amok*, 2017), temeljen na istinitom slučaju iz poljske kriminalističke prakse. Riječ je o slučaju poljskog pisca koji je osuđen na dugogodišnju robiju nakon što je ustanovljeno da se brutalni opisi mučenja u njegovu romanu poklapaju s detaljima okrutnog umorstva, iako on ustrajava na tvrdnji da nije kriv. Adamik je očito iskoristila kontroverzni događaj da bi režirala efektanu poljsku verziju *Američkog psiha* (*American Psycho*, Mary Harron, 2000).

Nastavljajući dobar motovunski običaj da se svake godine predstavi jedna europska



Trg (The Square, Ruben Östlund, 2017)

kinematografija, ove godine prikazano je deset dugometražnih islandskih filmova (jedan u glavnom i devet u popratnom programu) generacijski različitih redatelja. U rasponu od ranih radova jednog od najiskusnijih i najproduktivnijih islandskih redatelja Fridrika Thóra Fridrikssona, pa do novih filmova mlađih redatelja poput Grimura Hákonarsona i Rúnara Rúnarssona, ostvaren je sažet i konstruktivan uvid u suvremenu islandsku kinematografiju. Dio tih filmova hrvatski su gledatelji već mogli vidjeti, poput sjajne komedije *101 Reykjavík* (2000) Baltasara Kormakura, u kojoj nastupa i Victoria Abril kao učiteljica *flamenco*, s kojom glavni lik ima seksualno iskustvo, ili zapaženih i nagrađivanih djela *Vrapci* (*Þrestir*, Rúnar Rúnarsson, 2015) i *Ovnovi* (*Hrútar*, Grímur Hákonarson, 2015), koje smo nedavno mogli gledati i u hrvatskim kinima.

Hrvatsku premijeru imao je film *Heartstone* (*Hjartasteinn*, 2016) redatelja Guðmundura Arnara Guðmundssona, prikazan u glavnom programu. On prati živote dvojice tinejdžera u malom islandskom selu, popraćene uobičajenim iskusejima. Iako je ovakva priča u suvremenoj kinematografiji viđena bezbroj puta, redatelj uspijeva podignuti film zahvaljujući osebnom vizualnom stilu, koji uključuje

dominaciju uskih planova, uglavnom krupnih ili nešto širih, veličanstvenu prirodu i pokretnu kameru uz korištenje dojmljivog prirodnog svjetla. No film je ipak predug (preko dva sata) u odnosu na potencijale priče koju nudi i ne bi mu štetila drastičnija montažna kraćenja uz ubrzanje tempa.

Jedno od zanimljivijih ostvarenja među prikazanim islandskim filmovima drama je *Vulkan* (*Eldfjall*, 2011) redatelja Rúnara Rúnarssona, koji je uz skladatelja Kjartana Sveinssona bio ovogodišnji festivalski gost. Doduše, *Vulkan* je već bio prikazan u Motovunu (prije četiri godine), ali to ne umanjuje njegovu atraktivnost. Junak filma je domar koji odlazi u mirovinu. On nema mnogo prijatelja i hladno komunicira unutar obitelji, a muči ga i činjenica da ne zna što će sa sobom u novim životnim okolnostima. No situacija se drastično mijenja nakon što mu žena doživi moždani udar i postane nepokretna... taj trenutak redatelj Rúnarsson sjajno koristi da istakne čovjekovu nemoć u odnosu prema prirodi, kao i potrebu za poniznošću i zahvalnošću na elementarnim životnim iskustvima. Naročito je dramaturški učinkovito izveden junakov čin ubojstva iz samilosti nepokretne i vegetirajuće mu žene, koji neodoljivo podsjeća na potez očajnog umirovljenika

ELVIS LENIĆ:  
ISLANDANI I  
REDATELJICE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Umjereno  
oblačno sa  
sunčanim  
razdobljima  
(*Un beau soleil  
interieur*, Claire  
Denis, 2017)

(Jean-Louis Trintignant) iz Hanekeove *Ljubavi* (*Amour*, 2012). S obzirom na to da je Haneke svoj film snimio godinu dana kasnije, lako je moguće da je to narativno rješenje posudio upravo od Rûnarssona.

Nakon višegodišnjeg iskustva u gledanju islandskih filmova, uključujući i ovu motovunsku retrospektivu, zanimljivo je istaknuti nekoliko činjenica koje općenito vrijede za islandsku kinematografiju. Prvo, islandski filmovi žanrovski su vrlo ograničeni, uglavnom je riječ o dramama koje mogu imati elemente komedije, iako je pritom humor vrlo specifičan i opor, vjerojatno u skladu s njihovim ambijentom i životnim okolnostima. Drugo, islandski redatelji često posežu za životinjskim motivima (dovoljno je istaknuti naslove motovunskog programa: *Bijeli kitovi*, *O konjima i ljudima*, *Ovnovi*, *Vrapci*), koji uglavnom predstavljaju metafore čovjekova odnosa prema drugim ljudima i prema prirodi. Treće, njihovi filmovi narativno su vrlo ekonomični i odmjereni, a stanja i emocije likova predočuju se suzdržano, više prikriivanjem nego otkrivanjem, dok u konačnici gotovo uvijek prevlada životni optimizam, Najzad, sve je to podvučeno pre-

poznatljivim vizualnim stilom koji uključuje obilato korištenje kadrova impresivne prirode i specifične sjeverne svjetlosti.

Naravno, nisu samo filmovi redateljica i islandski filmovi bili vrijedni pažnje, pa bi svakako valjalo izdvojiti još nekoliko djela. Među njima se naročito ističe epski vestern *Pakao na zemlji* (*Brimstone*, 2016). Budući da je vestern i inače krajnje rijedak posjetitelj motovunskih programa, ovaj postaje još zanimljiviji zbog činjenice da mu je redatelj Nizozemac Martin Koolhoven. Na koncu, film je snimljen u velikoj međunarodnoj koprodukciji (Nizozemska, Francuska, Njemačka, Belgija, Švedska i Velika Britanija), što pokazuje da suvremeni vestern nije privilegij samo američkih redatelja, nego se s tim neuništivim žanrom mogu vrlo uspješno nositi i Europljani. Koolhovenov *Pakao na zemlji* strukturiran je u četiri velika poglavlja (prvo i zadnje odvijaju se u sadašnjosti, a drugo i treće su retrospekcije). Na početku filma upoznajemo nijemu mladu ženu (Dakota Fanning), brižnu sugrađanku, uzornu suprugu i majku dvoje djece, čiji će život uništiti dolazak novog propovjednika (Guy Pearce) koji sa sobom donosi avete prošlosti, a naredna po-



Vulkan  
(Eldfall, Rúnar  
Rúnarsson,  
2011)

glavlja objašnjavaju povijest njihova odnosa. Amerikanci su tijekom ovog desetljeća snimili neke iznimno brutalne i naturalistične vesterne, prema kojima je realizam antivesterna iz 1970-ih prava kamilica, ali ovako izravne sekvence brutalnoga nasilja i sakaćenja raritet su i u kontekstu suvremenog američkog vesterna. No *Pakao na zemlji* nije film koji pokušava privući pažnju samo šokantnim prizorima, nego je ujedno i epska priča o moralu, ljubavi i odanosti. Naročito je zanimljiv i društveno aktualan motiv vjerskog fanatizma, efektno sublimiran u liku propovjednika, budući da je to jedan od najvećih problema s kojima se suočava suvremena civilizacija.

Vrlo je zanimljiva i dobro napravljena ruska drama *Aritmija* (*Аритмия*, 2017), renomiranog redatelja Borisa Hlebnikova, koji se bavi životom bračnog para liječnika, oboje zaposlenih u hitnoj pomoći. Život im je kompliciran zbog međusobnih bračnih razmirica, koje postaju sve intenzivnije, ali i situacije na poslu uvjetovane štednjom i nerazumnim zahtjevima koje državne institucije stavljaju pred zaposlene. Ako je *Smrt gospodina Lazarescu* (*Moartea domnului Lăzărescu*, Cristi Puiu,

2005) bila okrutna analiza istočnoeuropskog zdravstvenog sustava iz perspektive pacijenta, onda je *Aritmija* nastavak takvog pristupa iz perspektive liječnika, odnosno sad imamo perspektive onih koji dobivaju i onih koji pružaju usluge, ali značajne razlike nema. Pritom je naslov *Aritmija* savršeno pogodan, jer opisuje kaos i nesavršenost međuljudskih odnosa, kao i odnosa državnih institucija prema liječnicima i građanima, odnosno ponovno gledamo dobro poznatu priču u kojoj se okrutna birokracija brine samo o sebi, a ne o onima zbog kojih bi trebala postojati. Iako redatelj pruža mračnu sliku stanja u suvremenoj Rusiji (a i šire), on također vjeruje u moral i ljudske vrline te smatra da ima nade za humanije društvo i da se isplati boriti za njega.

Za razliku od Hlebnikova, poznati španjolski redatelj Alex de la Iglesia u filmu *Bar* (*El bar*, 2016) uopće ne pokazuje vjeru u ljude i njihove vrline, a to se nazire još tijekom uvodne špice koja obiluje stiliziranim kadrovima grinja, bakterija i drugih mikroorganizama koji egzistiraju na čovjeku ili u njegovoj bliskoj okolini. Nakon što redatelj s tog parazitskog mikrosvijeta jednim rezom (s)krene u ljudsku

ELVIS LENIĆ:  
ISLANDANI I  
REDATELJICE

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

urbanu džunglu, postaje nam jasno da neke velike razlike zapravo i nema. Protagonisti *Bara* gosti su jednog kafića slučajno povezani bizarnim događajem: nakon što jedan gost izađe iz kafića i padne smrtno pogođen hicem iz vatrenog oružja, a slična sudbina ubrzo zadesi i sljedećeg, ostalim gostima postaje kristalno jasno da će se isto dogoditi i njima. Situacija jako podsjeća na znameniti Buñuelov film *Anđeo uništenja* (*El ángel exterminador*, 1962), u kojemu ljudi ostaju zatočeni u sobi i više ne mogu izaći. Dok Buñuel više naginje metafizičkim i nadrealističkim elementima, Alex de la Iglesia pokušava nekako objasniti razlog blokade, a to je strah vlasti od smrtonosnog virusa koji se širi gradom, zbog čega ubijaju i pale ljude za koje smatraju da su zaraženi. Taj manjak iracionalnog nije ga omeo u naumu da vrlo efektno režira film prožet mizantropijom i crnim humorom, u kojemu se vidi do koje su razine spremne pasti ljudske jedinice stjerane u egzistencijalni tjesnac.

Emocionalnim manama ljudske vrste bavi se i švedski redatelj Ruben Östlund u *Trgu* (*The Square*, 2017), ovogodišnjem dobitniku Zlatne palme u Cannesu, o kojemu su već napisani brojni hvalospjevi, ali ostavit ćemo za kraj jedan mali film koji vrlo efektno prenosi duh Motovuna. Riječ je o *Kratkom izletu* (2017), igranofilmskom dugometražnom prvijencu dokumentarista Igora Bezinovića koji je snimljen prema istoimenom romanu Antuna Šoljana. Poput Šoljanovih, i Bezinovićeви junaci su mladi ljudi koji lutaju krajolicima ruralne Istre u potrazi za samostanom sa srednjovjekovnim freskama i postupno odustaju od potrage. Vrlo je zanimljiv početak kojim Bezinović stavlja priču u kontekst današnjeg vremena. Njegovi junaci počinju svoju potragu krenuvši iz festivalskog Motovuna, nakon cjelonoćnog partijanja, čime redatelj ispisuje jednu finu i nepretencioznu posvetu ovom festivalu koji je uspio dogurati do svojeg 20. izdanja.

UDK: 791.65.079(497.4 IZOLA):791-21/22"2017"(049.3)

Marko Stojiljković

## Festival za publiku... i probranu kritiku

Uz 13. međunarodni filmski festival u Izoli, Kino Otok, 31. svibnja do 4. lipnja 2017.

Kino Otok nije samo naziv filma Ivana Ramljaka, već i festivala koji je početkom juna imao svoje trinaesto izdanje u Izoli, gradiću na slovenskoj jadranskoj obali. Paralela se, međutim, nametnula skoro sama od sebe, pa je hrvatskom sineasti i filmskom kritičaru upriličena mini-retrospektiva kratkih filmova na kojoj su uz *Kino Otok* (2016) prikazani i *Baba Višnjina* 38 (2007), *In utero* (2011) i *Trapula* (2013), naravno, uz prisustvo autora.

Kino Otok je inače *audience festival*, što znači da nema takmičarskog programa i nagrada, nego je sve podređeno publici. To u principu podrazumeva gostovanja autora kad god je to moguće i ekstenzivne seanse razgovora između autora i publike, a takođe i širok izbor kratkometražnih i dugometražnih, svežih i "odležalih" dokumentarnih i igranih filmova, uglavnom manje poznatih (odnosno pomno izabраниh) sa festivalskog ciklusa.

Ove godine je festival ostao uskraćen za svoj najatraktivniji deo, projekcije filmova na glavnom gradskom trgu, iz finansijskih razloga, što će, nadam se, biti ispravljeno do sledećeg izdanja, ali je publika mogla uživati na ostale tri lokacije, u Domu Kulture, art-kinu Odeon i na plaži gde su u večernjim satima prikazivani kratki filmovi. Popratni sadržaj je podrazumevao žurke i žive svirke u blizini kampa i obale, kao i izložbe i instalacije u gradu. Za filmske profesionalce priređen je *Industry program* podeljen u tri segmenta. Prvi se ticao prikazivačke delatnosti i mogućnosti saradnje između

filmskih festivala i art-kino prikazivača. Drugi je u fokusu imao fotografiju i scenografiju, od čega posebno treba izdvojiti predavanja direktora fotografije Christiana Bergera i scenografkinje Ludovice Ferrario. Kratko predavanje iz oblasti produkcije imala je i Ankica Jurić Tilić.

Zanimljivo, najzvučniji filmovi sa programa ovogodišnjeg festivala prikazani su bez prisustva autora. Recimo, *Žena koja je otišla* (*Ang babaeng humayo*, 2016), dobitnika Zlatnog lava u Veneciji Lava Diaza, u Izolu je došla na kraju festivalske turneje, a filipinski sineast ima status prijatelja festivala i u prošlosti je gostovao sa svojim ranijim filmovima. Festivalu nije prisustvovala ni Léa Fehner, čiji je film *Čudovišta* (*Les ogres*, 2015) došao u Izolu sa nagradom publike u Rotterdamu i trijumfom iz Odesse u džepu, kao ni Monika Willi koja je dovršila poslednji dokumentarni film pokojnog austrijskog sineaste Michaela Glawoggera i, začudo, Alessio Bozzer sa svojim dokumentarcem *Trst, Jugoslavija* (*Trieste, Yugoslavia*, 2017), čija je tema, istorijat tržnice Ponte Rosso, posebno zanimljiva publici celog ex-Yu prostora, a i razgovor bi, verujem, bio još zanimljiviji imajući u vidu geografsku blizinu Izole i Trsta i upoznatost publike sa Ponte Rossom i u kasnijem periodu propadanja.

U toj grupi filmova bih izdvojio dva naslova. Jedan je *Svi severni gradovi* (2016) bosansko-hercegovačkog autora Dane Komljenja. U pitanju je njegov dugometražni prvenac, premijerno prikazan na prošlogodišnjem Lo-



Svi severni  
gradovi (Dane  
Komljen, 2016)

carno Film Festivalu koji je već obišao ceo region bivše Jugoslavije i dobar deo srednje Evrope, uglavnom dobijajući pozitivne kritike. Komljen je ostao veran svom nenarativnom stilu, na rubu eksperimentalnog i esejističkog sa povremenim metafilmskim intervencijama. Iako se to nigde ne spominje (ceo film je elipsa), *Svi severni gradovi* za temu imaju ratnu prošlost i tranzicijsku sadašnjost viđenu iz perspektive prvo dvojice, a onda trojice likova koji ne komuniciraju međusobno unutar prostora napuštenog odmarališta u Crnoj Gori, u kojem borave. Komljen ima inovativne režijske ideje, a koristeći različite načine snimanja – od dugih, retko prekidanih kadrova na početku, do ekstremno krupnih planova kasnije, uz ekstravagancu poput podvodnih *night vision* snimaka i rušenja četvrtog zida – film je učinio još eliptičnijim i nekomunikativnijim. *Svi severni gradovi* su potpuno oslobođeni od konteksta, u filmu nema nijedne jedine replike (uglavnom čujemo samo ambijentalne zvukove), a nekoliko naracija za kojima poseže vrlo malo objašnjavaju ono viđeno na ekranu i odnose među likovima te daju tek ovlašni uvid u njihova po-

jedinačna psihička stanja i predistoriju mesta. Komljen svakako zaslužuje pohvale za doslednost svom stilu i izrazu (nameću se etikete *slow cinema*, kao i apstraktni i apsolutni film), ali u svojoj nekomunikativnosti *Svi severni gradovi* mogu ostati tek filmski kuriozitet.

Drugi i meni zanimljiviji bio je *mockumentary Radijski snovi* (*Radio Dreams*, 2016) iransko-britanskog autora Babaka Jalalija, koji suprotno Komljenju ispituje nekoliko tema provlačeći film kroz nekoliko kontekste. Radnja filma prati događanja u i oko lokalne radiostanice na farski jeziku, na širem području San Francisca. Događaj koji se očekuje je susret i *jam session* članova prvog afganistanskog rock sastava Kabul Dreams sa njihovim velikim idolima, Metallicom. Idejni vođa tog plemenito intoniranog međukulturnog susreta je jedan od zaposlenika, imigrant umetničkog profila i nesvakidašnje pojave, Hamid, kojeg igra iranski pesnik i kantautor Moshen Namjoo, a suočava se sa nekoliko problema. Jedan od njih je da članovi Metallice kasne i knjiga će na kraju spasti na jedno slovo, bubnjara Larsa Urlicha. Drugi je sukob sa menadžmentom oko koncep-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Izgubljeni u  
Francuskoj  
(*Lost in France*,  
Niall McCann,  
2016)

cije: Hamid insistira na umetnosti i kvalitetu, dok menadžerka insistira na komercijalnom pristupu. *Radijski snovi* su istovremeno i beckettovska komedija / drama apsurdna i poigravanje sa opštim čudaštvom, ali i pogled prema savremenoj Americi iz imigrantske, iranske perspektive i humanistička oda ljudskosti u jednom nesvakidašnjem, kompaktnom i zabavnom filmu.

Autori koji su nas počastili svojim prisustvom bili su bosansko-austrijska autorica Selma Doborac, sa svojim beskompromisnim, eksperimentalnim filmskim esejem *These Shocking Shaking Days* (2016), na temu odnosa svakodnevnice, uporabne arhitekture i ratnih razaranja, zatim Thanos Anastopoulos, Davide del Degan i Nicoletta Romeo sa svojim dokumentarnim filmom *Poslednja plaža* (*L'ultima spiaggia*, 2016), koji prati posetioce poslednje spolno segregirane plaže u Trstu, te Bill Morrison kojem je – osim prikazivanja najnovijeg dokumentarca *Dawson City: smrznuto vrijeme* (*Dawson City: Frozen Time*, 2016), koji se bavi kuriozitetom da je u napuštenom rudarskom gradiću u Yukonu na severozapadu

Kanade pronađeno pravo blago: rani, nemi filmovi za koje se mislilo da su zauvek izgubljeni – upriličena i retrospektiva kratkih filmova, dokumentarnih i eksperimentalnih sa arhivskim snimcima. Uz svoje filmove o kojima će nadalje biti reči, prisustvovali su i Loredana Bianconi (*Preko mora / Overseas*, 2017), Igor Bezinović (*Kratki izlet*, 2017) i Niall McCann (*Izgubljeni u Francuskoj / Lost in France*, 2016).

McCannov film je naizgled sasvim običan muzički dokumentarac koji se bavi škotskom alternativnom rock scenom sredinom 1990-ih. Međutim, ono što film uzdiže iznad običnog *rockumentary* filma dvojak je kontekst. Prvi, ovlažno ispitan, bavi se promenama koje su zadesile Veliku Britaniju, posebno Škotsku i još posebnije Glasgow sredinom 1990-ih. Ta tema je već ispitivana kroz sijaset filmova iz različitih uglova (setimo se *Trainspottinga* / Danny Boyle, 1996/ koji celoj toj temi prilazi iz suprotnoga kuta, sa margine i sa jasnom skepsom), a ovde se autor bavi time kako je promena socioekonomskog konteksta uticala na razvoj muzičke scene u nekada dosadnom, radničkom industrijskom gradu. Drugi, zanimljiviji i nama i

MARKO  
STOJILJKOVIĆ:  
FESTIVAL ZA  
PUBLIKU... I  
PROBRANU  
KRITIKU

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Radjski snovi  
(Radio Dreams,  
Babak Jalali,  
2016)

autoru, intimistička je ispovest grupe muzičara o famoznom nastupu u gradiću Mauron u Bretanji na vrhuncu popularnosti muzičkog pokreta, ispričana sa distance i sa prirodnim “rupama u sećanju”, te pokušaj rekonstrukcije šta se stvarno događalo (ipak to nije bilo haotično kao Woodstock ili nešto slično) i rekreacije slične atmosfere dvadeset godina kasnije, kada su se neke grupe raspale, prestale sa radom ili su se sastavi prekomponirali.

Preko mora Loredane Bianconi bavi se jednim od manje tematiziranih istorijskih događaja: fašističkom kolonizacijom Afrike, pre svega Etiopije 1930-ih. Autorica ostaje u poznatom miljeu svog sela po imenu Borgo Tossignano čiji su se meštani u ono vreme otiskivali preko mora u potrazi za više novca i boljim životom. Sve što u filmu čujemo i vidimo su svedočenja nekih od preživelih (sada starih ljudi koji su u ono vreme bili deca), naraciju iz njihovih pisama kući, stare fotografije, arhivske filmske žurnale i stare propagandne filmove. Autorica ima ličnu motivaciju – želi ispitati sudbinu svog ujaka koji je do kraja života ostao u Etiopiji – usput ispitujući čisto ljudske sudbine u kovitlacu istorijskih događaja, rata i britanske okupacije koja je usledila. Vrlo zani-

mljivo je autoričino izbegavanje da se upušta u političke i istorijske rasprave, u čemu ostaje na sličnoj liniji kao i bivši kolonisti koji su tamo odlazili iz egzistencijalnih i ličnih motiva.

Hrvatskoj publici će možda biti zanimljiv podatak da je *Kratki izlet*, dugometražni igrani prvenac Igora Bezinovića, svoju regionalnu premijeru doživeo baš u Izoli, nakon svetske premijere u Rotterdamu, a pre Pule i Motovuna. Reč je o nadahnutoj, niskobudžetnoj, skoro gerilskoj ekranizaciji romana Antuna Šoljana koja je književnom delu vernija po duhu nego po vremenu i mestu radnje, ističući njegove univerzalne teme. *Kratki izlet* je ogled o mladosti kao takvoj, o potrazi za smislom života, uokviren pričom o izletu i potragom za mit-skom crkvom u bespućima Istre sa navodno najboljim freskama u okruženju, koji postaje putovanje u proverbijalno srce tame. Bezinović inteligentno čita Šoljanovo delo i svoj film režira koristeći se ne samo svojim dokumentarističkim iskustvom (kamera iz ruke prati junake bez velike distance), nego i oneobičenjem kroz oslikavanje nepouzdanosti naratora time da se njegova naracija u pojedinim detaljima jasno razlikuje od slike koju na ekranu vidimo.

UDK: 791.22:791.65.079(497.5 ZAGREB)"2017"(049.3)

Marko Stojiljković

## Žanrovski festival koji još može (na)rasti

Uz 7. Fantastic Zagreb Film Festival, 29. lipnja do 9. srpnja 2017.

U medijima se Fantastic Zagreb uporno reklamira kao najveći žanrovski festival u regiji, što je često hvalisava tvrdnja koja usled nejasnih kriterija i višeznačnosti postaje neproverljiva i zapravo ne znači gotovo ništa. Istini za volju, Fantastic Zagreb traje najduže od svih žanrovskih festivala od Vardara do Triglava (celih jedanaest dana plus vikend ranije za zagrevanje) i najvidljiviji je na karti profesionalnih (*industry*) događanja (European Genre Forum) zbog producentske laboratorije u okviru festivala, povezane sa rediteljskom, u okviru festivala u Amsterdamu, i *packaging* laboratorijom u okviru Black Nights Film Festivala u Tallinnu. Međutim, Fantastic Zagreb nije ni najstariji žanrovski festival u regiji, niti je najveći po broju prikazanih filmova ili broju projekcija usled ograničenog broja prizorišta i termina: po jedan do dva filma dnevno na Ljetnoj pozornici Tuškanac i dvije specijalne projekcije na utvrđi Medvedgrad, posle kojih sledi popratni zabavni program.

Organizaciono, Fantastic Zagreb se solidno drži: publika je blagovremeno animirana, pa su projekcije bile solidno popunjene, a do i od Medvedgrada je bio osiguran prevoz, doduše tek od centra grada prilično udaljenih Šestina, što je moglo predstavljati problem za povratak u noćnim satima. Također, kako nisu bile osigurane alternativne, zatvorene lokacije, zbog kiše su dve projekcije premeštene u druge termine, a usled, za pretpostaviti je havarijskog nestanka struje, projekcija jednog filma, danskog horor-trilera *Robin* (Antonio Tublen, 2017), kasnila je toliko da je potpisnik ovih re-

dova od nje odustao i pita se je li ista uopšte održana. Uostalom, pošteno bi bilo primetiti da, uz određene nedostatke, Fantastic Zagreb Film Festival ipak dosta čini za puls grada, naročito u nezahvalnoj sezoni početkom leta kada grad skoro opusti.

Jedan od razloga za to je i vrlo pažljiva programska selekcija u nekoliko tematskih skupina: što prema datumu filma (klasici koji obeležavaju jubileje), što prema geografskom poreklu (nordijskim i azijskim filmovima posvećeni su posebni tematski sklopovi, kao i jednom jedinom američkom naslovu, dok je Panorama pokrivala uopšte evropske žanrovske filmove), što prema potencijalu kulturnog statusa, odnosno ekstremnosti sadržaja (program Ponoćno ludilo nudio je filmove za izdržljiviju publiku), a prikazana su i dva dokumentarna filma. U svemu tome svoju posvetu našao je i nedavno preminuli Jonathan Demme u čiju je čast prikazan film *Kad jaganjci utihnu* (*The Silence of the Lambs*, 1991).

Profesionalna sekcija festivala okupila je impresivnu listu predavača, što za polaznike laboratorije, što za zainteresiranu javnost. Nekadašnji novinar, a sada konsultant u filmskoj industriji i *influencer*, Aaron Hillis, govorio je o živom, promenljivom svetu kreativne industrije i *crowdfundinga*. Producent i direktor producentske kuće Exhibit A, koja se uglavnom bavi dokumentarnim filmovima, Alexandre O. Philippe, održao je *masterclass* (stručno predavanje) o Hitchcocku kao svojoj opsesiji kroz celu karijeru. Svoj *masterclass* o produkciji imao je i Ant Timpson, novozelandski producent,



Došljak  
(Goksung,  
Hong-jin Na,  
2016)

distributer, pravnik i preduzetnik, kao i Timo Vuorensola, koji je govorio o transformaciji projekta *Iron Sky*, od internetske *crowdfunding* šale do franšize koja raste. Producent Joshua Sobel govorio je o mogućnostima za filmsko pripovedanje na novom mediju virtuelne realnosti, dok je pravnica Charlotte Paoli podělila svoja iskustva iz oblasti ugovora u filmskoj industriji i industriji zabave. Mladi autori i producenti iz cele Evrope su, pak, predstavljali svoje projekte, razmenjivali mišljenja i dobijali dragocene savete za napredovanje u karijeri.

Jedna od posebnosti Fantastic Zagreb Film Festivala projekcije su filmskih klasika za manje ili više okrugli jubilej. Ove godine, najmlađi od njih, Verhoevenov *RoboCop* (1987) napunio je 30 godina, a najstariji, legendarni *Metropolis* (1927) Fritza Langa, koji je zvanično zatvorio festival, celih 90 godina. Osim njih, prikazani su *Solaris* (Солярис, 1972) Andreja Tarkovskog (45 godina), i to u terminu najavnog vikenda, *Suspiria* (1977) Daria Argenta (40 godina), *Conan barbarin* (Conan the Barbarian, 1982) Johna Miliusa i *Poltergeist* (1982) Tobe Hoopera i Stevena Spielberga (oba 35 godina), dok je jednako stari Carpenterov *Stvor* (The Thing, 1982) prikazan u jedinstvenoj atmosferi

Medvedgrada pred izuzetno brojnom publikom kojoj nisu smetali ni gužva, ni nizak komfor sedenja na travi, zidu i kamenoj stazi.

Drugi film najavnog vikenda bio je korejska vožnja kroz žanrove (od film noira, preko trilera i misterije do horor drame) Hong-jina Naa, film *Došljak* (Goksung, 2016) koji je prvi put prikazan hrvatskoj publici. Reč je o godinu dana starom filmu koji je internacionalnu premijeru doživeo prošle godine u Cannesu, odakle je i krenuo na svetsku turneju skoro uporedo sa DVD distribucijom u matičnoj zemlji. Reč je o filmu koji je već pohodio regiju (beogradski FEST) i o izuzetno slojevitom delu koje zahteva više gledanja i detaljnu analizu viđenog. Sa trajanjem od preko 150 minuta i pričom koja često menja fokus, *Došljak* pati od pojedinih nedorečenosti i nelogičnosti, a ponekad čak skoro potpuno "iskače iz šina", ali je, sve u svemu, jedan od najosebujnijih, najintričnijih i najsnažnijih žanrovskih filmova u novom milenijumu.

Festival je svečano otvoren još jednim izuzetno atraktivnim naslovom, *Vozačem* (Baby Driver, 2017) u režiji Edgara Wrighta, britanskog autora koji se donekle uspešno probio na tržiše sa filmom *Scott Pilgrim protiv sveta* (Scott

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Vozač (*Baby Driver*, Edgar Wright, 2017)

*Pilgrim vs. the World*, 2010) – u matičnoj zemlji je realizirao parodijsku trilogiju *Noć glupih mrtvaca* (*Shaun of the Dead*, 2004), *Eksplozivni murjaci* (*Hot Fuzz*, 2007) i *Kraj sveta* (*The World's End*, 2013), te je stekao status novog kralja žanrovske komedije koja ne haje mnogo za pravila lepog ponašanja. *Vozač* je autorov pokušaj da u svom stilu i sa punim poštovanjem obradi motive svojih omiljenih filmova. Tako Wright u temelj postavlja Waltera Hilla (njegovog *Vozača /Driver*, 1978/ jednako koliko i stripovski svet *Vatrenih ulica /Streets of Fire*, 1984/), a u svom diskursu se drži i Tarantinovih *Pasa iz rezervoara* (*Reservoir Dogs*, 1992), Mannove *Vrućine* (*Heat*, 1995) i Kathryn Bigelow u njenoj adrenalinskoj fazi – *Pakleni val* (*Point Break*, 1991). Wrightov “uzmi ili ostavi” stav je beskompromisan, kao i stil njegovog filma koji treba prihvatiti i na koji se treba naviknuti, suprotno onome što gledaocu isprva govori intuicija, jer je pored vozačke akcije i urnebesne komedije *Baby Driver* ujedno i mjuzikl koji sa lakom spaja muzičke žanrove i raspoloženja, od predhipijevskih ljubavnih balada, preko svevremenskih vozačkih hitova, najčešće iz domene progresivnog rocka, pa do urbanog hip-hop zvuka. Reč je o neponovljivom filmskom

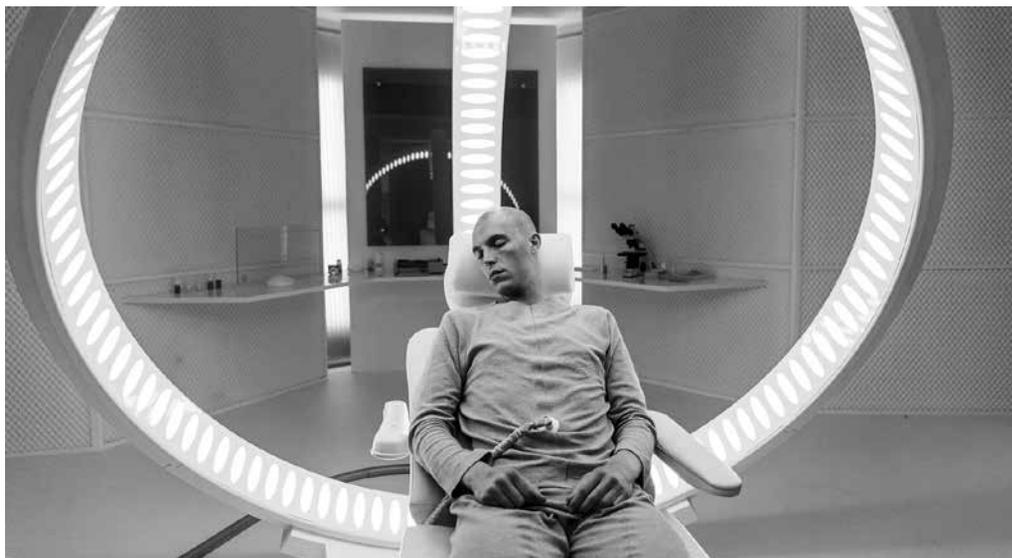
iskustvu kojem se može zameriti ponekad predvidljiv prosede.

Još jedan od zvučnih naslova na ovogodišnjem Fantastic Zagrebu je i art horor *Sirovo* (*Grave*, 2016) u režiji Julije Ducournau u kojoj autorica, debitantica, vrlo pametno kroz *suspense* i horor zapravo gradi alegoriju odrastanja, sazrevanja i seksualnog buđenja iz distinktivno ženske i feminističke perspektive. Za junakinju filma, početak studija je pakao u čijoj se socijalnoj strukturi, za razliku od svoje sestre, ne snalazi ni najmanje. Brutalni ritual inicijacije će od povučene vegetarijanke stvoriti predatora u stalnoj potrazi za ljudskim mesom u doslovnom i prenesenom značenju. Telesni, cronenbergovski horor pomešan je sa atmosferom iz filmova Romana Polanskog, ponajprije filmom *Ođvratnost* (*Repulsion*, 1965), kao i s filmskom psihologijom Zulawskog; sjajno je uslikan i briljantno režiran sa nekoliko natruha vrlo crnog humora.

Sa većinom favorita u ranoj fazi festivala, usledio je neminovni pad u nastavku, uz možda poneki bljesak. Norveški film *Kuća* (*Huset*, Reinert Kiil, 2016) počinje od interesantnog okruženja Drugog svetskog rata i postavke u kojoj imamo uglađenog nacističkog oficira, voj-

MARKO  
STOJILJKOVIĆ:  
ŽANROVSKI  
FESTIVAL KOJI  
JOŠ MOŽE  
(NA)RASTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Projekt Lazarus  
(Realive, Mateo  
Gil, 2016)

nika-vernika, te zarobljenika, norveškog borca pokreta otpora, koji zajedno moraju stići nekamo kroz šumu, da bi zaglavili u prvoj kući koju vide i za koju će se ispostaviti da nije samo ukleta i nastanjena duhovima, već i da stanare tera da doživljavaju jedan te isti dan. Mnoštvo jezika kojima se govori je odličan, realističan detalj, kao i kvalitet efekata za prilično sitan budžet, ali *Kuća* deluje kao kratki film na silu razvučen u dugometražni format. Na sličan način nedovršeno i nedomišljeno deluje i irski film *Sjene / Bez imena* (Without Name, Lorcan Finnegan, 2016), s tim da se u ovom slučaju malobrojni likovi bore sa svojim umom i gube u šumi, a ne u kući. Dojam je isti – film bi bio bolji kao kratkometražni. Donekle slična ocena se može primeniti i na *Prolaz u pakao* (The Void, Jeremy Gillespie i Steven Kostansky, 2016), makar po tome što nakon napetih i maničnih prvih pola sata nedvojbeno pada u tempu iz prostog razloga što je izneo sve na sto, pa gledaoca više ničime ne može iznenaditi zbog čega svu pažnju posvećuje praktičnim efektima maske i retro-dizajnu monstura. *Prolaz u pakao*, međutim, ni kao kratki film ne bi imao smisla, jer za to ima suviše likova sa raznih strana i različito motiviranih, ali to je sve trebalo uklopiti u jedan određeni ritam i, zašto ne, polaganiji tempo.

*Projekt Lazarus* (Realive, Mateo Gil, 2016) i *Sila privlačnosti* (Притяжение, Fedor Bondarčuk, 2017) su filmovi koji ne mogu nadići svoje okvire i vrlo često deluju kao nespretna imitacija jačih i prepoznatljivijih autora i stilova. U Gilovom filmu jasan je uticaj španjolskog sineaste Alejandra Amenábara, odnosno dva njegova najcelovitija filma, *Otvori oči* (Abre los ojos, 1997) i *Život je more* (Mar adentro, 2004), za koja je oba Gil napisao scenario. Problem sa time je što Gil neće napisati još bolji scenario radeći hibrid od dva dobra, niti on može režirati sa jednakom sigurnošću i samouverenošću kao Amenábar. Kod *Sile privlačnosti* se problem ne proteže na jednog autora, već na celokupnu kinematografiju. Ruski pokušaj multižanrovske obrade motiva dolaska vanzemaljaca na Zemlju, sa naglaskom na spektakl, iz petnih žila se trudi da liči na Hollywood. Nije tu ni stvar novca (premda su američki filmovi i po dvadeset puta skuplji i samim tim raskošniji), pa ni zanata kao takvog, koliko formule koje rade u Hollywoodu jednostavno ne funkcioniraju kod Bondarčuka. Stvar je, dakle, u dramaturgiji, a ne u produkciji.

U drugoj polovini festivala, kao donekle pozitivno iznenađenje se može istaći finko-estonska koprodukcija *Krvavo jezero* (Lake Bodom, Taneli Mustonen, 2016), bazirana na



Bar (*El bar*,  
Álex de la  
Iglesia, 2017)

teorijama o stvarnim događajima napada na četvero tinejdžera na jezeru Bodom 1960. Zanimljiv je tok vožnje kroz žanrove kojoj Mustonen pribegava, pa tako iz klasičnog šumskog slashera, *Krvavo jezero* naprasno postaje *revenge flick*, pa relativno ozbiljna *teen-drama* sa fokusom na bitna pitanja vršnjačkog nasilja i sramoćenja, da bi se film na kraju vratio na kurs i dramaturgiju slashera, što mu je i najveći nedostatak. Međutim, čak ni tada *Krvavo jezero* nije dosadno, zahvaljujući sigurnoj glumi, odličnoj fotografiji i inspiriranoj filmskoj muzici.

*Bar* (*El bar*, 2017), najnoviji film španskog majstora horor-komedije sa satiričnom crtom, Álexa de la Iglešije, zauzeo je posebno mesto organizatorima festivala, ono na Medvedgradu. Reč je o jednom od tržišno atraktivnijih žanrovskih naslova, u kojem se iz infantilnog humora vrlo brzo razvija artikulirana satira, da bi se sve u jednom trenutku pretvorilo u ogled o ljudskoj grozoti. Paralele sa *Stvorom*, sa kojim je delio pozornicu, nisu zanemarive, reč je upravo o studiji nagona za samoodržanjem u okruženju straha i panike, gde se na požrtvovanost i zajedništvo ne može računati.

Na festivalskom programu našla su se i dva dokumentarna filma. *78/52* (2016) u režiji gosta festivala Alexandra O. Philippea, dubinski je pogled bez presedana u scenu koja je promenila tok žanrovskog filma. Reč je o onoj čuvenoj sceni tuširanja iz Hitchcockovog filma *Psiho* (*Psycho*, 1960). *David Lynch: Život kao umjetnost* (*David Lynch: The Art Life*, Jon Nguyen, Rick Barnes i Olivia Neergaard-Holm, 2016) jedinstvena je prilika da čujemo legendarnog autora kako govori o svom životu, silama koje su ga oblikovale i umetnosti koja je na njega uticala. Na taj način, upoznajući ga kao čoveka i umetnika, njegovo stvaralaštvo možemo staviti u jednu sasvim novu perspektivu. Ako ni zbog čega drugog, film bi trebalo pogledati zbog Lynchovih, ne samo filmskih ranih radova na kojima autori ne štede.

Još jedan Fantastic Zagreb pokazao je sve odlike festivala spremnog za rast. Loša vest za narednu godinu je da će se ekipa iza festivala morati potruditi i pronaći zamenu za Medvedgrad, kojem se smeši dugotrajna obnova. Dobra je vest makar to da će se festival, sa sigurnošću možemo tvrditi, održati, te da će od toga najviše koristiti imati upravo publika.

MARKO  
STOJILJKOVIĆ:  
ŽANROVSKI  
FESTIVAL KOJI  
JOŠ MOŽE  
(NA)RASTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(436 GRAZ)"2017"(049.3)

## Vladimir Šeput

### Putanje austrijskog filma

Uz Diagonale – festival austrijskog filma, Graz, 28. ožujka do  
2. travnja 2017.

Austrijska kinematografija posjetiteljima europskih filmskih festivala nije nikakva nepoznanica. U posljednjih desetak godina austrijski su filmovi zapaženi i nagrađivani diljem Europe, a za autore poput Michaela Hanekea ili Ulricha Seidla lako bi se moglo reći da su već i suvremeni klasici. I hrvatski festivali su predano pratili zbivanja na toj sceni, pa stoga i našim filmofilima ostvarenja tih autora nisu strana. Štoviše, neki od austrijskih autora kao Michael Glawogger ili Nikolaus Geyrhalt su su prostor u Hrvatskoj dobili i prije negoli, primjerice, u Francuskoj ili Engleskoj. Za to postoji više razloga o čijoj bi se dugotrajnoj vezi geografskih, povijesnih, društvenih i kulturnih čimbenika vjerojatno mogla napisati barem još jedna knjiga, uz one koje su o toj temi već napisane (ovog proljeća smo mogli svjedočiti posljednjoj u nizu takvih poveznica na izložbi u Klovićevim dvorima "Izazov moderne: Zagreb-Beč oko 1900"). Imaju li navedeni faktori uistinu veze s distribucijom filmova i utječu li na festivalske selektore otvoreno je pitanje na koje nije lako saznati odgovor. Međutim, neosporno je da austrijska kinematografija posljednjih godina producira brojna umjetničko kvalitetna i odvažna ostvarenja, što i festival austrijskog filma Diagonale svake godine čini zanimljivim i relevantnim.

Od najvažnijih austrijskih filmskih festivala (uz Diagonale to su Viennale i Vienna Independent Shorts u Beču te Crossing Europe u Linzu) Diagonale se u posljednja dva deset-

ljeća izdvojio kao platforma posvećena isključivo dijalogu između različitih segmenata austrijske filmske produkcije. Festival su 2016. preuzeli mladi Sebastian Höglinger i Peter Schernhuber koji mu nastoje udahnuti svježinu te pojačati suradnju s lokalnim institucijama. To je projekt koji zasad djeluje poprilično uspješno premda je Kunsthaus u Grazu i dalje glavno festivalsko okupljalište. Festival je ove godine otvorio film Michaela Glawoggera *Bez naslova (Untitled, 2017)* koji je dvije godine poslije prerane Glawoggerove smrti dovršila njegova dugogodišnja montažerka Monika Willi, koja se našla u složenoj situaciji u kojoj je s jedne strane morala dovršiti film prema njegovoj ideji, a s druge strane stvoriti određenu posvetu preminulom autoru i prijatelju. Glawogger je materijal za film napravio u razdoblju od četiri mjeseca snimajući na raznim lokacijama, od Italije i Balkana do sjeverne i zapadne Afrike. Upravo su afrički prizori i najupečatljiviji, jer za razliku od brojnih zapadnih produkcija smještenih na taj kontinent, ne zapadaju u površni egzotizam, već ljude, mjesta i događaje promatraju i prikazuju nenametljivo i blago, gotovo stidljivo, ali istovremeno ostvaruju i specifičnu Glawoggerovu ideju ocrtavanja "geografije prostora", odnosno stava da će film funkcionirati jedino ako gledatelj jasno razumije njegov prostor, to jest njegovu geografiju, jer je upravo ona referentna točka filmske priče. Međutim, jednom kada je takva geografija uspostavljena u njoj započinje luta-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Nemoguća  
slika (*Das  
unmögliche  
Bild*, Sandra  
Wollner, 2016)

nje, putovanje bez cilja, stvara se ugodan osjećaj izgubljenosti u danom prostoru i polagano nestajanje. Stoga bi se moglo reći da je donekle riječ i o psihogeografiji filma, i to bi možda bio smjer u kojem bi se kretali daljnji Glawoggerovi filmovi, da nije preminuo, no o tome se sada može samo spekulirati. U svakom slučaju, Willi i Glawogger su snimili i montirali upečatljivo ostvarenje na tragu Chrisa Markera, kvalitetan *homage* naglo umrlom autoru i jedan od dvaju dugometražnih filmova s ovogodišnjeg Diagonalea koji su zaslužili najviše ocjene.

Najuspješniji film festivala iz konkurencije igranog filma debitantsko je ostvarenje *Nemoguća slika* (*Das unmögliche Bild*, 2016) tridesetčetverogodišnje Sandre Wollner koja je u 70 minuta poetski dočarala atmosferu Beča iz 1950-ih u kojoj trinaestogodišnja Johanna (Jana McKinnon) snima svijet oko sebe osam-milimetarskom kamerom, koju je dobila od pokojnog oca, te pomoću koje postepeno, snimanjem otkriva tajne bliskog obiteljskog kru-

ga. Ne znam je li Wollner ikada vidjela film Tomislava Radića *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (2005), s kojim zasigurno dijeli neke, barem idejne dodirne točke. Ipak, čini se da je njezin film vizualno prije svega inspiriran radom Jonasa Mekasa. No dok su Mekasovi radovi često lirski svjedočanstva o ljudima s kojima je provodio vrijeme (primjerice o Elvisu, Johnu Lennonu, Stanu Brakhageu), ali ne nužno i nostalgična reminiscencija o nestalom svijetu – to njegovi snimci postaju tek protekom vremena, kada taj svijet zapravo i nestane – Wollner u svom filmu svjesno koristi nostalgičnu teksturu osam-milimetarske filmske vrpce da bi nam približila prikazivano vrijeme, ali to za razliku od trendovskih upotreba te filmske tehnike uspješno uklapa u priču o ženama jedne obitelji kojom otkriva fragmente obiteljske povijesti koja je prožeta tajnama.

Nagrade na Diagonaleu najprestižnije su filmske nagrade u Austriji, a donose i velik novčani iznos (pobjednik za najbolji film dobiva 21

VLADIMIR  
ŠEPUT: PUTANJE  
AUSTRIJSKOG  
FILMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Bez naslova  
(Untitled,  
Michael  
Glawogger,  
2017)

000 eura, a sveukupni nagradni fond iznosi nešto manje od 200 000 eura). Ovogodišnji je pobjednik Lukas Valenta Rinner (rođen 1985. u Salzburgu), a nagradu je dobio za svoj drugi dugometražni igrani film *Pristojna žena* (*Los decentes*, 2016). Riječ je o neuobičajenoj argentinsko-austrijsko-južnokorejskoj koprodukciji smještenoj u predgrađe Buenos Airesa gdje sluškinja Belén (Iride Mockert) dobiva novi posao u bogatoj obitelji, a vila u kojoj počinje raditi dio je ograđenog posjeda omeđena visokim zidovima. Uskoro Belén otkriva i nudistički kamp u sklopu kojega će najednom spoznati svoju neočekivanu permisivnost. Premda Valenta Rinner ima dobar osjećaj za ritam i crni humor, ipak je riječ tek o prosječnom ostvarenju koje se površno poigrava dihotomijom između bogatih i siromašnih, dozvoljenog i nedozvoljenog te viđenog i skrivenog, nastojeći istovremeno biti oštra kritika kapitalizma. Naposljetku, eksplozivna završnica osigurala mu je popularnost među publikom, a film se očito svidio i žiriju, koji mu je pripisao buñuelovske kvalitete koje su, doduše, promakle potpisniku ovih redaka. Ostale su nagrade, kako je to često slučaj na nacionalnim festivalima, podijeljene gotovo ravnopravno, a od

nagrađenih filmova vrijedi spomenuti *Mačka* (*Kater*, 2016) Klause Händla, uspješnu dramu o grijehu i pokušaju oprostata koja prati homoseksualni par čija je veza iznenada stavljena na kušnju nakon što jedan od njih iznenada ubije zajedničkog mačka. Film je prikazan na prošlogodišnjem zagrebačkom Human Rights Film Festivalu, a glavni glumac Philipp Hochmair zaslužio je na Diagonaleu dobio nagradu za najboljeg glumca.

Vrlo popularan žanr biografskog filma, kojemu svake godine u sve većoj mjeri svjedočimo, bio je prisutan i na ovogodišnjem Diagonaleu s trima ostvarenjima koja se u većoj ili manjoj mjeri referiraju na austrijsku kulturnu povijest 20. stoljeća. Prvi među njima je *Lou Andreas-Salomé* (2016) njemačke redateljice Cordule Kahlitz-Post koji se bavi čuvenom rusko-njemačkom spisateljicom i psihoanalitičarkom čija su poznanstva uključivala čitavu paletu umjetnika i filozofa s početka prošlog stoljeća, uključujući Nietzschea, Freuda i Rilkea. Preostala dva, *Egon Schiele: Smrt i djevojka* (*Egon Schiele: Tod und Mädchen*, 2016) Dietera Bernera i *Stefan Zweig: Zbogom Europi* (*Vor der Morgenröte*, 2016) Marie Schrader koncepcijski su nezanimljiva djela koja doslovno

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



*Lou Andreas-Salomé*  
(Cordula  
Kabltitz-Post,  
2016)

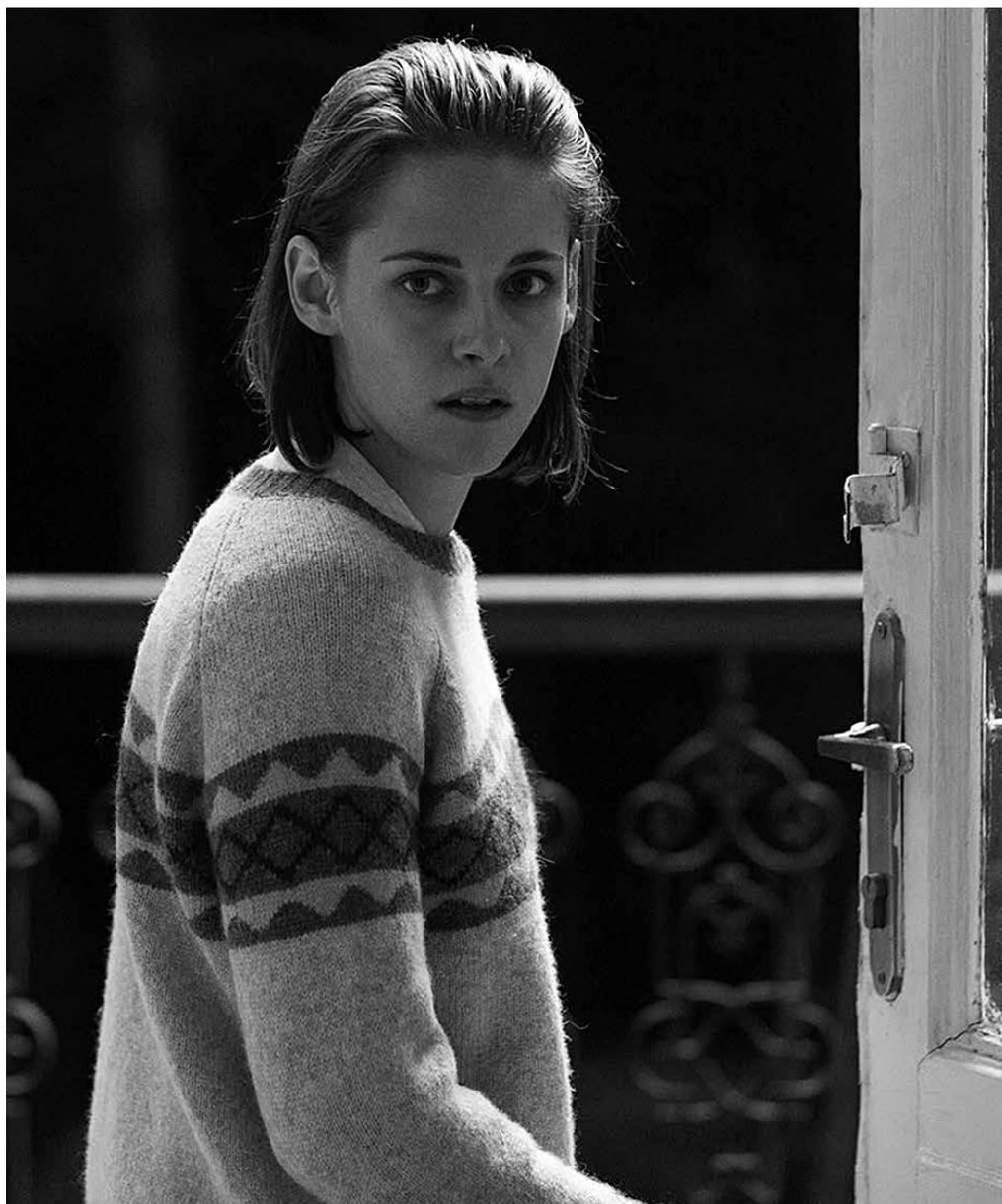
adaptiraju jedan perioda u životu naslovnih protagonista. Čine to bez umjetničke vizije, suhoparno i neinspirativno, što je poznati problem biografskog žanra u kojemu autori svoje junake učestalo ili heroiziraju/mitologiziraju, ili viktimiziraju ne ostavljajući si tako prostora za bilo kakvu suptilniju interpretaciju (iako film Marie Schrader barem na trenutke nastoji pružiti gledatelju nijansirano viđenje stvari).

U sklopu festivala održana je i konferencija na kojoj se raspravljalo o problemima austrijske kinematografije. Unatoč uspjesima, kako na svjetskoj (Akademijine nagrade za najbolje strane filmove) tako i na europskoj sceni (Hanekeove Zlatne palme), austrijski filmovi

nisu popularni kod domaćih gledatelja. Naime, kako je naveo organizator, gotovo dvije trećine austrijskih filmova koji imaju distribuciju po domaćim kinima dosegnu manje od 10 000 posjetitelja, a nacionalni tržišni udio iznosi žalosnih 5,3 % (navedeni su podaci iz 2015. prema kojima je Hrvatska u još lošijem položaju s 1,9 % udjela). No ne treba se čuditi tomu da se i veće, nagrađivanije i poznatije kinematografije od hrvatske bore s lošom gledanošću, jer je riječ o širokom trendu koji sigurno ima mnoge uzroke i razloge i to je problem za koji nacionalne kinematografije moraju pronaći rješenje. No, kvaliteta austrijskog igranog filma i dalje je na zadovoljavajućoj razini.

VLADIMIR  
ŠEPUT: PUTANJE  
AUSTRIJSKOG  
FILMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.633-051JENKINS, B."2016"(049.3)

## Mjesečina (Moonlight, Barry Jenkins, 2016)

Američka drama *Mjesečina* film je o svakom marginaliziranom pojedincu neovisno u kojem se i kakvu društvu nalazio. Istodobno, to je film o onom najvažnijem u životu svakog čovjeka – o ljubavi. Neovisno o kakvoj je ljubavi i prema komu riječ. A kada se spoji čovjekova potreba da preživi unatoč sustavnom i počesto nasilnom marginaliziranju, i potreba svakog ljudskog bića da voli i bude voljeno, moguće je na više razina osjetiti ono o čemu govori i na koji to način čini ovo filmsko djelo. U istom trenutku jednostavno i višeslojno. Brzo i polagano. Nježno i okrutno. S nadom i bez izgleda. Prijateljski i neprijateljski. Obećavajuće i razočaravajuće. Ali uvijek s pravom mjerom i osjećajem da se u ovom zaozračenom filmskom svijetu događa nešto što je razumljivo, uhvatljivo i prepoznatljivo u svakom liku, njegovoj okolini i motivima koji ga pokreću.

Premda se ova priča o odrastanju, sazrijevanju i neprestanim počecima događa u konkretnom, gotovo zatvorenom i ograđenom prostoru te u njegovu specifičnom socijalnom miljeu, upravo zbog univerzalnih vrijednosti, kojima teže likovi, ponajprije središnji lik, film veoma brzo i veoma snažno postaje medijem u čijoj se slojevitosti moguće poistovjetiti s mnogo čim. Bez obzira počne li gledatelj suosjećati s glavnim likom i njegovim nevoljama, doslovce od malena, ili se prema njemu i svemu što on predstavlja počne ponašati zaštitnički. Stoga ne čudi da je priča uvelike nastala temeljem životnih iskustava vodećih imena svoje autorske ekipe koja su znala kako biografske i polu-biografske elemente učiniti zahvalnom podlogom i ošovinom cijelog filma.

*Mjesečina* je u svom filmskom izdanju ekranizacija drame *Na mjesečini crni momci*

*izgledaju plavima* (*In Moonlight Black Boys Look Blue*, 2003). Napisao ju je tad dvadesettrogodišnji Tarell Alvin McCraney, sublimirajući u njoj vlastito odrastanje u četvrti Miamijska zvanj Liberty City, uz majku ovisnicu koja je kasnije oboljela od AIDS-a. Liberty City jedna je od etnički najhomogenijih afroameričkih sredina na Floridi, što se lako uočava i u samom filmu u kojem gotovo nema likova koji nisu Afroamerikanci. McCraneyjeva se drama o njegovu alter egu, koji se kao pripadnik niza deprivilegiranih, pa i zlostavljanih manjina u društvu (siromašni Afroamerikanac i homoseksualac odrastao u domu samohrane majke narkomanke) pokušava snaći i preživjeti u neprestance opasnoj i neprijateljskoj sredini, dugo godina nalazila podalje od teatra i filma dobivajući visoke ocjene isključivo kao tekst. A onda ju je pročitao redatelj Barry Jenkins, iza kojega je bio hvaljeni dugometražni igrani prvijenac *Lijek za melankoliju* (*Medicine for Melancholy*, 2008), te je McCraneyjev izvornik postao predloškom za Jenkinsov drugi film. Pisca i redatelja povezala je životna činjenica da su obojica rođeni upravo u Liberty Cityju te da i jedan i drugi baštine djetinjstvo i mladost bez oca i uz majku ovisnu o narkoticima.

Nadovezujući se osobnim iskustvima, uglavnom traumama i načinima njihova prevladavanja, njih su dvojica u konačnici postigli sinergiju izvornog teksta, njegove minuciozne umjetničke prilagodbe filmskom načinu izražavanja te istovremeno jakih i suptilnih redateljskih rješenja bez kompromisa. Pritom je ono ključno u realizaciji ujedno bilo i najteže. To je izabrati takvu glumačku postavu koja će opisane osobne i socijalne metamorfoze utjeloviti na najtanjoj crti između autentičnosti naturščika i profesionalnosti iskusnih glumaca. Tako je *Mjesečina* film u kojem, kao rijetko kada, nije moguće niti prepoznati niti povući jasnu granicu između profesionalnih pozadina glumaca. Neki su od njih apsolutni početnici, neki već etablirana imena, a svi zajedno jedna izvedbama i uvjerljivošću sinkronizirana cjelina.

Ta interpretacijska uvjerljivost i ujednačenost osobito dolaze do izražaja u kontekstu

KINO-  
REPERTOARHRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



složene narativne strukture. Naime, *Mjesečina* je u biti drama tročinka pri čemu je svaki čin opis jednog razdoblja središnjeg lika i unutar njega jednog do dva formativna događaja. Ti su činovi, odnosno poglavlja naslovljena prema imenima i nadimcima glavnog junaka. U prvom činu koji nosi naslov "Little" film svojim otpočetka uspostavljanim scenskim minimalizmom smješta radnju u spomenutu četvrt Miamijska koja je vizualno i atmosferom njegova suprotnost u odnosu na prepoznatljive vizure grada. Umjesto blještavila vertikalna, staklom obloženih nebodera, ovdje su male prizemnice i jednokatnice doslovce pritisnute o tlo. Umjesto kilometarskih plaža, na kojima se odvija glavina života, ovdje se životari od slabo plaćenih i nezakonitih poslova; umjesto luksuznih vozila i brodova, ovdje se koriste stari automobili ili se jednostavno pješači, odnosno trči. Ni traga komfornom životu, kamoli bogatstvu. Ovdje je jedino bogatstvo sačuvati život i zdravlje. U takvoj okolini povučeni dječak na pragu puberteta Chiron (Alex R. Hibbert) doživljava svakodnevno vršnjačko nasilje. Zašto? Zato što je drukčiji.

U odnosu na ostale niži je i krhkiji te ga i zovu Little, a uskoro se dozna da ga muči i pitanje seksualnog identiteta. I to potencirano od vlastite majke Paule (Naomie Harris) čija se početna briga o njemu ubrzo pretvori u svakodnevno vrijeđanje i otvoreno zlostavljanje. Priča počinje kada Chiron bježeći od vršnjaka utočište potraži u napuštenoj kući koja služi kao pribježište ovisnika i preprodavača droge. U njoj ga preplašenog pronade Juan (Mahershala Ali), mjesni trgovac narkoticima kubanskog podrijetla, koji ga povede svojoj kući i uz svoju djevojku Teresu (Janelle Monáe) počne skrbiti o njemu. Paula na to nevoljko pristane pri čemu dječak u Juanu ne dobiva samo zaštitnika u neprijateljskoj sredini koja ga okružuje, nego i svojevrsnu očinsku figuru, prijeko potrebnu u permanentnoj nesigurnosti – vanjskoj i unutarnjoj – u kojoj živi.

Prva trećina filma protječe tako u uspostavljanju i tumačenju presudnih međuljudskih odnosa glavnog lika. Prvi je odnos Chirona s majkom, koji ponajbolje prikazuje prizor koji se ponavlja, jednom bez glasova, drugi put s njima. U njemu šutljivi dječak promatra kako ga majka

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

vrijeđa, a zatim nestaje iza vrata sobe u kojoj je čeka klijent s obzirom na to da se i prostituira. Redatelj ovaj prizor majstorski potencira kontrastima boja te kontrastom onog što se čuje i naslućuje, a rasplet mu daje u dječakovu pitanju Juanu: "Što je to peder?" Tako je drugi bitan odnos Chirona s njegovom okolinom onaj s Juanom kao zamjenom za oca koji se u filmu s jedne strane definira kao netko tko dječaku napokon pruža ljudski i obiteljski oslonac, a s druge kao netko tko uništava njegovu obitelj s obzirom na to da Juanov crack stiže i u Pauline ruke. Ova dvoznačnost konstitutivnog karaktera za Chironov život britko je dovedena do vrhunca u posljednjim kadrovima prvog čina u kojem dječak sâm zaključuje da je Juan onaj koji njegovoj majci prodaje kobnu drogu.

Uz Juana je Chiron, kako će to otkriti i završnica filma, stekao prvotno samopouzdanje i identitet, ali i spoznaju o tome da u životu ništa nije jednoznačno. Upravo je takav – višeznačan – i treći važan odnos Chirona s ljudima koji su mu podjednako konstruktivni i destruktivni u životu. Riječ je o dječakovu najboljem, zapravo jedinom prijatelju Kevinu (Jaden Piner, Jharrel Jerome i André Holland), koji je u odnosu na njega siguran i u sebe i u ono što ga definira. U prvom je činu njihov odnos iskren, dječaćki zaigran i određujući u smislu Chironove potrebe da u interakciji s drugima stekne povjerenje. Kevin je zbog toga vedrija i optimističnija strana odrastanja u opisanoj sredini, nekako uvijek u ravnoteži s onom bojažljivom i pesimističnom koju personificira Chiron. U tom trokutu spoznavanja sebe među majkom, Juanom i Kevinom, glavni lik u prvom poglavlju priče, koje opisuje završetak njegova dječastva, naposljetku stječe konture karaktera. Karaktera koji će ga u sljedećim dionicama priče od žrtve okolnosti pretvoriti u gospodara okolnosti.

Redatelj i ujedno scenarist Barry Jenkins od prvih kadrova svoje likove i njihove postupke vizualizira istančanom mješavinom realizma, simbolizma i poetike. Scene u kojima se odvija ogoljela svakodnevnica središnjeg junaka i likova koji ga određuju u Liberty Cityju povezuju likov-

no i glazbeno rafinirano komponirani kadrovi čiji sklad oblika, boja i zvukova ili služi kao određena vrsta epiloga onomu što je prethodno prikazano, ili, pak, kao uvod u nastavak generiranja događaja. Tako Jenkins naoko običnu nogometnu utakmicu pretvara u slikovnu kulisu klasične glazbe, a Juanovo učenje Chirona plivanju gotovo biblijskim prizorom krštenja. Film veoma lako i veoma skladno postiže sinkronicitet slike i zvuka, tišine i dijaloga, viđenog i pretpostavljenog te je u svom naizgled usporenom tempu dubinski itekako živ i prožet zbivanjima što na pojavnoj, što na intrapsihičkoj razini svojih likova. Nigdje nema praznog hoda, baš kao ni dociranja i patetike, jer je doslovce svaki kadar dio pripovjednog mozaika koji će svoj posljednji, zaokružujući dio dobiti u katarzičnoj završnici.

Do nje vodi drugi čin, kao narativni i karakterni most, od dječaka koji bježeći od drugih pronalazi sebe u prvom činu, do snažnog muškarca koji sve ima pod kontrolom u trećem činu, a koji je u nutrini ostao onaj isti dječak s početka priče. Drugi čin nosi naslov "Chiron" i u njemu je naslovni lik (u ovoj fazi glumi ga Ashton Sanders) srednjoškolac koji je i dalje nesiguran u vlastitu egzistenciju zbog stalnog maltretiranja u školi i majčina ponora u ovisnost. Juan je u međuvremenu umro, dok njegova djevojka Teresa mladiću i dalje pruža toplinu doma koju nema u majčinoj kući. I dok Chironovi školski kolege na čelu s nasilnim Terrelom (Ashton Sanders) u njemu potenciraju bojazan od okoline u kojoj se nalazi, Kevin mu (ne)očekivano od prijatelja postane prvo seksualno iskustvo. Napokon, na trenutak oslobođen nametnute stigme o drukčijem i neprihvatljivom, mladić sa svojim najboljim prijateljem na plaži i mjesečini (na kojoj crni momci izgledaju plavima) doživi seksualnu inicijaciju koja će mu u slijedu događaja omogućiti nepovratno stjecanje samopouzdanja. Ali i shvaćanje i prihvaćanje izdaje od strane najbližih, kada Kevin kako bi ispred Terrela potvrdio vlastitu mužkost i položaj u hijerarhiji mikrozajednice, što prisilno, što dobrovoljno sudjeluje u fizičkom zlostavljanju Chirona u školskom dvorištu.

KINO-  
REPERTOAR

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Chiron će svjesno izabrati put svoga oćinskog uzora – Terrela će pretući usred razreda te nakon odvođenja policijskim vozilom godinama ostati bez slobode i prilike za pošten život. U tom je smislu kulminacija drugog ćina završetak jednog načina života glavnog lika u kojem je redatelj suprotstavio, također veoma efektno, konkretnu inaćicu erosa i thanatosa. Erosa koji je potrao nekoliko minuta i stopio se s pijeskom, i thanatosa koji je od samog početka Chironove egzistencije u takvoj sredini neizbježan. Sudbinski i nemilosrdan. Pitanje je samo mođe li ga se nakratko izbjeći. Mođe ako mu je kontrapunkt upravo eros, ona vrsta ljubavi kakvu je, pokazat će film, Chiron doživio samo jednom u životu. I koja ga je zauvijek odredila. Zbog toga je vrhunac filma – i stvarno i simbolićno – njegova sredina.

Treći ćin naslovljen “Black”, prema nadimku koji je Kevin dao Chironu u školskim danima, portretira glavnog junaka desetljeće i nešto kasnije (ovdje Chirona igra Trevante Rhodes). I fizićki i psihićki postao je netko potpuno drugi – snažan muškarac u godinama između mladosti i zrelosti koji u Atlanti dobro zarađu je preprodajom droge. Chiron je u međuvremenu izgradio vlastiti unutarnji i vanjski svijet koji ga uspješno štiti od bolne prošlosti. Majka mu se lijeći od ovisnosti te je i ona sada druga osoba, spremna priznati svoje pogreške i zatražiti od sina oprost, koji će na kraju i dobiti.

No ponovno je ključ Chironove percepcije stvarnosti njegov odnos prema Kevinu. Kada ga Kevin nakon niza godina nazove i pozove u restoran u kojem trenutaćno radi, postat će jasno da je njihov trenutak strasti bio puno više od trenutka. Zapravo cijeli jedan život. Scenski najkomorniji dio filma, u kojem se glavnina radnje odvija u unutarnjem prostoru – Chironovu stanu, restoranu i Kevinovu stanu – istodobno je i najintimniji dio priće. Kadar u kojem se nakon dugo vremena susreću pogledi dvojice likova govori sve bez i jedne izgovorene rijeći. Pritom tipićan amerićki restoran u kojem Kevin radi kao kuhar i konobar postaje mjestom katarze ne samo odnosa dvojice ljudi, nego i sredine u kojoj su odra-

sli. Chironovo olakšanje što napokon vidi ljubav svog života i Kevinovo olakšanje što mu Chiron nikad nije zamjerio nasilnićko i u biti izdajnićko ponašanje u školi, režijski je iznimno uvjerljivo, elegantno, pa i duhovito svedeno na jednu naoko jednostavnu večer i večeru. Ona će se nastaviti u stanu kod Kevinu, koji unatoć tome što s bivšom djevoćkom ima dijete koje obožava, sa Chironom i dalje dijeli fatalni trenutak iz prošlosti koji se protegnuo do danas. Kada mu Chiron prizna da ga nakon njega nitko nikad nije dodirnuo, životna se i filmska prića o marginaliziranim pojedincima željnima ljubavi zaokružuje. U zagrljaju.

Mada se ćini da film u svojoj završnici odgovara na sva pitanja, njegov je kraj zapravo otvoren. Drukćiji ne mođe niti biti s obzirom na sve proživljeno i sve prepreke koje su i dalje dominantne u životima središnjih likova. Tu otvorenost i neizvjesnost redatelj suptilno ocrtava završnim kadrom kao stalnim povratkom u prošlost. Na obale stvarnog i životnog oceana koje stvarna i metaforićna mjesećina ponekad ćini kratkotrajnim utoćištem, odnosno odmorištem od brutalnosti okoline.

Premda su izvorni tekst i scenarij temeljen na njemu sami po sebi ćvrsti i inspirativni, *Mjesećina* kao film u prvom redu oduševljava režirom i glumom. Redatelj Barry Jenkins namjerno je zaobišao dokumentaristićki ugođaj kakav isprva zativaju prića i njezin kontekst. Pažljivo slažući dio po dio životnih stranputica svog junaka besprićekornom pripovjedaćkom disciplinom, Jenkins u pravilnom ritmu narativnu strukturu dopunjuje vizualnim i glazbenim bravurama koje i same imaju pripovjedaćki element. I što je najvažnije, emotivni akcent. U tome su mu važno pomoć pružili snimatelj James Laxton sa svojim gotovo slikarskim rješenjima te montažerski dvojac Joi McMillon i Nat Sanders. Isto vrijedi i za glazbu Nicholasa Britella, uvijek u ravnoteži onoga što se zvukom i melodijom treba naglasiti i onoga iz pozadine.

Naposlićetku, film je trijumf svoje glumaćke ekipe, posebice njezina mladog i neafirmiranog dijela. Svi su glumci koji su glumili Chirona odre-

da fascinantni u portretiranju šutljivog, senzibilnog i inteligentnog ljudskog bića podjednako dojmljivog i u trenucima šutnje, i u trenucima uvijek odmjerenih pitanja i odgovora. Redatelj ih je angažirao na način da tijekom snimanja nitko od njih trojice nije upoznao drugu dvojicu kako bi glumački samostalno osmislili svoj lik. Baš kao i slučaju Kevina, kojega također glume trojica glumaca. Glumica Naomi Harris, pak, koja glumi Chironovu majku, narkomanku Paulu, čini mi se kao najslabija karika zbog pocestog preglumljavanja. Zato je Akademijinom nagradom ovjenčani Mahershala Ali kao Juan pogodio pravu mjeru, koncentriranom se i nadahnutom izvedbom dovoljno odmaknuvši od klišeja, iako ostaje dojam da su u filmu najuvjerljiviji Chironovi interpreti.

Među nizom osvojenih priznanja, Američka filmska akademija nagradila je ove godine *Mjesečinu* Oscarom za najbolji film, a nagrada je pripala i Barryju Jenkinsu te Tarellu Alvinu McCraneyju za najbolji adaptirani scenarij. Kada je u samoj završnici ovogodišnje 89. svečane dodjele Akademijine nagrade došlo do neviđene zabune oko proglašenja najboljeg filma, te je nagrada nakratko došla u ruke ekipi filma *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) pravi dobitnik kao da je ponovio sve ono o čemu je riječ u njegovoj priči. O ljudima s margine koji do uspjeha stižu teže od bilo koga drugog.

### Boško Picula

UDK: 791.633-051JARMUSCH, J."2016"(049.3)

## Paterson (Jim Jarmusch, 2016)

Filmom *Paterson* Jim Jarmusch nastavlja autorski opus prepoznatljiv po ćudljivim herojima koji pripadaju šutljivoj Americi, te gradi novo utočište za likove koji se ne (s)nalaze u dramskim napetostima i montažnim pucačinama "tvornice snova". No filmom *Paterson* izbjegli američki redatelj ne poduzima samo odmak od američkog spektakla i europskih art trendova, već i korak dalje od vlastite poetike, pa je time ponegdje podijelio mišljenja gledatelja i štovatelja kulta minimalističkog crnohumornog *undergrounda*.

Naslovni lik očekivano je anonimni vozač autobusa, no unutar njega nalazi se anonimniji pjesnik pred kojim se nižu istovjetni dani naglašeno banalne svakodnevce. Ponavljanjem kadrova identičnih dana, od ponedjeljka do ponedjeljka, pratimo rutinu povučenog, romantičnog junaka kojega na razini svakodnevice ne potresa ju životne drame, dok se ispod dedramatizirane površine nazire film drugog tipa.

Bez obzira na izraziti nedostatak prepreka, koje bi glavni lik trebao herojski nadići, o Patersonu (Adam Driver) – kao i o drugim likovima iz uma Jima Jarmuscha – možemo i dalje govoriti kao o junaku, i to o onome koji neodoljivo podsjeća na Kierkegaardova "viteza vjere" kojega opisuje u *Strahu i drhtanju*. Radi se o onom koji hrabro kroči zemljom, radi svoj posao i ne žali se, popodne šeće psa, ne prigovara na ono što je na tanjuru, a navečer odlazi na pivo. U različitim vremenima i kulturama svoje viteštvo "vitez vjere" pokazuje na različite načine, ali u konačnosti to je onaj koji suočen s besmisлом ovosvjetovnog živi u punini sadašnjeg trenutka. Tu puninu sadašnjeg autor prikazuje sekvencama usporavanja i montažnog pretapanja prizora potpomognutog elektroničko-atmosferskom glazbenom pratnjom.

KINO-  
REPERTOAR

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



Za Jima Jarmuscha junak apsurdne stvarnosti oduvijek je bio takav osamljenik romantičnog, pjesničkog senzibiliteta, onaj koji ima hrabrosti sve napustiti i koji je spreman krenuti od praznog papira. Paterson ostavlja dojam da je autor i sam odlučio okrenuti novi list i motiv opjevavanja svakodnevice doslovno utjeloviti u junaku lirskog senzibiliteta kroz kojeg progovara suvremeni američki pjesnik Ron Padgett. Jim Jarmusch uvijek je iznenađivao odabirom zapostavljenog filmskog prostora otkrivajući nam primjerice pejzaže iznevjerenih očekivanja istočnoeuropskog turista i "obećane zemlje", prostor ispijanja kave i pušenja cigareta, prostor susreta vozača taksija i putnika, prostor između zatvorskih rešetaka i slobode, pustopoljnu umiranja, prostor umirovljenog Don Juana i njegovih bivših žena, nelojalnog gospodara i samuraja, relativne udaljenosti plaćenog ubojice i zadatka, plemenitih vampira i beskrvnog svijeta, a ovim filmom prostor između pjesnika i pjesničkog nadahnuća. Za razliku od svojih dosadašnjih filmova, kojih je gledatelj postavljen u poziciju praćenja kretanja likova prostorima američke periferije, u *Patersonu* redatelj izrazitije prilazi psihološkom svijetu

protagonista i postavlja gledatelja u poziciju svjedočenja izviranja stihova iz junakove glave. Patersonovi stihovi kojima oneobičava stvarnost izgovara njegov glas i riječi se ispisuju na ekranu s namjerom da nam omogući da iskusimo novu razinu radnje i zaronimo u svijet junakovih misli intimnije negoli je to omogućeno junakovoj partnerici Lauri (Golshifteh Farahani).

Uporište Jarmuschevih dugometražnih igranih filmova u pravilu je izokrenuta ili redizajnirana struktura preuzeta iz žanrovskog filma, poput filma ceste, vesterna, filma bijega iz zatvora, samurajskog, vampirskog ili melodramatskog filma unutar kojih životari romantični junak-gubitnik. U većini opusa zrcali se negativ tržišno generirane žanrovske matrice i snažan otpor industriji, počesto oslikan ruševinama takve proizvodnje kojima tumaraju osamljeni junak PTSP profila i njegov prijatelj imigrantskog porijekla. Njegovi su filmovi oslonjeni na poigravanje žanrom s prepoznatljivim eliptičnim odnosom prema klasičnom, narativnom zapletu, a mnoge su štovatelje uveseljavali doziranim apsurdom i nenametljivim crnohumornim komentarom jalo-vog, amerikaniziranog svijeta.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

No ovaj put autor se izmiče izokretanju matrice i dinamiku filma motivira izmjenom dana i noći u kružnom sedmodnevnom ciklusu u potrazi za samodostatnim filmom. U maniri antitracijskog i nedramatičnog, izmjenjuju se dani omeđeni istim ponavljajućim kadrovima. Slike svakodnevnih rutine na relaciji posao-kuća-birtija ciklički se izmjenjuju u *allegro* tempu sedmodnevne kriške života u svijetu šutljivog vozača autobusa i njegove pomalo neobične partnerice prepoznatljive po osobitom *black&white* izražajnom stilu. Paterson je pak čovjek od šoferske uniforme karakterističan po predimenzioniranim stopalima koja su po riječima Laure potrebna za pritisakanje papučica te "ogromne mašine", kojom on samouvjereno upravlja. Između njih u nebrojenom mnoštvu kadrova uzduž i poprijeko ispriječio se mrzovoljni i debeli engleski buldog Marvin, koji poput utjelovljenog kanona engleske književnosti, zastrašuje junaka. Do jedinog i konačnog čina nepredvidljivog "boga iz mašine" ništa se kod Patersona osim opjevanja Laure zapravo i ne događa.

Za trajanja tog mrtvog vremena, ili poetskog beskraj, tiha drama junaka smrtnika protječe na obali vodopada rijeke Passaic, grada Patersona (New Jersey), gdje on u tajnosti piše ljubavne pjesme, pogdjekad nesiguran može li sebe uistinu smatrati pjesnikom. Tijekom prvog ponedjeljka, u kojem nam je dan pogled na Patersonov život, otkrivamo ono što će se pokazati kao njegova dnevna rutina i nailazimo na prvu začudnost – radnja je smještena u grad koji s junakom dijeli ime. Autor time ukazuje da će namjesto konstruiranja radnje pokušati isplesti semantičku mrežu na način kao što to poduzima naslovom, ispreplećući nekoliko značenjskih prostora koje će filmom vizualno povezivati – sedmodnevni ciklus života jednoga iz vozača autobusa sakrivenog pjesnika, panorame neobično mirnog multietničkog grada i života skrivenog iz njegovih kulisa, te umnažanje izvanfilmskih detalja: knjiga, fotografija, filmskih postera i novinskih članaka kojima autor na sebi svojstven način proširuje fikijski prostor idolizacijom

stvaraoca i njihovih djela – u ovom filmu zaogrnutom istoimenom zbirkom pjesama Paterson Williama Carlosa Williamsa.

*Paterson* nije film koji tek promatra protagonista koji prolazi terasama pjesničke svijesti, nego i sam polazi istim tim putem, ponajprije strogo formaliziranom strukturom, otvorenim početkom, krajem nesigurnog značenja i nepostojećeg zapleta, te pjesničkim postupcima ponavljanja, izmještanja i dupliciranja značenja. Razodijevanje zaodjevenog, kojim se ogrtač i ono otkriveno dovodi do apsurdna i nove začudnosti, zasigurno je nepresušni rudnik kojem se je Jarmusch neprestano i s veseljem vraćao tijekom godina svog stvaranja. Prisjetimo se tužnog lica Juna (Masatoshi Nagase) iz filma *Tajanstveni vlak* (*Mystery Train*, 1989), iza kojeg se nalazi sretan čovjek, ili dobrog i zlog blizanca koje glume Joie Lee i Cinqué Lee u kratkom, a poslije i u dugom filmu *Kava i cigarete* (*Coffe & Cigaretts*, 1989, 2003), iza kojih se nalaze likovi dijametralno suprotnih životnih stilova, te čovjeka slomljenog srca Everetta (William Jackson Harper u *Patersonu*), za kojeg se nakon uvjerljivo proživljenog emotivnog sloma pokaže da je profesionalni glumac.

Tim postupkom razotkrivamo u ovom filmu i nekoliko Patersona: Patersona (junaka) u Patersonu (gradu) u Patersonu (zbirci poezije), kojima autor gradi simboličku vrijednost koja semantički naboj umnaža poput ruske babuške – lutke unutar lutke s namjerom da gledatelja ostavi u asocijativnoj neizvjesnosti. Pjesnička igra udvajanja ili zamjene često stvaraju dojam ikonografskog apsurdna ili bizarnosti, poput onog kada se nervozni Roberto Benigni na kavi sa strancem (*Kava i cigarete*, 1986, 2003) zamjeni za zakazanu obavezu posjeta stomatologu. Primjera Jarmuschova poigravanja motivom dvostrukosti unutar njegova filmskog opusa mnogo je. Takav postupak ponavljanja, dupliciranja i zamjene upravo je ključan u suštinskom i formalnom tijelu ovoga filma. Film pokrenut Laurinim snom o blizancima postaje ključni motiv i invazivno ispunjava Patersona, koji u svojoj dnevnoj

rutini na svakom koraku susreće – podvojene ljude – čime se sugerira bogatstvo značenja skriveno iza površine označenoga.

*Paterson* zalazi u nove krajeve implicitno sugerirajuće stvarnosti koja nije vidljiva površnim pogledom, kao što, naprimjer, dubinu ljubavi između Patersona i Laure spoznajemo tek posredno, isključivo preko junakovih stihova uz potporu pretapanja slike i atmosferske glazbene podloge benda Sqürl. Slično, autor bogatstvo skrivenog svijeta sugerira otvaranjem mnogih područja i referenci, poput onih da se u spavaćoj sobi Patersona i Laure nalazi fotografija junaka u uniformi koja sugerira njegovu dramatičnu prošlost u službi američkih marinaca. Ipak, mnogi asocijativni putovi počesto ostaju u blagom raskoraku onoga što je ovlaš prikazano i nedoumice kamo nas prikazano pokušava odvesti.

Treba istaknuti da film otvara opis sna protagonistove partnerice Laure o tome da njih dvoje imaju blizance, no iako smo konstantno nazočni intimi njihove ljubavne postelje iz prepoznatljivog jarmuschovskog gornjeg rakursa, za portretiranja ljubavnika u sedmodnevnom ciklusu ne svjedočimo provođenju tog sna u djelo, kao ni bilo kakvu drugom prikazu njihova ljubavnog odnosa. Uspriko autorovim riječima da scene sladostrašća izbjegava zbog vlastite nelagode s takvim redateljskim zahtjevima (ipak, prisjetimo se izrazito uspjele ljubavne scene u *Tajanstvenom vlaku*), čini se prije da je pravi razlog visoka i kruta retorika u namjeri apstraktnije konotacije i želje da izbjegavanjem ovozemaljske radnje proširi stremjenja filma k poetizaciji rutine. Odluka da se igrani film o pjesniku provede pjesničkim sredstvima hrabro je upuštanje u otkrivanje zapuštene zemlje suvremenog filma, ali ipak melankoličnog dojma o izgubljenoj stvaralačkoj slobodi uslijed presnažnog utezanja formom.

Briljantan trenutak dočekat ćemo, ipak, u konačnici filma, koja je, oslobođena rigidne strukture na način kao što je i posljednja Patersonova pjesma, konačno oslobođena ljubavne tematike. Pogođen svojevrsnim gubitkom identiteta, junak susreće japanskog pjesnika

(Masatoshi Nagase) koji junaku poklanja praznu bilježnicu, a filmu donosi originalnu sliku alegorijskog *a-ha!* doživljaja iza kojega se nalazi misao o slobodi novog početka, “drugog rođenja” Patersona unutar Patersona. Kierkegaard smatra kako se čovjek mora “duplicirati”, ponavljati, da bi se aktivno suočio s vječnim. Prvo rođenje odnosi se na tjelesno rođenje, a drugo na duhovno, na način na koji se čovjek svojim odlukama izgradio; Paterson to novo rođenje počinje pjesmom *The Line* koja govori o sačuvanom stihu zaboravljene pjesme (“...or would you rather be a fish?”). “Vitezovi vjere”, poput junaka filma i njegova autora, sigurno bi se složili s Kierkegaardom da trijumfirati u smislu beskonačnosti znači isto što u smislu konačnosti znači (iz)gubiti. Oslobođen žaljenja za izgubljenim, junak nastavlja istim putem drugačijeg sadržaja stvarajući nove pjesme bez prvog razloga.

**Vjeran Vukašinić**

UDK: 791.633-051ASSAYAS, O."2016"(049.3)

## Stilistica

### (*Personal Shopper*, Olivier Assayas, 2016)

Duhovi opsjedaju filmski medij od samih njegovih početaka. Tome je tako ne samo zato što su ljudi zatočeni u svjetiljci pokretnih slika utvare svojih tjelesnih pojavnosti, već i stoga što u kadrom zahvaćenom isječku realnosti ne moramo nužno nekoga vidjeti, a da bi, zahvaljujući čudu montaže, pretpostavili da je u zadanom prostoru prisutan. Filmom smo istovremeno pozvani da povjerujemo u realnost ljudi sačinjenih od svjetla i sjene, kao i da konstantno uvažavamo prisutnost onih koje fizički ne vidimo. Upravo je arhetipska žudnja za njihovim ukazanjem duboko upisana u logiku medija koji omogućuje sublimaciju našeg poriva da materijalnom pripišemo duhovnu dimenziju, odnosno da fizičku realnost tumačimo kao manifestaciju transcendencije te joj tako produbimo značenje.

*Stilistica* je posljednje ostvarenje Oliviera Assayasa i istražuje gore navedene karakteristike filmskog medija kroz priču o duhovima zatočeni u našoj svijesti u čijoj je prirodi da uporno pokušava legitimirati njihovu stvarnost. Pritom je upravo filmski medij optimalan alat za takav pothvat jer, odluči li autor tako, njime konstruirana realnost postaje sve osim svoje pojavnosti. Assayas neprestano provocira, ali i poštuje, te u konačnici propituje onu vrstu gledateljevih očekivanja koja proizlaze iz žudnje da u stvarima vidi nešto više od njih samih. Svijet što ga gledamo u *Stilistici* stalno nas izaziva da ga tretiramo kao koprenu ispod koje se skriva ono zaista važno, a oku nevidljivo, koje ima moć da upravlja takozvanom fizičkom realnošću. Moć upravljanja svijetom u svjetonazoru ovog velikog filmskog majstora imaju emocije i intuicija, dok je razum nužno podređen, odnosno shvaćen je primarno

kao alatka mehanizama racionalizacije neshvatljivog i neobjašnjivog.

S junakinjom filma, mladom Amerikankom u Parizu, Maureen (Kristen Stewart), krećemo u nepredvidljivu potragu za jednim određenim duhom i na njoj susrećemo najraznorodnije vrste utvara. Pritom smo načinom na koji autor odbacuje svaku uvriježenu logiku iznošenja priče, kao i sve utabane staze pristupa filmskoj slici, opetovano prisiljeni preispitivati ono što vidimo i u kojoj smo mjeri to sposobni vidjeti, pitajući se i što sve ne vidimo, kao i koliko je stvarno ono što vidimo. Kada je u pitanju filmska priča, Assayas ležerno šeće kroz nekoliko žanrova te se poigrava njihovim konvencijama u odnosu prema nadnaravnom, samo da bi svaki napustio pokazavši posredno njegova umjetnička ograničenja, ali i iskoristivši specifični dramski potencijal. Na razini slike, pak, redatelj se ne libi spojiti dvije razine reprezentacije, onu realnu i nadrealnu, bez da nam signalizira koja je od njih okvirna te nas tako postavlja u poziciju perceptivne neizvjesnosti. *Stilistica* je uzbudljiva rasprava o filmskoj ontologiji koja u svom dijalektičkom pristupu nevidljivom sloju stvarnosti suvereno kombinira nekoliko izvora. Uz spomenute različite žanrovske matrice, što ih nudi filmska povijest, odnosno njima ustanovljene konvencije, tu su i raznorodne ideje o spiritizmu i supostojanju vidljivog i nevidljivog svijeta, što su se tijekom moderniteta upisale u naše samorazumijevanje, te, naposljetku, iskustvene specifičnosti digitalnog doba obilježenog novom vrstom nematerijalnosti koju se obično naziva virtualnost. Assayas sve ove sastojke s nadahnutom lakoćom pretvara u organsku umjetničku cjelinu koja se opire svim dostupnim zajedničkim nazivnicima u svojoj predanosti da postavi pitanja o prirodi filma kao mašini za proizvodnju jedinstvene vrste duhova u koje lako i rado vjerujemo.

Film otvara posvema žanrovski postavljena sekvenca okršaja sa zloduhom. Maureen, koja je nedavno ostala bez brata blizanca Lewisa, posjećuje staro velebno zdanje u blizini Pariza u kojem je ovaj živio prije smrti. Noć je i

KINO-  
REPERTOARHRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



ona je potpuno sama u mračnom dvorcu. Ili ipak nije. Assayas se odlučuje nedvosmisleno prikazati utvaru kao posvema vidljivo čudovište čije titravo ukazanje omogućuju digitalni specijalni efekti i tako drsko iskoristiti konvencije filma strave da bi isprovocirao očekivanja art publike nenavikle na materijalne duhove. Jer odluka da se fizički prikaže nešto što ne postoji getoizirano je u žanr, dok danas u takozvanom umjetničkom filmu ono nevidljivo postoji prije svega kao metafizička kategorija, kao odsutna prisutnost. No, nakon posvema žanrovski izvedenog uvoda, za koji je bitno da smo ga gledali s nultim znanjem o junakinji i priči koja će uslijediti, autor naglo skreće u drugu vrstu horora – onog koji se odvija u čovjekovoj psihi kada se suoči s gubitkom bliske osobe. Assayas nakon uvoda polako i sigurno iz sekvence u sekvencu razotkriva svoju intenciju da se u *Stilistici* na uzbudljiv i specifično filmski način bavi mehanizmima borbe s onom vrstom traume koja nas prisiljava da iznova izgradimo svoj identitet i da se pritom pomalo praznovjerno oslonimo na podsvjesno, nesvjesno i ono očima nevidljivo.

Assayasova Maureen je medij, no za život ne zarađuje komunicirajući s onostranošću, već birajući i kupujući odjeću za slavu osobu za koju

je nemoguće utvrditi zbog čega je točno slava. Dakle, iako je Maureen po prirodi spojena s nevidljivim te su joj poziv duhovi i duhovnost, iz materijalnih se razloga prisiljena baviti isključivom vidljivim, odnosno svijetom površine i površnosti što ga savršeno oprimjeruje njeno zanimanje osobne stilistice. Jedan od ključnih zadataka što si ih autor postavlja jest istražiti mjesto što ga ono nevidljivo ima u suvremenoj stvarnosti u kojoj se na, u povijesti prethodno neviđen, neki će reći i patološki način isprepleću ovisnost o materijalnoj fluktuaciji roba i usluga i virtualnost kojom se ona provodi. Assayasova dijagnoza neće biti strana lijevo orijentiranim intelektualcima – nalazimo se u svijetu prividne nematerijalnosti iza koje čuči eklatantna upravljenost k materijalnom. Stoga ne čudi što svoju junakinju pretvara u medij za kojeg smo se na samom početku na vlastite oči uvjerali da bez problema može komunicirati s onim nevidljivim. No, njen problem leži u tome što ne može komunicirati s jednim jedinim duhom koji bi još pružio smisao, odnosno zagantirao transcendenciju – onim svoga brata, unatoč tome što su se zavjetovali da će onaj od njih dvoje koji prvi ode s ovoga svijeta poslati drugome poruku iz zagrobnog života. Jedinu duhu koji je za nju važan ostaje

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

nijem, a njezina potreba da mu da glas i tako ga iskupi, središnji je motor filma.

Osnovna fascinacija kojom se hrani *Stilistica* jest naša potreba da sami sebi dokažemo kako je smisleno da odsutno i nevidljivo bude stvaran dio našeg života. Lewis je otišao, ali postojanje njegova duha iskupilo bi Maureeninu bol jer bi njegovu smrt lišilo dimenzije konačnosti. A ona, osim što je hipersenzitivna i privlačna, ujedno je i moderna djevojka koja se ne odvaja od svog pametnog telefona, dok skače po europskim metropolama u potrazi za savršenim odjevnim komadima. Assayas je fasciniran bukom duhova u našoj suvremenosti gdje ljudi postoje samo na ekranima, kao Maureenin dečko s kojim komunicira isključivo preko Skypea, ili postaju nestvarni u svom patološkom narcizmu, kao njezina poslodavka osuđena na medijsku proizvodnju sebe-stva ili, pak, postoje samo kao riječi zatočene u digitalnom svemiru pametnog telefona, kao u jednoj od najupečatljivijih scena filma u kojoj se junakinja porukama dopisuje s duhom, ili joj se barem tako čini. Assayas na raznim izvedbenim i tematskim razinama postavlja uvijek isto pitanje – gdje je nestao Duh u svijetu duhova?

Pritom nas posredstvom junakinjina pametnog telefona, s kojeg stalno upija sadržaje vezane uz spiritizam, vodi u kreativno potentno doba u kojem se rađala naša modernost, a u kojem se ponovo bio pojavio snažan osjećaj za ono nevidljivo uslijed rapidnog tehnološkog napretka. Spiritizam se na prijelazu devetnaestog u dvadeseto stoljeće pojavio kao odgovor na racionalizaciju zbilje koja je naglo gubila svoju nadnaravnu dimenziju. Maureen na zaslonu gleda dokumentarac o začetku apstraktnog slikarstva i Šveđanki Hilmi af Klint, koja je prenoseći poruke duhova prva naslikala potpuno apstraktna platna u povijesti umjetnosti, a kasnije i apokrifni film o spiritističkim seansama Victora Hugoa. Stavljajući spiritističke pripovijesti u filmove unutar filma, redatelj naglašava njihovu egzotičnost i marginaliziranost u suvremenom svijetu opsjednutom drugačijom vrstom utvara. Danas svaki dan možemo komunicirati s duhovima i nitko se

zbog toga ne osjeća neobično, no kao i u vrijeme rađanja filma i dalje postoje duhovi do kojih ne možemo doprijeti ma koliko ih god pokušali prizvati i zatočiti svjetlom i sjenom, kako je to nekoć činila spiritistička fotografija.

Naša potreba da prodremo s onu stranu vidljivosti danas je zamijenjena svijetom koji jest nematerijalan, ali nije i nema potrebu biti transcendentan. Autor se nedvosmisleno stavlja na stranu junakinje koja ima potrebu vidjeti ono čega nema, produbiti svijetu smisao i iskupiti "buku i bijes". U najodvažnijoj i najemotivnijoj sceni filma, iako sama Maureen to nije u stanju vidjeti, Assayas nam daje onog kojeg ona tako uporno čeka, da bi pred našim očima opravdao njezin uzaludni trud i sublimirao njenu patnju, ali i još jednom odvažno iznevjerio očekivanja art publike odgojene da pristojno vjeruje kako su duhovi nevidljivi. Redatelj ne ostaje dužan ni za konvenciju nevidljivosti, pa u drugoj sekvenici duha prikazuje kao nematerijalnu prisutnost zbog koje se otvore pokretna vrata, iako ne vidimo nikog tko kroz njih prolazi. *Stilistica* je vožnja kroz sve što duhovi mogu biti u filmskom imaginariju, ali i istraživanje mjesta na koja ih tek trebamo smjestiti, s obzirom na novu kvalitetu virtualnosti koja dominira suvremenom realnošću. Svijet u kojem živimo opsjedaju duhovi ljudi koji primarno postoje kao treptaji s ekrana, ali i utvare apstraktnih vrijednosti čija je neuhvatljivost u prirodi suvremene tehnologije. Olivier Assayas proročki se poigrao sličnostima virtualnih i fizičkih utvara. Njegova *Stilistica* maštovito je i slobodoumno istraživanje neiskorjenjive potrebe da stvarnim i nestvarnim duhovima dobrovoljno prepustimo vladavinu nad onim opipljivim i oku vidljivim, ali srcu nezanimljivim.

**Višnja Vukašinović**

KINO-  
REPERTOAR

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 791.633-051LIVAKOVIĆ, I."2015"(049.3)

## Svinjari

(Ivan Livaković, 2015)

“Dobro večer, dragi gledatelji!” Dobro večer? Prema sjećanju – koje, *nota bene*, nije isto što i pamćenje – ovako nekako glasi prva rečenica što ju izgovara tv-voditeljica (Iva Visković) u filmu *Svinjari* (2015). Indikativna je jer je gramatički neispravna. Ali, opet, sve ono o čemu film možda pomalo nemušto govori, jest “neispravno”. Radi se ovdje o vrlo promišljenom (iako ne i domišljenom) pokušaju opisa realiteta svijeta što ga nastanjujemo. Realiteta? Da, baš i upravo realiteta ili, ako hoćete, stvarnosti. Ova druga riječ upućuje na stvari, na postvarenje ljudskosti u svim njezinim vidovima (u filmu svjedočimo postvarenju medijskim senzacionalizmom). Naime, stvar je u tome da *Svinjari* debitanta Ivana Livakovića kao redatelja dugometražnog igranog filma pripadaju sferi realizma, iako se na prvi pogled tako ne čini.

*Showbizz*, medijski spektakl, televizija, mobitel, Bluetooth, iPod, “ljudski resursi”, “društvo znanja”, “izvršnost”... sve su ovo “znakovi pored puta” kojim idemo. Je li to alternativna, virtualna stvarnost? Ne, to je realitet ogoljen do svoje čiste – besmislenosti. *Svinjari* Ivana Livakovića svojedobno su najavljivani kao nešto što do sada nismo/niste vidjeli u hrvatskom filmu. Skandalozno, skaredno, perverzno? No je li tomu baš tako?

Film rabi vrlo besramno staru tehniku *zappinga* (brzog prebacivanja programa daljinskim upravljačem tv-a), a digitalna tehnologija montažne obrade materijala jest neka vrst *crossovera* videospota, nadzornih kamera i *selfie*-fetišizma društva spektakla. Uvjetna pripovijest *Svinjara* u prvi plan stavlja mladog nasljednika, gazdu neke privatne “dalekovidnice” u doba tehnološke dekonstrukcije (potrošačke) kulture kao medijskog *trasha*. Filip (Marin Radman) dijete je di-

gitalne ere. Njegov se dan sastoji od partijanja, drogiranja, seksa i – videoigara. Zapravo, nismo sigurni nije li on možda tek tjelesna virtualizacija nekog lika iz videoigre?! (tu prisposobu mogao bih proširiti i na druge likove). Livakovićev dramaturški postupak dosljedna je fragmentacija naracije same. Susrećemo u toj naraciji medijske moćnike, novokomponirane poduzetnike, promiskuitetne žene svih zanimanja, *celebrityje*... Ukratko, jednu bizarnu galeriju likova čija je karakternost uvjetna, jer zbog svoje karikiranosti i stereotipizacije, zapravo, djeluju – realno!? Opet... *realno*? Što je u svemu tome realno? Ništa, ali i sve! Jer ono što je nekad bilo stvarno, postaje estetiziranim.

*Nota bene*: “Komunikacija u digitalno doba jest dinamička, totalna, imperijalna, racionalna i planetarna razmjena informacija u procesu postajanja svijeta estetskim kodom tehnosfere” (Ž. Paić, 2014, *Treća zemlja*, Zagreb: Litteris, str. 31). To će reći: ne možemo više od ljudi očekivati da međusobno razgovaraju. Dekonstrukcija jezika kao ljudskosti uvela je komunikacijske kodove kao nadomjestak razgovora o “ljudskim stvarima”. Simulakrum komunikacije potisnuo je (i istrijebio?) navlastitost jezika. Zbiljokazi, skandalali *show-bizza*, *celebrity*-političari, kojima nije stalo do ničega doli *imagea* i *ratinga* u ispitivanju poopćena “javnog mnijenja”, zapravo popularnosti kod medijskih abonenata – o svemu tome zbore *Svinjari*.

Promiskuitetni Mama (Jasna Bilušić) i Tata (Vili Matula), poduzetnik koji izgleda kao islamiistički terorist (Goran Bogdan), njegov radnik koji postaje medijski heroj (Damir Poljičak), ocvala bolničarka (Senka Bulić), buduća majka (Ivana Roščić), socijalno svjesna Cajka Reza (Marina Redžepović), stručnjaci i eksperti za sve – to su likovi Livakovićeve filma. Likovi? Dakako, ne u klasičnom smislu. Radi se, prije, o “lutkama na koncu” (*come fossi una Bambola*) nekog medijskog, zlog demijurga. Redatelj, koji je i autor scenarija, ovdje je tek “namjesnik” (*tenant-lieu*) tog zlog boga spektakla. Jer, autorova je namjera bila jasna. *Svinjari* žele ogoliti sve svinjarije koje

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



nas okružuju (filmofska je asocijacija *Svinjac / Porcile*, Pasolinijeva alegorija iz 1969). Znam, mnogi će skočiti na zadnje noge pri stavljanju u istu rečenicu Livakovića i velikog talijanskog umjetnika. Ipak, kolikogod nemušto, i hrvatski autor “realizira svoju metaforu”. Dosljedno, to se dešava u klaonici, gdje svadba kao medijski spektakl doživljava svoj *crescendo*, ali i apoteozu svoje – besmislenosti.

Koliko je Livakovićev film uspio? Može li se o njemu govoriti tek kao o dobrom zezanju? Je li, na koncu, pogođen neobičan amalgam antimjuzikla, kritike medijskog galimatijasa kao realnosti stvarnije od realnog i društvene satire? Ako baš moram, rekao bih da se radi o hrabrom promašaju. No čini se da je i pitanje jesu li *Svinjari* dobar film – promašeno. Jednako bi tako, držim, besmisleno bilo procjenjivati, primjerice, kvalitetu serije *Zakon!* (2008–09), medijske provokacije što su je svojedobno smislili Zoran Lazić i Tonći Kožul. Nekome će (možda?) u *Svinjarima* najviše zasmetati ubacivanje skupštine Cajki u hrvatski kulturni zabran. Nekome bi se, naime, to moglo učiniti šablonskim i klišeiziranim. Velim, možda... Ali baš ovdje, držim, iz kolektivnog podsvjesnog izlazi sam sukus – latentnog i nepriznatog – hrvatskog medijskog imaginarija. Dalje, netko pravovjeran mogao bi prigovoriti karikaturnom

prikazu najčojstvenije institucije iz ostijarija nacionalne državotvorne aure – hrvatskog policajca (Josip Jović kao *case study*). *But truth is stranger than fiction...* U Livakovićevu filmu nema ni približno tako bizarne i groteskne scene kao one koju smo mogli gledati na tv-u pred koju godinu. Tamo smo, naime, vidjeli hrvatskog policajca u Vukovaru kako “drži ljestve dostojanstvenom razbijaču ploča” s ćirilčnim natpisima.

*Svinjari* vrve nepristojnostima, vulgarnošću, primitivizmom... nadasve, političkom nekorektnošću. No to im je i najbolja osobina, barem za pisca ovih redaka. Politička korektnost, naime, paravan je za najbezdušniji i najbeskrupulozniji manipuliranje onim Drugim kao folklornim identitetom bez mogućnosti iole suvislije političke participacije. Znam, opet, da će ovo zvučati politički nekorektno, ali mislim da su *Svinjari* politički samosvjesniji od, primjerice, prehvaljenog i nagrađivanog prošlogodišnjeg Ogrestina filma *Some strane* (*Dixit et salvavi animam meam*). Jer, Livakoviću ništa nije sveto... Tako će u istu ravan antimjuzikla staviti i “najhrvatskijeg od svih hrvatskih poeta” A. G. Matoša (*Utjeha kose*) i *Jarane* Dine Merlini! Nije li to politička gesta *par excellence*?

*Svinjari* su mogli biti interesantnije djelce s barem dvadeset minuta kraćim trajanjem.

Fragmentarni slijed izmjena zezancije i provokativnih komentara realiteta rasplinjuje se već nakon polovice filma. Insistiranje na verbalnoj i tjelesnoj karikaturalnosti – znakoviti je glazbeni motiv refren pjesme (*come fossi una*) *Bambola* Patty Pravo – može iznervirati i blagonaklonog gledatelja. Narativna struktura, nadalje, ponegdje i gubi neki potencijalno zanimljiv lik (npr. onaj Jadranke Matković).

Ali nešto drugo mnogo je važnije: *Svinjari* su ostali upravo gromoglasno prešućeni, i od kritike i od, posljedično, publike (ovi su potonji na taj način ionako valjda zadržani abonentima manje provokativnijih sadržaja, poput npr. Trumpa). Ja, pak, držim da bi *Svinjari*, recimo, mogli imati terapijsku ulogu za mentalno čišćenje nakon, primjerice, “Teme dana” *Dnevnika* Hrvatske radiotelevizije ili “stručne analize eksperata”, a povodom lokalnih hrvatskih izbora. Doista, mene je film potaknuo na razmišljanje, a, kako vidite, i na pisanje. *Svinjari* su mi ponudili još jednu priliku za *acting out*. Da, kroz današnje stanje medijske civilizacije proviruje “traumatska svijest o egzistencijalnoj nesreći pojedinca i zajednice”. Pretjerujem? Naravno, ali ipak: “Dobro večer vam”, pardon, “Laku vam noć hrvatski tv-abonenti, ma gdje bili.”

**Marijan Krivak**

UDK: 791.633-051SORRENTINO, P."2016/17"(049.3)

## Mladi papa

### (*The Young Pope*, Paolo Sorrentino, 1. sezona, 10 epizoda, 2016–2017)

Posljednjih godina televizijska igrana produkcija proživljava pravi procvat, s ponudom i kvalitetom većom nego ikada prije. Kvalitetna televizija, dakako, nije ništa novo i njen razvoj možemo pratiti barem od ranih 1980-ih i Fassbinderove adaptacije romana *Berlin Alexanderplatz* (1980) Alfreda Döblina (prvi put objavljeno 1929) za zapadnonjemačku televiziju WDR, pa preko BBC-jevih adaptacija, poput mini-serije *Ponos i predrasude* (*Pride and Prejudice*, Simon Langton, 1995) u Velikoj Britaniji, ili dugogodišnjih serijala kao što su to *Njujorški plavci* (*NYPD Blue*, Steven Bochco, David Milch, 1993–2005) i *Hitna služba* (*ER*, Michael Crichton, 1994–2009) u SAD-u.

Čini se, ipak, da ono što danas nazivamo zlatnim dobom televizije, koje još uvijek traje, stvarno počinje u kasnim 1990-ima s HBO-ovim serijama *Seks i grad* (*Sex and the City*, Darren Star, 1998–2004) i *Obitelj Soprano* (*The Sopranos*, David Chase, 1999–2007). Uz narativne novine, kao što je ona da niti status glavnog lika ne garantira preživljavanje, rastao je i budžet, tako da današnje serije poput *Igre prijestolja* (*Game of Thrones*, David Benioff, D. B. Weiss, 2011–) koštaju i do 10 milijuna dolara po epizodi, što znači da budžet čitave sezone može doseći onaj hollywoodskog *blockbustera*. Povrh kompleksnijih priča i većih produkcijskih vrijednosti, dodatni prestiž današnjim televizijskim dramama daju angažmani glumaca i režisera u naponu snage, pri čemu je HBO također bio u prvim redovima. Dok su se u prošlosti malim ekranom mogle zadovoljiti samo buduće zvijezde, ili one na zalasku karijere, sada

više nije čudno da, recimo, Martin Scorsese režira pilot-epizodu *Carstva poroka* (*Boardwalk Empire*, Terence Winter, 2010–2014) sa Steveom Buscemijem i Kelly Macdonald u glavnim ulogama, a da Matthew McConaughey i Woody Harrison udruže snage u prvoj sezoni *Pravog detektiva* (*True Detective*, Nic Pizzolatto, 2014–). Paolo Sorrentino i Jude Law tako su samo posljednji u nizu filmskih djelatnika koji su se odlučila okušati u formatu televizijske serije, nizu kojemu se još uvijek ne vidi kraj. Ovoga puta radi se o prvoj velikoj europskoj produkciji, opet s HBO-om kao jednim od glavnih producenata i distributera.

Prva sezona *Mladog pape* prati Lennyja Belarda (Jude Law), prvog američkog kardinala koji je postao papa. Izbor mladog pape potpuno mijenja smjer papinske politike – Lenny, iliti papa Pio XIII, doslovno shvaća papinsku poziciju apsolutnog vladara i ne prihvaća nikakav kompromis oko bezrezervne predanosti vjeri na nezadovoljstvo kako kardinala tako i vjernika. Iako se na samom početku serijala čini da će Pio XIII biti još radikalniji od današnjeg pape Franje u svojoj otvorenosti (prema masturbaciji, homoseksualnosti, umjetnoj oplodnji itd.), već na kraju druge epizode postaje jasno da je novom papi na pameti isključivo potpuna posvećenost Bogu nauštrb svih ostalih odnosa. Ovaj preokret Sorrentino ostvaruje dvama radikalno stilski različitim vizijama Lennyjevog prvog obraćanja vjernicima. U prvom slučaju, odmah po uvodnoj špici prve epizode, Pio XIII se s balkona objavljuje ekstatičnom stadu vjernika na Petrovu trgu; kiša staje, oblaci se razilaze i sunce obasjava tisuće razdraganih koji su se okupili čuti novog papu. No kada Pio XIII objavi da se ne treba protiviti eutanaziji i da bi žene trebale moći voditi misu, kardinali padaju u nesvijest, a svjetina tone u duboko strahopoštovanje. Ali, čini se da je sve to bio tek Lennyjev san.

Na kraju druge epizode, pravo obraćanje se napokon događa, no kontrast nije mogao biti veći od onoga koji je prikazan u prvoj epizodi: ovdje, u maniri super zlikovca, Pio XIII čeka noć, staje osvjtljen u kontra-svjetlu na balkon, tako da je

TELEVIZIJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS



nemoguće razabrati išta osim njegovog obrisa uz zvuk mračnih ekstradijegetskih udaraljki, i odmah optužuje puk da je zaboravio Boga, naglašavajući da se bilo kakva sumnja u njega i bilo kakva svjetovnost neće tolerirati. Provociran laskerskim pokazivačem koji mu pokušava obasjati lice, papa naprasno završava govor u potpunom razočaranju i odlazi s balkona da bi se nebo na to odmah otvorilo i spustila teška kiša. Na ovaj način Sorrentino praktički od samog početka serije daje do znanja da će se narativna očekivanja izvrtati naglavačke svim raspoloživim sredstvima.

Na sličan se način iznevjeravaju dva ključna očekivanja koja su se također pripremala u početnim epizodama. Prvo, da je ono što će organizirati sezonu biti velika bitka za poluge vlasti između Lennyja, državnog tajnika kardinala Voiella (Silvio Orlando), kao vladara Vatikana iz sjene, i Lennyjevog mentora kardinala Spencera (James Cromwell), koji smatra da je on trebao postati papa. I drugo, da je Lenny najveći među licemjerima, netko tko ne vjeruje u Boga i ne libi se ulaziti u svakakve seksualne eskapade. Sročeno drugačije, *Mladi papa* je daleko od Aleksandra VI u tumačenju Jeremyja Ironsa iz serije *Obitelj Borgia* (*The Borgias*, 2011–2013) Neila Jordana. Izbor pape, koji se isprva zbog Lennyjeve mladosti, i stoga tobožnje podložnosti utjecajima, čini

orkestriranim od strane “pravog” vladara Vatikana, kardinala Voiella, ispada uistinu prosvjetljen Duhom Svetim jer Lenny, zaista, čini čuda. Svoje-glavi kardinali postaju poslušnici, neplodni začinjnu, smrtno bolesni ozdravljuju, a zlikovci padaju mrtvi na licu mjesta čim Lenny to odluči. Na kraju osme epizode, primjerice, Sorrentino nas časti vizualnom majstorijom koja je narativno motivirana odlukom da se kazne odvratni zločini stanovite sestre Marije. Vraćajući se iz afričkog sela, gdje časna provodi svoj tajni teror nad lokalnim stanovništvom, Lenny u noći na autocesti staje na nasumičnoj benzinskoj pumpi, pada ničice na koljena i diže ruke prema nebesima, što je odmah popraćeno intenzivnim probojem svjetla na njegov lik. Izvor svjetlosti je zasigurno narativno motiviran, razumno je pretpostaviti kako dolazi s jednog od vozila koja su se ondje našla (kamioni i/ili Lennyjev policijski kordon, organiziran savršeno simetrično s Lennyjem u sredini). No istovremeno je jasno da ista svjetlost stoji za nešto božansko, da se Duh Sveti ne libi spustiti na Lennyja, pa čak i da provede starozavjetnu “oko za oko”. Sorrentino, drugim riječima, ni ovdje ne propušta priliku estetizirati narativni prevrat.

Da ne bi sve bilo potpuno otvoreno, kako serija odmiče ipak se mogu razabrati dvije dominantne narativne niti. S jedne strane, to je

Lennyjevo postepeno prihvaćanje umjerenije pozicije naspram inicijalnog tvrdolinijaškog odbijanja komunikacije s vjernicima. S druge, tu je Lennyjevo razračunavanje s osobnom traumom – njegovi hipijevski roditelji, naime, napustili su ga kao dijete i ostavili u sirotištu na brizi sestre Mary (Diane Keaton). Kako sezona odmiče, ovaj drugi narativni rukavac postaje sve važniji, i po mom mišljenju, to je možda najslabiji dio serije – Lennyjevo inzistiranje na radikalnoj, ali interno mnogo konzistentnijoj verziji kršćanstva od one koju nam nude papa Ivan Pavao II i papa Franjo, razvodnjava se jeftinom motivacijom Lennyjeve predanosti Bogu kao surogatu za roditelje koji ga nisu htjeli zadržati. No čak i s ovom boljkom, užitak je gledati seriju koju je teško žanrovski smjestiti, a koja istovremeno drži pažnju i raspiruje znatiželju za daljnjim raspletom.

U svježem odmaku od standardnih epizodnih rješenja HBO-ovih serijala, gdje u svakoj epizodi pratimo dvije ili više narativnih niti (u *Igri prijestolja*, recimo, nerijetko su potrebne dvije epizode da bi se obuhvatili svi protagonisti), u Sorrentinovoj seriji fokus je gotovo ekskluzivno na Lennyju. Ovakav okvir čini lokalne varijacije još upečatljivijima – u devetoj epizodi, primjerice, fokus je na kardinalu Gutierrezu (Javier Cámara) koji istražuje slučaj pedofilije u Newyorškoj nadbiskupiji i koji više vremena provodi sa svojom glomaznom stanodavkom negoli što istražuje sam slučaj. U šestoj epizodi, pak, u podzapletu pratimo kardinala Dussoliera (Scott Shepherd), Lennyjeveg najboljeg prijatelja još iz sirotišta, i njegov život u Nikaragvi. Stvar je time radikalnija što se epizoda otvara skokovima između rituala proglašenja Gutierrezza kardinalom u Sikstinskoj kapeli te poprilično eksplicitne (čak i za HBO-ove standarde) i izrazito erotične scene seksa koju isprva, čini se, Dussolier samo promatra da bi se veoma brzo i sam uključio u seksualni čin. Prikaz Dussoliera u trojcu s još jednim muškarcem i djevojkom, kojega se ne bi posramio ni Don Juan, još je neočekivaniji kada se prisjetimo koliko je serija radila na tome da uspostavi i zatim iznevjeri očekivanja o Lennyjevim seksualnim

eskapadama, kao i činjenice da je u jednoj od ranijih epizoda Dussolier poput kakva neiskusnog dječarca odolijevao nasrtajima stanovite imućne talijanske gospođe.

Dodatna je vrlina serije što za razliku od uobičajenih američkih filmskih produkcija odabir privlačnog glavnog glumca predstavlja stilski izbor, a ne ekonomsku nužnost. U američkim filmovima, pa čak i onima nezavisne produkcije, velika većina likova je redovito natprosječno privlačna, tako da otvaranje svjetala po završetku predstave nerijetko vodi estetskom šoku. U *Mladom papi* Jude Law je markantan s razlogom. Fizička ljepota ključna je karakteristika novog pape – strane državnice i časne sestre smješkuju mu se koliko zbog njegove pozicije toliko i zbog njegova izgleda. Sofia (Cécile De France), šefica marketinga Svete Stolice, uvijek je na granici flerta s njim. Sve navedeno jedan je od ključnih razloga zašto (pogrešno) očekujemo da će na papinskom dvoru biti seksa koliko i na onom Tudora. Lennyjeva ljepota isprva sugerira zgodnog vraga (*handsome devil*), a zapravo je u skladu s njegovim gotovo svetačkim osobinama.

No njegov izgled ne koristi se samo u narativne svrhe, već i u stilske – okarakterizirao bih to kao Sorrentinovo istraživanje različitih oblika vizualne ljepote koje je započeo još u *Velikoj ljepoti* (*La grande bellezza*, 2013). Ono uključuje evokacije ljepote u rangu od sublimne eteričnosti, kojoj sam obrise pokušao ocrtati u opisu Lennyjevog obraćanja Bogu na autocesti, pa do onoga što bi se, da iskoristim frazu koju je Slavoj Žižek primijenio u svom opisu estetike Davida Lyncha, moglo nazvati “smiješno sublimnim” (*ridiculous sublime*). “Smiješno” ovdje igra dvostruku ulogu: ono istovremeno označava da je kinematografija naprosto prelijepa (u smislu narativno redundantnog ekscesa) i da je ono što vidimo i čujemo toliko izvan uvriježenih narativnih normi da je na granici stupidnosti, ali bez da ikada pređe u pravu parodiju. U *Velikoj ljepoti* finale s časnom, koja u asketskoj ekstazi na koljenima puže svladavajući ogroman uspon stepenicama, također je funkcioniralo kao prekrasni narativni eksces, no koji

TELEVIZIJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

bi se možda mogao bolje opisati kao “groteskno subliman”, ili barem “smiješno-groteskno subliman”, nego li samo “smiješno subliman”.

Možda najinteresantniji slučaj korištenja Lawove ljepote u kontekstu “smiješno sublimnog” Lennyjeva je priprema za veliki govor pred kardinalima u Sikstinskoj kapeli u petoj epizodi. Sekvencu otvara kadar broda stropa popraćen, praktički niotkuda, hitom *Sexy and I Know It*. Na prvi mah čini se kao da smo u nekom disko klubu smještenom u kakvom talijanskom *palazzu* – modulacije svjetla na stropu otvaraju mogućnost da se radi o disko-svjetlima – no vrlo brzo postaje jasno da su mjesto radnje vatikanski dvori gdje uz elektro-*beat* kardinali napreduju prema kapelici kao u kakvu MTV-jevu spotu. Prije nego li vidimo Lennyja nagog od pasa nago-re (“*Girl, look at that body! I, I, I work oout!*”) zadnja stvar na koju se kamera fokusira bista je Ivana Pavla II kako bi se još jednom naglasio kontrast između njih dvojice – ako je itko propustio standardnu špicu serijala koja kulminira kometom što satire statuu poljskog pape sa zemljom. Slijede skokoviti rezovi Lennyja pred ogledalom, različitih cipela, plahih i požudnih pogleda klera kroz zastore, gizdanja, poravnavanje kose, navlačenja rukavica, odabira prstenja i dakako, najvećeg ukrasa, papinske krune. Sekvenca je time upečatljivija što se ton prekida naprasno – glazba prestaje usred *beata*, Lenny uzima krunu i kadar kasnije uživa u cigareti uz cvrkutanje ptica.

*Mladi papa* obiluje brojnim nevjerojatno upečatljivim kadar-sekvencama, poput one u kojoj članice Femena golim tijelima prozivaju Lennyja gadom. Ili, pak, one u kojoj premijerka Grenlanda zavodljivo pleše sama za sebe u vaticanskim dvorima. Ova posljednja probija narativni okvir i kao takva stoji kao zasebni, gotovo nedijegetski estetski suvišak u kojemu treba jedino uživati. Uživati i, dodao bih, pokušati prenijeti riječima. Jedna je od funkcija kritike zasigurno ono što se u engleskom naziva *appreciation*, a što bi na hrvatskom najbolje odgovaralo izrazu “cijenjenje”. Nešto ćemo estetski više cijeliti, primjerice, ako ukažemo na međuodnose različitih formalnih elemenata koje je netko drugi

možda previdio. I zasigurno, formalni opis gornje sekvence daje relevantne uvide: iako kadar premijerke zapravo odgovara Lennyjevu pogledu iz prethodnog kadra, narativno je nemoguće da je ona u tom trenutku ondje, što postavlja pitanje da li da shvatimo njen ples kao dijegetski ili nedijegetski. Utoliko, metoda formalne analize nesumnjivo zaslužuje ključno mjesto među kritičkim pristupima. No estetski cijeliti možemo i drugačije. Možemo, recimo, pokušati artikulirati osjećaje koje serija, film, knjiga itd. izazivaju u nama u nadi da će te artikulacije rezonirati s čitateljima kritike. Takvoj impresionističkoj kritici cilj bi bio manje objašnjavati, a više, različitim stilskim strategijama, podsjećati čitatelje na emocije koje su proživjeli, djelujući poput kakva indeksa koji poput fotografije na vidjelo grabi osjećaje iz prošlosti i mami kolektivni “da, bilo je tako”, ili u slučaju da djelo još nisu pogledali, daje malu pretpremijeru onoga čemu se mogu nadati.

Na kraju četvrte epizode Lenny tako zuri prema pustom noćnom Trgu svetog Petra, gdje samo par prodavača baca svoje leteće fluorescentne tričarije u zrak, okrene se prema kameri i u kontra-kadru, koji ipak ne može stajati za njegov subjektivni pogled, vidimo premijerku Grenlanda kako pleše na nostalgичnu talijansku pop pjesmu. U praktički savršenoj simetriji papinskih dvora, pod blijedim svjetlima, premijerka se zavodljivo giba u elegantnom crnom kostimu, a prije nego li se pojavi odjavna špica, Sorrentino nas počasti titlovima koji između ostaloga kažu: “Grenlandžani, kao i Južnoamerikanci, poznati su diljem svijeta zbog svoje nesputane strasti za plesom”.

Ukratko, dakle, prva sezona *Mladog pape* možda pati od pada tempa negdje nakon pete epizode, kada se sve Voiellove makinacije u potpunosti izjalove, no seriju i više nego iskupljuje ozbiljan pogled na alternativni službeni stav rimokatoličke crkve, sjajna izvedba Judea Lawa i Sorrentinovo bezrezervno odavanje (smiješno) ekscesnoj ljepoti.

**Mario Slugan**

UDK: 791-21(497.5)"195/197"(049.3)

Krunoslav Lučić

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

## Ključna knjiga o hrvatskom modernizmu

Tomislav Šakić, 2016, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*,  
Zagreb: Disput

### 1. Pristup

Knjiga Tomislava Šakića *Modernizam u hrvatskom igranom filmu* iz 2016. za sada je jedina studija u potpunosti posvećena fenomenu modernizma u hrvatskom igranom filmu povezujući ga, na teorijskoj i povijesnoj razini, sa svjetskim (ponajprije europskim) modernističkim strujanjima i načelnim problemima koncepta umjetničkoga modernizma i moderniteta. Knjigu možemo shvatiti i kao specifikaciju stilističkog usmjerenja u suvremenoj hrvatskoj filmologiji koje se u preglednom obliku javilo, primjerice, u *Uvodu u povijest hrvatskog igranog filma* Nikice Gilića iz 2010, kao svojevrsna metodološka revizija (koju u tom stilističkom i estetskom smislu slijedi i Šakić) sada već klasične Škrabalove studije, a tendencija je vidljiva i u doktorskoj disertaciji specifično stilističkog usmjerenja Brune Kragića *Kasni klasični stil zvučnoga igranog filma* iz 2012. te mnogim radovima drugih autora (poput Hrvoja Turkovića, a prije i Ante Peterlića) koji u središte zanimanja stavljaju estetska/stilska, a ne isključivo ili prvenstveno politička, ideološka i/ili društvenokulturna pitanja proučavanih filmova.

Na načelnoj razini Šakićeva je knjiga istraživačka ekstenzija vrlo zdravog, korisnog i plodonosnog okretanja suvremene filmologije

empirijskoga usmjerenja (najmanje od 1980-ih naovamo) estetskim problemima filma, tendencije koja je slijedom nesretnih okolnosti bila dugo bačena na marginu filmologije zbog poststrukturalističke kontaminacije 1970-ih. U tom smislu, kako je već više puta isticao renomirani američki filmolog David Bordwell (i dalje vodeći autoritet u polju filmske stilistike), filmologija je konačno počela slijediti istraživačke i metodološke putove i teme odavno prisutne u polju povijesti umjetnosti i muzikologije.

U svakom slučaju, kao i mnoge druge studije sličnih razmjera, ni Šakićeva nije nastala *ex nihilo*, već je plod autorova dugog bavljenja i problemima filmskoga stila i stilske povijesti i hrvatskim filmom i (hrvatskim) filmskim modernizmom. Kao što ističe i sam autor u "Uvodnoj napomeni", knjiga je nastala na temelju ranije obranjene doktorske disertacije iz 2012. *Manifestni, diskretni i radikalni modernizam u hrvatskom filmu*, a autor se sličnim pitanjima bavi i u nizu tekstova koautor-ske knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* iz 2009 (s Tomislavom Čegirom i Joškom Marušićem) kao i u ranijoj studiji iz 2004. objavljenoj u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (br. 38) "Hrvatski film klasičnoga razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Također, poglavlje "Modernizam kao modus filmske prakse", gdje se razrađuje problematika

odnosa realizma i modernizma te klasičnoga i modernističkoga stila na načelnoj razini, prethodno



90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Šakić se u svojoj razradi modernizma i hrvatskog igranofilmskog modernizma pritom oslanja na niz autora i teorijsko-estetskih koncepcija preuzimajući ponajprije teoriju tipova filmskog izlaganja Hrvoja Turkovića i Seymoura Chatmana kao polazište za distinkviranje triju osnovnih tipova modernizma (manifestni, diskretni i radikalni) pozivajući se istodobno na Peterličevu koncepciju važnosti realizma u konstituciji klasičnoga narativnoga stilskog izričaja, na uvide mađarskog filmologa Andrása Bálinta Kovácsa o europskom art i/ili modernističkome filmu s raznim povijesnim i tipološkim varijacijama i fazama, na konvencionalističke postavke realističke reprezentacije Nelsona Goodmana ili na teze o modernitetu/modernosti filma Johna Orra. Tim slijedom Šakić vrlo jasno utvrđuje i estetski sinkronitet hrvatskog i jugoslavenskog te, s druge strane, europskog filmskog modernizma kao jedinstvene pojave u audiovizualnoj umjetnosti 20. stoljeća (dominantne 1960-ih, s proto- i postfazama). Fokusiranjem na estetski kontekst i stilska pitanja u njihovoj specifičnosti Šakićeva se knjiga u dobroj mjeri odmiče od tzv. kontekstualističkih povijesti hrvatske i jugoslavenske kinematografije (poput onih već spomenutoga Škrabala, ali u širim razmjerima i Daniela Gouldinga, Pavla Levija ili Mire i Antonína Liehma) ipak imajući na umu i objašnjavajući na koji su točno način kontekstualne prilike (ekonomske, zakonodavne, tehnološke, političke, društvene) utjecale na stilska pitanja.

U svakom slučaju, iako bi se iz podnaslova knjige *Nacrtna tipologija* moglo zaključiti kako je ona lišena specifično historiografskog aspekta, uz taj tipološki obzor autor na vrlo upućen način ocrtava i povijesnu dimenziju anticipaci-

ja, etabliranja, razrada i odjeka modernističkih stilskih praksi otvarajući i budućim istraživačima područja problematičnih i zanimljivih stilskih pitanja. Knjiga je u tom kontekstu i podijeljena na tri dijela. U prvome dijelu, naslovljenome "Pristup", razrađuju se načelna metodološka pitanja pristupanja fenomenu stila i modernizma u teorijskom i povijesnom smislu, dok se u drugome dijelu, "Filmski modernizam u teoriji i praksi", u tri dodatna poglavlja obrađuju problemi odnosa realizma i modernizma, klasičnoga filma i modernističkoga otklona, modernističkih varijacija i tipova te povijesnih etapa modernizma, kao i pitanja modernoga filma kao nacionalnog, mladog, novog itd. U trećem se dijelu knjige, "Poetike modernizma u hrvatskom filmu", nudi razrada triju središnjih tipova modernizma (novovalnoga, umjerenoga/diskretnoga i visokoga/radikalnoga) kako ih tumači Šakić oslanjajući se na dominaciju nenarativnih tipova izlaganja u njima, dok se u svojevrsnom zaključku, "Kraj velike pripovijesti", otvaraju i dodatni problemi vezani uz koncepciju postmodernizma u filmu te pitanja stilistike hrvatskog igranoga filma nakon 1980-ih.

## 2. Film i modernitet

Kao što je već istaknuto, prvi dio knjige "Pristup" razgraničuje područje bavljenja i ključne probleme vezane uz problem modernizma. U tom se kontekstu autor ograničava na ocrtavanje stila igranoga dugometražnog filma, a nikako na sustav cjelokupne hrvatske i jugoslavenske kinematografije, i to s jasnim ciljem da pokaže kako je hrvatski igranofilmski modernizam i periodizacijski i tipološki išao u korak sa svjetskim tendencijama filmske um-

je u konciznijem obliku već objavljeno 2013 (*Hrvatski filmski ljetopis*, br. 73–74) kao studija "Igrani film između klasične i modernističke naracije", a dio knjige "Modernizam kao povijesno razdoblje" (kao i dijelovi prvoga poglavlja naslovljenoga "Pristup") već je

problemiziran 2013. u zborniku *60 godina Festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film* (ur. N. Gilić i Z. Vidačković) kao studija "Hrvatski igrani film 1950-ih između klasičnoga stila i ranoga modernizma".

KRUNOSLAV  
LUČIĆ: KLJUČNA  
KNJIGA O  
HRVATSKOM  
MODERNIZMU  
  
HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

jetnosti. To, dakako, odmah povlači i pitanje razumijevanja filmskoga modernizma koji se u literaturi, ali i u Šakića, paralelno razumije i u kategorijama stila (u užem analitičkom i tipološkom smislu) i razdoblja kao predmeta filmske historiografije. U tom smislu Šakić nadalje ocrtava vezu ishodišta filmske umjetnosti i koncepta moderniteta gdje je film već smatran istodobno i njegovim proizvodom i sukreatorom, ali jasno ističući kako je fenomen modernizma u filmskoj umjetnosti ipak vremenski lokalnan pojavljujući se dva puta, u nijemom i zvučnom razdoblju (na koje se studija i fokusira). Također, uz ovaj povijesni kontekst, Šakić jasno ističe kako je u drugim umjetnostima (ponajprije književnosti, ali i povijesti umjetnosti) postojala stalna napetost i dijalektika između klasičnih i modernih tendencija, bilo da su one smatrane transpovijesnim kategorijama (kao kod Curtiusa) ili pak specifično povijesno uvjetovanima (kao kod Wölfflina, kojega Šakić ne spominje).

U svakom slučaju, pozivajući se na francuskog filmskoga kritičara i filmologa Andréa Bazina (preko Bordwellova tumačenja u knjizi *O povijesti filmskoga stila*) i njegovu dijalektičku verziju povijesti filmskoga stila te opozicijsku koncepciju razvoja stila Noëla Burcha, Šakić zaključuje kako je modernizam u naravi nastajao kao opozicijska filmska praksa u razdobljima dominacije klasičnoga stila okrenutoga narativnim i realističkim estetskim principima i kako je opozicija klasično – moderno stalna karakteristika razvoja filmskih formi.

Kako bi jasnije pokazao ključne karakteristike obaju stilova i njihovih specifičnosti Šakić potom ističe funkcionalnost filmskih postupaka u prezentaciji narativne logike filma kao ključno obilježje klasičnoga stila, a funkcionalnu dominaciju nenarativnih tipova izlaganja kao ključno obilježje modernističkoga stila, pozivajući se pritom na četiri glavna tipa izlaganja (narativno, opisno, poetsko i argumentacijsko) kako su ih, dijelom kompatibilno, formulirali Turković (u nizu članaka na te teme) i

Chatman u knjizi *Coming to Terms* (1990). Šakić u tom kontekstu vrlo jasno ističe kako uvriježeno mišljenje da modernistički film ne posjeduje priču nije održivo, isto kao što nije održivo ni stajalište da njegovi korišteni postupci nisu svrhoviti. Za Šakića, kao i za Turkovića, a mnogo ranije i Christiana Metz (na kojeg se autor i poziva), i modernistički film koristi se narativnim tipom izlaganja, a funkcije postupaka samo su stavljene na drugo mjesto no što je to slučaj s klasičnim filmom. Tu konfiguraciju različitih tipova izlaganja i njihove pojedinačne ili skupne dominacije Šakić izvrsno ilustrira na primjeru filma *H-8...* (1958) Nikole Tanhofer (gdje je prisutno i raspravljačko (argumentacijsko) izlaganje u formi *off* glasa nepersonaliziranih komentatora tragičnih zbivanja, kao i poetsko izlaganje, ali je oboje i dalje podređeno dominantno narativnom aspektu filma zbog kojega ovaj film i jest klasičan, neovisno čak i o nelinearnosti izložene priče.

Na ovome mjestu u knjizi Šakić se ispravno poziva na funkcionalno razumijevanje filmskoga stila gdje se izdvojene karakteristike pojedinog filma ne bi smjele tumačiti bez razmatranja dominantne funkcije u cjelini djela (poput nelinearnosti kao, u apsolutnom smislu, obilježja neklasične naracije). Šakić će istu tezu ponoviti i kasnije u knjizi (na str. 64) ističući akronološku strukturu *Gradanina Kanea* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) koja se često pogrešno tumači kao njegovo modernističko obilježje (koje se prije može pronaći na drugim mjestima). U svakom slučaju, iako razrađeno i analitički utemeljeno, Šakić u jednom trenutku (str. 25, fusnota 16) upućuje i na srodnost funkcionalnog razumijevanja stila kod Turkovića/Chatmana i Bordwella (dijelom razrađeno u knjizi *Figures Traced in Light*, 2005) ističući kako se Bordwellove funkcije stila (poput denotativne, ekspresivne, simboličke i dekorativne) odnose samo na narativni film, dakle onaj tip filma u kojem dominira narativni tip izlaganja, odričući mogućnost postojanja filmova u potpunosti izvedenih nenarativnim

izlaganjem. No, iako je ispravno uočeno kako se Bordwell u svojem istraživanju fokusira na narativni (igrani) film, treba imati na umu da ne postoji analitičko ograničenje za razumijevanje te funkcije kao transnarativne i dijelom prisposodive konceptu tipova izlaganja. Pa se tako slobodno može povući paralela između ekspresivne funkcije i poetskoga izlaganja, kao što se i denotativna funkcija može pronaći kao dominantna u dokumentarnome filmu i može se protezati na cjelokupno filmsko izlaganje, kao što bi se slično moglo ustvrditi za prevlast dekorativne funkcije u pojedinim tipovima eksperimentalnoga filma (poput strukturalnoga).

Prvi dio knjige završava upućivanjem na važnost razumijevanja kontekstualnih prilika pojedinih filmova i njihovih strukturalnih obilježja (zato i naslov poglavlja "Hrvatski film između konteksta i teksta") istodobno ističući kako su pojedine povijesti hrvatskog i jugoslavenskog filma pretjerano inzistirale na ovome prvome (kontekstu) počesto silom nastojeći produkcijske modele pretvoriti u stilska razdoblja (kao što prema Šakićevu tumačenju čini Škrabalo) ili reducirajući modernizam na tek jednu njegovu lokalnu varijantu (kao što čini Goulding sa srpskim crnim talasom). S druge strane, za Šakića, ispravnije je tumačenje ovih međuovisnih tekstualnih i kontekstualnih procesa prisutno u Turkovićevim tekstovima, bilo u dvama tekstovima iz *Filmskih opredjeljenja* 1985 ("Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma" i "Nastup autorskog filma") ili u posljednjem potpoglavlju *Razumijevanja filma* iz 1988 (unutar teksta "Narativni stilovi na filmu: primitivni, klasični i modernistički").

Drugi dio knjige počinje detaljnim problematiziranjem odnosa klasičnoga i modernističkoga filma te središnjeg pojma *realizma* kao ishodišta ovoga prvoga. U skladu s već istaknutom tezom o oprekovnoj konstanti tih dvaju stilova, Šakić nadalje razrađuje i sistematizira pojmovne relacije koje se uspostavljaju između suprotstavljenih tendencija realizma i stilizaci-

je, odnosno u nekim varijantama i realizma i formalizma, klasicizma i manirizma, klasičnoga i modernoga i sličnih opreka. Iako Šakić ističe kako dijelovi jednog para opreke (npr. klasicizam i realizam ili npr. modernizam i manirizam) nisu svedivi jedno na drugo, zadržava se teza kako je (konvencionalni) realizam ishodište i osnovica klasičnoga filmskoga stila, teza od koje polazi i Peterlić u *Povijesti filma* (2008). Iako pojam realizma u smislu mimetičnosti filmskoga zapisa jest adekvatno prepoznat kao ključno obilježje klasičnoga stila, s njim, kao što ističe i Šakić, postoje mnogi problemi. No, neovisno o općoj problematičnosti pojma, Šakić ponajprije ističe njegovu konvencionalnu prirodu dijelom zanemarujući spoznaje iz kognitivnih znanosti kako je, primjerice, priroda svakodnevnice percepcije u mnogočemu podudarna percepciji filma ili kako su stvaranje predodžbi, narativna organizacija podataka i drugi mentalni procesi istodobno i osnova stvaranja i gledanja filmova, odnosno kako realistični modus reprezentacije i njemu srodan klasični narativni stil nije u potpunosti proizvoljna konstrukcija.

Drugi aspekt problematičnog odnosa realizma s jedne strane te klasičnoga i modernističkoga stila s druge strane tiče se Šakićeva pozivanja na Bazinovo razumijevanje sličnih stvari. Odnosno, iz Šakićeve se sistematizacije (koja je vrlo korisna) može činiti kako je i sam Bazin imao nedvosmisleno i dosljedno razumijevanje realizma tijekom svoje djelomično kratke karijere (a koja se drastično mijenjala) te kako je realizam nedvosmisleno povezo s klasičnim stilom, a stilizaciju/formalizam s modernističkim. No, Bazin je prije nastojao opisati realističke tendencije u poslijeratnome talijanskom i američkom filmu 1940-ih i 1950-ih ne ističući suviše precizno je li riječ o modernističkome ili klasičnome stilu, to više jer iz današnje perspektive znamo kako su njegovi primjeri stilski heterogeni (npr. De Sica ili Viscontijev realizam nasuprot Wylerovu ili Wellesovu). Stvar komplicira i činjenica što se

KRUNOSLAV  
LUČIĆ: KLJUČNA  
KNJIGA O  
HRVATSKOM  
MODERNIZMU

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

opreka realizma i stilizacije/formalizma također može javljati u oba stila pa je tako (u svojoj poznatoj maniri osobnih estetskih diskriminacija) Bazin jednako prezirao i Ejzenštejnovu modernističku stilizaciju i Mélièsovu primitivnu stilizaciju (što je za Bazina prije bio problem iluzionizma). Bilo kako bilo, Šakić iznimno precizno utvrđuje kako je, suprotno Bazinovim uvidima, realizam dubinske mizanscene i oštrine zapravo punokrvna stilizacija (u kontekstu konvencionaliziranih klasičnih stilskih praksi) te kako je i realizam važno obilježje i opcija unutar stilskega horizonta modernističkoga filma 1960-ih konkretiziranoga u njegovu naturalističkom krilu.

### 3. Modernizam i art film

U nastavku knjige autor slijedom početne teze o modernizmu kao odklonu od klasičnoga stila navodi i sistematizira niz obilježja koja karakteriziraju klasičnu te modernističku filmsku naraciju i stil pozivajući se na niz autora poput Turkovića, Bordwella (*Narration in the Fiction Film*), Geoffreya Nowell-Smitha te koautorsku studiju Bordwella i Kristin Thompson o povijesti svjetskoga filma. Problematika se nadalje razrađuje navođenjem ključne studije mađarskog filmologa Andrása Bálinta Kovácsa *Screening Modernism* (2007) – na koju će se Šakić u velikoj mjeri pozivati i u ostatku knjige – gdje se Bordwellova tri neklasična modusa naracije iz *Narration in the Fiction Film* tumače kao varijante modernizma te gdje Kovács uvodi vrlo korisno razlikovanje populističkoga i art filma, od kojega se ovaj posljednji može ostvariti i u klasičnome i u modernističkome modusu (razlikujući pritom npr. ranoga i zreloga Bergmana). U tom kontekstu, a unutar teze o modernizmu kao vrsti filmskoga stila koji nema priču, Šakić navodi devet teza Ch. Metza i njegova teksta “Moderni film i narativnost” iz 1966. u kojem se jasno zastupa teza kako modernistički film i dalje ima priču, samo drukčiji tip priče i priču izloženu na drukčiji način od one u klasičnome filmu (teza koja je u

suprotnosti, primjerice, s Bazinovom tezom iz 1949. o *De Sicinim Kradljivcima bicikla /Ladri di biciclette*, 1948/ kao filmu gdje je priča nestala). Šakić ovdje jasno ističe kako je za razumijevanje narativnosti modernoga filma ipak najvažnija Metzova teza o dedramatizaciji zbivanja kao njegovu ključnom obilježju.

Kako je većim dijelom preuzeo već spomenute teze o filmskome modernizmu od Kovácsa, nastojeći dokazati podudarnost različitih tipoloških i povijesnih kategorija u europskom i hrvatskom igranofilmskome modernizmu, Šakić nastavlja studiju u tri smjera. Prvo uočava podudarnost dviju temeljnih varijanti modernizma u formama dviju radikalnosti – radikalnog kontinuiteta i radikalnog diskontinuiteta – koje međusobno tvore četiri dodatne podvarijante, ovisno o tome odnosi li se kontinuitet/diskontinuitet na naraciju ili na audiovizualnu fakturu filma. U tom smislu tradicija modernističkog realizma i naturalizma bila bi dio radikalnog kontinuiteta otjelovljenoga u Antonionijevoj poetici, dok je radikalni diskontinuitet svoje utočište pronašao npr. u Godardovoj figuri. U jugoslavenskom i hrvatskom kontekstu tako postoji srodna tradicija pa je srpski crni talas baštinik radikalnog kontinuiteta, a zato i naturalističke estetike, dok je primjerice Makavejev primjer radikalnog diskontinuiteta u priči i slici. No, nedoumice oko ovih stilskih kategorija dijelom nastaju zbog Kovácsevih formulacija i tumačenja pa je porozno stilsko kvalificiranje vidljivo i u Šakićevu tumačenju *Mimice*. Primjerice njegov *Ponedjeljak ili utorak* (1966) na jednom se mjestu tumači kao primjer radikalnog kontinuiteta (str. 86), dok se kasnije (str. 165) tumači ili kao varijanta diskontinuiteta naracije s kontinuiranim audiovizualnim slojem ili kao radikalno diskontinuiran u oba smisla. Bilo kako bilo, obje radikalnosti prisutne su u ovome ili onome obliku i u hrvatskom igranofilmskome modernizmu, a podudarnost s europskim strujanjima uočljiva je i u četirima stilskim varijantama koje su također porozna

karaktera i podložne interferencijama, poput minimalističkoga, naturalističkoga, ornamentalnoga i kazališnoga/teatralnoga stila koje navodi Kovács. Pa se tako u Šakićevu tumačenju Babajina *Breza* (1967) može shvatiti i kao primjer folklornoga (kao varijante ornamentalnoga), ali u dobroj mjeri i naturalističkoga modernističkoga stila, kao što je to dijelom moguće ustvrditi i za Papićeve *Lisice* (1969).

U pretposljednem poglavlju drugoga dijela knjige autor, opet slijedeći Kováčekovu povijesnu shemu, uočava podudarnost četiriju faza europskog i hrvatskog filmskoga modernizma. Pa se tako u prvoj etapi koja podrazumijeva pojavu i širenje modernizma 1950-ih uočavaju (neo)realističke modernističke tendencije filmova *Vlak bez voznog reda* (Veljko Bulajić, 1959), *H-8...*, *Svoga tela gospodar* (Fedor Hanžeković, 1957), *Tri Ane* (Branko Bauer, 1959), a dijelom i Golikove *Djevojke i hrasta* (koji je visokoestetiziran) (1955) kao specifičnog otklona od tadašnje estetike socrealizma. Slijedeći Kováčekov drugi izvor ranoga modernizma uz onaj talijanski, Šakić navodi i noir utjecaj barem načelno vidljiv u ekspresivnosti Bauerova *Ne okreći se sine* (1956). Uvide o ovoj fazi Šakić zaključuje iznimno zanimljivom tezom kako je europski film 1950-ih išao od neorealizma k modernizmu, dok je jugoslavenski išao od socrealizma k neorealizmu (shvaćenom u modernističkim okvirima).

Drugu etapu, nazvanu romantički modernizam, a koju karakteriziraju okretanje otvorenom autorstvu te subjektivizacija izlaganja, Šakić nalazi u Hladnikovu *Plesu na kiši* (*Ples v dežju*, 1961) i *Dvoje* (1961) Aleksandra Petrovića, a u hrvatskom kontekstu u *Koncertu* (Branko Belan, 1954) kao (pre)ranom primjeru modernističke poetike, a također i u kazališnim utjecajima prožetom *Pustolovu pred vratima* (1961) Šime Šimatovića koji u potpunosti subjektivizira svoj filmski svijet. U tom dijelu knjige Šakić također iznosi vrlo zanimljivu i istraživački potencijalno plodonosnu tezu o prvoj polovici 1960-ih kao razdoblju istodobne

razrade klasičnostilskih postupaka i sve veće akumulacije modernističkih tehnika vidljivih i u "nečisto" klasičnome filmu *Abeceda straha* (1961) Fadila Hadžića i *Devetom krugu* (1960) France Štiglica (str. 104, fusnota 114).

Uz kratki ekskurs o značaju ranomodernističkoga filma *Noćni vlak* (1959) poljskog redatelja Jerzyja Kawalerowicza koji ističe i Kovács, Šakić povijesne etape nastavlja tzv. etabliranim modernizmom 1960-ih koji se u hrvatskoj kinematografiji protegnuo i na 1970-e, ponajprije u figuri Tomislava Radića. Tu fazu obilježenu otuđenim likom, jazom između lika i okoliša te društva te distancom stvorenom prema likovima možda ponajbolje oprimjeruje Mimičina trilogija koja u posljednjem filmu (*Kaja, ubit ću te!*, 1967) dijelom nagovještava i posljednju, četvrtu etapu obilježenu izrazito političkim kontekstom kraja 1960-ih i prve polovice 1970-ih. Osim što je ta politička dimenzija vidljiva i u hollywoodskoj kinematografiji koja se uobičajeno ne smatra izrazito političkom (npr. u novohollywoodskom filmu), u hrvatskom ju filmu vrlo dobro oprimjeruju Papićeve *Lisice*, Hadžićev *Novinar* (1979) kao otvoreno postproljećarski socijalnokritički film, dijelom i filmovi Bogdana Žižića poput *Kuće* (1975) ili *Ne nagingi se van* (1977), a odjeci te tendencije vidljivi su i u političkim dimenzijama Zafranovićevih filmova, Golikovu *Pucnju* (1977) ili Papićevo *Izbavitelju* (1976).

Posljednje poglavlje drugoga dijela knjige, naslovljeno "Artikulacije modernizma", okreće se različitim konceptualizacijama hrvatskog igranofilmskoga modernizma u kontekstu tadašnje jugoslavenske kinematografije. U tom kontekstu prvi problem koji se razrađuje jest odnos modernoga filma i (kao) nacionalnoga filma. Šakić ovdje jasno ističe svojevrsan paradoks koji se javlja između tih dvaju pojmova. S jedne strane, moderni se film u svjetskom kontekstu uobičajeno kvalificira u lokalnim, nacionalnim okvirima, poput francuskog ili u novije doba rumunjskog novog vala, sa specifičnim kulturno uvjetovanim temama i estet-

KRUNOSLAV  
LUČIĆ: KLJUČNA  
KNJIGA O  
HRVATSKOM  
MODERNIZMU

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

skim tradicijama, dok klasični film, osobito hollywoodskog tipa, krasi nadnacionalni predznak zbog univerzalnih tema i postupaka koji mu omogućuju širok prijam transkulturnoga karaktera. No, s druge se strane ističe kako je moderni film 1960-ih (na kraju krajeva kao i njegova nijema predvarijanta 1920-ih) bio izričito međunarodni, nadnacionalni fenomen istodoban širom različitih europskih filmskih praksi s mnoštvom dodirnih tematskih i stilskih čvorišta. U kontekstu, pak, specifično jugoslavenske kinematografije, upravo je moderni film 1960-ih bio taj koji je, usprkos svojem transverzalnom karakteru, specificirao nacionalne, lokalne estetske tradicije suprotstavljajući ih primjerice ideji nadnacionalne jugoslavenske kinematografije u vidu partizanskoga ratnoga filma propulzivnog i tijekom “modernističkih” 1960-ih. U svakom slučaju, pozivajući se na uvide Slobodana Novakovića, Šakić tu republičku specifičnost lokalnih, nacionalnih modernizama ističe u vidu dominantne naturalističke stilske orijentacije srpskoga filma, naspram više umjerene i poetizirane hrvatskoga te više romantičke slovenskoga.

U daljnjoj razradi sličnih problema Šakić ističe još jednu bitnu značajku igranofilmskoga modernizma – tezu da je riječ o tzv. “mladom filmu”. “Mladost” se u tom smislu ne očituje samo u temama, likovima i njihovim problemima (npr. student u *Iluziji* /Krsto Papić, 1967/, činovnik u *Slučajnom životu* /Ante Peterlić, 1969/, ili netom zaposleni junak Ivandine *Gravitacije* /1968/) već i u mladosti redatelja nove generacije s novim pristupom filmskoj i drugoj stvarnosti. Taj nov pogled na stvarnost očitovao se i u još jednoj značajki modernizma koja se počela određivati i kao novi realizam, bilo da je riječ o specifično stilske ili pak tematske aspekte. Prije no što još jednom utvrdi i sistematizira istodobnost različitih povijesnih, tipoloških i drugih stilskih varijanti hrvatskog, jugoslavenskog i europskog modernizma, Šakić moderni/novi film dovodi u vezu i s novim tipom filmske prakse koja je dijelom

napustila tzv. produkcijski model kinematografije i rezultirala jačim autorskim pristupom te afirmirala filmske radne zajednice te kinoklubove kao mjesta plodonosnog generiranja novih estetika.

#### 4. Tipovi modernizma

Posljednji dio knjige, “Poetike modernizma u hrvatskom filmu”, vjerojatno je i njezin najvažniji dio jer ovdje Šakić preko Kováčevih stilističkih kategorija radikalnog kontinuiteta/diskontinuiteta te većim dijelom na temelju primjene teorije tipova filmskog izlaganja izvodi tri glavna tipa modernizma – novovalni, umjereni/diskretni te visoki/radikalni – i zaključuje kako je onaj diskretni ipak dominantna u hrvatskom filmu.

Za razliku od drugih dvaju tipova, novovalni se ili generacijski (ili manifestni) modernizam ne očituje toliko na formalnome planu koliko tematski, iako ga krasi autorefleksivna i metafikcionalna forma baštinjena dijelom od francuskog novoga vala. Šakić ovdje ističe ključne filmove kojih autori nastupaju generacijski i pod očitim utjecajem francuskog novovalnoga filma i u izboru postupaka i tema okrenutih mladima te s jasnim motivskim odrednicama popularne kulture i američkog (hollywoodskog) filma koji su Francuzi već prethodno revalorizirali. U tom kontekstu ističe se kako su tzv. hičkokovci funkcionirali kao zagrebački novi val, slijedeći ne samo tematske preokupacije svojih francuskih istomišljenika već i njihov specifičan stil, svjetonazor i model izvanstudijske produkcije. Tako se kao ogledni primjeri hrvatskog novovalnoga modernizma ističu i omnibus *Ključ* (Antun Vrdoljak, Krsto Papić, Vanča Kljaković, 1965), Ivandina *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata*, Peterličev *Slučajni život*, Zafranovićeva *Nedjelja* (1969), ali i Papićeva *Iluzija* te Hadžićev *Tri sata za ljubav* (1968). Sve ove filmove krasi slična okrenutost problemima mladih, sukobu generacija, otuđenosti i modernom, urbaniziranom okolišu te oslabljivanje naracije poetskim

i opisnim sekvencama koje odvrćaju radnju od nekog jasnog, zadanog cilja, a također i ekstenzivno korištenje modernističkih filmskih postupaka, poput obraćanja kameri, verbalnog komentara zbivanja i nepovoljnih vizura u *Gravitaciji* ili nepovoljnih vizura u *Slučajnom životu* koji otvara kršenje norme “master plus inserti” dezorijentirajući (privremeno) gledatelja u filmskome prostoru, ili anketne metode u stilu televizijske reportaže na otvaranju *Tri sata za ljubav*. Nadalje, Šakić vrlo dobro ističe kako su se svi ti filmovi u nekoj mjeri koristili motivima modernosti kao dijelovima svojeg izričaja te popularne kulture, poput čestih scena plesnjaka, jazz-glazbe, raznih referenci na hollywoodske filmove i zvijezde itd.

S druge strane, umjereni ili diskretni modernizam, prema Šakiću, u većoj mjeri krasi poetizacija izlaganja kao njegovo dominantno obilježje, gdje naracija više ne zauzima privilegirano mjesto kao u klasičnome filmu. U tom smislu autor ističe kako taj tip modernizma krasi još jedna važna značajka koja se očituje u revizijskom pristupu klasičnom poimanju žanra. Oba aspekta Šakić oprimjeruje na partizanskom “diptihu” Antuna Vrdoljaka *Kad čuješ zvona* (1969) i *U gori raste zelen bor* (1971), s odjekom i u njegovu *Povratku* (1979). Tako redatelj u oba filma pristupa partizanskoj ratnoj temi na način različit od primjerice Bulajića i socrealističkih eksperimenata s kraja 1940-ih, a poetizacija izlaganja očituje se u korištenju narativno nefunkcionalnih digresija, gotovo samostalnim opisima, sporom tempu filma te epizodnoj, gotovo anegdotalnoj naraciji i slučajnim, nepripremljenim i poetskim krajevima obaju filmova.

U smislu poetizacije forme klasične drame kao bitnog obilježja diskretnog tipa modernizma 1960-ih Šakić navodi Berkovićeve *Rondo* (1966). Ovdje autor u interpretaciji Berkovićeve filma iznosi zanimljivu dvojbu oko njegove istinske modernističnosti jer ističe kako “film ima svega nekoliko neklasičnih obilježja naracije (...) a i njih samo ako ih se široko shva-

ti” (str. 227) zaključujući kako “bi se moglo tvrditi da je *Rondo* zapravo klasično narativni film u žanru drame” (str. 228). Šakić u tom pogledu slijedi dvojbu koju je već prethodno iznio Turković, a nerazriješenom je ostala i u nedavno objavljenoj monografiji Berković (ur. Nenadić i Polimac, 2016) iz perspektive npr. Jurice Pavičića i Silvestra Kolbasa. Bio zaključak točan ili ne, Šakićeva teza svakako otvara mnoga zanimljiva pitanja ne samo o *Rondu* nego i o drugim art filmovima napravljenima u žanru drame te umjerenosti/diskretnosti modernizma mnogih filmova za koje ponekad nije sigurno je li riječ o ranomodernističkoj ili kasnoklasičnoj stilskoj proceduri, odnosno prigušenom modernizmu ili oslabljenom/razgrađenom klasicizmu.

Posljednji modernistički tip u Šakićevoj koncepciji jest onaj radikalni/visoki koji, za razliku od umjerenog, na ekstremniji način tretira filmsku formu ne skrivajući svoju otvorenu tendenciju intelektualizaciji izlaganja. U tom smislu filmovi radikalnog modernizma ne samo da su izlagački i montažno vrlo često kompleksne i netransparentne strukture već su i sadržajno radikalni fokusirajući se na ozbiljne kulturno-političke i metafizičke teme poput holokausta, traume i osobnog otuđenja u Mimičinu *Ponedjeljku ili utorku* ili smrti u Babajinim *Kamenitim vratima* (1992). Uz ta dva filma Šakić vrlo jasno analizira i objašnjava na koji je točan način Mimica postigao radikalizaciju forme i u drugim filmovima svoje trilogije, a ponajviše u *Kaja, ubit ću te!*, te kako funkcionira politička dimenzija u njegovim filmovima imajući pritom simbolički karakter. Uz ove ključne primjere visokog modernizma koji počesto pribjegava subjektivizaciji stanja lika kao središnjemu mjestu svojeg interesa, Šakić ističe i Martinčevu *Kuću na pijesku* (1985) kao izvrstan primjer ove stilske varijante.

Iako i sam ističe kako iznesena tipologija nije apsolutna i nedvosmislena, iz Šakićeve je knjige vidljivo kako je diskretni i radikalni modernizam lakše suprotstaviti i uočiti dok je

novovalni nešto poroznija kategorija istaknuta i naslovom potpoglavlja "Umjereni ili novovalni modernizam?". Također, ovakvom nam se tipologijom jasno naznačuje stilsko bogatstvo te varijabilnost i hrvatskog igranofilmskoga modernizma, ali i onoga svjetskog otvarajući "poglavlja" za daljnja istraživanja u sličnome smjeru. No, u tom kontekstu valjalo bi imati na umu kako slična varijabilnost krasi i klasični filmski stil iako ga se uobičajeno smatra relativno unificiranim, što dijelom ponavlja i Šakić u posljednjem poglavlju knjige (npr. na str. 260 i 262).

U zaključku samo možemo napomenuti kako je zbog svojeg obujma, analitičnosti, siste-

matičnosti, interpretativne svježine i širokog spektra filmova koje uzima u obzir pri razumijevanju fenomena modernizma općenito i modernizma u hrvatskom igranome filmu ova knjiga vrlo vrijedan doprinos kompleksnom problemu s kojim bi se malo tko usudio uhvatiti u koštac. I ako nije pretjerano istaknuti, moglo bi se reći da ono što je András Bálint Kovács napravio za razumijevanje europskog igranofilmskoga modernizma (usprkos dvojbenosti i otvorenim pitanjima njegovih pojedinih stilističkih kategorija), to je Šakić napravio za razumijevanje hrvatskog igranofilmskoga modernizma, do sada nedovoljno objašnjenoga i neobrađenoga na sličan način.

UDK: 791-21(497.5)"195/197"(049.3)

## Hrvoje Hribar

# Veliko Razvrstavanje

Tomislav Šakić, 2016, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*,  
Zagreb: Disput

Pojavio se mlad čovjek, obdaren autentičnom znatiželjom i uzorno marljiv. Čitajući njegovu golemu knjigu, pratimo jednu erudiciju u nastajanju kao i rastuću pogibelj jednog intelektualnog razvoja. Ogromna mladenačka energija ovdje se potrošila na napor klasifikacije ostajući u ćudljivom celibatu spram interpretacije.

U Šakićevu filmskom promatranju, između znaka i značenja pada čvrsta sjena, koju plahi teoretičar ne prekoračuje, kao da se boji uroka ili ekskomunikacije kakva prijekog filmološkog Pape koji doktrinarno zabranjuje viriti u značenje, tu grešnu put stvorenoga djela. Neobično, ali hrvatski. Većinom knjige Šakić nas stavlja u poziciju promatrača napora koji se sastoji u tome da se stotinjak naslova hrvatskog i jugoslavenskog filma, nastalih u razdoblju od ranih 1950-ih do kasnih 1970-ih, razvrsta u različite kategorije i podkategorije tzv. filmskoga modernizma. Ponavljam: golem trud.

Šakić se oslanja na lakonsku definiciju modernizma kao "napuštanja klasične naracije". Potom razmatra sijaset proturječnih modela spomenute evazije, koristeći se pojmovnikom svoje sekundarne literature. Podučit će nas kako modernizam prepoznajemo po diskontinuiranoj naraciji ili pak po forsiranim kontinuitetima, po iznenađujuće kratkim rezovima ili pak po tome što rezova gotovo da nema. Jedna moguća karakteristika modernizma je dokumentarizam, a druga pak izvještano teatraliziranje i stilizacija. Očitat ćemo

"modernizam" jednom iz naturalizma, a drugi put iz poetizacije. Rijetko hirovit niz, nadam se da primjećujete, služi opisati očito neobično protejsku pojavu, formuliranu jezikom koji više odgovara nekoj pučkoj zagonetki nego teorijskom govoru: veliko a malo, kratko a dugačko, brzo a sporo: modernizam kao "suha krpa na dnu mora".

Ovaj čudnovati skup mjerila, jedanput primijenjen na niz ovdje zastupljenih filmova možda trijumfira svojom metodom, ali nije jednako plodan spoznajom. Uz prekobrojnost agregatnih stanja modernizma, još zagonetnijom vidim prirodu njegova negativa: "klasičnoga stila". Onoga "koji se ima iznevjeriti" e da bi se postalo modernistom. Ako mi je dopušteno malo misliti svojom glavom, rekao bih ovako: Sam "klasični narativni stil" skup je pripovjednih konvencija uobličених 1930-ih i 1940-ih tijekom napredovanja tonskoga filma prema kompleksnim fabulama i milijunskoj publici. Riječ je o nizu mimetičkih kratica i sporazumnih (kodificiranih) načina izlaganja fabule koji gledatelju osiguravaju razinu mentalnog komfora, a filmskom pripovjedaču pružaju mogućnost sažete komunikacije putem stvorenog, odnosno iznevjerenog očekivanja. Narativni mehanizam tzv. klasičnoga stila, kodni konstrukt o kojem govorimo, ne odlikuje se ničim doista "klasičnim" po sebi, u ma kojem izvornom značenju te riječi, kao što ni tzv. moderni stil također nije nužno povezan s evolucijom čovječanstva u smislu hegelijan-

ske hijerarhije duha ili razvoja povijesti kulture usmjerene nekom hipotetskom vrhuncu. Ili ipak, donekle, jest? U nekoj neodređenoj, kolebljivoj mjeri, koja se u ovoj dizertaciji slabo daje izmjeriti, te izmiče Šakićevu sitnozoru ili dozimetru?

Ili da pokušam formulirati drugim riječima: kad govorimo o filmskom stilu u smislu Šakićeve knjige, glavno pitanje koje ostaje nakon čitanja glasi: Jesu li filmsko “moderno” i filmsko “klasično” ovdje imena ili nadimci? Svjetonazor ili žargon? Ono središnje ili ono produženo? Polazim od jasne slike: tri blještava naslova koji impulzivno iskaču iz pamćenja kad pomislim na ono što Šakić zove “klasični stil”. *M* (Fritz Lang, 1931), *Malteški sokol* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) i *Treći čovjek* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949). Sve tri antitragedije redom, složite ćete se, znatno isključuju “klasične” kategorije kao što su kozmos, sklad, proporcija, ravnoteža ili staloženi estetski ideal. Sva tri remek-djela kuljaju ravno iz središnje pukotine 20. stoljeća, iz same jezgre moderniteta, svjedočeći dubinski debalans pojedinca i svijeta, temeljno nesvodiv na romantični, realistični, negmoli klasični princip. Stilski “modernizam” Loseyev *Modesty Blaise* (1966), proistekao iz zabavnog nesklada stripovskog i filmskog slikoslijeda, ne izgleda mi nimalo superioran integralnom modernitetu *Trećega čovjeka*, bez obzira na njegovu smirenu (tzv. klasičnu) “audiovizualnu dikciju”. Jednako tako, ne pripisujem osobitu nadmoć *Nesporazumu* (1958), kratkom filmu koji u hrvatsko kino donosi modernistički stil, pritom izrugujući, ni više ni manje nego – apstraktnu umjetnost! Taj film bi bio teško shvatljiv Fritzu Langu ili Jeanu Renoiru. Pritom ne mislim na razumijevanje filmskoga postupka, već osnovne poruke, reakcionarne i provincijalne. (Mlađahni Babaja i Violić, inače genijalci, ovim filmom *zaletili* su se bezglavo kako samo bodul i splićanin znaju kad se udruže).

Osoba odgovorna za osnovni pojam kojeg je Šakić podredio svoj doktorat – Hrvoje

Turković – nije kriv za eventualne prosudbene neoštrine oko kojih ovdje zanovijetam. H. Turković koristi se pojmom “modernistički film” na viskoziji i spretniji način, tako da ga nikad ne kontaminira vrijednosnim ili hijerarhijskim poimanjem. Ni H. Turković kao ni A. Peterlić u ovom doktoratu nisu glavne gostujuće zvijezde: katalogizacija filmskih djela u pretince ranije opisanog “nesigurnog pojmovnika” slijedi Andrása Bálinta Kovácsa, Mađara koji je projektirao opisanu katalošku kartoteku (metateku, stiloteku). Učinio je to skrbeći za mađarski inovativni film 1960-ih i 1970-ih, vjerojatno najvrednije što je Narodna Republika Mađarska dala čovječanstvu.

Pozornom čitatelju, pratitelju zapleta i raspleta Šakićevih katalogizacija, uvjeren sam, neće promaći sljedeći detalj. Donosim ga, jer mi se čini prstom sudbine i zrcalom neke dubinske dinamike koja je u Šakića na djelu, u pravu i u krivu. A možda sam samo zao. Uglavnom: prepričavajući početne kadrove Zafranovićeve (novovalne, slobodnostilske) *Nedjelje* (1969), Šakić detaljno opisuje scenu u kojoj ribar ostima ubija, prema Šakiću, ribu – sipu. Autor veli, među ostalim: “vidimo krupni plan ribe (sipe?) (...) ribar zagrizi sipu, (...) Riba pod cipelom (...)”. Nakon paljboreda akribije i metodoloških bravura, neobično je kad vam sveučilišno obrazovani autor, najednom, na strani 206. tvrdi da je sipa – riba. Prirodno se pitate, zaboga, što nam je sve podvalio ranije? Pretpostavljam kako Šakić riblju prirodu sipe derivira ovdje iz konteksta svog istraživanja, dakle ne kao građanin, već kao znanstvenik na specifičnom zadatku. Iz okolnosti da je “sipu” ubio *ribar* (a ne, moguće, *sipar*, kako bi bilo metodološki prikladno), Šakić disciplinirano sipu smješta u ribe. Iako, izvan ovoga specifičnog konteksta, kao što znamo: sipa uopće nije riba. To smo učili u osnovnoškolskome prirodopisu, a uostalom vidljivo je golim okom bez ikakve znanstvene spremne. No to nije sve, ni sav izazov za golo oko. Budući da Šakić tekst ilustrira tiskanom kadrom istovjetne, gore opi-

sane i katalogizirane – “sipe”, i prije gledanja ovoga filma na piratskom kanalu, javnosti je, crno na bijelo, *ibidem* i *in situ*, dokumentirano kako Šakićeva “sipa-koja-je-riba-koju-je-ubio-ribar” u surovoj stvarnosti – uopće nije sipa. Na fotogramu, na stranici knjige, a i u filmu, nastupa sasvim druga životinja. Govoreći neakademske “jezikom svijeta ispred kamere”, (k)od Zafranovića stradala je hobotnica, a zatim – postala predmet teorije. Utoliko, dvaput je nastradala. Time je počeo njezin zagrobni život, pod akademskim pseudonimom, uz krivotvoreno ime, oblik i rod. Neosobita reklama za teoriju kao takvu, ali trenutak vrijedne spoznaje. U stvarnome svijetu, razumijemo li se, hobotnica nipošto nije niti može biti sipa. Kao što nije niti može biti riba. Baš kao što riba nije ni sipa, koja se od hobotnice razlikuje koliko film Veljka Bulajića od filma Borivoja Dovnikovića, što teoretičar propušta primijetiti tijekom svog velikog razvrstavanja, sjajno dokazujući, ali ne primjećujući da nije sve u metodi, već da valja znati vidjeti mimo crnila uma.

Svjestan sam da ovim što sam napisao autoru ugrožavam napredak u karijeri ihtiologa. Svakako, međutim, i dalje mislim da je njegova pojava izvrsna vijest za filmologiju. Osobito ako se tijekom vremena zainteresira za sadržaj filmskog okvira, za “ono što se zadesilo pred kamerom”, za “organski dio filmske strukture”. Nabožno ili spiritualno rečeno: za tajnu koju je s filmom podijelio život. Vrlina ovoga Šakićeva popisivačkog i razmatralačkog djela svakako je u tome da nas je svojom velikom energijom pokrenuo da razmišljamo o svemu navedenom, rekapitulirajući najvredniji dio naše filmske povijesti, osvješćujući ne samo različitost

autorskih strategija već i njihovu sustavnost. Štoviše, sustavnu promjenjivost. Ovo je jedna od rijetkih knjiga koje nam daju gotovo integralni presjek zlatnoga doba hrvatskog filma, razdoblja koje tone u kolektivni zaborav. Ovdje se radi o tragovima jedne građanima nedostupne kinematografije koja se, ideološki bez suda osuđena i od Države odbačena, nalazi u nekoj vrsti pritvora. Odnosno, preciznije: bunkera.

Za kraj ostavljam najveću zaslugu ove knjige: Šakić svojim radom diskretno ucrtava tektonski rascijep između naše publike i našeg filma, bilježeći mu podrijetlo i povijesnu kronologiju. Jednostavna istina glasi: različiti oblici slobodnoga stila (koji Šakić zove modernizam) ušli su u kino još tijekom 1950-ih, upalivši vatricu debate koja traje do danas između autora i reakcionarnih novinara, kinematografije i kapitalizma, populista i filmofila. Onaj nesvediv predmet priglupih novinskih rasprava koji danas zovemo “festivalski” ili, jednako nespretno, “art” film, rođen je prije šezdesetak godina i do danas komplicira posao kritičarima, hermeneutičarima, domoljubima ili političarima kad zalutaju na filmsku premijeru, a sve na naše zadovoljstvo.

Šakić pronalazi zaboravljene pretke današnjemu hrvatskom filmu, u djelima slobodnog inovativnog stila 1950-ih i 1960-ih. Podsjeća nas koliko je presudno važno da ta formativna nacionalna djela otmemo plijesni zaborava te ih stanemo pokazivati, promišljati, gledati i o njima pisati, nanovo i opet i još puno puta, iz raznih perspektiva. Narod smo koji je na rubu da baš sve o sebi zaboravi, a u tih stotinjak važnih filmova, naprotiv – sve je zabilježeno!

HRVOJE

HRIBAR: VELIKO

RAZVRSTAVANJE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Jonathan Beller

# KINEMATIKI

# NAČIN

Ekonomija pažnje  
i društvo spektakla

# PROIZVODNJE



90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 531.1:330.342.14(049.3)

## Ante Jerić

### Pogled iz hotela Bezdán

Jonathan Beller, 2016, *Kinematički način proizvodnje: ekonomija pažnje i društvo spektakla*, preveo Snježan Hasnaš, Zagreb: Jesenski i Turk

**SAŽETAK:** Ovim se tekstom želi predložiti jedno moguće shvaćanje pojmova "pažnja" i "apstrakcija" koji u radu Jonathana Bellerá ostaju nedefinirani, a ključni su za njegovo razumijevanje. Tvrdi se da politička ekonomija na konceptualnoj razini putem dvostruke apstrakcije ljude reducira na figuru životinje, radnu snagu definiranu samo svojom trenutačnom funkcijom, a da se ta redukcija na konkretnoj razini događa komodifikacijom ljudske pažnje. U zaključnome dijelu teksta se, nakon priznavanja snage Bellerove argumentacije, kritizira jedna njezina slabost te tako upućuje na prostor otvoren daljnjim istraživanjima.

**KLJUČNE RIJEČI:** pažnja, apstrakcija, politička ekonomija, životinja, kinematički način proizvodnje

*Neka te navika mnogouvriježena ne prisili na taj put, (naime)  
da pustiš oko bez pogleda i sluh pun buke  
da pasu  
i jezik, razlikuj radije u promišljanju...*

(Parmenid, Fragment VII)

*Filozofija je tu da bi iskupila ono što je pogledu životinje.*

(Adorno i Horkheimer,  
*Prema novom manifestu*)

#### 1.

Što radimo kad ništa ne radimo? U dokolici, kad smo bez obveza, kad je naše vrijeme samo naše. U mraku kinodvorane, pred ekranom svog pametnog telefona na pješačkom prijelazu dok čekamo zeleno svjetlo na semaforu, svaki put kad upišemo korisničko ime i zaporku za pristup svom računu na nekoj od internetskih platformi, mi prijavljujemo svoj dolazak na posao u suvremenoj tvornici. Prva takva tvornica bila je kinodvorana s filmom kao tehnologijom koja je dovela industrijsku revoluciju u oko. Danas je u deteritorijaliziranim tvornicama usavršen računalni nadzor koji nas je reducirao na životinje, čistu biomoć unovačenu od strane sveprisutnog spektakla kako bi opskrbljivala energijom sustav koji podjarmljuje ljude. Što god mi radili, kamo god dosezao naš pogled, naša se energija pretvara u energiju koja pogoni infrastrukturu svijeta slika. Ostajemo zatočeni u batisferi i tek u rijetkim trenucima kad sustav zakaže, u njegovim *glithcevima*, možemo naslutiti svoju bijedu. Dakle, mi radimo i kad ništa ne radimo.

Jonathan Beller tvrdi upravo to u *Kinematičkom načinu proizvodnje*. Tu knjigu obilježavaju začudnost, vrhunsko poznavanje materije i argumentativna strogost, vrline svakog velikog teorijskog štiva. Njezina je važnost prepoznata odmah po objavljivanju: Steven

Shaviro (2007) u iscrpnoj recenziji Bellerov tekst opisao je kao najbitniju knjigu filmske teorije još od dviju Deleuzeovih knjiga<sup>1</sup> te, još šire, kao prvu važnu knjigu iz područja estetike ili teorije uopće u ovome stoljeću. Deset godina kasnije, prigodom objavljivanja njezina hrvatskog prijevoda, Shavirovoj ocjeni ne treba ništa dodati niti oduzeti. Nakon njegova osvrta drugi su nepotrebni. Nemam namjeru recenzirati knjigu te pritom samo ponavljati ono što je Beller rekao. Radije bih iskoristio ovu prigodu da se uvjerim da razumijem barem nešto od onoga što je rekao. Kako bi se doista razumjelo njegovu važnu knjigu, treba prije svega shvatiti njezine ključne pojmove. Značenje bitnih termina, na kojima počiva argumentacijska linija knjige, ostaje u njoj implicitno. Bellerovi ključni pojmovi kojih je značenje pretpostavljeno su *pažnja* i *apstrakcija*.

Sudbine tih dvaju pojmova toliko su različite da su potrebne oprečne metodološke strategije u pokušaju njihova razumijevanja:

1. Pažnja je pojam koji ulijeva lažnu sigurnost. Svi znaju što je pažnja.<sup>2</sup> No, onaj tko se zaista upustio u potragu za općeprihvaćenim određenjem pojma zna koliko je on problematičan. Ne postoji suglasnost u pogledu definicije pa-

žnje. Ne postoji čak ni suglasnost da ona može opstati kao suvisao pojam.<sup>3</sup> Moja zbunjenost u pogledu pažnje tolika je da mirne duše mogu reći kako, unatoč sve-  
mu, bolje poznajem Bellerov rad nego taj pojam. Zato ću postupiti čudno s obzirom na svoju početnu želju: pokušat ću bolje razumjeti pažnju uz Bellerovu pomoć, iako sam maloprije priznao da nje-  
ga ne razumijem dobro. U prvome dijelu ovoga rada, pojam pažnje bit će predmet analize, dakle ono što ću proučavati uz pomoć Bellerova teksta. Pri tom zadatku on će biti tek jedan od mojih instrumenata.

2. Apstrakcija zahtijeva potpuno drugačiji pristup. Taj je pojam vrlo dobro određen i naširoko korišten unutar marksističke tradicije kojoj Beller pripada. Zato ću postupiti baš suprotno nego u slučaju pažnje. U drugome dijelu rada pokušat ću protumačiti Bellerov tekst uz pomoć pojma apstrakcije. Ovaj put sam će pojam biti ključan za analizu, odnosno poslužiti kao instrument za proučavanje Bellerove knjige, mog glavnog predmeta, te tako postati glavno oruđe u pokušaju da izbrusim shvaćanje nekih u njoj iznesenih ideja.

<sup>1</sup> Riječ je o knjigama *Film 1: slika-pokret* i *Film 2: slika-vrijeme*. Kinematički način proizvodnje vrlo je moćna razrada Deleuzeove ideje o filmskom okviru kao općem ekvivalentu. Beller (str. 96) priznaje dug filozofu, a tu ideju razrađuje i Peter Szendy, pod nazivom "ikonomija".

<sup>2</sup> Svi znaju što je pažnja – radi se o rečenici Williama Jamesa iz *Načela psihologije* koja je postala opće mjesto. Obično se rabi umjesto definicije kako bi prikrla njezin izostanak: ako svi znaju što je pažnja, onda nije potrebno da psiholozi krenu od definicije pažnje. Christopher Mole (2011: 60) podsjeća da je, nedugo poslije objavljivanja Jamesove knjige, Karl Groos primijetio da zapravo nema općevažećeg

odgovora na pitanje što je pažnja, a predloženi se odgovori međusobno zabrinjavajuće razlikuju.

<sup>3</sup> Takav stav zauzimaju eliminativisti: značenje pažnje, jednom kad se taksativno popišu njezine funkcije, pokriva mnogobrojne različite i međusobno nesvodljive kauzalne mehanizme, zbog čega bi bilo opravdano reći da pažnja kao takva ne postoji, da je ona tek prežitek narodne psihologije. Psihologija kao znanost bi, po eliminativistima, koristeći se nizom drugih pojmova trebala objasniti različite aspekte našeg duševnog života na koje smo se dosad referirali koristeći mutan pojam pažnje. Više o tome piše Mole (2011: 64–65).

Dakle, u prvome dijelu krećem se od teksta prema jednome pojmu, a u drugome dijelu od drugoga pojma prema tekstu. Rekonstrukcija pojma pažnje kao i rekonstrukcija Bellerove misli pokazat će se, s obzirom na tematski doseg knjige kao i moje metodološke izbore, nesumnjivo djelomične i manjkave. Zašto onda ustrajem na njima? Zato što smatram da ću, samo ako odradim taj posao, moći sa sigurnošću reći da razumijem što čitam. Ciljevi ovoga rada su jasni: s jedne strane, nadam se da na kraju rada pažnja više neće biti pojam o kojem ni Beller, a ni mi kao njegovi čitatelji, uopće nismo razmišljali, nego smo ga samo preuzeli. S druge strane, želja mi je također da nam pojam apstrakcije pomogne u naziranju strukture jednoga važnog poglavlja Bellerove knjige, svraćanju pažnje na niz teorijskih odluka koje su ga obvezale i po sili nužnosti dovele do pronicljivih uvida. To će nas dovesti do zaključnoga, trećega dijela teksta u kojem će, nakon isticanja veličine Bellerove misli u prethodnim poglavljima, biti riječi o njezinim granicama.

## 2.

Iz antike smo naslijedili podjelu ljudskog iskustva na rad, mišljenje i političko djelovanje. Evo osnovnih crta svakog od ovih procesa: rad je repetitivan proizvodni proces koji počiva na organskoj razmjeni s prirodom te rezultira novim predmetima; mišljenje je osamljenička aktivnost koja izmiče tuđem pogledu, rezervirana za vrijeme ljudi koji imaju vremena, dakle za one koji ne rade; političko djelovanje je, pak, različito od rada zato što nešto ostvaruje u društvenim odnosima, a ne u prirodnim materijalima, dok se od mišljenja – kontemplativnoga života – razlikuje po započinjanju nepoznatih procesa, inoviranju, nepredvidljivosti i,

naravno, po svojem javnom karakteru. Ta podjela dugo je dobro opisivala ljudsko iskustvo, no danas se ona ubrzano urušava zbog procesa o kojima će biti riječi nešto kasnije.

Aristotel (1982: 119) razlikuje rad od političkoga djelovanja uzimajući kao kriterij objekt i njegovu materiju: rad je proizvodnja nekog materijalnog predmeta, nekog djela razdvojenog od samog djelovanja, dok političko djelovanje, sa svoje strane, ne stvara neki novi materijalni predmet, nego pronalazi cilj u sebi samom instituirajući pritom nove međuljudske odnose kao nešto nematerijalno. Političko djelovanje nepredvidljiva je aktivnost koja ne rezultira dovršenim proizvodom i, najvažnije, ona je javna: pretpostavlja izlaganje pogledu drugih, odnosno unaprijed računa s publikom. U naše doba rad po svojim obilježjima postaje sve sličniji politici: sve naše radne aktivnosti pretpostavljaju našu svijest o društvenom karakteru proizvodnje te se u najvećoj mjeri oslanjaju na komunikaciju među uključenim akterima. Mnogi ljudi provode svoje vrijeme radeći a da njihov rad ne rezultira nikakvim novim predmetom. Prema kriterijima koje smo naveli u ovom lapidarnom opisu, starim i razložnim kriterijima koji su nas dugo dobro služili, ta dva obilježja – javni karakter rada i nematerijalnost njegova proizvoda – suvremeni rad sasvim približavaju političkom djelovanju.<sup>4</sup> Polako nestaje razlika između njih. Urušavanjem distinkcije između rada i politike svaka od tih domena slabi, deformira se i preinačuje, što ima velike posljedice za ljudski život.

Paolo Virno (2004: 104) podsjeća kako Heidegger (2007: 203), pri razmatranju “svakodnevice tubitka”, smatra da autentičan život dostojan izraz pronalazi u radu. Svijet je, po njemu, ponajprije svijet – radionica, skup pro-

<sup>4</sup> Virno (2004: 44), na čiji se rad oslanjam, priznaje da je Hannah Arendt primijetila približavanje politike radu u našem dobu. On njezinoj analizi pristupa s

malim, ali bitnim korektivom: “nije politika ta koja se prilagodila radu, već je rad preuzeo tradicionalne konotacije političkog djelovanja”.

izvodnih sredstava i ciljeva, teatar generalne okretnosti. Kriza rada, shvaćenoga u drevnome smislu, implicira i krizu autentičnosti: ona se svakodnevno očituje u proliferaciji brbljanja i znatiželje, dviju manifestacija neautentičnog života koji poravnava sve osjećaje i općenito smanjuje mogućnost razumijevanja. Brbljav i znatiželjan čovjek ne radi i zato ne pokazuje nikakvu ozbiljnu brigu. Promotrimo zasebno svaki od oblika hajdegerijanske neautentičnosti. Prvo, brbljanje: kad čovjek brblja nije važno što govori, nego to da govori, odnosno – preciznije – da se<sup>5</sup> govori; ono je demonstracija puke mogućnosti govora, neutemeljeni govor ili, ako hoćete, govor kao takav. Drugo, znatiželja: riječ je o pogledu po završetku nekog radnog zadatka; on je također neutemeljen, neuposlen, neutaživ i pohotljiv; kruži, vreba i proždire sve što mu se nađe na putu. Jednom slobodan od rada, taj pogled proždire sve, hrani se bilo čime: vijesti, događaji, komentari, daj što daš, no sve reducirano na spektakl. To je savršeni opis mijenjanja televizijskih programa ili gubljenja vremena na internetu koje često započne kao potraga za nečim određenim, a završi kao konzumacija bilo čega, napoja toliko zasitnog da se na kraju više ne sjećate ni po što ste došli.

Heidegger, u duhu svog učitelja Augustina, znatiželju smatra samo pervertiranim i degradiranim oblikom filozofije, ljubavi prema mudrosti. Znatiželja je bliska filozofiji: ni znatiželjnik ni filozof nemaju praktičnih interesa, obojica su uključena u proces koji nema ciljeva izvan samog sebe. No, znatiželja je pučka parodija filozofije u svojoj lakomislenosti, trčanju za novim samo zato što je novo, u frenetičnom ritmu traganja za pojavama, jednom iza druge,

bez zadržavanja. Znatiželja bira između ekvivalentnih i međusobno izmjenjivih mogućnosti. Ona sličí, kao što je primijetio Virno (2004: 109), “letećem ćilimu koji se, izbjegavajući silu teže, u niskom letu kreće oko fenomena (bez da im se posveti!)”. Kad bi se ona posvetila fenomenima, pokazala obzir, brigu, kad bi skrbi-la, ostala neko vrijeme s pojavama, bila bi riječ o pozornosti ili pažnji.

Virno nas je doveo na prag Heideggerove misli upućujući na analizu znatiželje u *Bitku i vremenu*. Ondje je znatiželja opisana kao parodija filozofije, želje za znanjem, kao neautentični oblik života, rastresenost. Kad bi bila fokusirana, autentična sluškinja filozofije, znatiželja bi se, moja je teza, zvala pažnja ili pozornost. Istina je da Heidegger na početku svog rada, osim u negativnom smislu preko znatiželje kao njezine parodije, pažnju nije uzdignuo na razinu filozofskoga pojma. No, ona je prisutna u njegovoj misli od začetka i Heidegger je izriekom sve češće spominje da bi njezin privilegirani status potvrdio u ključnom seminaru *Što se zove mišljenje?* iz 1951/1952.<sup>6</sup> Sada želim posvetiti nekoliko riječi tom nevjerojatnom tekstu.

*Što se zove mišljenje?* pažnju pronalazi u samom temelju zapadnoga mišljenja. Naime, kako su se predavanja približavala kraju, Heidegger se uputio na izvor grčkog mišljenja i pokušao, iz perspektive problema svog seminara, nanovo protumačiti tri fragmenta koja su nam ostala od Parmenida. Parmenidov fragment, koji se vodi pod rednim brojem VI, započinje riječima koje u uobičajenome prijevodu uglavnom glase: “Nužno je kazati i misliti da biće jest.”<sup>7</sup> Heidegger (2008: 130) bez puno

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**5** Virno (2004: 103), u Heideggerovu duhu, inzistira na važnosti impersonalnog oblika “se” kao bezličnog subjekta medijske komunikacije koji pothranjuje brbljanje i pokreće neobuzdanu znatiželju.

**6** Lawrence Berger u neobjavljenoj doktorskoj disertaciji *Dasein as attention: The Metaphysics of the Effort of Presence* posebnu važnost pridaje

tekstovima *O biti jezika* (1939), *Zgoda* (1941–42) i, naravno, *Što se zove mišljenje?* (1951–1952).

**7** Referiram se na prijevod preuzet iz seminara *Što se zove mišljenje?* U prijevodu Dielsovih (1983: 209) *Predsokratovaca* odabrana rečenica je neznatno drugačija: “Nužno je reći i misliti: postoji biće.”

uvijanja kaže da je taj prijevod nevaljan: kazivanje već pretpostavlja mišljenje pa možemo zaključiti da Parmenid govori besmislice ili se zapitati je li uvriježen prijevod možda besmislen. Heidegger se opredjeljuje za drugu varijantu i kaže da se Parmenida prevodi krivo iz dvaju razloga: prvi razlog je taj što se dva ključna glagola upotrebljavaju u smislu u kojem ih rabe Platon i Aristotel, Sokratovi nasljednici, a mi imamo posla s ostavštinom pred-sokratovca; drugi je razlog, povezan s prvim, parataktički izriječ ranoga grčkog mišljenja. Dakle, Parmenida treba slijediti riječ po riječ, ne pretpostavljajući da znamo točno što koja riječ znači, niti pretpostavljajući da je njegov iskaz nužno slijed riječi. Za moje potrebe bitna je Heideggerova analiza glagola *voeiv* kojega je klasični prijevod: “misliti”.

Kako prevesti *voeiv* u svjetlu Parmenidova fragmenta? Heidegger (ibid.: 131) kaže da “misliti” nije pravi izraz, pokušava ga zamijeniti glagolom “razabirati”, no on previše konotira smisao kantovske receptivnosti, što Parmenidov izraz ne podrazumijeva. I sad, u drugome pokušaju, Heidegger (ibid.: 135–136, 185) dolazi do ključnoga dijela:

*Nas se ono razabrano tiče tako da ga navlastito preduzimamo, da s njim nešto započinjemo. Ali gdje prihvaćamo ono što treba razabrati? Kako ga preduzimamo? Posvećujemo mu pažnju. [...] Mi voeiv prevodimo s posvetiti pažnju.*<sup>8</sup>

Posvetiti pažnju – što to danas znači, što se pritom događa, kako danas posvećujemo pažnju? Bez ambicije da pruži potpun odgovor na to pitanje, nastupa Beller. Podnaslov njegove knjige, “ekonomija pažnje i društvo spektakla” sugerira ne samo da pažnja sudjeluje u ekonomiji već i to da ekonomija po svojoj konstituciji

ovisi o pažnji. Glavna je Bellerova ideja (str. 14, 166) da je izumom filma, i niza drugih vizualnih tehnologija kao njegovih nasljednica, gledanje postalo vrijednosno-produktivan rad: “gledati znači raditi”.

Prije nego što krenemo dalje, potreban je kratak terminološki osvrt. Pažnja ili pozornost – kako prevesti *attention*, zašto se odlučiti za jedan naziv umjesto drugog i što pojedinim izborom dobivamo? Prevoditelj hrvatskog izdanja Snježan Hasnaš odabrao je filološki korektan i, s obzirom na to da je ekonomija pažnje termin koji prethodi objavljivanju Bellerove knjige, sasvim dobar prijevod. Taj ću izbor poštovati uz jednu napomenu: s obzirom na to da mi je u ovome tekstu namjera, među ostalim, pokazati ono što Beller točno pretpostavlja, izravnu vezu između gledanja i obraćanja pažnje, te da Beller želim uključiti u filozofsku tradiciju, ne bi bilo loše primijetiti da se *attention* može prevesti i sinonimom pažnje – kao *pozornost*. Ta riječ kao svoj korijen ima zor, što na praslavenskome znači pogled, te bi glagol pripadan toj imenici, zrijeti, značio doslovno gledati. Time bi veza između Bellerove krilatice, “gledati znači raditi”, i ekonomije pozornosti iz naslova njegove knjige, koja bi tako postala ekonomija gledanja, bila još čvršća. Osim toga, gledanje se, koliko na oči kao organe, odnosi i na metaforičke oči uma. Zor je jedan od temeljnih filozofskih pojmova, ono što konstituira objektnost iskustvenih objekata, njihovu predmetnost, te bi se preko pojma pozornosti moglo dobro ocrtati što razlikuje, primjerice, Kantovu od Heideggerove misli i vidjeti na kojoj razini u tom sukobu rad poput Bellerova postaje bitan. No, vratimo se Belleru.

Gledati, obratiti pažnju, znači raditi. Beller (str. 183–184) kaže da pred ekranom radimo na dva različita načina:

da je pozornost u kontekstu Heideggerova mišljenja pogođen prijevod – razloge navodim kasnije u tekstu.

ANTE JERIĆ:  
POGLED  
IZ HOTELA  
BEZDAN

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>8</sup> Prijevod sam preinačio tako da sam, isključivo radi usklađivanja terminologije, na svakom mjestu riječ “pozornost” zamijenio riječju “pažnja”. Mislim

1) Dok gledamo, sudjelujemo u cirkulaciji, inkorporaciji i samim time, valorizaciji slika koje su najčešće proizvedene uz pomoć novca da bi proizvele još novca. Kao što radnici dodaju vrijednost robi koja se proizvodi na tekućoj vrpici u serijskome procesu, tako i mi svojim sudjelovanjem u cirkulaciji slika njih činimo vidljivijima te, samim time, povećavamo njihovu moć i vrijednost. Pritom ne samo da povećavamo vrijednost pojedinim slikama nego s našim gledanjem raste vrijednost i samom mediju njihove cirkulacije. Slika u kapitalističkoj cirkulaciji poprima robni oblik. O robi ne treba razmišljati nužno ili temeljno kao o materijalnom, fizičkom predmetu koji ispadne s tekuće vrpce. Ono što je ključno za određivanje vrijednosti podjednako na tekućoj vrpici i pred ekranom je vrijeme. Roba je načinjena od komadića subjektivnog vremena koji su pregrupirani unutar računalnoga procesa. Slika kruži i što njezino kruženje duže traje, to privlači više pogleda. Ljudski pogled lijepi se na sliku i rasta s njom. Primjer za povećanje vrijednosti neke slike neka doslovno bude slika. Recimo, kao kod Belleri (str. 32), neko remek-djelo Vincenta van Gogha: cijena tog predmeta, procijenjenoga na 50 milijuna dolara, znak je akrecije pogleda, sume njihovih prijanjanja uz beskonačno reproduciranu sliku koja mu, kao zbroj ljudskih doprinosa, povećavaju vrijednost.

No, kako smo već rekli, ne povećava se samo vrijednost pojedine slike u njezinoj cirkulaciji već i vrijednost samog medija njezine cirkulacije. Beller (str. 195) kao jedan od primjera uzima najpoznatiju internetsku tražilicu. Google, danas daleko najdominantniji igrač među mrežnim tražilicama, prije više od deset godina razvio je prvu verziju sofisticiranog algoritma koji prikuplja sve pozna-

te varijable o pojedinačnom korisniku, gledatelju slika – dakle njegovu adresu, povijest kupovanja na internetu, pregledane web stranice, dob, da ne idemo dalje – kako bi na temelju njih formirao oglašivački prostor koji treba biti napučen slikama, i prodao ga. Googleovi korisnici, radnici, ostaju bez onoga što bi mogle biti značajne dobrobiti Googlea, platforme koja je kolektivno izgrađena i na kojoj se kolektivno radi, ali je privatizirana i usmjerena prema stvaranju profita koji se dijeli samo među dioničarima, pri čemu je samorazumljivo da sami radnici nikad neće postati dioničari.

2) Gledatelji preinačuju sami sebe u slikama koje gledaju. Da bismo razumjeli tu rečenicu, treba krenuti od činjenice da je Beller posljednji od velikih nastavljača Frankfurtske škole. Ako doista, kako Adorno i Horkheimer (2002: 136) pišu prije 70 godina, “način govorenja na telefonu ili u najintimnijim situacijama, izbor riječi u razgovoru, čak cijeli unutarnji život, svjedoči o pokušaju da čovjek samog sebe pretvori u uspješan aparat sličan modelu koji je servirala kulturna industrija”, što onda tek reci o našem sudjelovanju na društvenim mrežama gdje gotovo automatski proračunato udovoljavamo zahtjevima simboličkih autoriteta koje je postavila kulturna industrija? Simbolički se identificiramo s mjestom iz kojeg smo promatrani, s jednom od mnogih hidrinih glava koje diktiraju trendove, te se izražavamo mimo vlastitih želja. Što se više trudimo prepoznati u dominantnim i poželjnijim slikama potreba i želja, što se više trudimo da ih izrazimo kao svoje, to manje shvaćamo vlastito postojanje, vlastite potrebe i želje. Na kraju se može učiniti da ih ni nemamo. Stalno pišemo, dijelimo, komuniciramo i gledamo iste sadržaje – pridajući im našu pažnju, sebe, povećavamo im vri-

jednost – dok netko prikuplja podatke o tom radu, ponderira ih, poslauguje, prodaje i zarađuje na njima od čega mi radnici, razumije se, nemamo ništa.

Pojam pažnje bio nam je blizak, jer tu riječ upotrebljavamo svakodnevno, ali i dalek, jer unatoč njenoj sveprisutnosti, ne možemo reći da ga razumijemo. Dosad smo se već izborili za pravo na provizorno određenje pažnje. Kognitivne znanosti dugo su naglašavale funkciju selekcije kao konstitutivne za pažnju polazeći od jednostavne činjenice da ne možemo procesirati sve podražaje koji do nas dolaze u nekom trenutku. Potreban je rad mehanizma za filtriranje koji prethodi procesu predočavanja stvarnosti.<sup>9</sup> Da bi se od heterogene sirovine formirala jedinstvena predodžba, ona mora proći kroz selekcijski filter koji se naziva pažnjom. Pažnja je tako u znanosti, ali i u svakodnevnom govoru, mjera ljudske ograničenosti, konačnosti naših kapaciteta, i zbog toga zanimljiv motiv preko kojeg se najlakše vratiti Heideggeru.

Selekcija podrazumijeva moju prisutnost: moram biti tu da bi se izabrani objekt pojavio za mene. Njegova prisutnost rezultat je supripadanja onog što se pojavljuje i onoga komu se pojavljuje. Pažnja je, prema Bergerovom (2016) čitanju Heideggera, ključna za manifestaciju bića. On je razumije kao ljudsko prisustvovanje,

način na koji se angažiramo u svijetu, ključni aspekt naše egzistencije.<sup>10</sup> Pažnja je ostajanje sa stvarima po kojem se učvršćuje i orijentira svakodnevna ljudska aktivnost. *Što se zove mišljenje?*, vjerojatno najvažniji tekst nekog velikog filozofa posvećen pažnji, završava krešendom: Heidegger (2008: 158) kaže da fragment VIII, u kojem stoji Parmenidova maksima koja se obično prevodi s “jer isto je mišljenje i bitak”, traži ponovno čitanje: “Kako bi mišljenje i bitak ikad mogli biti ono jednako? Oni su upravo ono različito: prisustvo prisutnoga i posvećivanje pažnje. Ali kao različiti, oni pripadaju zajedno. Ali gdje i kako?” Heideggerov odgovor je da je bit posvećivanja pažnje u tome da ostaje upućeno u prisustvo prisutnoga, da su oni supripadni. To je dobra indikacija tvrdnje zbog koje smo se uopće obratili Heideggeru: ljudsko se prisustvovanje, po svojoj uključenosti u svijet, može razumjeti kao pažnja. Danas je ta uključenost takva da pogonimo sustav koji nas je sveo na biomoć, na tegleću životinju. *The Matrix* (Lana i Lilly Wachowski, 1999), kaže Beller (str. 18), pripada žanru “kapitalističkog socijalnog realizma”.<sup>11</sup>

### 3.

Beller nas je naučio da gledati znači raditi. No, za rad koji drži društvo na okupu nismo plaćeni niti mislimo da bismo trebali dobiti nekakvu kompenzaciju. Radimo, svakodnevno

**9** To je, naravno, gruba simplifikacija. No, ograničenost sposobnosti ljudskoga mozga da obrađuje informacije bila je osnova za dobar dio istraživanja pažnje u drugoj polovici 20. stoljeća: prema ovom modelu, pažnja je ono što selektira informacije koje će proći kroz usko grlo (*bottleneck*). Više o povijesti ovog istraživačkog programa može se pročitati u uvodniku zbornika *Attention: Philosophical and Psychological Essays*.

**10** Berger (2016: 21) je otišao najdalje u toj tvrdnji, predlažući da se *Dasein* ili *tubitak* izjednači s pažnjom: “Pažnja je bitak (*Sein*) onoga tu (*Da*).”

**11** Beller (2006:181) kaže da *Trumanov show* (*Truman's Show*, Peter Weir, 1998), *Matrix* i *Klub boraca* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) moramo razumjeti, ako ih uopće imamo namjeru razumjeti, kao socijalni realizam prvoga svijeta: ti filmovi prikazuju situaciju u kojoj je percepcija utkana u proizvodnju i u kojoj je imaginacija upregnuta protiv interesa svog biološkog domaćina. S druge strane, biomoć stalno prijeti razvojem svoje svijesti i umjetna inteligencija prisiljena je obuzdavati tu svijest.

obavljamo svoj posao koji ne doživljavamo kao posao; kao tegleće životinje, jednom pripitomljene, čiji se život svodi na to da rade dok ne crknu. Kapitalizam je, s političkom ekonomijom kao svojom znanošću, radnike odavno reducirao na životinje. To nije samo zgodna slika, moralistička naricaljka, već teza koju se može braniti filozofskim argumentima.

Politička ekonomija konstitutivno je ovisna o apstrakciji kao kapitalističkoj operaciji.<sup>12</sup> Što znači misliti apstraktno? Apstrahirati, u smislu koji me zanima, znači izdvojiti nešto opće iz mnoštva partikularnoga. Ne postoji ništa prirodnije, svakodnevnije i ljudskije nego apstrahirati: konkretno je problematično, njega sabrati i zadržati u pamćenju sa svim njegovim pojedinostima je nemoguće, a apstrahiranje nam ide tako lako da ga ni ne primjećujemo. Naše mišljenje, ono po čemu smo ljudi, po sebi je apstraktno i teško je predočiti kakav bi bio život bez sposobnosti apstrahiranja. Borges je u priči *Funes pamtilac* napravio upravo to: glavni lik nije mogao zaboravljati, pa ni misliti u užem smislu jer misliti znači zaboravljati razlike, poopćavati, jednom riječju, apstrahirati.

Primijetili smo da je mišljenje, kao zajednički nazivnik za apstraktno i konkretno mišljenje, po sebi apstrakcija. Ta činjenica čini apstraktno i konkretno samo partikularnostima. Ako na toj početnoj razini za nas, misleća bića, postoje samo partikularnosti između kojih nužno uočavamo sličnost konstitutivnu za nadređeni pojam, onda je apstrakcija uvijek već na djelu. Ruda (2014: 12) kaže da je svaka dodatna apstrakcija, stavljena u službu esencijalizacije neke sličnosti koja je partikularnost među partikularnostima, zapravo dodatan čin apstrakcije, njezino podvostručenje, apstrakcija apstrakcije. Ta dodatna apstrakcija koja hipostazira naziva se redukcijom: neka osobina ili funkcija bića, partikularnost među partikular-

nostima, redukcijom je izdvojena i proglašena biti bića. Tako je biće njome bitno određeno.

Politička ekonomija počiva na redukciji: za nju je radnik ono što on ima, a ima tijelo. No, radnik nije sveden na svoje biološko tijelo. U političkoj ekonomiji nema jedinstva tijela, ono je fragmentirano u mnoštvo izoliranih, partikularnih funkcija. Politička ekonomija ne esencijalizira neku partikularnu funkciju, nego partikularizaciju kao takvu. Radnik nije neka partikularna funkcija, nego bilo koja relevantna funkcija u trenutku kad je on njezin nositelj. Iz perspektive političke ekonomije *biti* i *imati* su jedno te isto: radnik je određen kao svojstvo ili funkcija koju on u danom trenutku ima, bez rezerve, baš kao i životinja. Politička ekonomija reduktivna je zbog viška apstrakcije, a znanje koje ona ima o radniku je apstraktno znanje o životinji koju ona nije samo pripitomila nego i proizvela. Politička ekonomija je sila koja proizvodi životinju: tek kad budemo razumjeli što to znači, moći ćemo razumjeti drugo poglavlje Bellerove knjige "Gledateljstvo proletarijata" koje je posvećeno Sergeju Ejzenštejnu.

To sjajno štivo pokazuje širinu Bellerova shvaćanja filma i njegove uloge razmatrajući trijumvirat koji čine Frederick Taylor, Ivan Pavlov i Sergej Ejzenštejn. Zajednički elementi njihova rada predstavljaju pojavu nove strategije namijenjene nadziranoj organizaciji tijela i društva. Pavlov se bavi mikroprocesima biološkoga organizma, Taylor makroprocesima društvenoga organizma, a Ejzenštejn njihovom sintezom. Organizacija publike pomoću organizacije materijala utjelovljena u praksama ove trojice, s naglaskom na Ejzenštejna kao redatelja, samo je industrijska konkretizacija redukcije čovjeka na životinju koju je na konceptualnoj ravni, kako smo vidjeli, već provela politička ekonomija. Beller (str. 93) sasvim eksplicitno potvrđuje trag koji smo slijedili: "Budući da je kapital zapravo proizvodio ani-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>12</sup> Ovu ideju preuzimam od Franka Rude (2014) i dalje se oslanjam na njegov rad jer mi se njegova

osnovna teza čini u potpunosti komplementarna Bellerovoj.

malnost, Ejzenštejnova zaokupljenost odnosom između životinja, ljudskih bića i društvene organizacije bila je na prijelazu stoljeća dio problematike o kojoj se naveliko raspravljalo.” Psi, majmuni i radnici – dakle, životinje – bili su publika bez vlastite autonomije koju su Taylor, Pavlov i Ejzenštejn organizirali putem organizacije vlastite prakse. Svaka od tih praksi zaslužuje kratak osvrt.

Taylor radi u službi kapitala te se bori protiv tržišne tendencije po kojoj se profitna stopa smanjuje. Ta se borba svodi na povećanje učinkovitosti. Upravljanje radnim procesom medij je preko kojeg će se rad skrojiti tako da se prilagodi objektivnim, nužnim okolnostima kapitalizma. Tayloru su uprava i radnik mediji koji su kapitalizmu, radi njegove ekspanzije, potrebni kao protuteža padajućoj profitnoj stopi.

Pavlov, iz strukturne perspektive, smatra prirodnim okolišem i prirodnom selekcijom ono što Taylor smatra tržištem. Živčani sustav, predmet refleksologa, razvija se u okolišu koji određuje njegovu strukturu posredovanjem funkcionalnog odabira; neke su reakcije tijesno povezane, a druge imaju stupanj raznolikosti koji se može preinačiti uvjetovanjem. Cilj znanstvenika iscrtavanje je neuronske mreže organizma te njezino nadziranje i, po potrebi, preinačivanje putem kontrole njegova okoliša. Pavlov zaslužuje još malo naše pažnje jer su paralele između dviju znanosti, političke ekonomije i refleksologije, iznimno zanimljive. U konačnici, u pokušaju da pruže objektivni opis svijeta, obje počivaju na nasilnim samoispunjavajućim proročanstvima zbog kojih konstantno pronalaze ono što su same proizvele. Evo što Beller (str. 115–116) piše o refleksologiji, a ista se presuda, po mom mišljenju, uz neke preinake odnosi i na političku ekonomiju te s njom spregnutu organizaciju rada:

*U istraživanju i predmetu istraživanja postoji neugodan zrcalni učinak koji teži epistemološkoj tautologiji. Pavlov je svoje istraživanje raspodijelio na mnoge različite studente i liječnike, i svaki je od njih trebao*

*istražiti svoj refleks, svaki je dobio svog psa ili majmuna da ga secira i – mogao bih tako reći – montira. Ista mehanička načela podjele i funkcionalizma kojima se namjeravalo organizirati mozak psa organizirala su i samo istraživanje. Nalik individualnim živčanim sinapsama, znanstvenici će se sastati i podnijeti izvješće kako bi stvorili (znanstvenu) svijest.*

U prvome koraku utječe se na objekt proučavanja, nad njim se čini nasilje, da bi se u drugom koraku – putem organizacijskih podjela – počelo utjecati na to da znanstvenik nalikuje objektu svog proučavanja, sve dok oni na koncu ne postanu istobitni. Prvo se oblikovalo organizaciju plastičnog objekta, a potom je izravan odnos između organizacije objekta i organizacije medija radi percepcije objekta poprimio oblik ideje da je spoznaja strukturirana kao objekt. “To naličje organizacije”, po Belleru (str. 116), “ma koliko silom nametnuto, stvara učinak harmoničnog odnosa između promatrača i promatranoga.”

Ejzenštejn je, prema autorovu priznanju, najvažniji od redatelja čiji je rad analiziran u *Kinematičkom načinu proizvodnje*. Beller doista virtuosno interpretira njegov *Štrajk* (Стачка, 1925), ali i – daleko od bilo kakve interpretacije – razmišlja o Ejzenštejnovoj praksi kao takvoj. “Ejzenštejnov rad je”, piše Beller (str. 107),

*paradigmatičan za strukturu i svrhe zrele kinematografije. Ustoličenje gledalačke ekonomije u kojoj su gledatelji i gledalački rad izravno uključeni u proizvodnju važan je korak naprijed u ostvarenju procesa koji su preduvjeti postmoderne kulture i ekonomije.*

Tu treba prepoznati drugu značenjsku valenciju pojma rada publike koju smo malo-prije opisali: gledatelji preinačuju sami sebe u slikama koje gledaju.

Ejzenštejn je namjeravao služiti revoluciji korištenjem filma kako bi se organizi-

rao rad neophodan za njezinu pobjedu. Da bismo nazreli kako, raščlanimo “montažu atrakcija”, njegov slavni pojam: atrakcija je, Ejzenštejnovim riječima (1988: 41),

*svaka prikaziva činjenica za koju se zna i za koju je dokazano da ima odlučujući učinak na pažnju i emocije publike i koja združena s drugima posjeduje odlike usredotočenja emocija publike u svakom smjeru koji diktira svrha proizvodnje.*

Ejzenštejna je zanimao nadzor gledatelja posredovanjem ulančavanja atrakcija. Metoda uprezanja publike za ciljeve revolucije po Ejzenštejnu, jako zainteresiranome za Pavlovljeva istraživanja, sastoji se od stvaranja novog lanca uvjetovanih refleksa povezivanjem odabranog fenomena s neuvjetovanim refleksima. Jukstapozicija filmskih atrakcija postala je za Ejzenštejna oruđe pri inženjerskom poslu: organizaciji psihe proletarijata. On je atrakcije montirao u konkretne sklopove koji su trebali gledatelja potaknuti na apstrahiranje, odnosno na uopćavanje do željenih ideja koje bi bile konkretizirane i djelatne u promijenjenim okolnostima. Ili, kako kaže Beller (str. 88) ključnom rečenicom: “Ideja montaže je, dakle, sam proces apstrakcije, a kinematografija je njezina svjesna primjena.”

Dakle, za Ejzenštejna osvještavanje gledatelja o njihovu ljudskom stanju zahtijeva da ih se podvrgne šokovima i podražajima kao i životinje. Životinje, koje su sirovina čovječanstva, srodne su radništvu, sirovini kapitala. Ejzenštejn je možda želio pomoći revoluciji, no pomogao je samo revolucioniranju mehanizma koji će kapitalu omogućiti nov utjecaj na živi rad. Iako je njegov cilj bio borba protiv kapitala, sredstva s kojima je krenuo u tu borbu i koja je znatno unaprijedio, njegovi su neprijatelji već koristili da stvore životinju. I ta sredstva će uvijek, neovisno o ciljevima onoga koji se njima koristi, proizvesti životinju.

Politička ekonomija, po Franku Rudi (2014: 17), počiva na dvjema tvrdnjama: “radnik

je životinja” i “radnik je ništa” ili, jednostavnije, “radnik nije”. Rudino pametno čitanje ogleđa se u tome što uvjerljivo pokazuje ne samo da se ove dvije tvrdnje ne isključuju već da se one zapravo odnose na istu nesreću. Zašto je radnik životinja? Zato što je životinja određena kao živo biće kod kojeg su biti i imati identični. Njeno se biće iscrpljuje u funkciji koju ima ili, radije, u njezinom djelovanju u danom trenutku: životinja ne žali za izgubljenom prošlosti, ne pita se što bi bilo da je bilo, ne osjeća tjeskobu zbog neizvjesne budućnosti, ne brine je što će biti, ona postoji samo u danom trenutku, u nekom “sada”. Kad kažem, s Rudom (ibid.: 9–10), da je čovjek sveden na životinju, ne mislim, naravno, da se vratio na neki prethodni evolucijski stadij. Povratak o kojem je riječ je povratak u stanje svijesti kad postojiš, kao životinja, samo u nekom “sada”. Kad naturaliziraš redukciju, kad se poistovjetiš s nekom funkcijom u danom trenutku, s navikom koju imaš, s onim što si u nekom “sada”. Međutim, ako jesi samo u nekom sada, onda kao i da nisi. Zašto radnik nije? Zato što je “sada” neuhvatljivo: dok kažemo sada, toga “sada” više nema. Radnik se identificira s procesom nestajanja nekog “sada” u neko drugo “sada” i tako unedogled dok njegovom smrću ne nestane i samo nestajanje instance “sada”. Radnik je kao figura strukturno nepostojeći.

To nepostojanje, primjećuje Ruda (ibid.: 18), ima čudne posljedice za ljudsko poimanje slobode. Čovjek se osjeća slobodnim samo kad ne radi, samo kad jede, pije i razmnožava se, samo u svojim životinjskim funkcijama, dok je po svojim specifično ljudskim funkcijama, koje su vezane za rad, postao tek životinja. Dakle, životinja radom postaje čovjek, ali pod kapitalizmom čovjek radom ponovno postaje životinja. Ako se čovjek dok radi ne osjeća slobodnim, ako se takvim osjeća samo u svoje slobodno vrijeme, dok jede, pije i razmnožava se, onda nastaje problem: prema tom modelu slobode, čovjek je slobodan samo u nekom trenutku odmora i čim taj odmor završi, on prestaje biti slobodan jer mora natrag na po-

sao koji je oblik prisile. No, ako je taj trenutak slobode, to dokono “sada”, uvijek već prešlo u ono drugo “sada”, “sada” radnoga mjesta, onda je sloboda za radnika uvijek već izgubljena. S tim “uvijek već”, s dokidanjem nezaključenoga vremena, ukida se i otvorena budućnost. Sve što će biti izvjesno je u svom ritmu kao i sve što je bilo. Način na koji radnik poima slobodu odaje nam da on zapravo nije slobodan. Radnik živi kao životinja jer poima svoju slobodu kao iščezavanje svoje slobode, kao nešto što je već prošlo i prije nego što je došlo. Naime, životinja također nije slobodna i radnik joj je, zato što poima slobodu kao neslobodu, istovjetan. On živi i utjelovljuje apstrakciju koju je instituirala politička ekonomija. Dok god je rad vezan uz prisilu, uz neumitnost, dotle nema slobode za čovjeka i on će, barem filozofu, uvijek nalikovati životinji.

Na kraju nam se samo valja podsjetiti radničkih prosvjeda u romanskim zemljama 1960-ih i 1970-ih: želja jednoga dijela radništva bila je napustiti teritorij tvornice, riješiti se prisile, ukinuti podjelu na radno i slobodno vrijeme i učiniti rad opet oznakom ljudskosti. Taj je san, kao što do najsitnijega detalja analizira Beller, uslišan kao noćna mora. Danas je rad sveprisutan. Radimo čim otvorimo oči, čim u nešto pogledamo, a slobodno vrijeme pada nam teže od posla. “Gledatelji u kasnom kapitalizmu”, piše Beller (str. 271), “imaju Midin pogled. U što god da se zagledamo to se pretvara u zlato, za nekoga.”

#### 4.

Beller je briljantan dijagnostičar kulture. No, teško se oteti dojmu da njegova analiza stvarne supsumcije i kapitalističkog ovladavanja našim sensorijem ne ide predaleko. U *Kinematikom načinu proizvodnje* pred nama se oslikava kapital kao nepobjedivi aparat za obuzdavanje, izvlašćivanje i iskorištavanje svih naših djelatnosti. Postaje gotovo nemoguće, i očito nezamislivo, kako mu umaknuti. Zbog neumornog pokazivanja kako se sistem beskonačno reproducira, pri čemu njegova dinamika

bez većih problema apsorbira bilo kakav oblik subverzije, moglo bi se ustvrditi da Beller, kao ponajbolji predstavnik kritičke teorije, zapravo sudjeluje u utvrđivanju vladajućega diskursa o neizbježnosti našeg trenutačnoga stanja. Ako je kinematički način proizvodnje vrhunac pripovijesti o historijskoj nužnosti koja strukturira naš kolektivni i individualni život, onda precizna definicija i točan opis kakav Beller pruža nužno implicira pretvaranje emancipacijskih obećanja u deziluzionirane konstatacije pokoravanja. I još gore po Belleru: ako njegova kritika završi bez nekog tipa preskripcije, ako se ograniči samo na opis postojećega stanja i rasplinjavanje iluzija, onda će se nužno upisati u ekonomiju koju razumije bolje od ikoga drugog i upravo zato najviše prezire. Kao i sve ostalo, kritika će biti zapakirana i prodana, a on će valjda dobiti nekakvu kompenzaciju. Popularna kultura već je došla do toga zaključka i sretno ga, možda i malo previše sretno, iskoristila: dovoljno je pogledati *15 milijuna bodova* (*Fifteen Million Merits*, Euros Lyn, 2011), drugu epizodu prve sezone vrlo dobre britanske serije *Crno ogledalo* (*Black Mirror*, Charlie Brooker, 2011–).

Ta epizoda ocrtava distopijski, ali nama već poznat svijet; racionalno uređen svijet, ali svejedno potpuno iracionalan u svojoj srži. Naime, to je svijet u kojem svi moraju biciklirati u teretani istodobno gledajući televizijske programe koji se izmjenjuju na zaslona ispred njih. Svijet u kojem su ljudi tegleće životinje čija se kinetička energija pretvara u električnu energiju koja pogoni infrastrukturu slika. Blještave slike otimaju od ljudi ono malo pažnje koja je degradirala na razinu puke znatiželje. Višak ljudskoga rada plaća se u valuti koja se zove bod. To je svijet bez visoke kulture ili bilo kakvih intelektualnih aktivnosti: sve na što možete potrošiti bodove je hrana ili preskakanje oglasa koji nenadano prekidaju svakodnevne aktivnosti. Jedini izlaz iz takva života je sudjelovanje u *reality showovima* koji su u stalnoj potrazi za pjevačkim, plesničkim ili izvedbenim talentima. Protagonist Bing odriče se 15 milijuna bodova, cijelog svog imetka, kako bi omogu-

ćio djevojci Abby, "jedinom što stvarno vrijedi u njegovom životu", da se prijavi u show *Velika faca*, proslavi, i tako izvuče iz pakla bicikliranja. Abby otpjeva svoje, ali žiri je smatra tek nešto natprosječnom, te sasiječe njezine nade u pjevačku karijeru. Ipak, zbog iznimne privlačnosti, ponudi joj da postane glumica u pornografskoj industriji, što slomljena i drogirana Abby pod pritiskom prihvati. Bing, koji sve to gleda, potučen je, ali bijesan i strpljivo čeka svoju šansu za prijavu u *Veliku facu*. Jednom kad konačno uspije doći pred žiri, zaprijeti da će se ubiti i zahtijeva da pred auditorijem kaže što ima za reći: u transu, bijesno, ali iznimno artikulirano, pred milijunima raskrinka logiku sustava koji mu je oduzeo, pokvario i prodao jedino što je stvarno vrijedilo u njegovu životu. Žiri je konsterniran. To je bila izvedba godine, nešto najbolje što su vidjeli, te je Bing zaslužio izbor: nazad na bicikl ili naprijed u vlastitu emisiju u kojoj će tjedan za tjedan kritizirati sustav! Na kraju ga vidimo, pred njim je čaša soka od naranče, znak luksuza, u malo prostranijoj sobi s malo boljim pogledom. Dakle, sve je tu: kulturna industrija u punom zamahu, kritika kulturne industrije,

autorefleksivni, potpuno crn i ciničan pogled na sudbinu te kritike. I, konačno, prihvaćanje te sudbine. Izvršni producent: Theodor Adorno. Distributer: hotel Beždan.

Je li Beller također odsjeo u hotelu Beždan? Smatra li on da je kapital postavio tako golem aparat ograđivanja i ovladavanja da ga je nemoguće izbjeći, da je stvarna supsumcija rada pod kapital koja čovjeka potpuno reducira na životinju konačno završena. Ako je i odsjeo, to je samo privremeno. Beller ne bi napisao ovu knjigu kada bi smatrao da nije moguće izmaknuti kapitalu na ovaj ili onaj način. *Kinematički način proizvodnje* počiva na premisi da je moguće izbjeći predatorskim praksama kapitalizma koji se pogoni našom pažnjom, na nekoliko mjesta eksplicitno izražava tu premisu, ali ipak ne nudi argumente koji bi joj govorili u prilog. U ovoj knjizi ona je vanteorijsko uvjerenje koje motivira izgradnju teorije. Na toj teoriji, koje su temelj postojeće društvene prakse, Beller trenutačno radi. Nastavak *Kinematičkog načina proizvodnje* najbolje je među onim čemu se od kritičke teorije možemo nadati.

#### LITERATURA

**Adorno, Theodor; Horkheimer, Max**, 2002,

*Dialectic of Enlightenment*, Redwood City: Stanford University Press

**Aristotel**, 1982, *Nikomahova etika*, preveo Tomislav Ladan, Zagreb: Liber

**Beller, Jonathan**, 2006, *Acquiring Eyes: Philippine Visuality, Nationalist Struggle, and the World-media System*, Manila: Ateneo University Press

**Berger, Lawrence**, 2016, *Dasein as Attention: The Metaphysics of the Effort of Presence*, neobjavljena doktorska disertacija

**Deleuze, Gilles**, 2010, *Film 1: slika-pokret*, Zagreb: Udruga Bijeli val

**Deleuze Gilles**, 2012, *Film 2: slika-vrijeme*, Zagreb: Udruga Bijeli val

**Diels, Hermann**, 1983, *Pred Sokratovci I: Fragmenti*, Zagreb: Naprijed

**Ejzenštejn, Sergej**, 1988, *Selected Works: Writings, 1922-1934*, London: BFI

**Heidegger, Martin**, 2007, *Bitak i vreme*, Beograd: JP Službeni glasnik

**Heidegger, Martin**, 2008, *Što se zove mišljenje?*, Zagreb: Naklada Breza

**Mole, Christopher**, 2011, "The Metaphysics of Attention", u: Mole, Christopher; Smithies, Declan; Wu, Wayne (ur.), *Attention: Philosophical and Psychological Essays*, Oxford: Oxford University Press, str. 60–77.

**Ruda, Frank**, 2014, "Kot misli apstraktno? Kapitalistične živali", *Filozofski Vestnik*, god. 35, br. 1, str. 8–30.

**Shaviro, Steven**, 2007, "The Cinematic Mode of Production", dostupno na: <<http://www.shaviro.com/Blog/?p=561>>, posjet 15. ožujka 2017.

**Virno, Paolo**, 2004, *Gramatika mnoštva: prilozi analizi suvremenih formi života*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

UDK: 795.01-043.5

## Darko Masnec

AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

# Videoigre – estetska uloga igre i interaktivnosti

**SAŽETAK:** Videoigre su jedan od (popularnih) medija koji se razvio zahvaljujući digitalnim tehnologijama i jedinstvene su po svojim procesima spajanja interaktivnosti i koncepta igre, no također preuzimaju mnoge estetske karakteristike tradicionalnih medija, poput likovnosti, literarnih i filmskih narativnih struktura, zvuka, glazbe itd. Proces integriranja videoigara u akademski, umjetnički i kulturni diskurs sve se više ubrzava. U ovom se osvrtno analiziraju estetske kvalitete videoigara, koncept igrivosti i interaktivnosti. Predstavljeni su ključni teorijski i estetski koncepti vezani uz videoigre, od kojih se posebno ističe mehanika koja nosi estetski potencijal interaktivnosti. Konvergencija je preko digitalizacije prikazana kao važan proces integriranja estetskih karakteristika u nove medije.

**KLJUČNE RIJEČI:** igra, videoigra, interaktivnost, naracija, mehanika, estetika, animacija

### 1. Uloga igre i interaktivnosti

U većini dostupne literature igra se pojavljuje kao središnji pojam u kontekstu videoigara. Rječnik definira igru kao “aktivnost u svrhu rasonode”, no studiji igara (engl. *game studies*) razotkrivaju daleko kompleksniju sliku pojma igre. U stručnoj literaturi Roger Caillois i Johan Huizinga (1992) predstavljaju prve autore koji su se temeljitije pozabavili pojmom igre i njihove su definicije i danas uvod u to područje. Caillois je uveo pojmove *paidea* (grčka riječ koja znači dijete, školu) i *ludus* (latinska riječ koja znači igru, sport). *Paidea* označava igre vrlo jednostavna formata, najčešće interpretirane kao dječje, spontane igre koje se temelje na improvizaciji i slobodi mašte, dok *ludus* označava kompleksnije igre s pravilima,

kontrolirane sustave ograničene na određeni način.

Gonzalo Frasca (2001) analizom ovih definicija dolazi do zaključka kako se *paidea* može razumjeti kao osnovnu simulaciju koja u širem smislu predstavlja model realnosti. Primjerice, igračka nije samo reprezentant realnog objekta nego i njegova ponašanja, no pravila ponašanja podložna su igračevoj subjektivnosti tijekom igranja, pa on tako može proizvoljno mijenjati simulaciju i reprezentaciju igračke. Osim *paidea* pravila koja se odnose na navedeni proces, igrač može odrediti i svrhu igre, njen cilj, čime se ulazi u sferu *ludusa*. Pravila *ludusa* određuju pobjednika i gubitnika. Igrač dalje ograničava svoju slobodu, stvarajući set pravila unutar kojih zatim traži manevarski prostor. Frasca tvrdi kako *ludus* daje ideološku komponentu igri i vrijednost igračevim postupcima jer postupci koji pridonose ostvarenju cilja postaju poželjni, a oni koji odmažu nepoželjni. (Frasca, 2001: 6–47) *Paidea* i *ludus* nisu međusobno isključivi pa igra može sadržavati obje komponente.

Frasca prema tome prepoznaje tri razine reprezentacije unutar igre:

– *kontekst, opisi i unaprijed određene akcije, elementi koji su zajednički s tradicionalnom literarnom formom*

– *pravila paidee, koja modeliraju određenu simulaciju, njene zakone i mogućnosti*

– *pravila ludusa koji određuju uvjete pobjede, odnosno poželjne rezultate.*

(ibid.: 49)

Huizinga kao jedan od najranijih i naju-  
tjecajnijih teoretičara igre nudi definiciju:

*Igra je dobrovoljna radnja ili djelat-  
nost, koja se odvija unutar nekih utvrđenih  
vremenskih ili prostornih granica, prema  
dobrovoljno prihvaćenim, ali beziznimno  
obaveznim pravilima, kojoj je cilj u njoj sa-  
moj, a prati je osjećaj napetosti i radosti te  
svijest kako je "nešto drugo" nego "obični  
život".*

(Huizinga, 1992: 31)

Huizinga detaljnijom analizom dolazi  
do zaključka kako su igre i igranje korijen svih  
kultura te prožimaju različite aspekte ljudske  
djelatnosti, poput umjetnosti, sporta, kulture,  
politike, filozofije, zakona i sl.

Definicije igre mogu se odnositi na veli-  
ku količinu aktivnosti. Sutton-Smith kao kate-  
gorije igre navodi: subjektivne igre (sanjarenje  
i fantaziranje/fantazija), igre za jednu osobu  
(križaljke i čitanje), razigrano ponašanje (triko-  
vi i igranje riječima), neformalne socijalne igre  
(šale i ples), igranje ispred publike (koncerti i  
muzeji), performativno igranje (igranje uloge  
ili instrumenta), proslave i festivali (Božić, kar-  
neval), natjecanja (sportovi, kockanje) i riskan-  
tno igranje (ekstremni sportovi). Zanimljivo je  
primijetiti kako engleski jezik jasnije razlikuje  
igru kao sustav s određenim ciljem (*game*) i  
igru kao proces i aktivnost (*play*). (Frasca, 2007:  
35, prema: Sutton-Smith, 1997)

Igra u najširem smislu podrazumijeva  
zamišljeni kontekst, odnosno prostor i vrije-  
me koje se zatim određuje nekim pravilima.  
Pravila formiraju mogućnosti toga kontinu-  
uma, postupke igrača, svrhe igre. Forma igre je  
prilagodljiva i odnosi se na dječje igranje (često  
primjer čiste *paidee*) i zamišljanje uloga, pa sve  
do kompleksnih i visokoorganiziranih stra-  
teških sustava poput šaha. Igrač ima ili može  
imati slobodu unutar zadanih pravila, igračeva  
subjektivnost utječe na igru i stvara njenu in-  
terpretativnu i/ili reprezentativnu vrijednost.

U naglašenoj ulozi subjektivnosti zapravo leži  
problem koji otežava definiciju igre u znan-  
stvenom smislu, iako se *ludus* često temelji na  
matematičko-statističkim sustavima visokog  
stupnja organizacije.

Proces igre može započeti ili završiti  
igračevim mentalnim upuštanjem u "neku  
drugu realnost". Drugi problem subjektivnosti  
je razonoda koja se nalazi u temeljnoj definiciji  
igre i apsolutno je podložna individualnoj in-  
terpretaciji. Stoga je lakše definirati i analizirati  
igru (*game*), nego igranje (*play*). Frasca priznaje  
kako trenutačno ne postoji sustavno razumi-  
jevanje termina igre i igranja, citirajući pritom  
Sparisoua: "Igra je jedan od onih neuhvatljivih  
fenomena koji nikad ne mogu biti sažeti u si-  
stematičnom akademskom sistemu: dapače,  
igra nadilazi sve discipline ako ne i svu disci-  
plinu." (Frasca, 1999: 11)

Frasca ipak nudi definiciju za koju vjeruje  
kako uzima u obzir formalnije pokušaje opre-  
djeljivanja igre i igračeve subjektivnosti:

*Igranje nekome znači angažiranu ak-  
tivnost u kojoj igrači vjeruju u svoju aktivnu  
participaciju. Participaciju interpretiraju  
kao faktor koji limitira njihovu blisku bu-  
dućnost na određeni set vjerojatnih scenari-  
ja i voljni su prihvatiti svaki od njih.*

(Frasca, 2007: 192)

Nakon toga definira samu igru: "Igra je  
oblik igranja u kojem igrači prihvaćaju odre-  
đeni sistem pravila koji pridaje socijalni sta-  
tus njihovom mjerljivom rezultatu." (ibid.:  
193) Socijalni status podrazumijeva koncept  
pobjednika i gubitnika koji su ključni dio ra-  
zumijevanja velikog dijela igre ili barem kom-  
ponente *ludusa* unutar nje. Prva važna stavka  
je izostavljanje koncepta zabave. Igra može  
podrazumijevati samo angažiranost igrača i  
voljno sudjelovanje, a ujedno uključuje emo-  
cije poput frustracije i ljutnje koje često prate  
igru i igranje. Druga važna stavka ove definicije  
je naglašavanje interpretativne dimenzije igre.

Vanjski promatrač može na temelju ponašanja drugih nešto kvalificirati kao igru, iako sam ne doživljava tu aktivnost igrom. Time se u razumnoj mjeri eliminirao problem subjektivnog doživljaja igre na proces kategoriziranja igara. Definicija uzima u obzir subjektivni pomak igrača u neku drugu realnost, kao i vanjskoga “objektivnog” promatrača igre.

Bogost primjerice kaže kako se: “(...) on-tološka pozicija videoigara nalazi negdje između reprezentacije bazirane na pravilima i igračeve subjektivnosti (...)”, što naziva “(...) simulacijskim raskorakom (...)” (Bogost, 2007: 43).

Frasca naraciju opisuje kao sustav strukturiranja reprezentacije, a simulaciju kao alternativu reprezentaciji. U tom su kontekstu igre sustav strukturiranja simulacije. U simulaciji se uključuje mogućnost manipuliranja nekim objektom. Simulacija također može koristiti vjerojatnost kao čimbenik u izvođenju neke akcije te formirati njene posljedice. Videoigre su u tom kontekstu prvi simulacijski medij dostupan širim masama (Frasca, 2003: 2–7). Igranje postaje način interpretacije narativa posredovanjem simulacije koja opet utječe na prirodu reprezentacije. Prema tome, simulacija nije objektivni model realnosti, nego kreirani i apstrahirani subjektivni sustav koji se subjektivno interpretira.

Aarseth navodi kako su igre istodobno objekt i proces. Čin igranja shvaća kao integralnu komponentu videoigara i kao kreativan čin igrača jer se ishod simulacije ne može predvidjeti zbog njene kompleksne strukture (Aarseth, 2001). Proces igranja predstavljat će zasebno iskustvo za svakog igrača, no potrebno je napomenuti kako pripovijest i estetika još uvijek znatno utječu na iskustvo igranja.

Ova rasprava je relevantna za videoigre kao potkategoriju skupa igara. U smislu *paidee*, videoigre funkcioniraju kao simulator i proizvode virtualni kontekst u kojem korisnik zauzima određenu poziciju ili ulogu. *Ludus* određuje mehaniku igre (funkcije i opcije) prema kojoj će se odvijati interakcija te određuje

je set pravila po kojem će se korisnik ravnati. Interaktivnost funkcionira po principu upravljanja korisnika određenim fizičkim sučeljem, čime se upravlja programskim sučeljem koje se nalazi u samoj igri. Digitalizacija i interaktivnost su stoga konstitutivni elementi videoigara. Interakcija s konstruktom videoigre uvjet je njena procesualnog nastajanja kojim sudionik postaje igračem.

U igrama s naglašenim nelinearnom pripovijesti, igrač preuzima neku ulogu unutar simulirane okoline. Nema ekspresivnu moć glumca – estetsko iskustvo krije se u simboličkoj vrijednosti odabira i ishoda koji proizlaze iz njega. U tom se smislu otvara prostor kontemplaciji o rezultatima odabira ili značenja uloge koju je igrač preuzeo. Interaktivnost je ključni proces u kojem videoigre realiziraju proces igranja. Interaktivnost u pravilu podrazumijeva interakciju (miš, igrača palica, tipkovnica) korisnika s korisničkim sučeljem (engl. *user interface*) koje zatim generira audiovizualnu povratnu informaciju (engl. *feedback*) na videouređaju. Binarni kod omogućuje korisniku slanje informacija računalo preko periferija, nakon čega računalo može na temelju primljenih podataka poslati povratne informacije. Videoigre imaju sposobnost reagirati na podražaje te se unutar određenih parametara prilagođavaju korisniku.

U slučaju igara za više živih igrača (*multiplayer*), ostvaruje se socijalna komponenta interaktivnosti. Taj tip interaktivnosti može značiti natjecanje, suradnju i konflikt. Igrač se uz pomoć interneta može povezivati i igrati s drugim korisnicima. Društvena interaktivnost nadovezuje se na tehničku te se videoigre unutar medijskog okruženja lako mogu proučavati prema sistematizaciji interaktivnosti iz aspekta kulturalnih studija.

Prema Bogostu interaktivnost je zapravo širok i neodređen termin koji ne implicira odmah angažiranost korisnika. Participativnost određuje različite stupnjeve interaktivnosti. Videoigre on opisuje kao zahtjevan procedural-

ni kod koji kao povratnu informaciju korisniku generira još koda itd. U pitanju je dijalektika, intenzivan proces koji zahtijeva goleme računalne resurse i koji stoji iza većine napretka računalnoga hardvera (Bogost, 2007: 41–45).

Iskustvo igrača formira se tijekom određenog vremena. U tom razdoblju odvijaju se različiti mentalni procesi, aktivacija koordinacije oka i ruke, rješavanje zadataka, testiranje vještina itd. Tavinor naglašava kako narativna fikcija često proizvodi empatičku ili simpatičku reakciju spram likova – emocija je rijetko usmjerena sama prema sebi. Čimbenici poput imerzivnosti (potencijala uživljanja, op. ur.) i interaktivnosti pridonose stvaranju osjećaja koji mogu potaknuti autorefleksiju igrača (Tavinor, 2009: 143–144).

Von Rickenbach dizajn videoigara razumije kao stvaranje produkata koji mogu biti shvaćeni kao videoigre. To podrazumijeva interaktivne produkte poput interaktivnih animacija i sl. Interaktivnost i igrivost (engl. *gameplay*) su prema njemu najvažniji aspekti videoigara. Igre jesu zabavne i to je njihov važan aspekt, no one ne moraju biti samo zabava (Von Rickenbach, 2015).

Interaktivnost je formalna baza prema kojoj se može prosuđivati je li neki proizvod videoigra ili nije, kao što se po kriteriju animacije određuje pripada li film u kategoriju animiranoga filma. Jednako je važna svrha koja mora uključivati igrači proces. Na taj se način videoigra razlikuje od mobilnoga telefona ili operativnoga sustava koji su također konvergentne, digitalne i interaktivne platforme, no nisu videoigre i ne stvaraju ekspresivno iskustvo sami po sebi.

## 2. Estetika videoigara

Uz interaktivnost i digitalizaciju, konvergentnost je treća ključna osobina digitalnih medija. Implikacija te činjenice jest da digitalni mediji svoju formu često grade na temelju tradicionalnih medija. Digitalizacija nije samo omogućila nove oblike komunikacije i medija

nego je i utjecala na postojeće oblike. S druge strane, novi oblici često integriraju poznate estetske i medijske oblike u svoju strukturu, neki i u same temelje svoje fenomenologije. Deen u skladu s time kaže kako:

*(...) mnoge igre imaju privlačnu priču u kojoj se može uživati jednako kao u filmu. Na temelju toga možemo tvrditi kako se videoigre mogu prosuđivati na temelju klasičnih koncepata ljepote i umjetničke vještine.*

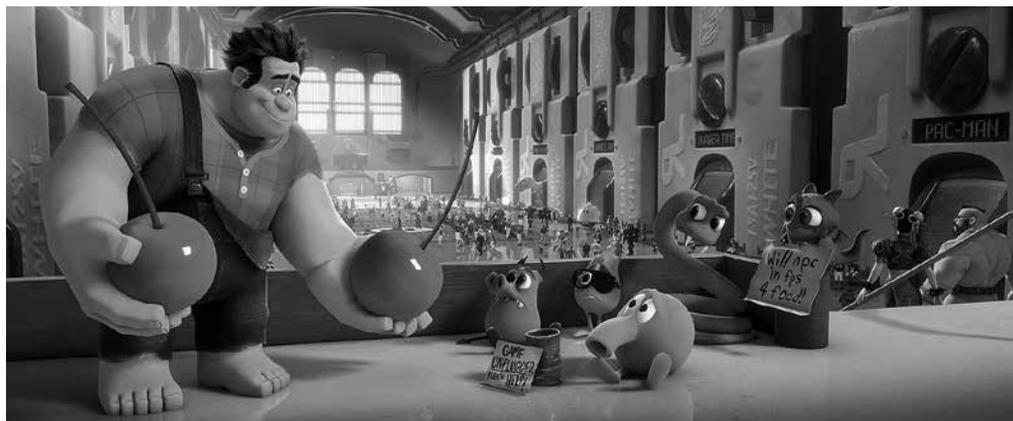
(Deen, 2011)

Videoigre se mogu analizirati uzimajući u obzir animirani film. Animacija nije neophodna videoigramama kao što je to animiranomu filmu, no iznimno je prominentna u obama medijima. Ova dva medija također tretiraju reprezentaciju realnosti na sličan način, pogotovo unutar popularne kulture. U skladu s time dijele i mnoge povijesne, estetske i medijske sličnosti.

Većina teorijskih rasprava o videoigramama se često fokusira na mehaniku i pitanje kako ona pridonosi mediju videoigara te zanemaruje druge estetske čimbenike. Stvara se dojam kako je pri analizi videoigara ponajprije važan dizajn, a ne estetika (Clarke i Mitchell, 2007: 7). Mehanika je ključan element videoigara i ono po čemu se ističu od ostalih sličnih medija u estetskome smislu, no videoigre podjednako ovise o pripovijesti i o konstrukciji simulacijsko-animacijsko-likovnoga prostora. Stoga je potrebno razmotriti sve istaknute elemente koji čine reprezentativan primjer videoigara u današnjem kontekstu.

### 2. 1. Animirani film i videoigre: estetika likovnosti, animacije i zvuka

Ograničenja rane tehnologije su dramatično utjecala na estetiku prvih igara. Prostor se kreće od apstrahiranih formi i računalnih znakova koji tvore oblike sve do trodimenzionalnog prostora većega stupnja realizma (Brown, 2008: 25). Digitalno okruženje formi-



Krš i lom  
(Wreck-It  
Ralph, Rich  
Moore, 2012)

ralo je specifična estetska rješenja koja su se često istraživala u konceptualnoj umjetnosti, a danas se polako vraćaju u *mainstream* popularne kulture, često kao estetski simboli digitalnoga.

Jedna od važnih estetskih karakteristika videoigara je kretanje kroz određeni virtualni prostor. Videoigre simuliraju konceptualizirani (otvoreni) prostor koji nudi osjećaj imerzivnosti (Brown, 2008: 31–32). Povezanost s animacijom znači kako svaki lik, model, crtež itd. primjenjiv u animiranome filmu može funkcionirati i u videoigramama. Najočitija sličnost pojavljuje se između 3D modeliranih videoigara i 3D animiranih filmova kao jakih simbola popularne kulture.

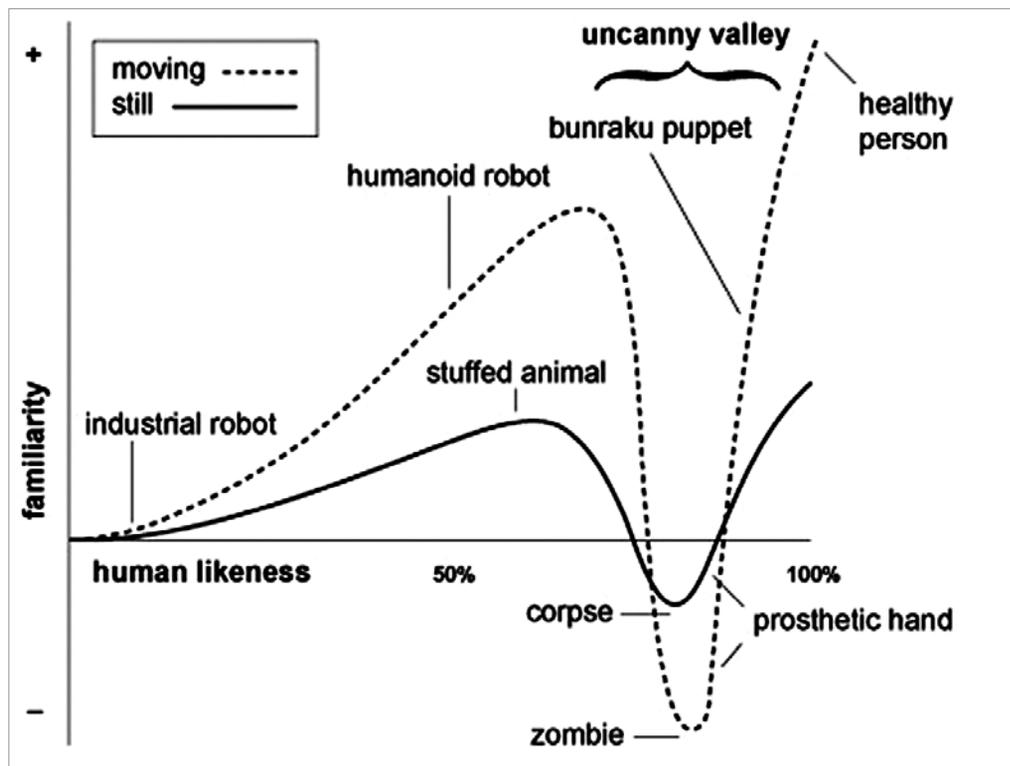
Kreativna ekonomija i popularna umjetnost predstavljaju glavne temelje potencijalne komparacije tih medija. Digitalizacija, koja je temeljito transformirala animirani film i proširila animaciju u druge medije, proširila se i u područje videoigara. Videoigre s animiranim filmom dijele kapacitet pričavanja priče, razvijanja likova i njihovih situacija s pomoću audiovizualne forme i naracije. Imaju potencijal potpune kreativne (stvaralačke) kontrole, što mnogi ujedno smatraju jednom od najvećih vrlina animiranoga filma. Kontekst videoigara se poput animiranoga filma stvara iz temelja i može preuzeti bilo kakav oblik u smislu pokreta, vizuala, zvuka i priče. Moguć je potpun odmak od pravila realnoga svijeta i od afilm-

ske slike, što se u slučaju videoigara, osim na estetiku vizualnoga i reprezentativne modele stvarnosti, odnosi i na simulacijske elemente.

U strogo formalnome smislu animacija nije konstitutivni temelj videoigara. Animacija se može shvatiti kao proces pokretanja sličicu po sličicu, proces ulaska u interpretaciju samoga pokreta, no postoje videoigre koje funkcioniraju kao *pokrenuta* slika, pokret koji nastaje interakcijom igrača, a ne kao proces pokretanja same forme. Forma slike može biti reducirana na izmjenjivanje statičnih slika i tekstualnih informacija, prema tome “pokretne slike” iz definicije ne znače animaciju.

S druge je strane animacija omogućila napredak videoigara i taj se medij prirodno nameće kao animacijski prostor svojim potencijalom pokreta likovnoga karaktera. Dapače, animacija je u videoigramama ostvarila posebnu formu estetike pokreta i likovnosti, pogotovo u ranijoj fazi svog razvoja. Videoigre to reflektiraju natrag u film, što se vidi iz recentnijega filma *Krš i lom* (Wreck-It Ralph, Rich Moore, 2012), dugometražnog animiranoga djela iz Disneyeva studija koji priču postavlja u okruženje likova iz arkadnih videoigara.

U najširem smislu, vizualna se komponenta može označiti kao apsolutni temelj animiranog filma – svi drugi elementi nisu esencijalni. U tom smislu je slika uz igrivost jedini element koji je apsolutno nužan za prepoznavanje kategorije videoigre. Ekstremna inter-



Slika 1 –  
*uncanny valley*,  
 grafički prikaz  
 (Mori, 1970).  
 Na engleski  
 preveli i  
 grafički prikaz  
 pojednostavili  
 Karl F.  
 MacDorman i  
 Takashi Minato  
 2005.

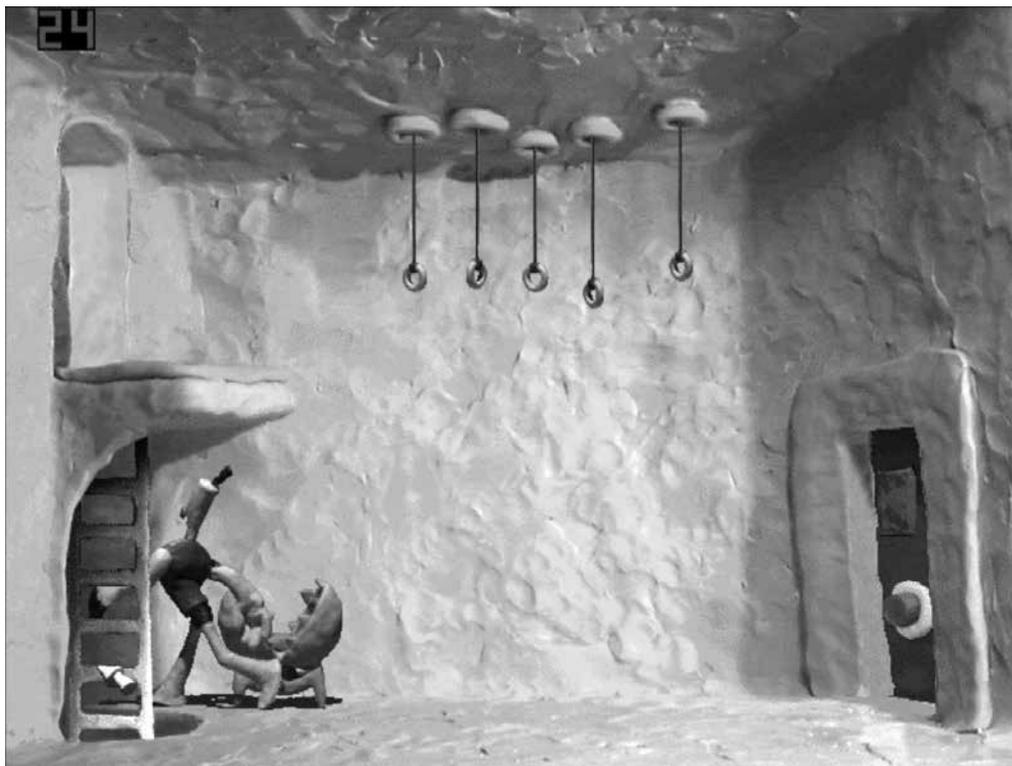
pretacija ilustrira temeljne komponente medija i ne uzima u obzir paletu estetskog iskustva.

S obzirom na potencijalni likovno-animacijski prostor koji videoigre nude, može se zaključiti kako bi estetika animiranoga filma mogla poslužiti kao dobra baza za interpretaciju estetike videoigara. Osim što se karakter likovne forme mijenja s kinetičkom dimenzijom, vrijede i neka osnovna pravila redukcije likovnih elemenata zajednička videoigrama i animiranomu filmu koja proizlaze iz kompleksnosti likovne forme u pokretu. Videoigre simulacijskom strukturom stiliziraju likovnost korak dalje od animiranoga filma i stvaraju simboličke vrijednosti simulirane likovnosti.

Problem hiperrealizma se tehnološkim napretkom pojavljuje i u videoigrama. U videoigrama se pojavljuje termin *uncanny valley* (jezovita, neprirodna dolina). Koncept uvodi japanski robotičar Masahiro Mori i uvodi u hiperrealizam Freudov koncept *Das Unheimliche*. *Uncanny valley* je referenca na udolinu u gra-

fičkome prikazu subjektivnog afiniteta spram neke reprezentacije ljudskosti. Što je neko biće srodnije ljudskom u ponašanju i izgledu, djelovat će prirodnije i privlačnije, no povećavanje privida ljudskosti nekog lika ili figure u nekom trenutku postiže protuučinak i uzrokuje nagli osjećaj jezovoga i odbojnoga u onome što je donedavno bila simpatična karikatura ili imitacija. Daljnjim približavanjem ljudskosti ne može se više registrirati artifičijelnost imitacije i opet će se smatrati privlačnom i ugodnom. Antropomorfna životinja je daleko privlačnija kao karikirani crtež nego kao nedovoljno vjerodostojna imitacija realnosti u kojoj se doživljaj karikiranoga preobražava u strano i deformirano.

U hiperrealističkoj grafici animiranoga filma i videoigara, *uncanny valley* efekt obično se pojavljuje kada se statična slika koja djeluje uvjerljivo i privlačno pokrene animacijom neadekvatnom u odnosu na percipirani stupanj realizma slike. Kao i u animiranomu filmu, te-



*The Neverhood*  
(1996),  
videoigra  
producenta  
DreamWorks  
Interactive

žnja prema realizmu u videoigrama pogurala je mnoge tehničke inovacije u području računalnoga hardvera. U videoigrama grafička je atraktivnost izravno povezana s hardverskim kapacitetima jer se simulacijski proces u realnom vremenu odaziva na igrača.

Animirani film i videoigre u svom visokokomercijalnom obliku estetski teže hiperrealizmu, no u animiranome filmu važan je korelat s namjerom i oponašanjem realizma koji se temelji na vizualnoj, animacijskoj i simboličkoj artifičijelosti. Videoigre uz sve navedeno imaju naglašen simulacijski moment – hiperrealizam postaje još izraženiji u slojevima interaktivnosti i teži prema simulacijskoj kopiji stvarnosti. Kod videoigara izvještačenost nije utemeljena samo u estetici slike ili animacije nego i u igrivosti, odnosno mehanici. Mehanika stilizira realnost u videoigrama i usmjerava je prema određenom cilju, pri čemu se stvaraju dodatni slojevi simboličkoga u odnosu na realnost.

Videoigre imaju specifičnu likovnu estetiku koja proizlazi iz povijesti razvoja toga medija pa se recentnije nezavisne videoigre estetski često referiraju na starija razdoblja videoigara, u tzv. *retro* stilu. Većinom se radi o *pixel art* (umjetnost piksela) estetici, što je zapravo opis rane računalne grafike koja se prikazivala na ekranima niske rezolucije s malim kapacitetom raspona boje. Pikseli, temelj prikaza digitalnih slika, pritom su osnovne gradivne jedinice računalne slike, određene kapacitetom monitora kao hardvera i programa kao softvera. Računalni monitor svojom specifičnom konstrukcijom prikaza utječe na estetiku slike, baš kao što to u slučaju filma čine projekcijski aparat ili televizor.

Vizualna komponenta igara, tzv. grafika, najčešće znači trodimenzionalno modeliranje virtualnoga prostora, no moguće je adaptirati i sve klasične tehnike animiranog filma, poput lutka-filma (npr. *The Neverhood* /1996/, videoigra producenta DreamWorks Interactive, u

potpunosti animirana stop-animacijom plastelina), klasičnog crteža i slično. Slika ostaje virtualna/simulacijska, za razliku od slike animiranoga filma koja je projekcija. Ta se simulacija mora prikazivati u stvarnom vremenu, u odnosu na pokret korisnika. Taj tehnički detalj otkriva zašto animirani film redovito stvara tehnološki impresivnije slike i animaciju većega realizma. Sudeći po trendovima u animiranome filmu, može se očekivati kako će napretkom tehnologije likovno-animacijska stilizacija u videoigrama polako postati estetski izbor, a ne tehnički uvjet.

Estetska i mehanička dimenzija videoigara stilizira realnost i karikira je kako bi se uklonili elementi koji smetaju osnovnoj ideji i cilju. Stilizacija zalazi u simboličko i reprezentativno, na sličan način kao što to radi animirani film. Osim što se preklapaju, na nekim se mjestima ti mediji i spajaju. Animirani film se često pojavljuje kao jedan od dijelova videoigara. Film u tom slučaju funkcionira kao niz sekvenci koje se prikazuju na različitim stupnjevima videoigara (obično kad igrač završi neki od većih segmenata videoigre) i služe kao sredstvo napredovanja kroz priču i demonstraciju razvoja likova. Te filmske sekvence mogu biti animirane kao vizualno odvojeni segmenti i predstavljaju kinematografski element u videoigri ili su animirane unutar samog igračeg okruženja videoigara (engl. *cut-scenes*), što održava estetiku konzistentnom.

U potonjem slučaju postoji praksa izuzimanja animiranih sekvenci i njihova spajanja kako bi se stvorio zaseban, neovisan video, tj. animirani film. Animirani filmovi koji su animirani unutar virtualnog prostora videoigara zovu se *machinima* – mnogi su od njih dostupni na YouTubeu i smatraju se legitimnom formom suvremenih umjetničkih praksi. Iz ovih korijena nastaje i žanr *interaktivnoga filma* u kojem publika može birati tijekom priče. U videoigrama dinamika interaktivnosti mijenja publiku u aktivne sudionike unutar nekog zamišljenog okruženja. Film priču prenosi pro-

matračima, a videoigre igračima. Videoigrama se može pripisati svojstvo reprezentativnog medija, iako narativne strukture ne moraju biti intrinzični dio videoigara, no simboličko značenje to svakako jest. Iz te tvrdnje proizlazi rasprava o funkciji naracije u videoigrama.

### 3. Naracija u videoigrama

U filmu i literaturi autor rabi narativne i literarne zahvate kako bi konstruirao čitateljsko iskustvo. U videoigrama igrač djelomično sam konstruira svoje iskustvo, koje ne mora biti narativno. Ludolozi stoga dijele videoigre na one koje imaju jasno formuliranu linearnu naraciju u jasno određenim sekvencama i one koje su utemeljene na slobodnom igračem iskustvu, kao setu pravila u kojem igrač sam stvara svoje iskustvo (Brown, 2008: 10). Konflikt se odvija interakcijom naracije i simulacije.

Frasca ludologiju definira kao znanost koja se bavi proučavanjem igara, i to naročito videoigara (Frasca, 2003: 2). Naratologija je teorija i studij narativnih struktura i pričanja priče. Ona razmatra narativne strukture neovisne o svojim reprezentativnim medijima, pa tako i videoigre smatra novim medijem za koji vrijede ista narativna pravila. S druge strane, ludologija kao relativno mlada disciplina zagovara pristup videoigrama kao zasebnom mediju. Frasca kaže kako ludologija zahtijeva igrača koji će anticipirati događaje, dok naratologija zahtijeva promatrača koji će kontemplirati ono što se dogodilo (Frasca, 2003: 5). Dio konflikta proizlazi i iz simulacijskog argumenta koji drastično mijenja linearnost pripovijesti i korisniku daje osjećaj upravljanja postupcima.

Aarseth navodi kako su literatura, glazba, film i drugi mediji kolonizirali videoigre, usprkos njihovoj neovisnoj fenomenološkoj strukturi. Sam autor čvrsto zagovara radikalniji odmak od klasičnih disciplina u ludološki aspekt videoigara (Aarseth, 2001). Eskelinen kaže kako su videoigre konfigurativna praksa, a ne interpretativna poput filma ili literature. Klevjer na



Videoigra  
*Spec Ops: The  
Line* (Yager  
Development,  
2012)

temelju toga zaključuje kako je mehanika videoigre jedina čista estetska forma videoigara u kojoj sve druge strukture, poput pripovijesti, preuzimaju sporednu ulogu (Frasca, 2003: 1–3, prema: Eskelinen i Klevjer).

Tavinor analizom ludoloških i naratoloških definicija videoigara dolazi do zaključka kako nijedna teorija ne uspijeva obuhvatiti čitavo polje videoigara jer postoje igre koje snažno naginju jednoj ili drugoj strani. Videoigre su raznovrsno polje koje svojom konvergentnošću upućuje na hibridnost medija. Tavinor videoigre zatim definira kao djelo realizirano u vizualnome digitalnome mediju, kojemu je svrha zabava. Djelo interakciju uspostavlja setom pravila i objektivnom igrivošću ili interaktivnom fikcijom. Time se pokušava obuhvatiti vizualni aspekt, pokriti svrha medija te ludološke i narativne tendencije videoigara. To se odnosi i na videoigre koje to postaju transferom postojećega igračkog sustava u digitalno okruženje, pa sve do kompleksnih interaktivnih pripovijesti kojima je *ludus* sporedni element (Tavinor, 2009: 26). Pritom treba uzeti aspekt zabave (engl. *entertainment*) kao nešto što može proizaći iz prirode procesa igranja, no nije intrinzično vezano uz njega. Motivacija i cilj igre mogu biti podložni subjektivnosti igrača.

Frasca tvrdi kako je raskol naratologa i ludologa zapravo rezultat nesporazuma, a ne fundamentalno različita načina gledanja na medij videoigara. Sugerira da bi naratološke definicije trebalo proširiti kako bi uključile videoigre. Zaključuje kako se videoigre mogu i trebaju proučavati alatima iz drugih disciplina, što ne bi trebalo utjecati na formiranje ludologije kao zasebne discipline (Frasca, 2003: 1–5). Iskustvo iz animiranoga filma pokazuje kako je konvergencija medija stalna pojava koja obogaćuje raspon značenja simboličkih struktura djela novim estetskim i interpretativnim praksama.

Snaga filma sastoji se od proživljavanja i identifikacije s hipotetskim situacijama, nakon čega takvo iskustvo postaje dio promatrača. U taj postupak ulazi mnoštvo kognitivnih procesa, ali i sposobnost empatije. U videoigramama aktivna participacija omogućuje igraču uživanje u virtualni svijet i prihvaćanje njegovih zakonitosti kao dijela simulirane realnosti. Virtualni svijet reagira na prisutnost i akcije igrača koji može preuzeti neku ulogu koju ne bi mogao u stvarnome svijetu. Ta uloga može predstavljati predmet kompleksnog moralnog razvoja koji preispituje akcije igrača, poput onoga iz videoigre *Spec Ops: The Line* (Yager

Development, 2012). Karakteristična mogućnost spremanja i ponovnog učitavanja napretka u igri (*save-load* opcija) stavlja igrača u određenu polubožansku poziciju, u kojoj može provjeriti posljedicu svojih postupaka, korigirati pogreške ili stvarati metapripovjedne odabire ako videoigra nije linearna. Često igra može rezultirati drukčijim rezultatima ili igračkim procesom. Angažiranost igrača i imerzivno iskustvo upućuju na receptivnu sposobnost igrača prema formi i sadržaju videoigre.

U skladu s time Bogost tvrdi kako dovoljan stupanj interaktivnosti rezultira onime što se naziva imerzivnim učinkom. Primjećuje kako imerzivno u pravilu priziva učinak živopisnog doživljaja koji se potencira što je iskustvo bliže realnosti. Ipak, tvrdi kako se značenje konstruira prema preuzimanju i selektivnom modeliranju realnosti, a ne prema kopiranju, što objašnjava angažiranost igrača u apstraktnim videoigramama (Bogost, 2007: 45–46).

Frasca angažiranost igrača vidi kao interakciju koja ostvaruje performativni trenutak igre, proces u kojem igrač za igru kreira značenje. Igra nije proceduralni, unaprijed definirani linearni set postupaka ili pripovijest u klasičnom smislu, već u njoj intervencija igrača može odrediti narativni i ludološki tijek, ritam itd. (Frasca, 2007: 10–23) S druge strane, pojavljuje se tzv. proizlazeća pripovijest (engl. *emergent narrative*), sinteza simulacije i naracije u kojoj ne postoji konkretno formirano iskustvo priče, već pripovijest kreira i interpretira igrač unutar slobodnog prostora interakcije. Takva je pripovijest izrazito subjektivna i obično se nalazi izvan izravne autorske kontrole (Brown, 2008: 14). Igraće iskustvo može se opisati narativnim postupkom, poput pripovijedanja pobjedničkih sportskih trenutaka. Konflikt i natjecateljski karakter se često smatraju temeljem pripovijedanja priče i dijelom *ludus* aspekta igračeg iskustva.

*Ludus* služi kao svrha, cilj igre. Velika većina igara ima određeni zadatak koji korisnik mora ispuniti kao uvjet napredovanja ili završavanja igre. Taj se zadatak najčešće kon-

tekstualizira u obliku neke priče koja može biti sporedan čimbenik ili glavna motivacija igranja igre. Videoigre se mogu različitim stupnjevima važnosti odnositi prema narativnim elementima, no ne mogu izbjeći simboličku vrijednost postupaka i elemenata igre, iz kojih proizlaze interpretativne mogućnosti. Bez obzira na široku paletu mogućih pristupa, većina videoigara aktivno traži pripovijest kao važan element svog dizajna.

Naracija nije inherentna videoigramama ili igri, odnosno ne mora se manifestirati dalje od ljudske sklonosti pridavanja značenja postupcima. U praksi naracija s interaktivnošću tvori nove konstrukcije i nove načine iskušavanja pripovijesti i interakcije, što razbija Aarsethovo viđenje videoigara kao koloniziranoga teritorija na kojem tradicionalni mediji parazitiraju ili ga dekoriraju. Sličan proces odvio se spajanjem animacije i filma, pri čemu umjetnička vrijednost nastaje spajanjem animacije s narativnim i likovnim elementima. Po Aarsethovo bi se logici jedinim pravim animiranim filmom mogao smatrati samo radikalni avangardni eksperiment fokusiran na kretanje forme. Tavinor kaže kako su naracija i igrivost često u konfliktnom odnosu pa dizajneri videoigara pokušavaju integrirati ova dva principa. To se primjerice odvija izbacivanjem inertnih filmskih sekvenci, nakon čega se igraču prepušta čin otkrivanja narativnih elemenata igre (Tavinor, 2009: 129). Videoigre, osim u sprezi s tradicionalnim estetskim kategorijama, mogu funkcionirati kao estetsko iskustvo igranja, od *paidea* simulacija, do *ludus* zadataka. Formalistički, sadržaj može u potpunosti proizlaziti iz forme, no forma može u potpunosti biti podređena sadržaju, a da se nije negirala priroda medija.

Dizajn igre podrazumijeva postavljanje pravila, dok naracija podrazumijeva stvaranje priče. Tijekom kreiranja igre ti procesi često počinju konvergirati i na kraju je teško povući granicu u kojoj počinju proizlaziti jedan iz drugoga. (Brown, 2008: 4)

U skladu s navedenim razlozima, Bogost klasificira videoigre kao ekspresivnu podvrstu

računalnih medija jer se služe sličnim reprezentacijskim zahvatima poput literature, umjetnosti i filma. Štoviše, Bogost jasno naglašava kako su videoigre namjerno konstruirane kao ekspresivno iskustvo. (Bogost, 2007:44–45) Kapacitet ekspresivnosti jedan je od ključnih argumenata u razumijevanju videoigara kao estetske forme. On upućuje na estetsko iskustvo koje može proizaći iz literarnoga, likovnoga, filmskoga ili mehaničkoga. Animirani film kao hibrid animacije i filma potvrđuje kako se nove konvergentne forme mogu razvijati kao samostalni mediji i stvarati svoj estetski vokabular.

#### 4. Mehanika videoigara

Mehanika igara, odnosno struktura interaktivnosti, nametnula se kao konstitutivni element videoigara. Predstavlja zasebni estetski sklop. Deen napominje kako se igre ne uklapaju u gledateljski konstrukt, nego su primarno “igrane”. Iz toga proizlazi kako je interaktivnost temelj teorije umjetnosti igara (Deen, 2011). Mehanika ne podrazumijeva nužno pravila igre pa formalistički pristup jasno razlikuje pravila igre od akcija koje su igraču dopuštene u njihovu sklopu. Järvinen povezuje mehaniku sa stupnjem kontrole koju igrač može imati u igri u psihološkom smislu i u smislu samog iskustva igranja. On definira mehaniku kao “način vođenja igrača u određeno ponašanje preko ograničavanja prostora mogućnosti za postizanje cilja” (Sicart, 2008, navodi: Järvinen, 2008: 254).

Sicart smatra kako se mehaniku najbolje može opisati glagolima poput “penjanje”, “skakanje” i sl. Definicije ključne segmente mehanike uglavnom lociraju u događajima unutar pravila, igračevu načinu interakcije, sustavu pravila unutar simulacije i sl. Na kraju Sicart dolazi do svoje definicije koja glasi: “Mehanika igre podrazumijeva metode koje proizlaze iz nosioca stupnja kontrole [engl. *agents-agency*], dizajniranih za interakciju s igrom.” (Sicart, 2008)

Sicart se time odmiče od prijašnjih definicija koje su fokusirane na interakciju igrača i mogu uključiti druge elemente, poput umjet-

ne inteligencije (AI) koja također može imati neki stupanj interakcije s virtualnim okruženjem (ibid.). U obzir se može uzeti i hardver računala, poput miša, tipkovnice i sl. kao dio sklopa interaktivnosti iz čega proizlaze neki specifični načini interakcije s virtualnim svijetom. Pitanje produžetka igračeve svijesti i tijela zasebno je područje istraživanja videoigara, no relevantan je proces dodira tijela s hardverom koji određuje način na koji se akcija poput “skakanja” može apstrahirati u pritisak tipke “W” na tipkovnici. Proučavajući razliku mehanike i pravila, Sicart kaže kako među njima postoji ontološka razlika. Mehanika znači sam proces interakcije, dok su pravila prostor mogućnosti u kojem je on moguć. Istraživači videoigara navode kako je mehanika podskup pravila, no Sicart tvrdi kako su pravila normativna, dok je mehanika performativna (ibid.).

Deen tvrdi kako je mehanika jedan od ključnih elemenata organiziranja iskustva igrača unutar videoigre. Igre u pravilu strukturiraju naraciju, stvaraju pravila i uvjete, postavljaju cilj. Svrha je ograničiti igrača i usmjeriti ga u određenom smjeru. Loše dizajnirano iskustvo interakcije i pravila vodi igrača u frustraciju, što može dovesti do prekida igre. Potrebno je u skladu s kontekstom igre razmišljati o navigaciji i dizajnu igre kako bi ona rezultirala iskustvom primjerenim igri, emocijama poput pozitivne tenzije, ugone i sl. Dobar omjer nalazi se između izazova i mogućnosti njegova savladavanja. Deen zaključuje kako su igre “strukturirane interakcije” (Deen, 2011).

Implicira se kako iskustvo igranja može rezultirati estetskim iskustvom koje se pak može procjenjivati prema kvaliteti dizajna, izazova i zadovoljstva. Pritom nije u pitanju interaktivnost medija, nego je li interakcija konstituent iskustva. Problematična je tendencija dizajnera videoigara koji naglašavaju emotivni intenzitet vizualnog spektakla, ne uzimajući u obzir kako svi elementi medija moraju funkcionirati u svrsi cjeline (ibid.). Interaktivnost može biti u službi potenciranja narativnih, zvučnih ili vizualnih elemenata ili iskustvo samo po sebi.



Videoigra  
*Portal* (Valve  
Corporation,  
2007)

Mehanika pritom znači tehnološki i dizajnerski izazov, pa Deen kaže kako igrač unutar mehanike traži postupnu gradaciju izazova, navodeći primjer neprijatelja koji postaju jači i sposobniji kako se odužuje proces igranja. Iz toga proizlazi problem tempiranja elemenata. Kojom brzinom igrač treba napredovati? Koja je težina izazovna? Treba li napredovati linearno ili su poželjni i ritmički naglasci u skokovima težine? Sva ova pitanja impliciraju estetsku konstrukciju mehanike koja će zatim kreirati zadovoljavajuće iskustvo igre. Mehanika je temelj onoga što se smatra igrivošću.

Videoigra *Portal* (Valve Corporation, 2007) dobar je primjer intelektualnog izazova u kojem igrač mora sam dekodirati kretanje u prostoru u kojem se nalazi. Dobiva pištolj koji može stvoriti dva portala na različitim površinama i prolaskom kroz jedan portal igrač izlazi na drugi. Tom inovativnom mehanikom rješavaju se zadaci po logici koja podsjeća na prostore M. C. Eschera. Igrački proces zapravo je proces učenja i interpretacije pravila te njihove aplikacije u ograničenja virtualnog svijeta. Ovaj pristup predstavlja spoj prostorne estetike i mehanike igre.

Izbor igrača nije samo odluka tehničke prirode. Bogost kaže kako videoigre često iskazuju moralnu vrijednost preko ideološke pozicije. U pitanju su postupci čije izvođenje igrača vodi prema pobjedi i koji su označeni kao poželjni te oni koji sprječavaju napredak pa su označeni kao loši i nepoželjni (Bogost, 2007: 283). Drugim riječima, pripovijest, estetika i interakcija otvaraju se kao mjesta razvoja simboličke snage unutar samog čina igre te njegovo izvođenje dobiva estetsku vrijednost.

Bogost primjećuje kako je u igrama moral često crno-bijele naravi, odnosno postupci su inherentno loši ili dobri. Igrač može testirati ishode svojih postupaka i u skladu s njima iskusiti različite posljedice s primjerenim moralnim tonom. Rjeđi su primjeri proceduralne moralnosti koja izaziva kontemplaciju moralnih vrijednosti. Bogost navodi videoigru *Deus Ex* (Ion Storm, 2000) u kojoj igrač preuzima ulogu špijuna u futurističkoj kiberpankovskoj distopiji. Izbori koje igrač donosi imaju narativne posljedice i utječu na druge likove. Drukčiji pristup igri zahtijeva ponovno igranje (ibid.: 284–286). Videoigre repetitivnom iskustva i ponovnog izbora omogućuju iskustvo



Videoigra *Deus Ex* (Ion Storm, 2000)

proživljavanja neke situacije ili istraživanja neke ideje tijekom duljega razdoblja.

Bogost navodi kako je potrebno uzeti u obzir *engine*<sup>1</sup> videoigre jer opredjeljuje njene estetske i mehaničke kvalitete. *Engine* je često rezultat industrijske kreativnosti i potreba koje diktira tržište i trenutačni razvoj tehnologije. *Engine* može čak odrediti žanr videoigre zbog funkcionalnosti koje omogućuje. Bogost primjećuje kako je *engine* jedan od glavnih IP (engl. *intellectual property*) produkata industrije videoigara u komparaciji s filmom koji ponajprije cilja na stvaranje franšiza. *Engine* videoigara predstavlja materijalizaciju žanra u mehaničke svrhe – akcijski film primjerice često podrazumijeva oružje i borbu, dok videoigre ove elemente koriste kao mehaniku (ibid.: 56).

*Engine* je sredstvo apstrahiranja ponašanja objekata i likova unutar videoigre. Bogost naglašava kako tehnološki razvoj *enginea* izrav-

no povećava ekspresivne kapacitete videoigara jer sve veće mogućnosti interakcije otvaraju sve veće mogućnosti kreacije (ibid.: 59). *Engine* se u tom smislu izravno odražava na mehaniku videoigre svojim ograničenjima i simulacijskim kapacitetom.

Navedena područja, estetika zvuka i vizualnoga, pripovijest i mehanika tvore izrazito kompleksan spoj koji je vrlo zahtjevno analizirati. Daljnju raspravu komplicira relativna mladost videoigara kao medija i teorijske discipline koja se njima bavi. Dugo se medij videoigara ignorirao ili marginalizirao, no njihovo je proučavanje razotkrilo mnoge probleme. Problemi su vezani estetikom i načinom na koji se videoigre kontekstualiziraju unutar društva, tržišta i medijskih prostora. Za ovu je raspravu relevantno lociranje ključnih osobina i problematika ovoga medija, što uključuje estetske značajke koje karakteriziraju videoigre kao samostalnu estetsku medijsku formu.

DARKO  
MASNEC:  
VIDEOIGRE  
– ESTETSKA  
ULOGA IGRE I  
INTERAKTIV-  
NOSTI

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

<sup>1</sup> Pokretač, jezgra – osnovni dio programa oko kojega se grade ostale funkcije i mogućnosti programskoga paketa. (op. ur.)

#### LITERATURA

- Aarseth, Espen**, 2001, "Computer Game Studies, Year One", *Game Studies*, br. 1 (1), dostupno na: <<http://www.gamestudies.org/0101/editorial.html>>, posjet 17. travnja 2014.
- Bogost, Ian**, 2007, *Persuasive Games – The Expressive Power of Videogames*, Cambridge: MIT Press
- Brown, Harry J.**, 2008, *Videogames and Education*, London: M. E. Sharpe Inc.
- Clarke, Andy; Mitchell, Grethe (ur.)**, 2007, *Videogames and Art*, Bristol: Intellect Ltd.
- Deen, Phillip D.**, 2011, "Interactivity, Inhabitation and Pragmatist Aesthetics", *Game Studies*, br. 11 (2), dostupno na: <<http://gamestudies.org/1102/articles/deen>>, posjet 9. studenoga 2013.
- Eskelinen, Markku**, 2001, "The Gaming Situation", *Game Studies*, br. 1 (1), dostupno na: <<http://gamestudies.org/0101/eskelinen/>>, posjet 14. studenoga 2014.
- Frasca, Gonzalo**, 2001, *Videogames of the Oppressed: Videogames as A Means for Critical Thinking and Debate*, doktorska disertacija, Georgia Institute of Technology, dostupno na: <<http://www.ludology.org/articles/thesis/FrascaThesisVideogames.pdf>>, posjet 12. siječnja 2014.
- Frasca, Gonzalo**, 2003, "Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology", *Ludology.org*, dostupno na: <[http://www.ludology.org/articles/VGT\\_final.pdf](http://www.ludology.org/articles/VGT_final.pdf)>, posjet 16. prosinca 2013.
- Frasca, Gonzalo**, 2007, *Play the Message, Play, Game and Videogame Rhetoric*, doktorska disertacija, IT University of Copenhagen
- Huizinga, Johan**, 1992, *Homo Ludens: o podrijetlu kulture u igri*, Zagreb: Naprijed
- Järvinen, Aki**, 2008, *Games without Frontiers: Theories and Methods for Game Studies and Design*, doktorska disertacija, University of Tampere, dostupno na: <[http://ocw.metu.edu.tr/pluginfile.php/4468/mod\\_resource/content/0/ceit706/week3\\_new/AkiJarvinen\\_Dissertation.pdf](http://ocw.metu.edu.tr/pluginfile.php/4468/mod_resource/content/0/ceit706/week3_new/AkiJarvinen_Dissertation.pdf)>, posjet 26. svibnja 2015.
- Klevjer, Rune**, 2002, "In Defense of Cutscenes", u: Mäyrä, Frans (ur.), *Proceedings of Computer Games and Digital Cultures Conference*, Tampere: Tampere University Press
- Mori, Masahiro**, 1970, "The Uncanny Valley", *Energy*, br. 7 (4), str. 33–35, dostupno na: <<http://www.androidscience.com/theuncannyvalley/proceedings2005/uncannyvalley.html>>, posjet 16. ožujka 2014.
- Von Rickenbach, Mario**, 2015, neobjavljeni intervju s Darkom Masnecom od 11. lipnja
- Sicart, Miguel**, 2008, "Definig Game Mechanics", *Game Studies*, br. 8 (2), dostupno na: <<http://gamestudies.org/0802/articles/sicart>>, posjet 21. listopada 2014.
- Sparisou, Mihai**, 1989, *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Ithaca: Cornell University Press
- Sutton-Smith, Brian**, 1997, *The Ambiguity of Play*, London: Harvard University Press
- Tavinor, Grant**, 2009, *The Art of Videogames*, West Sussex: Wiley-Blackwell

# Janko Heidl

## Kronika

### 16. 03. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA, održan je program "Hrvatska prije 70 godina" na kojem su prikazana tri filmska žurnala *Pregled* iz 1947. Popratnu riječ dali su filmski arhivist Juraj Kukoč i povjesničar Ivica Miškuljin.

### 17. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia je u sklopu programa "Film izvan okvira" predstavljeno vinilno izdanje (LP ploča) glazbe Tomislava Simovića za film *Gosti iz galaksije* Dušana Vukotića, uz nazočnost glumice Ksenije Prohaske te predstavnika diskografske kuće Fox & His Friends.

### 17. 03. Split

Glazbeni spot *Život nije siv* za pjesmu Mie, u režiji Borisa Sekulića, nagrađen je Porinom za najbolji video broj, na 24. dodjeli glazbene nagrade Porin, održanoj u Areni Spaladium.

### 17. 03. Zagreb; Prag, Češka

Objavljeno je da je cjelovečernji animirani film *Neparožderi* Galine Miklinove, nastao u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji (Filmosaurus Rex), postao najgledaniji češki animirani film u povijesti češke kinematografije, s više od 320 000 prodanih ulaznica.

### 19. 03. Sofija, Plovdiv, Varna i Burgas, Bugarska

Na 21. međunarodnom filmskom festivalu Sofija (09. 03.-31. 03) posebnim priznanjima nagrađeni su Mía Petričević za ulogu u filmu *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić i manjinska hrvatska koprodukcija, animirani film *Putujuća zemlja* Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova. U programu Balkan Competition prikazan je hrvatski film *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića, a u natjecateljskom programu dokumentarnih filmova manjinska hrvatska koprodukcija *Gogitin novi život* Levana Koguashvilija.

### 21. 03. Zagreb

U sklopu 2. darovitog tjedna (21. 03.-25. 03), u Udruzi Dar održan je program Filmski utorak, s radionicama i predavanjima o 3D animaciji, dokumentarnom filmu i filmskoj maski.

### 23. 03. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb otpočela je Radionica (za)igranog filma, pod vodstvom Dalije Dozet.

### 23. 03. Zagreb

U MM centru Studentskog centra, u ciklusu Kratke slike – Runda kratkog, prikazan je program hrvatskih kinotečnih i suvremenih kratkih filmova Aleksandra Stasenka, Ivana Martinca i Marka Jukića, pod nazivom "Med(iteran) i metafizika", uz razgovor s Markom Jukićem.

### 23. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera manjinske hrvatske koprodukcije, cjelovečernjeg igranog filma *Lazar* Svetozara Ristovskog, uz nazočnost glumaca Vedrana Živolića i Gorana Navojca.

### 23. 03.-11. 04. Osijek

U kinu Urania je u okviru manifestacije Praznik frankofonije u Hrvatskoj održana Revija suvremenog frankofonskog filma.

### 23. 03.-19. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac je, zbog velikog zanimanja, ponovljen ciklus filmova Andreja Tarkovskog.

### 24. 03. Pula

U kinu Valli održan je program Otvorena vrata JU Pula Film Festival, na kojem su predstavnici javne ustanove PFF – Pula Film Festival upoznali javnost sa svojim radom.

### 24.-25. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac je održan program "Vikend Hrvatskog filmskog arhiva: Sjećanje na Šimu Šimatovića" na kojem je prikazana retrospektiva filmova Šime Šimatovića.

### 24.-25. 03. Split

U Kino klubu Split održana je "Smotra VI", projekcija godišnje produkcije Kino kluba Split.

### 25. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac premijerno je prikazan neimenovani kratki film Gorana Ribarića, u sklopu višemedijske umjetničko-modne priredbe nazvane "Proljetna konvergencija".

### 26. 03. Utrecht, Nizozemska

Manjinska hrvatska koprodukcija *Noćna ptica* Špele Čadež proglašena je najboljim narativnim kratkometražnim animiranim filmom 20. nizozemskog festivala animacije (Holland Animation Film Festival, 22. 03.-26. 03.). U natjecateljskom programu prikazan je i hrvatski film *Ježeva kuća* Eve Cvijanović, a u popratnom programu "Širenje animacije/Expanding Animation" hrvatski je filmaš i slikar Marko Tadić predstavio instalaciju *Completion Through*.

**27.-29. 03. Koprivnica**

U kinu Velebit je u okviru manifestacije Praznik fran-kofonije u Hrvatskoj održan program "Festival fran-kofonskog filma".

**28. 03. Split**

U Galeriji umjetnina je projekcijom filmova "zlatne generacije 1960-ih" – Lordana Zafranovića, Ivana Martinca, Martina Crvelina, Vjekoslava Nakića i Ante Verzottija – otpočelo obilježavanje 65. godišnjice postojanja Kino kluba Split kroz programe prezentacije klupske baštine. Riječ je o dugoročnom projektu suradnje, a izbor projiciranih filmova koji se gledaju u sklopu stalnog postava Galerije mijenjat će se kvartalno.

**28. 03. Sisak**

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine održan je program "Ususret 55. reviji hrvatskog filmskog stvaralaštva djece u Sisku". Prikazani su nagrađeni filmovi s prethodne Revije (Makarska, 05.-08. 10. 2016), premijere filmova ostvarenih u Kino klubu Sisak, a s nazočima je razgovarala gošća, redateljica Čejen Černić.

**29. 03. Zagreb**

U Kulturno informativnom centru predstavljena je strukovna knjiga-udžbenik *Kvalitetne TV serije* Sanje Kovačević (naklada CeKaPe/Jesenski i Turk).

**30. 03. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je program "Ususret danima srpskog filma", na kojem je američko-srpski filmolog Greg de Cuir održao predavanje "Serbian Cutting: Rekvijem za Branka V. i Lazara S. O montaži, humoru i povijesti srpskoga filma s vizualnim primjerima i popratnim filmskim programom, uz prigodne projekcije".

**30. 03. Bonn, SR Njemačka**

U Caffeu La Victoria otpočela je međunarodna turneja "STIFF in the Road", s najboljim filmovima 3. STIFF-a, Međunarodnog festivala studentskog filma (Student International Film Festival), održanog u Rijeci 13.-15. 10. 2016. Među šest filmova na programu se nalazi i hrvatski kratki Cvijeće Judite Gamulin.

**30. 03.-30. 04. Zagreb, Rijeka, Vodnjan**

U Institutu za suvremenu umjetnost (30. 03.-07. 04), MM centru Studentskog centra (31. 03), Muzeju suvremene umjetnosti (01.-30. 04) i galeriji Greta (02.-07. 04) u Zagrebu; u Mini Art-kinu (03.-07. 04) i Art-kinu Croatia (03.-07. 04) u Rijeci te u Apoteci (04.-30. 04) u Vodnjaju održan je program "James Benning: Bez naziva (vrijeme)" s nizom projekcija petlji, uz gostovanje autora, američkog sineasta Jamesa Benninga.

**31. 03.-02. 04. Zagreb**

Na Akademiji dramske umjetnosti održana je 12. FRKA – Filmska revija Kazališne akademije. Grand Prix za najbolji igrani film i nagradu za najbolju režiju osvojila je Nikica Zdunić za 13+, Grand Prix za dokumentarni film Mirna Zgrabljic za *Kiku*, nagradu za režiju dokumentarnog filma Viktor Zahtila za *After Party*, dok je Nagradu Nikola Ivanda za najbolji televizijski format osvojio Jakov Nola za vježbu *Jeleni, tablete, starlete*. Nagradu za najboljeg snimatelja osvojio je Jurica Marković za snimateljsku vježbu *Vuk i maca* Mirne Zgrabljic, najboljom producenticom proglašena je Tajana Bakota, nagrade za najboljeg glumca i glumicu osvojili su Stipe Radoja i Sara Ivelić za nastup u filmu *Morska pjena* Igora Jelinovića, čiji su scenaristi I. Jelinović i Tomo Luetić nagrađeni za najbolji scenarij, dok je nagradu za najbolju montažu osvojio Tomislav Stojanović za *Cvijeće* Judite Gamulin, nagrađeno i posebnim priznanjem za igrani film. Posebna priznanja dobili su i Tomislav Šoban za režiju filma *Nije odgoj* te Lidija Penić za glumu u filmu *Lula i Bručke* Igora Jelinovića.

**31. 03. Zagreb**

Povodom novog, 88. broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, posvećenog indijskom filmu, u kinu Tuškanac održana je 4. večer Hrvatskog filmskog ljetopisa. Prikazan je cjelovečernji film *36 Chowringhee Lane* Aparne Sen, na tribini "Između Bollywooda i art filma" sudjelovali su stručnjakinja za etnografski i indijski film Etami Borjan, magistra indologije Marijana Janjić i filmolog Nikica Gilić. Postavljena je i izložba indijskih filmskih plakata.

**01.-11. 04. Split, Šibenik, Dubrovnik**

U okviru manifestacije Dani kršćanske kulture, u splitskoj kinoteci Zlatna vrata, u šibenskoj Biskupskoj dvorani i u dubrovačkom kinu Visia prikazani su filmovi prigodne tematike.

**02. 04. Beograd, Republika Srbija**

*Sve, još uvijek, u orbiti* Dane Komljenja i Jamesa Lattimera osvojio je Grand Prix u konkurenciji eksperimentalnog filma/video arta, a Aleksandar Protić i Nemanja Mosurović nagrađeni su za najbolji dizajn zvuka i glazbu u manjinskoj hrvatskoj koprodukciji, srpskom filmu *Zid smrti, i tako to* Mladena Kovačevića, na 64. martovskom festivalu (30. 03.-02. 04), festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma. U revijalnom programu festivala prikazani su i hrvatski filmovi *Skoro ništa* Ane Hušman, *X Tape* Dragana Mileusića i *Željka* Serdarevića, *Machinae Novae* 02 Darka Vidačkovića te *Funeral* Daniela Pavlića.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**03.-07. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac održani su Dani srpskog filma, s programom novih i arhivskih ostvarenja, uz gostovanje ponekih autora i članova ekipa.

**03.-24. 04. Rijeka**

U River Pubu je održan program "Aktivistički dokumentarci u travnju u River Pubu", na kojem su, u tjednom ritmu, prikazana četiri novija hrvatska cjelovečernja dokumentarna filma.

**04. 04. Zagreb**

Na sjednici Skupštine Hrvatskog filmskog saveza, održanoj u prostorijama HFS-a, za novog je predsjednika HFS-a izabran redatelj Tonči Gaćina.

**06. 04. Vilnius, Litva**

Mia Petričević nagrađena je za najbolju glumicu, za ulogu u filmu *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić, a kratki igrani film *Po čovika* Kristine Kumrić dobio je posebno priznanje, na 22. međunarodnom filmskom festivalu Kino Pavasaris (23. 03.-06. 04). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski film *Zvir* Miroslava Šikavice te manjinske koprodukcije *Dobro utrošeno poslijepodne* Martina Turka, *Crveno* Tome Vašarova, *Noćna ptica* Špele Čadež i *Putujuća zemlja* Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova. Izvan konkurencije prikazane su manjinske hrvatske koprodukcije *Sieranevada* Cristija Puiu, *Houston, imamo problem!* Žige Virca i *Gogitin novi život* Levana Koguashviliya.

**06. 04.-04. 05. Zagreb**

U Kinoklubu Zagreb prikazan je, u tjednom ritmu, ciklus starijih inozemnih cjelovečernih filmova nazvan "Maska na filmu".

**07. 04. Zagreb**

Preminuo je glumac Relja Bašić, rođen 1930. u Zagrebu.

**07. 04. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera norveško-latvijsko-britansko-slovenskog filma *Dan oslobođenja* Mortena Traavika i Uğisa Oltea uz nazočnost dijela autorske ekipe.

**07.-28. 04. Split**

U Kino klubu Split je u tjednom ritmu održan kraći ciklus "Der Osten ist Infrarot – East European Science Fiction", s kinotečnim cjelovečernjim igranim filmovima istočnoeuropskih redatelja.

**08. 04. Lecce, Italija**

*Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića nagrađen je nagradama za scenarij (R. Grlić i Ante Tomić) te za

najboljeg glumca (Nebojša Glogovac) koje dodjeljuje Međunarodno udruženje talijanskih filmskih novinara (Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani – SNGCI), kao i Nagradom publike na 18. festivalu europskog filma (Festival del cinema Europeo, 03.-08. 04).

**08. 04. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održana je premijera hrvatskog dokumentarno-igranog filma *Je letrika ubila štrige* Cristiana Crissa Kolacija.

**08.-14. 04. Zagreb**

U kinima Tuškanac, Europa i Dokukinu KIC održan je 11. festival tolerancije – JFF Zagreb. Uz filmski program održane su radionice, okrugli stolovi, izložbe i koncerti, a gostovali su Karl Markovics, Peter Entell, Thomas Lennon i dr.

**09. 04. Zagreb**

U Dokukinu KIC održane su projekcije filmova *Cinema, mon amour* Alexandrua Belca i *Kino otok* Ivana Ramljaka, uz razgovor s obojicom redatelja. Priredba je ostvarena u okviru akcije "Spasimo veliko platno u malim kinima", a istovremeno i treće sezone KineDoka, međunarodne distribucijske platforme dokumentarnog filma, koja tijekom 2017. prikazuje šesnaest dokumentarnih filmova iz istočne i središnje Europe na dvadeset netradicionalnih lokacija u svakoj od zemalja sudionica – Hrvatskoj, Češkoj, Poljskoj, Slovačkoj, Mađarskoj, Rumunjskoj, Bugarskoj i Norveškoj. Ovogodišnji hrvatski predstavnici su *Slobodni* Tomislava Žaje i *Turizam!* Tončija Gaćine. Rumunjski redatelj Alexandru Belc je uz film *Cinema, mon amour* gostovao i u riječkom Palachu (10. 04), pulskom Rojcu (11. 04) te u varaždinskom kinu Gaj (12. 04).

**09. 04. Dresden, SR Njemačka**

Animirani kratki film *Planemo* Veljka Popovića je na 29. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma Filmfest (04.-09. 04) osvojio nagradu Zlatni konjanik žirija mladih.

**11. 04.-06. 05. Zagreb**

Grupnim izložbama u HDLU, Galeriji Nova i Stanu Softić održana je posljednja, šesta epizoda višemjesečne serije izložbi "Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)" posvećenih višemedijskom umjetniku Mladenu Stilinoviću. Između ostalih, u šestoj su epizodi izloženi radovi Tomislava Gotovca, Sanje Iveković, Dalibora Martinisa, Gorana Trbuljaka, Želimira Žilnika, OHO-a, Valie Export i Josefa Daberniga.

**13. 04. Zagreb**

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA, u okviru projekcija iz nacionalne zbirke Hrvatskoga filmskog arhiva, prikazan je program dokumentarnih filmova "Jadranska straža". Jadranska straža, hrvatska pomorsko-promidžbena udruga utemeljena je 1922, a ugašena je 1941. Njezino djelovanje pratila je i bogata izdavačka djelatnost te filmski zapisi. Popratnu riječ dao je prof. povijesti i filozofije Stjepan Bekavac.

**13. 04. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u ciklusu Kratke slike, održana je hrvatska premijera francuskog dokumentarnog filma *Njemačka mladež* Jean-Gabriela Périota, uz razgovor s povjesničarom Hrvojem Klasićem.

**13. 04. Zagreb**

Javnim okupljanjem u kinu Tuškanac službeno je započeta akcija "Daj mi kino! 2" koja za cilj ima ukazati na važnost očuvanja statusa kina Tuškanac kao temeljne kinotečne dvorane u gradu Zagrebu. Posrijedi je nastojanje Hrvatskog filmskog saveza da raščisti situaciju u kojoj svoju djelatnost i djelatnost kina Tuškanac drže ugroženom s obzirom na to da se propituje njihov status kao korisnika tog prostora, ali i na konstantno smanjivanje sredstava za program kina. Na nekoliko dana prije objavljeno priopćenje s takvim upozorenjem, zagrebački Gradski ured za obrazovanje, kulturu i sport, reagirao je rekavši kako se i ove godine nastavlja financiranje HFS-a te da njihov rad nikada nije bio doveden u pitanje.

**17.-23. 04. Zagreb, Split, Koprivnica, Rijeka**

U kinu Tuškanac (Zagreb), Kino klubu Split (Split), POU (Koprivnica) i Muzeju moderne i suvremene umjetnosti (Rijeka) održane su Froomove! Radionice filmske umjetnosti, s voditeljima Venom Mušinićem, Dalijom Dozet, Ivanom Marušićem Klifom i dr.

**18. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je izbor filmova prikazanih u programu "Horizonti (Orizzonti)" Filmskog festivala u Veneciji tijekom posljednje dvije godine, u izboru i uz gostovanje selektora "Horizonata", Enrica Vannuccija.

**18.-22. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac održane su Radionica igranog filma za starije osnovnoškolce i Nastava filmske umjetnosti za starije osnovnoškolce, srednjoškolce i srednjoškolske profesore.

**18.-22. 04. Sisak**

U Kino klubu Sisak održana je Radionica dokumentarnog filma u sklopu projekta 55. revije hrvatskog filmskog stvaralaštva djece u Sisku, pod mentorskim vodstvom Damira Čučića i Marinka Marinkića.

**18.-26. 04. Pula**

U kinu Valli održana je Revija srpskog filma, s programom najnovijih srpskih cjelovečernjih igranih filmova.

**19. 04. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Neželjena baština* Irene Škorić, uz nazočnost autorice i dijela filmske ekipe.

**20. 04. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u ciklusu Kratke slike – Runda kratkog prikazan je program kinotečnih i suvremenih kratkih filmova hrvatskih redateljica, Tatjane Dunje Ivanišević, Tatjane Ivančić i Tanje Golić, uz razgovor s T. Golić i glumicom Lanom Barić.

**21. 04. Senj**

U POU Milutina Cihlara Nehajeva predstavljena je knjiga *Film u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj* Marijana Mikca (naklada Matica hrvatska, ogranak Senj i Vedis), ravnatelja Državnog ravnateljstva za film u NDH. Posrijedi je pretisak izvornika objavljenog u Madridu 1971, koji je za vrijeme SFRJ pripadao proskribiranoj emigrantskoj literaturi, te Mikčeve knjižice *Tri godine rada hrvatskog slikopisa* (1944).

**21.-23. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je 4. E?! – Okolišni filmski festival, festival filmova ekološko-okolišne tematike.

**22. 04. Zagreb**

Cjelodnevnim programom hrvatskih i inozemnih filmova te drugim prigodnim priredbama, ponovo je otvoreno kino Kinoteka, u Kordunskoj 1, zatvoreno 2005, koje u tom razdoblju nije imalo funkciju kinodvorane. Temeljna prikazivačka odrednica "nove-stare" Kinoteke je prikazivanje kinotečnog programa.

**23. 04. Osijek**

U okviru Revije suvremenog frankofonog filma održan je program "Sto dvadeset godina od prve javne kino-projekcije u Hrvatskoj". Prikazani su nijemi filmovi uz glazbenu pratnju uživo, a filmski kritičar Boško Picula održao je predavanje.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIŠ

**24.-28. 04. Zabok, Krapina**

U Multimedijском centru – kinu Zabok, Zelenoj dvorani Zabok i Kinu Krapina održan je 6. KIKI, međunarodni festival dječjeg filma. Prikazano je više od trideset filmova iz osamnaest zemalja. Dječji žiri prvu je nagradu dodijelio hrvatsko-kanadskoj koprodukciji, animiranom filmu *Ježeva kuća* Eve Cvijanović. Posebne pohvale dobili su francuski *Animirani dnevnik* Donata Sansonea i nizozemski *Darrell* Marca Brionesa, koji je proglašen najsmješnijim filmom festivala. Održane su radionice i diskusije.

**24.-29. 04. Zagreb**

U galeriji Greta održana je izložba pet video radova Željka Janačića Zeca.

**24.-30. 04. Dubrovnik**

U kazalištu Marina Držića, Lazaretima Lađa 2, Kulturnom info centru u Luži, Umjetničkoj školi Luke Sorkočevića i kinu Sloboda održana je 2. manifestacija “Tišina, molim! – Film i Grad od 1919.” koja je tematizirala Dubrovnik kao mjesto snimanja filmova, osobito za vrijeme SFRJ, te filmski turizam. Uz filmske programe održana su predavanja, diskusije, radionice, edukativne igre i dr. Održana je i hrvatska premijera indijskog cjelovečernjeg igranog filma *Obožavatelj* Maneesha Sharma, dijelom snimljenog u Dubrovniku, kao i premijera zagubljenog dokumentarnog filma *Dubrovnik* Maksa Kalmića iz 1939.

**27. 04. Zagreb**

U Dokukinu KIC je programom naslovljenim “Dokukino istražuje: Tko je zapravo Nenad Puhovski?”, uz projekciju *Generacije '68* i razgovor filmskog kritičara Vladana Petkovića s autorom Nenadom Puhovskim otpočeo novopokrenuti ciklus Upoznaj autora.

**27. 04. Rijeka, Varaždin, Osijek**

U Art-kinu Croatia (Rijeka), u kinu Gaj (Varaždin) i kinu Urania (Osijek) održano je treće izdanje projekta “Secret Arts Cinema”. Prikazan je film *Peter Lindbergh – Oko Gera* von Boehma. Nakon projekcija gledatelji su imali priliku iskušati vlastiti fotografski dar.

**27.-29. 04. Zagreb**

U Kinoklubu Zagreb održana je Radionica najgluplji film, pod mentorstvom Miloša Tomića.

**27.-29. 04. Rovinj**

U Etnografskom muzeju Istre i Galeriji Sv. Toma održan je 9. ETNOFILM Festival, međunarodni festival etnografskih filmova. Prikazano je dvanaest filmova, održani su radionice, okrugli stol i izložba. Od ove godine festival nije natjecateljskog karaktera, a program se osmišljava kustoski.

**28. 04. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je 5. FIFES, filmski festival smijeha.

**30. 04. Linz, Austrija**

*Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić osvojio je nagradu za najbolji cjelovečernji igrani film 13. međunarodnog filmskog festivala Crossing Europe (25.-30. 04). U natjecateljskom programu prikazane su i manjinske hrvatske koprodukcije *Kuća drugih* Rusudan Glurjidge i *Gogitin novi život* Levana Koguashvilija.

**02. 05. Zagreb**

U Kinoklubu Zagreb otpočela je Filmska škola, odnosno početnička radionica scenarija, režije, snimanja i montaže, pod vodstvom Lane Kosovac, Almmira Fakića i Karla Gorupa.

**02. 05. Zagreb**

U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je izbor filmova američke umjetnice Maye Deren, imenovan “Ritualni u preobraženom vremenu”.

**02. 05. Wiesbaden, SR Njemačka**

Cjelovečernji igrani film *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić osvojio je posebno priznanje žirija, dok je kratkometražni dokumentarni film *Kino otok* Ivan Ramljaka dobio nagradu međunarodnog udruženja filmskih kritičara FIPRESCI, na 17. međunarodnom festivalu srednjoeuropskog i istočnoeuropskog filma goEast (26. 04.-02. 05). U nenatjecateljskom programu prikazani su i hrvatski film *Goran* Nevija Marasovića te manjinske hrvatske koprodukcije *Dnevnik mašinovođe* Miloša Radovića, *Sieranevada* Cristija Puiu i *Dobra žena* Mirjane Karanović.

**02.-07. 05. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održani su Dani arapskog filma.

**02.-07. 05. Stuttgart, SR Njemačka**

24. Trickfilm Festival –međunarodni festival animiranog filma organizirao je opsežan fokus na hrvatsku animaciju. Programi “Predstavljanje hrvatskih animiranih filmova”, “Predstavljanje škole animacije”, “Predstavljanje studija animacije” i “Predstavljanje festivala” predstavili su neke od najuspješnijih kratkih animiranih filmova u posljednjih pet godina, Odsjek za animaciju i nove medije na Akademiji likovne umjetnosti (ALU) u Zagrebu, animacijske studije Zagreb film, Bonobostudio i Adriatic Animation te program najboljih filmova prikazanih na 26. Animafestu – Svjetskom festivalu animiranog filma. U programu “In Persona”, u kojem se predstavljaju istaknuti autori, predstavljen je opus Daniela Šuljića. Uz to, u natjecateljskom programu prikazana je manjinska hrvatska koprodukcija *Noćna*

JANKO HEIDL:  
KRONIKA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

ptica Špele Čadež, a u nenatjecateljskom programu Panorama *Grad duhova* Marka Dješke.

#### 02.-14. 05. Zagreb

U kinima Europa i Dokukino KIC održan je filmski program 10. Subversive Festivala (02.-20. 05) čija je ovogodišnja krilatica bila "Europska ljevica protiv novog svjetskog (ne)reda", dok je filmski dio nazvan "Deset godina slobodnog filma". Izbor iz filmskog programa prikazan je i u riječkom Art-kinu Croatia (12.-15. 05). Održani su okrugli stolovi, diskusije i predstavljanja. Nagrade Wild Dreamer dodijeljene su francuskom filmu *Grlo, srce, trbuh* Maud Alpi, za cjelovečernji igrani film; nizozemsko-njemačko-švedsko-švicarsko-tuniskom *Bezness As Usual* Alexa Pitstre, za cjelovečernji dokumentarni film i danskom *Kwassa Kwassa* Tuana Andrewa Nguayena i *Superflexa*, za kratki film.

#### 03. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu ASIFA-inih Večeri animacije, prikazan je program "Retro animirane reklame uz Borivoja Dovnikovića Borda", izbor animiranih reklama čija je proizvodnja počela sredinom 1950-ih, a nastavljena 1960-ih i dalje u studiju STEP – Studiju za ekonomsku propagandu, posebnoj proizvodnoj jedinici u sklopu Zagreb filma, uz gostovanje i popratnu riječ B. Dovnikovića – Borda.

#### 04. 05. Zagreb

Na 8. sjednici Upravnog odbora HAVC-a, kojoj su prisustvovali predsjednik Bruno Kragić te članovi Gabrijela Krmpotić Kos, Ivan Kujundžić, Igor Starčević i Jadranka Hrga, za novog ravnatelja HAVC-a, s mandatom od četiri godine, imenovan je Daniel Rafaelić, koji je od 16. veljače 2017. bio vršitelj dužnosti ravnatelja HAVC-a.

#### 04. 05. Zagreb

U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održana je tribina "Nogomet narodu!", uz projekcije kratkih filmova.

#### 04. 05. Los Angeles, SAD

*Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića nagrađen je Velikom nagradom žirija – Premostiti granice (Bridging the Borders) na 12. SEEFestu – filmskom festivalu jugoistočne Europe (South East European Film Festival, 26. 04.-04. 05), dok je slovensko-(manjinsko)hrvatski dokumentarni film *Moj svijet je naopačke* Petre Seliskar nagrađen Posebnim priznanjem žirija te nagradom Brandu Ferru za najbolju fotografiju u dokumentarnom filmu.

#### 04. 05. i 06. 05. Pula

U povodu Dana grada Pule (05. 05), 04. 05. u Povišnom i pomorskom muzeja Istre-Museo storico e navale dell'Istria održano je svečano potpisivanje ugovora o donaciji, kojim je udruga Pulska filmska tvornica Muzeju službeno predala Arhivu Foto-kino kluba Jelen i MAFAF-a (Međuklupskog i autorskog festivala amaterskog filma). U Kinu Valli 06. 05. održana je svečana projekcija filmova i dokumentarnih snimaka iz arhive pulskog Foto-kino kluba Jelen, uz glazbenu pratnju uživo.

#### 04. 05.-01. 06. Mali Lošinj

U kinu Vladimir Nazor četvrtcima su projicirani pobjednički filmovi 14. Liburnia Film Festivala (Opatija, 22.-26. 08. 2016), u sklopu programa "Liburnia uplovljava".

#### 05.-06. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu programa Vikend Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je program "Sjećanje na Vladimira Tadeja".

#### 06. 05. Split

U okviru 1. mediteranskog festivala knjige (03.-07. 05), u Velikoj dvorani Gripe predstavljena je knjiga *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja* Jurice Pavičića, objavljena u nakladi Hrvatskog filmskog saveza. Knjigu su predstavili autor, urednica i kritičarka Diana Nenadić i filmolog Nikica Gilčić.

#### 07. 05. Zagreb

U Dokukinu KIC premijerno su prikazani završni radovi 6. škole dokumentarnog filma, održane od listopada 2016. do veljače 2017.

#### 07. 05. Zagreb; Erfurt, SR Njemačka

Treću godinu zaredom Hrvatska je sudjelovala u Danu filma za mladu publiku, koji petu godinu organizira Europska filmska akademija (European Film Academy – EFA) s ciljem promocije europske kinematografije i igranog filma za djecu. Dan filma za mladu publiku održao se 7. svibnja u 36 europskih gradova, a Zagreb i Hrvatsku predstavljali su Kino Europa i Zagreb Film Festival. U svakom gradu dječji je žiri pogledao sva tri nominirana filma (švicarsko-francuski *Moj život kao Tikvica* Claudea Barrasa, njemački *Tschick* Fatiha Aki-na te švicarski *Djevojka iz Loch Anzija* Alice Schmid), sudjelovao u razgovorima o filmovima te glasovao za svoje favorite. Nagradu mlade publike (Young Audience Award) ukupnim je zbrojem glasova iz svih gradova sudionika osvojio *Tschick*, a svečana dodjela nagrada u njemačkom Erfurtu uživo je prenošena putem interneta.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIŠ

**08.-15. 05. Beograd, Republika Srbija**

Program "Milenijska stvarnost iz ženske perspektive" 10. međunarodnog festivala dokumentarnog filma Beldocs bio je u potpunosti posvećen novijem hrvatskom filmu. U natjecateljskom programu srpskog filma sudjelovala je manjinska hrvatska koprodukcija *Zašto je Dragan napravio orkestar* Nikole Spasića, a u popratnim su programima prikazani hrvatski filmovi *Dum spiro spero* Pere Kvesića, *Neželjena baština* Irene Škorić te manjinska hrvatska koprodukcija *Gogitin novi život* Levana Koguashvilija.

**10. 05. Zagreb**

U knjižnici i čitaonici Bogdana Ogrizovića predstavljena je knjiga *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja* Jurice Pavičića, objavljena u nakladi Hrvatskog filmskog saveza. Knjigu su predstavili autor, urednica i kritičarka Diana Nenadić te filmolog Tomislav Šakić.

**11. 05.-08. 06. Zagreb**

U Kinoklubu Zagreb, u tjednom je ritmu prikazan program "Kultni srpski filmovi", s pet cjelovečernih igrih slikopisa snimljenih od 1967. do 1992.

**12. 05. Zagreb**

U Kinoklubu Zagreb održan je program "Slike razlike #13 – Konvergencije; Umjetnost/Znanost/Tehnologija", s projekcijama nekonvencionalnih kratkih inozemnih filmova, uz komentar Vladislava Kneževića.

**14. 05. Zagreb, Varaždin, Osijek, Split, Pula**

U kinima Valli (Pula), Urania (Osijek), Zlatna vrata (Split), Gaj (Varaždin) i u Zagrebačkom plesnom centru (Zagreb) održano je četvrto izdanje projekta "Secret Arts Cinema".

**15. 05. Zagreb**

U kinu Kaptol Boutique Cinema održana je svečana premijera *Svinjara*, cjelovečernjeg igranog prvencu Ivana Livakovića. Redovna kino distribucija filma u zemlji otpočela je 18. svibnja.

**15.-19. 05. Sarajevo, Bosna i Hercegovina**

Na 8. festivalu Ja BiH... 5 dana Zagreba u Sarajevu prikazani su hrvatski filmovi *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića, *Ministarstvo ljubavi* Pave Marinkovića, *Trampolin* Katarine Zrinke Matijević, *Generacija '68* Nenada Puhovskog i *S one strane* Zrinka Ogreste.

**15.-20. 05. Zagreb**

U kinu Tuškanac prikazan je Ciklus suvremenog irskog filma.

**15.-21. 05. Zagreb**

U Muzeju suvremene umjetnosti, u povodu Dana Hrvatske radiotelevizije (15. 05), održana je 19. izložba fotografija kamermana i snimatelja HRT-a, nazvana "Pogled".

**16. 05. Oberhausen, SR Njemačka**

*Oni samo dolaze i odlaze* Borisa Poljaka nagrađen je prvom nagradom žirija Ministarstva za obitelj, djecu, mlade, kulturu i sport savezne države Sjeverne Rajne-Vestfalije u međunarodnoj konkurenciji, *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusijanović osvojio je nagradu Mladog žirija, a slovensko-(manjinsko)hrvatska koprodukcija *Dobro utrošeno poslijepodne* Martina Turka osvojilo je Promotivnu nagradu evo Dječjeg žirija na 63. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma u Oberhausenu (11.-16. 05).

**16. 05. Zagreb**

U Klinici za psihijatriju Vrapče je u sklopu tribine "Psihijatrija i film" prikazan film *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić, uz gostovanje redateljice.

**16. 05. New York City, SAD; Sofija, Bugarska; Zagreb**

Na Sundance TV-u prvi put je emitiran kratki igrani film *Crveno Tome* Vašarova, snimljen u bugarsko-(manjinsko)hrvatskoj produkciji. Sundance TV, dio američke TV mreže AMC Networks, otkupio je prava na emitiranje *Crvenoga* koje će emitirati na teritoriju Francuske i frankofonih dijelova Beneluksa u iduće tri godine.

**17. 05. Zagreb**

U Zagrebačkom plesnom centru prikazan je program kratkih filmova vezanih uz ples, imenovan "Refleks".

**18. 05. Zagreb**

U MM centru Studentskog centra, u ciklusu *Kratke slike* – Runda kratkog, prikazan je program hrvatskih kinotečnih i suvremenih kratkih filmova Tomislava Gotovca, Ivana Sikavice i Tomislava Šobana, pod nazivom "Eros gledanja", uz razgovor s T. Šobanom.

**18.-24. 05. Velika Gorica**

U kinu Gorica održana je 11. filmska revija *Može i bez Hollywooda*, na kojoj je prikazano sedam cjelovečernih igranih filmova snimljenih izvan hollywoodskog produkcijskog okrilja.

**20. 05. Zagreb**

Ususret 27. Animafestu, s Dubravkinog puta u parku Tuškanac krenuo je prvi Animacikl – opisan kao crta-no-rekreativno druženje koje slavi umjetnost animi-

JANKO HEIDL:  
KRONIKA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

ranog filma, zdrav život i ciklokulturu. Spoj animacije, pedaliranja i pokretnih projekcija sastojao se od dvo-satne vožnje gradom u biciklističkoj koloni predvođenoj triciklima opremljenima projektorima s kojih su na zagrebačke ulice i pročelja projicirani animirani filmovi. U završnici su u Kulturno informativnom centru prikazani nagrađivani inozemni filmovi tematski vezani uz bicikle. Animafestovi uvodni Piknici na otvorenom (Animafest Open Air) s projekcijama filmova održani su 27. svibnja te 3., 4. i 5. lipnja u parkovima Zrinjevac i Ribnjak, u Centru za kulturu i informacije Maksimir, Kulturnom centru Dubrava, Centru za kulturu Trešnjevka i Ljetnom kinu Gradec.

#### 20. 05. i 25. 05. Split

U kinoteci Zlatna vrata i u Tvrđavi Gripe održan je 4. Split Spot Festival, festival glazbenih spotova. Nagrada za režiju dodijeljena je Stefanu Đorđeviću za *Stray Dogg – Away*, za fotografiju Daliboru Tonkoviću za *VIS Limunada – Pleši, pleši*, za montažu Miodragu Ignjatoviću za *Stereo banana – Nemoj da znojiš tehniku*, za animaciju i vizualne efekte Marini Uzelac za *Seine – Šilo*, a nagrada publike Matevžu Jermanu i Mateju Bandelju za *Koala Voice – Strangers' Tides*.

#### 22. 05. Zagreb

Odbor Nagrade Vladimir Nazor koju dodjeljuje Republika Hrvatska za najbolja umjetnička ostvarenja, u kategoriji filmske umjetnosti nagradu za životno djelo dodijelio je glumcu Božidaru Smiljaniću, a godišnju nagradu Hani Jušić za scenarij i režiju cjelovečernjeg igranog filma *Ne gledaj mi u pijat*.

#### 22. 05. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održano je inicijalno predavanje radionice kratkog filma Mala filmska forma koja se održavala do kraja lipnja, pod mentorstvom Darie Blažević, Lane Kosovac i Bojana Mrdenovića.

#### 23. 05. Zagreb

Na Medijskoj fasadi Muzeja suvremene umjetnosti otpočelo je prikazivanje trokanalnih *site-specific* animiranih radova, prvi natjecateljski program Animafesta 2017 – Animation goes MSU!

#### 23.-28. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je filmski program 3. Zagreb Book Festivala (22.-28. 05).

#### 23.-28. 05. Zagreb

U kinu Europa održan je 6. tjedan turskog filma.

#### 25. 05. Split

U Galeriji umjetnina održano je uvodno predavanje, odnosno diskusija na temu 65-godišnje povijesti Kino kluba Split. Prikazani su digitalizirani arhivski filmovi, govorili su filmašica, predsjednica Kino kluba Split i izbornica programa u povodu obilježavanja 65. obljetnice osnutka KKS Sunčica Fradelić, filmaš Ante Verzotti te ravnatelj Galerije umjetnina Branko Franceschi.

#### 25. 05. Zagreb

U kavani Johann Franck dodijeljene su nagrade Story Hall of Fame koje dodjeljuje časopis koji se bavi poznatim osobama, *Story*. Nagradu za najbolji film dobio je *Ustav Republike Hrvatske* Rajka Grlića, najboljim glumcima proglašeni su Goran Grgić i Ksenija Marin-ković, a nagradu za najbolji modni editorijal osvojio je Janko Popović Volarić.

#### 26. 05. Cannes, Francuska

U sklopu programa 15 dana autora (Quinzaine des réalisateurs), paralelne sekcije 70. filmskog festivala u Cannesu (18.-28. 05), održana je svjetska premijera kratkog igranog filma *Trešnje* Dubravke Turić.

#### 26.-28. 05. Osijek

U Galeriji Kazamat održana je 2. filmska runda, revija hrvatskih kratkih filmova, osnažena radionicama, predavanjima i diskusijama.

#### 27. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je hrvatska premijera bosanskohercegovačko-hrvatsko-srpskog dokumentarnog filma *Zar nije bolje ovako #povezujemo se* Nemanje Cvetkovića, Lejle Ibrulj, Ante Pereze i Jurja Denazića.

#### 27. 05. Zagreb

U MM centru Studentskog centra prikazan je program kratkih filmova "Između gerile i satire" kojim je predstavljen rad osječke udruge Novi Film, uz uvodnu riječ filmskog kritičara Marijana Krivaka i razgovor s autorima.

#### 27. 05. Zagreb

U Karting areni Zagreb na Zagrebačkom velesajmu i u Rock caffe baru Zvezdana prašina održan je 2. Dan Pobješnjelog Maxa, odnosno Mad Max Day, posvećen serijalu filmova o Pobješnjelom Maxu. Uz razne zabavne programe, održane su i filmske projekcije.

#### 29. 05. Zagreb

U Dokukinu KIC održan je program "Jedi, spavaj i upoznaj Đuru Gavrana", uz projekcije *Vijesti iz Laayouna* i *Jedi, spavaj, jedi, spavaj* i razgovor filmskog kritičara

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

Vladana Petkovića s autorom Đurom Gavranom, u sklopu ciklusa Upoznaj autora.

### 30. 05. Zagreb

U KUC-u Travno prikazani su filmovi nastali na filmskoj radionici KUC-a Travno koju je mentorirao Tomislav Šoban.

### 30. 05.-03. 06. Makarska

U kinima Art Caffè i Đardin, u Ljetnom kinu, na Kačićevom trgu, u hotelu Rivijera, Galeriji Gojak i Udruzi Rockatansky održan je 4. DokuMA, festival dokumentarnog filma u Makarskoj. Nagradu Mali Garmaz za kratki film osvojio je novozelandski *Poslije života* Prisce Bouchet i Nicka Mayowa, a nagradu za najboljeg snimatelja, tj. snimateljicu (Wernika Bilska) te nagradu publike osvojile su poljske *Bliske veze* Zofie Kowalewske. Održane su radionice i izložba.

### 30. 05.-04. 06. Varaždin

U kinu Gaj, palači Herzer i Sveučilištu Sjever održan je 8. VAFI – Međunarodni festival animiranog filma djece i mladih Varaždin. Prikazana su 223 filma, održane su radionice, okrugli stolovi, predavanja, izložba, gostovali su mnogi inozemni filmaši. Žiri je kao najbolji film u kategoriji Mini Junior odabrao slovensko *Crtnje svjetlom* grupe autora, drugonagrađeni su njemački *Putovi za bijeg* i *Neugasiva žeđ*, slovenski *Gumb za posebna postignuća* te kineski *Mačka i miš*, a Posebno priznanje dodijeljeno je japansko-tajlandskom *POVO-u*, sve djelima grupa autora. U kategoriji Midi Junior prvonagrađen je slovenski *U gradu* grupe autora, drugonagrađeni su ruski *Ljudi su otoci*, belgijski *Arakabus* i *Dragi tata* te hrvatski *Mađioničar* FKVK Zaprešić, a Posebno priznanje dobio je talijanski *Chemion protiv osteosarcoma* – ovjenčan i Plavim VAFI-ijem – svi djela grupa autora. U kategoriji Maxi Junior prvonagrađen je ruski *Tko je glavni ovdje?*, drugonagrađeni su belgijski *Baffa Spioventi*, poljski *Infokind*, britanski *Pljus!* i srpski *Vincent Van Cogh*, svi radovi grupa autora. Druge nagrade Plavi VAFI/Blue VAFI (za filmove koji najviše promiču dječja prava) osvojili su austrijska *Nepoznata sudbina*, talijanski *Neke su stvari strašne*, belgijski *Arakabus*, svi djela grupa autora, te ukrajinski *Ti ćeš moći* Nikite Timoščuka, dok je Posebno priznanje pripalo belgijskom *Osjećam se...* grupe autora. U kategoriji Mini Senior nagrađena je njemačka *Naša prekrasna priroda – obični kameleon* Tomera Esheđa, u kategoriji Midi Senior hrvatska *Ježeva kuća* Eve Cvijanović, a u kategoriji Maxi Senior američki *Miris zdravca* Naghme Farzaneh. Posebna priznanja dobili su gruzijska *Kraljevska budala* Sabe Karseladze (Mini Senior), indijske *Zvijezde* Neeraje Rajkumar (Midi Senior) i turska *Kutija* Merve Cırısoglu Cotur (Maxi Se-

nior). Ovogodišnja zemlja partner bila je Kina te su prikazani programi kineskih filmova.

### 31. 05. Zagreb

Ispred Hrvatskog društva likovnih umjetnika, višemedijskim umjetnicima, među inima i filmašima, Sanji Iveković i Igoru Grubiću dodijeljene su Nagrade građana i građanki Zagreba – Nada Dimić za 2017. Nagradu je 2017. ustanovio Fond za druge, a dodjeljuje se osobama “koje su svojim djelom i javnim angažmanom ostavile važan trag na kulturnom i umjetničkom životu Grada Zagreba, a čije su originalne, inovativne i provokativne kulturne i umjetničke prakse motivirane kritikom vladajućih odnosa u društvu i doprinosom promjenama ekonomskih, socijalnih i političkih odnosa u prostoru u kojem djeluju. Nagradom se odaje priznanje umjetnosti i kulturi koje se odupiru sve snažnijem sužavanju umjetničkih sloboda i poslušničkom pristajanju na šutnju što vodi ka brisanju smisla umjetničkog propitivanja i širenja individualnih i društvenih sloboda.” Nagrada Nada Dimić Iveković i Grubiću dodijeljena je za cjeloživotni rad, a napose za najnovije radove: Sanji Iveković za ciklus radova nadahnutih revolucionarnim idejama Rose Luxemburg, a Igoru Grubiću za dokumentarni film *Spomenik*.

### 31. 05. Zagreb

U Starogradskoj vijećnici održana je svečana dodjela Nagrada Grada Zagreba. Među inima nagrađen je i filmski autor Jakov Sedlar.

### 31. 05. Zagreb

U OŠ Marije Jurić Zagorke održan je program “Najljepše je gdje je srce”, na kojem su prikazani kratki filmovi osnovnoškolaca Udruge ZAG ostvareni u školskoj godini 2016/2017.

### 31. 05. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazani su novi kratki dokumentarni filmovi učenika Učeničkog doma Podmurvice, nastali u edukativnom programu za srednjoškolce “Reci, pa ispeci 2”.

### 01. 06. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu održan je 2. PitchADU, na kojem su studenti ADU-a predstavili svoje zamišljene projekte mogućim producentima.

### 01. 06. i 03. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac održane su Radionice filma i psihologije zamišljene kao edukacija o filmu i psihologiji.

JANKO HEIDL:  
KRONIKA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**01. 06.-03. 06. Rijeka**

U marijanskom svetištu Trsat održan je 8. Festival Trsat, festival hrvatskih katoličkih filmova. Grand Prixom nagrađeni su *Zašto su došli vlakom* Joška Marušića i *Gospa od utočišta* Srđana Segarića. Nagrada za scenarij dodijeljena je Srđanu Šarencu za bosansko-hercegovačko-srpsko-(manjinsko)hrvatsku koprodukciju *Dvije škole* kojoj je i redatelj, za snimateljski rad Tomislavu Trumbetašu (*U žežin sv. Ivana Davora Borića*), za montažu časnoj sestri Ružici Dodig (*Hvala redovnika R. Dodig*), a za skladatelja Peri Ištvančiću (*Gospa od utočišta*).

**01. 06.-04. 06. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održan je 7. ciklus turskoga filma.

**03. 06. Zagreb**

U Pogonu Jedinstvo je u okviru priredbe Jedinstvena vrtna zabava prikazan program kinotečnih dokumentarnih filmova snimanih u gradskoj četvrti Trnje.

**03.-04. 06. Zagreb**

U kinu Tuškanac održan je Vikend indonezijskog filma.

**04. 06. Krakov, Poljska**

Pero Kvesić nagrađen je Zlatnim rogom (Złoty róg) kao najbolji redatelj, za film *Dum spiro spero*, na 57. filmskom festivalu u Krakovu (Krakowski Festival Filmowy, 28. 05.-04. 06). U natjecateljskom programu sudjelovala je i manjinska hrvatska koprodukcija *Putujuća zemlja* Vesele Dančeve i Ivana Bogdanova.

**05.-10. 06. Zagreb**

U kinima Europa, Tuškanac i Kinoteka te na još nekoliko lokacija održan je 27. svjetski festival animiranog filma – Animafest Zagreb. U kategoriji Velikog natjecanja Grand Prix za kratki film osvojila je slovensko-(manjinsko)hrvatska *Noćna ptica* Špele Čadež. Posebna priznanja u toj kategoriji žiri je dodijelio filmovima: *Bolne oči za beskonačnost* Elli Vuorinen, *Orogeneza* Borisa Labbéa, *Promjena* Jonathana Ostrema, *Rugoba* Nikite Diakura i *Ježeva kuća* Eve Cvijanović. Nagrada Zlatni Zagreb za kreativnost i inovativno umjetničko postignuće dodijeljena je Jonathanu Vinelu za *Martin plače*. Nagrada Zlatko Grgić za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije pripala je *Amalimbu* Juana Pabla Libossarta. U kategoriji Velikog natjecanja dugometražnog filma Grand Prix je osvojio film *Crvena kornjača* Michaëla Dudok de Wita. Posebna priznanja u toj kategoriji dodijeljena su filmovima *Louise na obali* Jean-Françoisa Laguioniea i *Djevojka bez ruku* Sébastiena Laudenbacha. Nagrada Dušan Vukotić za najbolji studentski film dodijeljena je filmu *Mačkica* Renate Gąsiorowske. U istoj kategoriji po-

sebna priznanja pripala su filmovima *Summer's Puke* i *Winter's Delight* Sawako Kabuki i *Soba moga oca* Nari Jang. Najboljim filmom Hrvatskog natjecanja proglašen je *Manivald* Chintis Lundgren, nastao u estonsko-hrvatsko-kanadskoj koprodukciji, dok su posebna priznanja pripala Božidaru Trkulji za *Posljednji izazov* te Michaeli Müller za najbolju manjinsku hrvatsku koprodukciju *Aerodrom* (Švicarska-Hrvatska). Najboljim site-specific animiranim radom proglašena je *Vožnja na posao* Paula Fletchera, dok je posebnim priznanjem istaknuta *Klima* umjetničkog kolektiva M\_1300 (Marita Stanić i Maja Blažek). Dječji žiri dodijelio je nagradu za najbolji film u Programu za djecu i mlade filmu *Ostaviti trag* Christine Susanne Nerland, a posebno priznanje filmu *Odd je jaje* Kristin Ulseth. Nagrade publike Mr. M osvojili su kratki film *Ježeva kuća* Eve Cvijanović i cjelovečernji *Moj život kao tikvica* Claudea Barrasa. Nagrada za životno djelo dodijeljena je hrvatskom autoru Borivoju Dovnikoviću – Bordi. Prikazana je retrospektiva njegovih filmova, postavljena je izložba njegovih radova i održano je predavanje o njegovu opusu. Amerikanka Maureen Furniss dobitnica je Nagrade za izniman doprinos proučavanju animacije. U Velikom natjecanju kratkoga filma sudjelovao je i hrvatski film *Crvenkapica Redux* Danijela Žeželja. Održan je četvrti Međunarodni znanstveni skup Animafest Scanner III 2017, festivalu su pribivali mnogi gosti (Rosto, Michaël Dudok de Wit, Maureen Furniss...), održana su predavanja, radionice, retrospektive, promocije knjiga, izložbe...

**05.-15. 06. Rijeka, Zagreb**

U Art-kinu Croatia (Rijeka, 05.-11. 06) i kinu Tuškanac (Zagreb, 12.-15. 06) prikazan je filmski program "Granice/Borders", u okviru istoimene društveno angažirane priredbe. Na riječkom otvorenju uz film *Za sina* Surange Deshapriye Katugampale gostovali su producentica Gina Bruno i glumac Julien Wijesekara.

**06. 06. Zagreb**

Povodom Dana prava osoba s duševnim smetnjama, u kinu Grič održana je tribina "Psihijatrija i film", uz projekciju filma *Bilo jednom u gradu luđaka* Marca Turca.

**06.-11. 06. Hrvatska Kostajnica**

U hotelu Central i u Starom gradu Zrinski održan je 10. SEFF, Smaragdni Eco Film Festival, međunarodni festival ekološkog filma. Nagrađeni su bosanskohercegovački cjelovečernji znanstvenopopularni film *Tragom medvjeda zvanog Ljutoč* Željka Mirkovića, njemački kratki animirani *Poruka životinja* Elke H. Markopoulos i Rainera Ludwiga te britanski kratki animirani *Čovjek Stevea Cuttsa*. Posebnim priznanjima istaknuti su *Otok Daniela de la Callea*, *Povratak* Michaela Busha

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

i *More života* Monice Gonzales i Daniela Rodrigueza. Održane su izložbe i radionice, festivalski tim biciklima je obilazio škole i knjižnice te posjetio brojne udruge mladih i kulturne institucije. Lokalni volonteri iz Kostajnice zajedno s filmašima iz Engleske, Bugarske, Ukrajine, Australije, Njemačke, Rusije, Srbije i Tajvana nekoliko dana su u Sisačko-moslavačkoj županiji i Bosni i Hercegovini promovirali ekološke filmove. 14.-19. 06. SEFF je gostovao u Otočcu, Perušiću, Gospiću, Rudopolju, Skradinu, Tribunju i Brodarici.

#### 06.-11. 06. Zagreb, Sveti Ivan Zelina

U Dokukinu KIC (Zagreb, 06. 06) i kinu Zelina (Sveti Ivan Zelina, 07.-11.06) održana je 4. revija kratkih filmova – Kratki na brzinu, s programom hrvatskih kratkih filmova. Grand Prix te nagrade za režiju i najbolji igrani film osvojio je *Nas dva* Andrije Mardešića. Najboljim eksperimentalnim filmom proglašeni su *Pokretni elementi* Marka Tadića, najboljim animiranim filmom *Gamer Girl* Irene Jukić Pranjić, a najboljim dokumentarnim *White Trash* Sunčice Ane Veldić. Nagrada za najbolji scenarij dodijeljena je Dijani Mladenović za *Grimizno* koji je i režirala; za montažu Ivi Kraljević za *Noćnu pticu* Špele Čadež; za kameru Damjanu Nenadiću za *Prije mraka* Bojana Radanovića; za izvornu glazbu Hrvoju Štefotiću za *Crvenkapicu Redux* Danijela Žeželja; za animaciju Ivani Bošnjak i Thomasu Johnsonu za *Ježevu kuću* Eve Cvijanović; za glumu Kseniji Marinković za *Plan A* Tomislava Luetića; za predstavljanje novog projekta (*pitch*) Jasni Saftić za *Jutro poslije*. Posebna priznanja dodijeljena su filmovima *Ispred zastava* Sanje Bistričić, *Grimizno* Dijane Mladenović i *Ples bijelog ljeta* Gorana Nježića, a Nagrada Innsbruck Film Campusa pripala je Sari Salamon za montažu *Plesa bijelog ljeta*.

#### 08. 06. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA, održan je program "Reklamni filmovi 1920-ih i 1930-ih" na kojem je prikazano devet reklamnih filmova. Projekciju je riječju propratio filmski arhivist Juraj Kukoč.

#### 08.-17. 06. Split

U Kinoteci Zlatna vrata, na Terasi kina Tesla i u Ljetnom kinu Bačvice održan je 10. festival mediteranskog filma Split. Najboljim cjelovečernjim slikopisom po glasovima publike proglašen je dansko-sirijski dokumentarni film *Zadnji u Alepu* Ferasa Fayyada, dok je u konkurenciji međunarodnih kratkih filmova izabran španjolski *Timecode* Juanja Giméneza Peñe. U Ješkama, natjecateljskom programu hrvatskog kratkog filma, nagradu žirija osvojio je *Po čovika* Kristine Kumrić, nagradu publike animirana *Ježeva kuća* Eve Cvijanović,

dok je u kategoriji djela srednje duljine nagradu publike dobio hrvatski dokumentarni film *Živjeti, ploviti* Lane Šarić. Istodobnom projekcijom filma *S balkona* Olea Giaevera na svečanom zatvaranju FMFS-a u Ljetnom kinu Bačvice te u Kinu Mediteran Komiža u Komiži i u Kinu Mediteran Imotski u Imotskom otpočela je nova (peta) ljetna sezona (putujućeg) Kina Mediteran tijekom koje su održavane projekcije u kinima što ih je opremio projekt Kino Mediteran (Imotski, Komiža, Bol, Hvar, Jelsa, Lastovo, Pirovac, Supetar i Goveđare na Mljetu) kao i u kinima u Korčuli, Pločama, Pučišćima i Sutivanu, uz gostovanja u Ljetnom Art-kinu Croatia u Rijeci i Ljetnom kinu Slavica u Dubrovniku. Putujući karavan Kina Mediteran posjetio je Makarsku, Omiš, Velu Luku, Orebić, Silbu, Podgoru i Trogir. Na 10. FMFS-u održane su radionice, predstavljanja i izložbe.

#### 08.-21. 06. Zagreb

U prostorima Studentskog centra održana je višemedijska izložba "Actopolis – umjetnost djelovanja", koja je tematizirala namjenu gradskih prostora, u sklopu koje su prikazivani video radovi i filmovi, uz razgovore s autorima. Među inima, u MM centru prikazan je program hrvatskih kinotečnih i suvremenih kratkih filmova Borisa Greinera, Nikice Zdunić, Miroslava Mikuljana i Zlatka Sudovića, pod nazivom "Druga strana grada" te – u praznoj dvorani (koncept prikazivanja) – video rad *How to be Seen (and Heard)* Panosa Sklaventisa, a u Predvorju kina SC *There is no there there, nor here here* Matije Kralja.

#### 13. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je izbor filmova američkog filmaša Jamesa Herberta imenovan "Od svjetla do svjetla – voajerski art Jamesa Herberta", koji je predstavio Carsten Spicher, direktor Međunarodnog festivala kratkog filma u Oberhausenu.

#### 14. 06. Rijeka

Nova sezona Ljetnog Art-kina (14. 06.-30. 07) otvorena je svečanom premijerom kratkog dokumentarnog filma *Pijana ulica* Marina Lukanovića, uz nazočnost dijela filmske ekipe.

#### 14. 06. Milano, Italija

Ksenija Marinković i Dejan Aćimović proglašeni su najboljim sporednim glumcima na 17. MIFF-u (Međunarodni filmski festival u Milanu / Milano Film Festival, 10. 05.-14. 06) za uloge u *Ustavu Republike Hrvatske* Rajka Grlića.

JANKO HEIDL:  
KRONIKA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIIS

**15.-16. 06. Zagreb**

U Kinoklubu Zagreb prikazan je izbor filmova iz nove radioničarske produkcije KKZ-a (15. 06) te je održana je radionica 1440 (15.-16. 06) na kojoj su polaznici tijekom 24 sata (1440 minuta) imali priliku na zadanu temu osmisliti, snimiti, montirati i prikazati kratki film, uz mentorstvo Zorka Sirotića i Martina Šatovića. Žiri je nagradu za najbolji film dodijelio Damiru Radiću za *Vrijeme i bol*. Programi su održani u sklopu 2. višemedijskog festivala Dizajn distrikt Zagreb/Design District Zagreb (13.-18. 06).

**16. 06. Annecy, Francuska**

*Ježeva kuća* Eve Cvijanović osvojila je nagradu za najbolji film u kategoriji Mlada publika (Jeune public) koju dodjeljuje dječji žiri, na 41. međunarodnom festivalu animiranog filma u Annecyju (Annecy International Animation Film Festival, 12.-17. 06). U konkurenciji kratkih animiranih filmova sudjelovale su i hrvatske koprodukcije *Manivald* Chintis Lundgren, *Aerodrom* Michaela Müller i *Noćna ptica* Špele Čadež.

**16.-18. 06. Rijeka**

U Ljetnom Art-kinu i u Art-kinu Croatia održan je Animirani vikend s izborom filmova s 26. Animafesta.

**16.-20. 06. Zagreb**

Na ljetnoj pozornici Tuškanac, u kinu Tuškanac, u Centru za kulturu Trešnjevka, u Parku Stara Trešnjevka te na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu održani su 26. dani hrvatskog filma. Grand Prix osvojio je kratki igrani film *Zvir* Miroslava Sikavice. Nagrada za režiju dodijeljena je Borisu Poljaku za kratki dokumentarni film *Oni samo dolaze i odlaze*, nagrada za scenarij Nikici Zdunić za igrani film 13+ koji je i režirala, nagrada za kameru Igoru Zeliću za igrani film *Po čovika* Kristine Kumrić, nagrada za montažu Denisu Golenji za igrane filmove *Kako je Iva otišla 16. rujna* 2016. Tomislava Šobana i 13+, nagrada za glumu Tini Orlandini za igrani film *Tajni život vila* Igora Jelinovića, nagrada za izvornu glazbu Darku Rundeku za animirani film *Ježeva kuća*, dok je najboljom koprodukcijom proglašen igrani film *Sretno, Orlo!* Sare Kern (produkcija Cvinger film, Slovenija; Kinorama, Hrvatska, Zwinger Film, Austrija).

Hrvatsko društvo filmskih kritičara (HDFK) dodijelilo je nagrade Oktavijan filmovima *Ježeva kuća* Eve Cvijanović (animirani film), *Oni samo dolaze i odlaze* Borisa Poljaka (dokumentarni film), *Sve bih ostavio ovdje* Ivana Faktora (eksperimentalni film), *Područje bez signala* Marka Šesnića, Gorana Turkovića i Manuela Šumberca (namjenski film) te *Tanja* Jasne Nanut i *Zvir* Miroslava Sikavice (igrani film). Zlatni Oktavijan za životno djelo dodijeljen je animatoru Pavlu Štal-

teru, a dodijeljene su i nagrade HDFK-a Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2016. – Višnja Vukašinović dobitnica je godišnje nagrade kao najbolja kritičarka, a diplomu za najboljeg mladog kritičara dobio je Viktor Zahtila. Dok su prethodne godine za nagradu Oktavijan prvi put konkurirali svi filmovi prikazani između dva izdanja DHF, ove su godine u obzir ponovo uzeta samo djela uvrštena u službeni program, budući da je izbor programa prvi put bio povjeren isključivo članovima HDFK. Žiri Društva hrvatskih filmskih redatelja (DHFR) dodijelio je Nagradu Jelena Rajković za najboljeg mladog redatelja Mirni Zgrabljic, za dokumentarni film *Kika*. Vijeće za etiku i ljudska prava dodijelilo je Nagradu za etiku i ljudska prava dokumentarnom filmu *Florian* Daria Bukovskog, dok je posebnim priznanjem izdvojen igrani film *Plan A* Tomislava Luetića. Žiri Glasa Koncila dodijelio je Zlatnu Uljanicu Lovri Mrđenu, redatelju igranoga filma *Fabijan*. Održane su radionice, predavanja, izložbe. U preprogramu 26. DHF, u Kinoteci je 15. lipnja održana svečana premijera dokumentarnog filma *Liga džentlmena* Silvia Mirosničenka.

**17. 06. Subotica, Republika Srbija**

U Art kinu Aleksandar Lifka je programom arhivskih kratkih dokumentarnih filmova otpočeo Ciklus hrvatskog filma u Vojvodini 2017. U sklopu manifestacije, na Etno salašu Balažević u Tavankutu, od 18. do 28. lipnja, pod vodstvom Branka Ištvančića održana je filmska radionica "Kad se male ruke slože" koja je okupila mlade iz hrvatske zajednice u Vojvodini, učenike nastave na hrvatskom jeziku.

**17. 06. Huesca, Španjolska**

Kratki igrani film *Grimizno* Dijane Mladenović nagrađen je Nagradom Francisco García de Paso za humane vrijednosti, na 45. međunarodnom filmskom festivalu u Huesci (Festival Internacional de Cine de Huesca, 09.-17. 06).

**18. 06. Ivanovska oblast, Rusija**

Igor Bezinović osvojio je nagradu za najboljeg redatelja za cjelovečernji igrano-dokumentarni film *Kratki izlet*, a film je – *ex aequo* s ruskom *Bliskošću* Kantemira Balagova – nagrađen i nagradom Voice žirija mladih kritičara, na 11. zrcalu – međunarodnom filmskom festivalu Andreja Tarkovskog (11. *Зеркало – Международный кинофестиваль им. Андрея Тарковского*, 13.-18. 06), održanom u Ivanovu, Pljosu i Kinešmi.

**19. 06. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održane su premijere hrvatskih filmova, igranog *Plavi Petar* Marka Šantića i dokumen-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

tarnog *Živjeti, ploviti* Lane Šarić, uz nazočnost dijela filmske ekipe.

#### 19.-21. 06. Rijeka, Zagreb

U Filodrammatici i Molo Longu (Rijeka) te u CZK Maksimir (Zagreb) održane su projekcije dokumentarnih filmova na temu izbjeglica, mahom s Međunarodnog studentskog filmskog festivala STIFF, u okviru manifestacije 4. tjedan izbjeglica(ma) (12.-26. 06, Zagreb, Rijeka, Ozalj, Kutina, Ivanec, Sisak, Splitu, Osijeku).

#### 19. 06.-14. 07. Osijek

U sklopu ljetnog programa za djecu Ljeto s Franom, u prostorijama Kinematografa Osijek održane su filmske radionice Snimamo film s Franom.

#### 20. 06. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Ugriz Risa* Bernardina Modrića, uz nazočnost redatelja i dijela filmske ekipe.

#### 20.-24. 06. Labin

U kinu Labin prikazani su pobjednički filmovi 14. Liburnia Film Festivala (Opatija, 22.-26. 08. 2016), u sklopu programa "Liburnia uplovljava".

#### 21.-23. 06. Đakovo

Na gradskom Korzu održani su 8. đakovački rezovi u okviru kojih je održan i 14. međunarodni etno film festival Srce Slavonije. Nagrada Zlatno srce Slavonije pripala je filmu *Hotel Splendid* Maura Buccija, Srebrno srce Slavonije *Tihom kaosu* Antonia Spanòa, Brončano srce Slavonije *Nevidljivoj granici* Nicolása Richata, Posebno srce Slavonije hrvatskoj *Jagnjedovečkoj legendi* Davora Borića, a posebne pohvale *Osjećajima* Marcela Burda, *Nitko ne umire ovdje* Simona Panaya te hrvatskom kratkom dokumentarnom *Florianu* Daria Bukovskog. Održana je radionica animacije za vrtićku djecu.

#### 23.-24. 06. Zagreb

Projekcijama na Ljetnoj pozornici Tuškanac održan je Najavni vikend 7. Fantastic Zagreb Film Festivala (29. 06.-09. 07).

#### 23.-24. 06. Rab

U Ljetnom kinu Rab prikazani su pobjednički filmovi 14. Liburnia Film Festivala (Opatija, 22.-26. 08. 2016), u sklopu programa "Liburnia uplovljava".

#### 23.-25. 06. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu održani su seminar "Sigurnost na filmskom setu" (23. 06) i ra-

dionica Kaskaderska gluma (24. i 25. 06), uz vodstvo kaskadera Darka Tuškana i glumca Vilima Matule.

#### 24.-30. 06. Karlovac, Kamanje, Ogulin, Ozalj, Slunj

U Općinskom domu Kamanje, Gradskoj knjižnici i čitaonici Ogulin, Gradskoj knjižnici Ivan Goran Kovačić (Karlovac), Gradskoj knjižnici i čitaonici Ivana Belostenca (Ozalj) i POU Slunj održan je 4. EU filmski tjedan na kojem je prikazano pet europskih filmova. Karlovačka županija trenutačno je jedina županija u Hrvatskoj bez kina.

#### 24. 06.-13. 07. Zagreb

Pretprogram 20. Motovun Film Festivala "Skrivene projekcije!!! Pssst... nikome ni riječi!" ponudio je pet kinotečnih inozemnih filmova, prikazanih na tzv. skrivenim lokacijama o kojima su prijavljeni interesi obaviješteni elektronskom poštom 24 sata uoči početka projekcija.

#### 26. 06. Zagreb

Njemački filmolog i povjesničar filma Thomas Elsaesser održao je na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu predavanje "Film od arhivskog materijala kao povijesni izazov, svjedočanstvo i estetska atrakcija / The Found Footage Film as Historical Challenge, Testimony and Aesthetic Attraction". Prikazan je i njegov dokumentarno-esejistički film *Sunčani otok*.

#### 26. 06. Palm Springs, SAD

Bugarsko-(manjinsko)hrvatska koprodukcija *Crveno* Tome Vašarova osvojila je nagradu publike na 23. međunarodnom festivalu kratkog filma u Palm Springsu (Palm Springs International Shortfest, 20.-26. 06). Na festivalu su prikazane još četiri hrvatske (ko)produkcije: *Po čovika* Kristine Kumrić, *Ježeva kuća* Eve Cvijanović, *Manivald* Chintisa Lundgren i *Sretno, Orlo!* Sare Kern.

#### 26. 06. Bol

Preminula je hrvatska glumica i filmska djelatnica Melita Lila Andres Vukotić, rođena 1923. u Zagrebu.

#### 26. 06. Bukurešt, Rumunjska

Bugarsko-(manjinsko)hrvatska koprodukcija *Crveno* Tome Vašarova osvojila je nagradu publike na 11. međunarodnom filmskom festivalu Next (Festivalul International de Film Next, 22.-26. 06).

#### 26.-30. 06. Varaždin

U prostorijama udruge VANIMA održane su 13. ljetne filmske radionice (animacija, stop-animacija, snimanje dronom i montaža) za djecu i mlade.

**26. 06.-04. 07. Zagreb**

U POGON-u – Zagrebačkom centru za nezavisnu kulturu i mlade održana je radionica za osnovnoškolske Filmska početnica, edukacijski program namijenjen inovativnom i originalnom pristupu filmskom obrazovanju od najranije dobi.

**27. 06. Osijek**

U kinu Urania održan je filmski maraton s tri cjelovečernja igrana filma iz ciklusa *Odjel Q za neriješene slučajeve* temeljena na književnim predlošcima Danca Jussija Adlera-Olsena.

**27.-30. 06. Split**

U Centru za kulturu i cjeloživotno obrazovanje Zlatna vrata održana je 2. međunarodna Filmska radionica i otvoreni program *Ex Oriente Film 2017*, posvećena razvoju dokumentarnog filma, uz predavanja inozemnih i tuzemnih filmaša (Filip Remunda, Nikolausa Geyrhaltera, Žige Virca, Siniše Juričića i dr.) i filmske projekcije.

**27. 06.-08. 07. Rijeka**

U Art-kinu Croatia, u Parku Mlaka, u Parku Nikole Hosta i na parkiralištu Rikarda Benčića održan je filmski program višemedijskog festivala Tobogan, a održane su i filmske radionice za djecu.

**28. 06. Zagreb**

U Hrvatskom novinarskom društvu održana je premijera dokumentarnog filma *Pogled iznutra* Slavena Petrića.

**29. 06. Zagreb**

Na Veleučilištu VERN održana je hrvatska premijera njemačko-francuskog dokumentarnog filma *Demokracija* Davida Berneta, uz panel diskusiju uz predsjednika saborskog Odbora za europske poslove Domagoja Ivana Miloševića, članicu Europskog gospodarskog i socijalnog odbora i GONG-a Marinu Škrabalo te direktora Vlahović Grupe d.o.o. i akreditiranog lobista pri Europskom parlamentu Natka Vlahovića.

**29.-30. 06. Zagreb**

40. sezona MM-centra zatvorena je projekcijom filma *Šćućurna tijela: Intimni svijet F. Percyja Smitha* Stuarta Staplesa (29. 06), audiovizualnim performansom *Even Silence is Cause of Storm* Luisa Macíasa, Adriane Vile Guevare i Alfreda Coste Monteiroa (30. 06) u dvorištu Studentskog centra te otvorenjem grupne izložbe analognih crno-bijelih fotografija članova filmskog laboratorija Klubvizija SC u predvorju MM-a.

**29. 06.-09. 07. Zagreb**

U Ljetnom kinu Tuškanac i na utvrđi Medvedgrad održan je 7. Fantastic Zagreb Film Festival, festival filma fantastike. U sklopu festivala održan je i 3. europski žanrovski forum.

**29. 06.-02. 09. Zagreb**

U kinu Europa održan je program *Ljeto* u kinu Europa čiju su okosnicu činili programi "Propustili ste, pogledajte" s repriznim naslovima te "Kino Bibijada" s filmovima za djecu, a održane su i radionice.

**30. 06. Gospić**

U atriju KIC-a Gospić je uz gostovanje autorice prikazan dokumentarni film *Iza lica zrcala* Katarine Zrinke Matijević, u sklopu programa "Liburnia uplovljava" Liburnia Film Festivala.

**30. 06. Zagreb**

U BAZI je održan program "Stanovanje na filmu", prva večer ciklusa Politike reprezentacije. Prikazan je izbor gradskih promotivnih filmova, uz razgovor s redateljem Vanjom Vascarcem.

**30. 06. Pula**

U kinu Valli prikazan je program "Istarske storije", ciklus kratkih dokumentarnih filmova iz najnovije produkcije Pulske filmske tvornice, uz nazočnost autora.

Stipe Radić

## Tekuća bibliografija filmskih publikacija

### KNJIGE

**Raymond Bellour**

**Međuslika: Fotografija, film, video** / Posebno izdanje časopisa *Up&Underground* / broj 29/30 / Naslov izvornika *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo* / Biblioteka *Sinestetika* / Izdavač *Udruga Bijeli val* / Za izdavača *Nikola Devčić* / Urednica *Dina Pokrajac* / Prijevod *Marko Gregorić* / Lektura *Tonči Valentić* / Dizajn *Ruta* / 213 stranica, fotografije / Zagreb, 2017. ISBN 978-953-56086-9-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000950470

ISSN 1322-5124

Sadržaj: Bilješka za stoljeće / Međuslika / Izgubljena analiza / Thierry Kuntzel i povratak pisma / Videoutopija / Pišući fotografiju filma / Misaoni spektator / Dug fantomu / Trajanje-kristal / "A ja, ja sam jedna slika" / Prekid, trenutak / Šest filmova (uzgredno) / Rubovi fikcije / Iz međutijela / Slike svijeta / Goruće pamćenje / Video po Svetome Ivanu / Posljednji čovjek na križu / Umjetnost demonstracije / Oblik u kojemu prolazi moj pogled / "Pismo još uvijek izriče" / Autoportreti / Zahvale i reference / Indeks

**Ivanka Forenbacher, Goranka Greif-Soro**

**Profesija: Skript** / Nakladnik *Vedís* / Urednik *Veljko Krulčić* / Lektura *Marina Barišić* / Korektura *Tea Grgurić* / Suradnici *Anamarija Hrastić, Vanja Milaković, Silvio Mirošničenko, Tihomir Mraović* / 190 stranica, fotografije / Zagreb, siječanj 2017. ISBN 978-953-76794-3-9

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 963914

Sadržaj: Proslov / Sekretar režije i filma / Pripreme za snimanje / Snimanje filma / Obrada filma / Prilozi / Pojmovi, nazivi, žargoni / Kontinuiteti i tehnologija / Engleski izrazi u knjizi snimanja i na setu / Foto memorabilija / O autoricama

**Bruno Kragić**

**Neke tendencije klasičnoga filma: tri eseja** / Edicija *Rakurs* br. 13 / Izdavač *Hrvatski filmski savez* / Za izdavača *Matko Burić* / Urednica *Naklade Hrvatskog*

filmskog saveza *Diana Nenadić* / Recenzenti *Hrvoje Turković, Nikica Gilić* / Oprema *Željko Serdarević* / 128 stranica, fotografije / Zagreb, kolovoz 2017.

ISBN 978-953-7033-47-7

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000968571

Sadržaj: Predgovor / Uvod – nekoliko napomena o klasičnom stilu / *Lirski trenuci, epske digresije* / *Znaci godina, slike vremena* / *Slutnje kraja, mreže značenja* / *Literatura* / *Kazalo* / Napomene o tekstovima i izvorima

**Nikša Sviličić**

**Programiranje igranog filma 1** / Komunikacijska studija semiotičko-narativnih elemenata scenarija koji potiču gledanost igranog filma / Nakladnik *Funditus* / Recenzenti *Pavao Rudan, Slobodan Elezović* / Autori cjeline *Specifični sociokulturni aspekti suvremenoga igranog filma Tomislav Čegir, Josip Grozdanić, Zlatko Vidačković* / Urednica *Tajana Obradović* / Lektura i korektura *Neli Mindoljević* / Izrada ilustracije i grafičko oblikovanje ovitka *Rajna Hranueli, K&K Promocija* / Prijelom *Ram* / 126 stranica / Zagreb, 2016. ISBN 978-953-59034-1-3

ISBN 978-953-59034-1-3

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 945736

Sadržaj: Uvod / Antropološka paradigma međudnosa filma i publike na primjeru razvoja dokumentarnog žanra / Smjernice strukture metodičkih procesa u vizualnoj antropologiji / *Tipologija filmske naracije i vizualna antropologija* / *Definiranje metodičke strukture istraživačkih procesa vizualne antropologije (reaktivni proces)* / *Objektivne metode* / *Subjektivne metode* / *Definiranje metodičke strukture istraživačkih procesa vizualne antropologije (proaktivni proces)* / Utjecaj filmskih osjećaja i emocija na recepciju filma od strane publike / *Specifični sociokulturni aspekti suvremenoga hrvatskog igranog filma* / *Ženski likovi u hrvatskom filmu* / *Žene u filmovima Dalibora Matanića* / *Različiti autorski senzibiliteti* / *Žena u filmu kao zrcalo društva* / *Ženski likovi u filmovima Zorana Tadića: Treća žena* / *Ženski likovi nakon 2010.* / *Domovinski rat na hrvatskom filmu* / *Izravnost iskaza – ratni filmovi Stjepana Sabljaka* / *Modernistički predznak* / *Žensko ratno pismo* / *Predrasude i stereotipovi o hrvatskim ratnim filmovima* / *Filmovi Vinka Brešana o Domovinskom ratu* / *Realizam i žanr u filmovima Kristijana Milića* / *Kako se promijenio odnos prema braniteljima na filmu?* / *Manjine u hrvatskom filmu* / *Predrasude i tolerancija* / *Seksualne manjine na margini kinematografije* / *Seksualnost u raljama trasha* / *Mladi autori i kratki filmovi* / *Oboljeli od AIDS-a /*

Kulturna raznolikost / Rekonstruiranje mitskih obrazaca / Ironiziranje arhetipova / Raznovrsnost i kulturni obrasci u filmovima Branka Schmidta / Radikalna Vitezova poetika / Splitske egzistencijalne drame / Bibliografija / Bilješka o autoru / Recenzije

### Nikša Sviličić

**Programiranje igranog filma 2** / Komunikacijska studija semiotičko-narativnih elemenata scenarija koji potiču gledanost igranog filma / Nakladnik *Funditus* / Recenzenti Pavao Rudan, Slobodan Elezović / Urednica Tajana Obradović / Lektura i korektura Neli Mindoljević / Izrada ilustracije i grafičko oblikovanje ovitka Rajna Hranueli, K&K Promocija / Prijelom Ram / 333 stranice, grafički prikazi u bojama / Zagreb, 2016. ISBN 978-953-59034-5-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 951130

Sadržaj: Nacrt istraživanja i metodologija znanstveno-istraživačkog rada u analizi kauzaliteta semiotičko-narativnih aspekata strukture filmskog izraza i paradigmi recepcije novoga hrvatskog igranog filma u razdoblju od 1991. do 2012. / Cilj / Problemi i hipoteze / Metodologija / Instrument istraživanja / Postupak / Rezultati istraživanja / Opći podatci o filmovima / Žanr filmova / Frekvencije filmova prikazanih u kinima te na programima Hrvatske radiotelevizije / Trajanje filma, godina prikazivanja na Hrvatskoj radioteleviziji i godina prikazivanja na Pula film festivalu / Pokazatelji filmske uspješnosti / Objektivni (mjerljivi) pokazatelji filmske uspješnosti / Žanrovska podjela nagrađivanih filmova / Žanr: pustolovni / Žanr: akcijski / Žanr: horor / Žanr: film ceste / Žanr: film za djecu / Filmovi omnibus strukture / Žanr: triler / Podžanr: kriminalistički triler / Podžanr: Psihološki triler / Podžanr: akcijski triler / Žanr: komedija / Podžanr: romantična komedija / Podžanr: crna komedija / Podžanr: akcijska komedija / Podžanr: erotska komedija / Žanr: drama / Podžanr: socijalna drama / Podžanr: art-drama / Podžanr: povijesna/politička drama / Podžanr: biografska drama / Podžanr: ratna drama / Podžanr: kriminalistička drama / Podžanr: psihološka drama / Podžanr: ljubavna drama / Podžanr: humorna drama / Podžanr: znanstveno-fantastična drama / Podžanr: obiteljska drama / Globalne filmske karakteristike / Globalni motiv 1: film je napravljen prema literarnom predlošku / Globalni motiv 2: film je rađen prema istinitoj priči / Globalni motiv 3: film je biografski / Globalni motiv 4: film je o slavnoj osobi / Globalni motiv 5: film ima naratora / Globalni motiv 6: kostimiranost i scenografija epohe / Globalni motiv 7: realnost filmske priče / Globalni motiv 8: film je temeljen na trenutnim okolnostima / Globalni motiv 9: domoljub-

ni / Karakteristike glavnih junaka u filmu / Globalni motiv 10: glumačka podjela / Globalni motiv 11: broj glavnih junaka / Globalni motiv 12: spol glavnog junaka / Globalni motiv 13: pozitivnost glavnih junaka / Karakteristike glazbene podloge u filmu / Globalni motiv 14: glazbeni izvođač / Globalni motiv 15: vrsta glazbene interpretacije / Globalni motiv 16: glazba / Globalni motiv 17: kombinacija izvođača i glazbene interpretacije / Ostale globalne filmske karakteristike / Globalni motiv 18: emocija završetka / Globalni motiv 19: pravednost završetka / Specifični filmski motivi / Specifični motiv 1: globalni problemi / Specifični motiv 1: globalni problemi / Specifični motiv 2: prijateljstvo / Specifični motiv 3: odrastanje / Specifični motiv 4: romantična ljubav / Specifični motiv 5: obitelj / Specifični motiv 6: djeca kao nositelji radnje / Specifični motiv 7: tinejdžeri kao nositelji radnje / Specifični motiv 8: stereotip djeteta kao junak / Specifični motiv 9: životinja – posredna ili neposredna povezanost životinje i karakterizacija glavnog junaka / Specifični motiv 10: humor / Specifični motiv 11: akcija / Specifični motiv 12: sport / Specifični motiv 13: seks / Specifični motiv 14: eros ženski / Specifični motiv 15: eros muški / Specifični motiv 16: nasilje / Specifični motiv 17: ljubomora / Specifični motiv 18: nostalgija / Specifični motiv 19: nepotpuna obitelj / Specifični motiv 20: loši obiteljski odnosi / Specifični motiv 21: katastrofa / Specifični motiv 22: preživljavanje / Specifični motiv 23: bolest / Specifični motiv 24: bolesno dijete / Specifični motiv 25: perfidan lik / Specifični motiv 26: umiranje / Specifični motiv 27: smrt / Specifični motiv 28: smrt glavnog junaka / Specifični motiv 29: rat / Specifični motiv 30: Domovinski rat / Specifični motiv 31: uniformirana zanimanja / Specifični motiv 32: alkoholizam / Specifični motiv 33: homoseksualnost / Specifični motiv 34: promiskuitet / Specifični motiv 35: silovanje / Specifični motiv 36: droga / Specifični motiv 37: ubojstvo / Specifični motiv 38: samoubojstvo / Specifični motiv 39: politika / Specifični motiv 40: socijalna nepravda / Specifični motiv 41: izrazito bogatstvo / Specifični motiv 42: izrazito siromaštvo / Specifični motiv 43: dekadencija / Specifični motiv 44: marginalne društvene skupine / Specifični motiv 45: etničke skupine / Specifični motiv 46: neizvjesnost / Specifični motiv 47: prostor u kojem se odvija radnja / Specifični motiv 48: sredina u kojoj se odvija radnja / Specifični motiv 49: krajolik u kojem se odvija radnja / Specifični motiv 50: dijalekt kojim se govori u filmu / Temeljne filmske emocije / Temeljna emocija 1: sreća / Temeljna emocija 2: tuga / Temeljna emocija 3: strah / Temeljna emocija 4: ljutnja / Redoslijed prikazivanja filma na Pula film festivalu / Specifični motiv 51: redoslijed prikazivanja na Pula film festivalu / Financiranje i produciranje filma kao prediktor dobivanja nagrada

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

/ Specifični motiv 52: financira li film država? / Specifični motiv 53: je li HRT koproducent? / Rasprava / Opći podatci / Objektivni pokazatelji filmske uspješnosti / Žanrovi / Globalne karakteristike / Specifični motivi / Temeljne emocije / Ostala obilježja / Povezanosti između objektivnih pokazatelja filmske uspješnosti / Zaključak / Bibliografija / Prilozi / Bilješka o autoru / Recenzije

#### **Mario Vrbančić, Senka Božić-Vrbančić**

**Hitchcockijanski pogled** / Izdavači Naklada Jesenski i Turk, TUSam / Za izdavače Mišo Nejašmić, Tomislav Pletenac / Urednik Tomislav Pletenac / Prijelom Momir Oljača / Grafički urednik Boris Kuk / Zagreb, ožujak 2017.

ISBN 978-953-22280-2-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 959992

Sadržaj: Uvod / Modernizam, film i hitchcockijanski pogled / Napetost u praznini / "Smrtonosni pogled" / Glas koji traži tijelo / Muški pogled i kornjačin oklop / Hitchcock u muzeju / Pogovor / Bilješke / Bibliografija / O autorima

**Princeza koralja** / Edicija Vremeplov br. 1 / Nakladnik JU Pula Film Festival, Pula / Za nakladnika Gordana Restović / Urednik Leon Rizmaul / Grafička urednica Branka Moskaljov / Lektura i korektura Lidija Menges / 94 stranice, fotografije / Pula, 2017.

ISBN 978-953-59647-0-4

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000967279

Sadržaj: Predgovor / Dejan Kosanović Iz života dalmatinskih ribara / Daniel Rafaelić Diplomatski rat oko Princeze koralja / Stanko Ferić Iza kulisa premijere / Irena Paulus Od mora, preko šlagera, ljubavnih pjesama, nogometa... do mora / Aleksandar Erdeljanić Svetislav Ivan Petrović – zvijezda s istoka / Leon Rizmaul Pjesma Jadrana / Daniel Rafaelić Politik und folklore in der Deutsch-Jugoslawischen koproduktion Die Korallenprinzessin / Informacije o filmovima / Biografije autora

## ČASOPISI

**Filmonaut** / broj 16 / tema broja Odrastanje / Izdavač Udruga Filmonaut / Pokretač Blank\_filmski inkubator / Odgovorna osoba Danijel Brlas / Urednici Tamara Kolarić, Mario Kozina, Valentina Lisak / Urednica teme broja Tamara Kolarić / Dizajn i prijelom Luka Reicher, Mihovil Vargović / Suradnici u ovom broju

Luka Antonina, Petra Belc, Danijel Brlas, Ivana Čuljak, Miro Frakić, Dora Golub, Karla Lončar, Silvestar Mileta, Jelena Pašić, Stipe Radić, Aleksandar Radovanović, Diana Robaš, Jelena Svirčić, Janica Tomić, Višnja Vukašinić, Ivana Mihaela Žimbek / Lektorice Marija Krnić, Mirjana Ladović, Anja Pletikosa / Naslovna fotografija Nina Đurđević / 151 stranica, fotografije / Zagreb, rujan 2017.

ISSN 1848-1493

Sadržaj: Na terenu / Bliski susreti / Ekonomija želje: Tom Ford od Guccija do Bonda / Pod povećalom / Možda sljedeći, draga, možda sljedeći: Dvadeset godina Cronenbergova Sudara / Povratak žmarcima: Razgovor s Deborah Karom Unger / Kinokava / Suptilni sadizam svakodnevice: Razgovor s Hanom Jušić / Chevalier igraju svi: Razgovor s Athinom Rachel Tsangari / Na ruševinama modernizma: Razgovor s Danom Komljenom / Autor u fokusu / 15 minuta vječnosti: Opus Ivana Faktora / Tema broja / Hormonalna eksplozija: Genetika filmova o odrastanju / Zbogom nevinosti: Doviđenja djeco Louisa Mallea / Ja nisam izvanzemaljac, ja sam nezadovoljan: Dosje Alien Roberta Rodrigueza / Made in the USA: Gummo Harmonyja Korinea / U šumarku skrivenom... čuče medvjedi: Za moju sestru! Catherine Breillat / Munjeni i zbunjeni: Nostalgija tinejžerskog ljeta / Ničija djeca: Tri filma o nestajanju / Retrovizor / American Honey / Dubina dva / Goran / Kako izvana tako i iznutra / Ne gledaj mi u pijat / Neonski demon / Noćne životinje / Preljub / Sve što dolazi / Svi sjeverni gradovi / Vještica / Westworld / Zaljev luđaka / Zvir / Cvijeće / Evolucija / Gori more / Nered / Novi Južni Zagreb / Planemo / Sieranevada / Tangerine

**Filmonaut** / broj 17&18 / teme broja Tehnologija i komunikacija, Novinarstvo / Izdavač Udruga Filmonaut / Pokretač Blank\_filmski inkubator / Odgovorna osoba Danijel Brlas / Urednici Tamara Kolarić, Mario Kozina, Valentina Lisak / Urednik tema broja Mario Kozina / Dizajn i prijelom Luka Reicher, Mihovil Vargović / Suradnici u ovom broju Luka Antonina, Danijel Brlas, Miro Frakić, Niko Kovačić, Silvestar Mileta, Tina Poglajen, Stipe Radić, Diana Robaš, Jelena Svirčić, Janica Tomić, Višnja Vukašinić / Lektorice Marija Krnić, Mirjana Ladović, Anja Pletikosa / Naslovna fotografija Nina Đurđević / 143 stranice, fotografije / Zagreb, rujan 2017.

ISSN 1848-1493

Sadržaj: Na terenu / Bliski susreti / Pogled ispod oboda: Sluškinjina priča i njezine adaptacije / Pod povećalom / U zagrljaju luđila: Unutrašnje zlo Andrewa Gettyja / Kinokava / Radosti uprljanih prstiju: Razgovor sa Špelom Čadež / Nasljeđe tišine: Razgovor s Joshuom Oppenheimerom / Autor u fokusu / Melanko-

STIPE RADIĆ:  
TEKUĆA  
BIBLIOGRAFIJA  
FILMSKIH  
PUBLIKACIJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIŠ

*lija gladi: Opus Lava Diaza / Tema broja / Tehnologija i komunikacija / Balls Have Zero To Me To Me To Me: Duhovi iz stroja od chatbota do Mabusea i natrag / Na internetu nitko ne zna da si mrtav: Odklikana Levana Gabriadzea / Zeitgeist & Poltergeist: Stilistica Oliviera Assayasa / Budućnost je sada: Crno zrcalo Charlieja Brookera / Ako razumijete što hoću reći: Dolazak Denisa Villeneuvea / Tema broja / Novinarstvo / Na licu mjesta: Novinarstvo na filmu / Lov na čegrtuše: Senzacija Billyja Wildera / Eh, moj Johnny...: Šok koridor Samuela Fullera / Agit-prop-kom: Satirično novinarstvo Johna Olivera / Razočarani republikanac u medijskoj utopiji: Uredništvo Aarona Sorkina / Za bifteke se nema vremena: Istraživački dokumentarizam Darija Juričana / Retrovizor / Aquarius / Čudovište / Elle / Ja, Daniel Blake / Logan / Moonlight / Oni samo dolaze i odlaze / Smrt Luja XIV. / Toni Erdmann / Bježi / La La Land / Neke žene / Noćna ptica*

**Informatica museologica** / broj 47/2016 / Tema broja/Topic of this Volume Muzej filma – film u muzeju/Museums of Film – Film in the Museums / Za izdavača/For Publisher Višnja Zgaga / Urednica/Editor Lada Dražin-Trbuljak / Lektorica/Language Advisor Zlata Babić / Prijevod sažetaka/Translation Graham McMaster / Dizajn, prijelom i priprema za tisak/Design, layout and prepress Igor Kuduz – D72 / 200 stranica, fotografije / Zagreb, ožujak 2017.

Sadržaj: Filmska baština i etika/Cinematic Heritage and the Ethics / Thomas Elsaesser *Filmska baština i etika prisvajanja: nađena snimka na razmeđu arhiva, muzeja i interneta/Cinematic Heritage and The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive, Museum and the Internet / Iskustva europskih muzeja filma/Film Museum – the Experience of European Film Museums / Donata Pesenti Campagnoni *Nacionalni muzej filma u Torinu/The National Cinema Museum of Turin / Alejandro Bachmann / Film u muzeju, film i muzej, filmski muzej: Fragmenti o odnosima između medija i institucija/Film in the Museum, Film and the Museum, Film Museum: Fragments on the Relationship of a Medium and Institution / Micheal Terwey *Film u Nacionalnome muzeju medija/Film at the National Media Museum / Metka Dariš *Slovenska kinoteka – Filmski muzej/Slovenian Cinematheque – A Film Museum / Muzejske i arhivske zbirke filmske građe i kinematografske opreme/Museum and Archival Collections of Film Material and Cinematographic Equipment / Rhea Ivanuš, Nataša Mataušić *Dokumentarna filmska građa 20. stoljeća u Hrvatskome povijesnome muzeju/Documentary Film Material of the 20th century in the Croatian History Museum / Krešimir Bašić *Zbirka kinematografske tehnike u Tehničkom muzeju Nikola Tesla/The Collection of Cinematographic Technology in the Technical Museum Nikola Tesla / Kristina Nosković *Zbirke popratnoga filmskoga gradiva u Odjelu Hrvatskog filmskog arhiva Hrvatskoga državnog arhiva/Collections of Ancillary Film Material in the Department of the Croatian Film Archives of the Croatian State Archives / Kustoske prakse/Curatorial practices / Leila Topić *Medijska fasada Muzeja suvremene umjetnosti – mjesto susreta animiranog filma i medijske umjetnosti/The Media Facade of the Museum of Contemporary Art – Meeting Point of the Animated Feature Films and Media Arts / Branka Benčić *“Kino umjetnika”/“Artist’s Cinema” / Suvremena umjetnost i film/Contemporary Arts and Cinematography / Darko Šimičić *Tomislav Gotovac i film/Tomislav Gotovac and Film / Muzeološka funkcija i mjesto video/filma u muzeju. Presentacija filmske/video građe/Museological function and place of video/film in the museum. Presentation of film/video material / Zvezdana Antoš *Predstavljanje etnografskog filma na konferencijama, muzejskim izložbama i festivalima/The Presentation of an Ethnographic Film at Conferences and Festivals / Vladimir Bocev *Etnološki dokumentarni film u Muzeju Makedonije/The Ethnological Documentary Film in the Museum of Macedonia / Tko se brine za film u muzejima, arhivama, knjižnicama/Who takes care of the film in museums, archives and libraries / Mirko Duić, Martina Ivanović *Dragija 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 / Zaštita filmske/video baštine/Protection of the film/video heritage Carmen Lhotka *Oktavijan Miletić – od amaterskog filma preko DVD izdanja do budućih generacija/Oktavijan Miletić – From Amateur Film Via DVDs to Future Generations / Izazov u susretu “analognog” svijeta i nove digitalne paradigme/The challenge in the encounter of the analogue world and the new digital paradigm / Barbara Borčić *“Postaja DIVA”: arhiviranje slika i vremena/DIVA Station: archiving of images of time / Darko Fritz *Audiovizualni arhivi: umjetničko samoarhiviranje/Audio-Visual Archives: Artistic Self-Archiving / Dan Oki *Interakcija i samoarhiviranje kao umjetnička praksa/Interaction and Self Archiving as an Art Practice / Stručna, znanstvena i umjetnička istraživanja/Professional, scholarly and artistic research / Sonja Leboš *Filmski muzej u gradu, grad u filmskom muzeju/The Film Museum in the City, the City in the Film Museum / Tamara Nikolić *Đerić *Senzorna etnografija i novi mediji u bilježenju nematerijalne kulture / alternativne prakse prijenosa znanja, iskustava i vizualno-antropoloških paradigmi u muzeološkom kontekstu/Sensory Ethnography and the New Media in Recording the Intangible Heritage********************

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

*/ Alternative Practices in the Transfer of Knowledge, Experience and Visual-Antropological Paradigms in the Museological Context / Sandra Urem Od Gavazzi-ja i Štampara prema etnografskom filmu?/From Gavazzi and Stampar to the Ethnographic Film? / Maria Florencia Luchetti Audio-vizualni arhivi i znanstveno istraživanje na području društvenih znanosti u Argentini/Audio-Visual Archives and Scientific Research in the Area of Social Sciences in Argentina / Nade Genevska Bračić Film kao muzejski predmet/Film as Museum Object / Počeci makedonske kinematografije/Beginnings of Macedonian Cinematography / Ivan Ramljak Povijest kinoprikazivaštva na otoku Korčuli/The History of Screening on the Island of Korčula / Riječ je o.../Main Feature / Nina Lišnić Muzej kao sredstvo integracije migranata i promoviranja kulturne različitosti/Museums as Means for the Integration of Migrants and the Promotion of Cultural Diversity / Iz muzejske teorije i prakse/Museum Theory and Practice / Helena Puhara, Lucija Vuković Od rimske kuće do biografskog muzeja Vlahe Bukovca/From Roman House to the Biographical Museum of Vlaho Bukovac / Luka Čorak Javna ustanova Aquatika – slatkovodni akvarij Karlovac i Gradski muzej Karlovac, mogućnosti i potencijali/The Public Institution Aquatika – the Freshwater Aquarium of Karlovac and the Karlovac Municipal Museum, Possibilities and Potentials / Matija Kalčić Zbirka Sabljarić/The Sabljarić Collection / Helena Kušenić, Marija Mesarić Donacija dr. Hrvoja Neimarevića Muzeju grada Koprivnice/The Donation of dr Hrvoje Neimarević to Koprivnica Municipal Museum / Gabrijela Butigan Muzejska izložba kao mjesto "sukoba" sjećanja/A Museum Exhibition as a Site of Conflicts of Memory / Sanda Kočevar Kafotka – digitalni arhiv, virtualni muzej ili nešto treće/Kafotka – Digital Archive, Virtual Museum or Something Else / Vendi Jukić Buča Razgovor s Borisom Mašićem, muzejskim savjetnikom u Muzeju grada Zagreba/Interview with Boris Mašić, Museum Advisor in Zagreb City Museum / Maja Šojat Bikić Hipertekstualno hodočašće: muzeološki diskurs izložbe "Sveta mjesta starih Zagrepčana – hodočasnička odredišta Zagrepčana u 17. i 18. stoljeću"/Hypertextual Pilgrimage: Museological Discourse of the Exhibition "Sacred Places of Old Zagreb – Pilgrimage Destinations of Zagreb People in the 17th and 18th centuries" / Zaštita/Protection Želimir Laszlo Manjak restauratora?/Is There a Shortage of Restorers*

STIPE RADIĆ:  
TEKUĆA  
BIBLIOGRAFIJA  
FILMSKI  
PUBLIKACIJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

## KATALOZI

**Filmski programi** / Filmski ciklusi / travanj, svibanj, lipanj, srpanj 2017. / Godina 16., br. 52 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Tonči Gačina / Urednica Agar Pata / Suradnici Tomislav Kurelec, Josip Grozdanić, Juraj Kukoč, Dragan Rubeša / Prijelom Sandra Malenica / 44 stranice, fotografije / Zagreb, 2017.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus brazilskoga filma / Brazil / Josip Grozdanić Osebjune žene i magični realizam / Biografije redatelja / Vikend Hrvatskog filmskog arhiva / Hrvatska / Sjećanje na Vladimira Tadeja / Biografija redatelja / Ciklus francuskoga filma / Francuska / Tomislav Kurelec Zvijezde francuskoga filma / Biografije redatelja / Ciklus irskoga filma / Irska / Dragan Rubeša Glazba i dalje svira / Biografije redatelja / Ciklus indonezijskog filma / Indonezija / Dragan Rubeša Krajolici kulturalnih različitosti / Biografije redatelja / Distributerski ciklusi / Propustili ste – pogledajte u Tuškancu / Velika dvorana kina Tuškanac / Četvrtak – Dan za dokumentarni film / Velika kazališta na velikom platnu / Kratki utorak / Filmski klub kina Tuškanac / Pametno kino – Subotnje matinee za djecu i kreativne radionice subotom / Obrazovni programi u kinu Tuškanac – Gledamo, analiziramo i stvaramo filmove / Program filmskih projekcija u kinu Tuškanac od 24. travnja do 4. srpnja 2017.

**Filmski programi** / Filmski ciklusi / rujna, listopad 2017. / Godina 16., br. 53 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Tonči Gačina / Urednica Agar Pata / Suradnici Tomislav Kurelec, Josip Grozdanić, Juraj Kukoč, Dragan Rubeša / Prijelom Marija Korotaj / 44 stranice, fotografije / Zagreb, 2017.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus braće Taviani / Italija / Tomislav Kurelec Braća Taviani – kreativnošću protiv starenja / Biografije redatelja / Sjećanje na Antu Peterlića / Hrvatska / Diana Nenadić Nipošto slučajan život / Biografija redatelja / Vikend Hrvatskog filmskog arhiva / Sjećanje na Zorana Tadića / Hrvatska / Juraj Kukoč Filmovi osvete Zorana Tadića / Biografija redatelja / Ciklus Hectora Babenca / Brazil / Dragan Rubeša Alieni s planete pop / Biografija redatelja / Novi japanski film / Japan / Josip Grozdanić Kad glazba mijenja svjetove / Biografije redatelja / Ciklus novog talijanskog filma / Italija / Dragan Rubeša Kitovi i leteći magarci all'italiana / Biografije redatelja / Ciklus korejskog filma / Južna Koreja / Dragan Rubeša Zabavljači sa stilom / Biografije redatelja / Distributerski ciklusi / Propustili ste – pogledajte u Tuškancu / Velika dvorana kina Tuškanac / Četvrtak – Dan za dokumentarni

film / Dokuart u kinu Tuškanac / Kratki utorak / Filmski klub kina Tuškanac / Program filmskih projekcija u kinu Tuškanac od 12. rujna do 29. listopada 2017.

**13. 25 FPS – Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa/International Experimental Film and Video Festival** / 28. rujna – 01. listopada 2017., Zagreb / 04. – 05. listopada 2017., Rijeka / Nakladnik/Publisher 25 FPS, Udruga za audiovizualna istraživanja/25 FPS Association for Audio-visual Research / Urednica/Editor Marina Kožul / Tekstovi/Contributors Autori filmova, produkcijski tekstovi/filmmakers, production texts, Sebastian Buerkner, Mads Mikkelsen, Oona Mosna, 25 FPS / Prevoditeljica/Translator Ivana Ostojčić / Lektorica/Proofreading Mirjana Ladović / Oblikovanje/Design Andro Giunio / 138 stranica, fotografije / Zagreb, 2017.

ISBN 978-953-7848-06-4

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000943101

Sadržaj/Content: *Uvod/Introduction* / *Žiri/Jury* / *Natjecateljski program/Competition Program* / *Žiri predstavlja/Jury's Choice* / *Oona Mosna Kino igra/Kino Play* / *Mads Mikkelsen Izgubljeni snovi/Lost Dreams* / *Sebastian Buerkner Ponovni susret/Reunion* / *Refleksi/Reflexes* / *U fokusu/In Focus* / *Expanded Cinema* / *Pokrovitelji, partneri, sponzori/Patrons, partners, sponsors* / *Zahvale/Thank You* / *Indeks redateljica/Directors Index* / *Indeks produkcija i distribucija/Production and Distribution Index* / *Pokrovitelji, partneri, sponzori/Patrons, partners, sponsors* / *Zahvale/Thank You* / *Raspored/Schedule* / *Impressum*

**27. Animafest – svjetski festival animiranog filma/Animafest – World Festival of Animated Film** / 05. – 10. lipnja 2017. / Izdavač/Publisher Hulahop d.o.o. / Urednica/Editor Marina Kožul / Asistentica urednice, lektorica/Editors's Assistant, proof-reading Mirjana Ladović / Prevoditeljice/Translation Ivana Ostojčić, Valentina Lisak / Tekstovi/Contributors *Amid Amidi, Nikica Gilić, Jens Meinrenken, Silvestar Mileta, Martina Peštaj, Igor Prassel, Daniel Šuljić, Leila Topić, Božidar Trkulja, Maša Udovičić* / Ilustracija na naslovnici/Cover Illustration by *Goran Radošević* / Oblikovanje/Design *Ana Kunej, Alma Šavar* / Prijelom/DTP Lidija Novosel / Zagreb, svibanj/May 2017.

ISBN 978-953-59482-0-9

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000964295

Sadržaj: *Animafest Zagreb 2017 tim/Team* / *Uvodnici/Introduction* / *Programski selektori/Program Selectors* / *Žiri i nagrade/Jury and Awards* / *Natjecateljski programi/Competition Programs* / *Veliko natjecanje*

*kratkometražnog filma/Grand Competition Short Film* / *Veliko natjecanje dugometražnog filma/Grand Competition Feature Film* / *Natjecanje hrvatskog filma/Croatian Film Competition* / *Natjecanje studentskog filma/Student Film Competition* / *Animation Goes MSU! – natjecanje site-specific animacije/Site-specific Animation Competition* / *Svjetska panorama/World Panorama* / *Majstori animacije/Masters of Animation* / *Borivoj Dovniković Bordo* / *Hrvatski animirani film/Croatian Animated Film 1969* / *Rosto* / *Tema: Strip i animacija/Theme: Comics and Animation* / *Carte blanche Amid Amidi: Nezavisni strip i animacija u SAD-u/Carte blanche Amid Amidi: Alternative Comics and Animation in the USA* / *Carte blanche Jens Meinrenken* / *Nova berba Daniela Šuljića/Freshly Picked by Daniel Šuljić* / *Animirani filmovi hrvatskih strip-autora/Animated Films by Croatian Comic Book Artists* / *Kino za uši/Cinema for the Ear* / *Strip u dugometražnom film/Comics in Features* / *Posebni programi/Special Programs* / *Škole animacije/Animation Schools* / *Cartoon d'or 2016* / *VAF novi talenti/VAF New Talents* / *Birds Like Us* / *Program za djecu i mlade/Children and Youth Program* / *Natjecanje filmova za djecu/Children's Film Competition* / *Obiteljski program/Family Program* / *Animafest u vašem kvartu; radionica animiranog filma/Animafest in your Neighbourhood; Animation Workshop* / *Animafest PRO* / *Animafest Scanner III – simpozij o suvremenoj animaciji/Symposium for Contemporary Animation Studies* / *Predavanja, masterclass, prezentacije, radionica/Lectures, masterclass, presentations, workshop* / *Popratna događanja/Side events* / *Izložbe/Exhibitions* / *Expanded animation* / *Art park, Animafest open-air* / *Indeks redatelja/Index of Authors* / *Indeks filmova/Index of Films* / *Popis filmova po zemljama/Film List by Country* / *Adrese produkcija i distribucija/Productions and Distributions Addresses* / *Pokrovitelji, partneri, sponzori/Patrons, partners, sponsors* / *Raspored/Schedule*

**26. dani hrvatskog filma** / 16. – 20. lipnja 2017. / Izdavač Centar za kulturu Trešnjevka / Urednica kataloga Inesa Antić / Autori tekstova Inesa Antić, Janko Heidl, Diana Nenadić, Vanda Volić / Lektorica Ivana Jović / Dizajn i prijelom Sara Pavleković Preis, Marin Nižić / 180 stranica, fotografije / Zagreb, 2017.

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000966326

Sadržaj: *Uvodnici* / *Tko je tko* / *Nagrade* / *Žiri* / *Nagrada za životno djelo* / *Glavni program* / *Konkurencija igranog filma* / *Konkurencija dokumentarnog filma* / *Konkurencija eksperimentalnog filma* / *Konkurencija namjenskog filma* / *Popratni program* / *Pretprogram: Liga džentlmena u Kinoteci* / *Retro – obnovljena ba-*

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

ština / Izvan okvira / U gostima / Kino "Park stara Trešnjevka" / Sjećanje na divu: Jagoda Kaloper (1947-2016) / Radionica filmske kritike: Hrvatski film traži kritičare / Predstavljanje filmskih publikacija i okrugli stol / Masterclass: namjenski film / Filmski plakati: Šesnić&Turković / Popis prijavljenih filmova / Kontakti produkcijskih kuća / Hvala / Impresum

**64. Pulski filmski festival/Pula Film Festival** / Pula, 15. – 22. srpnja 2017. / Urednica kataloga/Catalogue Editor Mirna Belina / Lektura/Proofreading Dalibor Jurišić / Prijevod/Translation Nina Grković / Dizajn i prijelom/Design and Layout Miranda Herceg / 173 stranice, fotografije / Zagreb, 2017.

Sadržaj: Tko je tko/Who is Who / Uvodna obraćanja/ Introductions / Ocjenjivački sudovi i nagrade/Juries and Awards / Hrvatski program/Croatian Programme / Hrvatski film/Croatian Film Natjecateljski program/ Competition Programme / Nenatjecateljski program/ Out of Competition / Posebna projekcija – Filmovi u nastanku/Special Screening – Work in Progress / Manjinske hrvatske koprodukcije/Minority Croatian Co-productions / Natjecateljski program/Competition Programme / Nenatjecateljski program/Out of Competition / Kratka Pula/Short Pula / Natjecateljski program/Competition Programme / Kratki i srednjometražni igrani film/Short and Mid-length Fiction Film / Dramska serija/Drama Series / Dugometražni dokumentarni film/Feature Documentary Film / Dokumentarni serijal/Documentary Series / Namjenski film/Commission Film / Nenatjecateljski program/ Out of Competition / Animirani film/Animated Film / Kratki i srednjometražni dokumentarni film/Short and Mid-length Documentary Film / Eksperimentalni film/Experimental Film / Međunarodni program/International Programme / Natjecateljski program/Competition Programme / Europolis – Meridijani/Europolis – Meridians / Europolis – Meridians: Posebna projekcija/Europolis – Meridians: Special Screening / Eurokratki/Euroshorts / Nenatjecateljski program/ Out of Competition / Popularna Pula/Popular Pula / Samo kratko!/Short Matters! / Češka – Zemlja prijatelj/Friend Country – Czech Republic / Studentski program/Student Programme / Program za djecu i mlade/Children and Youth Programme / Ambrela – Kino uz more/Ambrela – Cinema by the Sea / Pulica/Pulica / Pulica+/Pulica+ / Kinotečni program/Cinematheque Programme / Kinoteka/Cinematheque / Vremeplov/The Time Machine / Popratni program/Side Programme / Indeksi/Index

**20. Motovun Film Festival** / 25. – 29. srpnja 2017. / Izdavač/Publisher Motovun Film Festival / Za izdavača/For the publisher Igor Mirković / Urednica kataloga/Catalogue editor Mirna Belina / Suradnici/

Collaborators Mike Downey, Inja Korać, Andrej Korovljević, Igor Mirković, Jurica Pavičić, Jelena Svirčić, Milena Zajović / Prijevod/Translation Duško Čavić / Dizajn i prijelom/Design and layout Pero Vojković / Naslovnica/Cover Iva Pezić / 234 stranice, fotografije / Zagreb, 2017.

Sadržaj: Uvodnici/Introductions / Tko je tko?/Who is Who? / Glavni program/Main Program / Motovunski kratki/Motovun Shorts / Hrvatska ukratko!/In Short, Croatia! / Nagrade i žiri/Awards and Jury / Počasne nagrade/Honorary Awards / Nagrada 50 godina – Bogdana Žižića/Bogdan Žižić – 50 Years Award / Nagrada Maverick: Agnieszka Holland/Maverick Award: Agnieszka Holland / Zemlja partner: Island u Istri – Istrand/Partner Country: Iceland in Istria – Iceltria / Izopadena umjetnost 2.0/Degenerate Art 2.0 / Buzz@teen / Kampus Motovun/Motovun Campus / Predavanja/Lectures / Škole i filmovi/Schools and Films / Posebne projekcije/Special Screenings / Događanja/ Events / Kazalo/Index

**22. filmska revija mladeži & 10th Four River Film Festival** / Karlovac, 12. – 16. rujna 2017. / Izdavač/Publishers Hrvatski filmski savez, Kinoklub Karlovac / Za izdavača/Published by Tonči Gačina, Tamara Perković / Urednica/Editor Marija Ratković Vidaković / Grafički urednik/Graphic design Alen Lipuš / Lektor i korektor/Proofreading Ivančica Šebalj, Igor Jurilj / Prijevod/ Translation Ivan Ramljak, Lore Keeper Translations / 252 stranice, fotografije / Zagreb, Karlovac, 2017.

Sadržaj: Impresum / Sadržaj/Table of content / Programski raspored/Program schedule / Tko je tko/Who is who / Dobrodošli u Karlovac/Karlovac welcomes you / Uvodna riječ/Intro / Festivalski foršpan/Festival trailer / Youth Cinema Network / Put oko svijeta u 365 dana/Around the globe in 365 days / Ima neka američka veza/The American Connection / Partnerski program: Finding Humanity/Partner program: Finding Humanity / Dnevnik u boci – već 10 godina i 50 brojeva s nama/10 years of Bottle Daily / Selekcijaska komisija/Selection committee / Ocjenjivački sud/Jury / Ocjenjivački sud srednjoškolaca/International Youth Jury / Natjecateljski program/Competition program / Raspored projekcija/Screening Schedule / Nagrade/Awards / Nagrada "Žuta zastava"/Yellow Flag award / Edukativni programi/Education program / Srednjoškolci predstavljaju srednjoškolcima/High school students presenting / Najbolje iz dječje filmske kuhinje/Best of the children's film cuisine / Nekad laureati Revije i Festivala, a danas.../Previous laureats of the Youth Film Festival and FRFF – where are they now? / Večernji program na četiri rijeke/Evening program on four rivers / Popis prijavljenih filmova/Submitted films / Adresar/The Address book / Statistika/Statistics / Oglasi/Ads / Hvala/Thank you

STIPE RADIĆ:  
TEKUĆA  
BIBLIOGRAFIJA  
FILMSKIH  
PUBLIKACIJA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIŠ

## English Summaries

### ANIMATION

**Mihaela Majcen Marinić**

**Between the artistic and the commercial – animated film for children. Croatian animation for children in international historical context**

When identifying the audience for animated films, it is usually children who come to mind. This link can also be contemplated in the context of children's animation which has been on the rise in recent years, as a result of broad access to digital technologies and other animation techniques. Still, from the very beginning, animated film has been aimed at a wide audience and even before the discovery of film it had existed as a form of a fair attraction. From the very beginning, animated film has been used for educational and promotional purposes as well, as evidenced by the early history of animation in Croatia. When Walt Disney emerged, not only as an author, but primarily as a producer, animated film realized and noticeably extended its full commercial potential, becoming an important segment of popular culture. This commercial aspect of animated film further increased with the emergence of television. In Croatian and in the whole of Socialist Federal Republic of Yugoslavia, several generations were raised watching animated films broadcast daily at 19:15. Besides watching animated films from all around the world fulfilling the requirement of entertainment and education purpose, the habit of watching "cartoons" became a broader social phenomenon affecting family rhythm. In the context of the artistically and commercially most successful animated production for children, we should single out the series about Professor Balthazar produced at Zagreb Film, within the context of the Zagreb School of Animated Film, where films for children were more the exception than the rule. Milan Blažeković's full-length animated films *The Elm-Chanted Forest* (1986), *The Magician's Hat* (1990) and *Lapitch the Little Shoemaker* (1997) produced at Croatia Film proved successful too. Animated films for children fulfil several important criteria: they have to be understandable, fun and acceptable to children at the level of content. It is interesting that children, particularly those of early age, show more interest and understanding regarding abstraction and stylization than many adults suspect them to show. Moreover, it is interesting that simplifications, be it in terms of content, graphics, style, rhythm or melody, often prove not to be a prerequisite for animated film or series' popularity.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**Key words:** animation for children, children's film production, film audience, Milan Blažeković, educational film, *Professor Balthazar*, promotional film, television, Walt Disney, Zagreb School of Animated Film

**Miroslav Cruk**

**Dušan Vukotić's social engagement**

Dušan Vukotić (1927–1997) displayed his social engagement in many activities – he was active as a comic book writer, screenwriter, cartoonist and caricaturist, but the broader public remembers him mostly as the animated films creator. Although some animated films were produced some fifty years ago, they are still being used in school as part of Croatian language and literature classes, more precisely as part of lessons in media culture. According to the curriculum, during their schooling, children watch *Anna Goes to Buy Some Bread* (Aleksandar Marks and Vladimir Jutriša, on the basis of Vukotić's screenplay, 1980), *Cowboy Jimmy* (1957), *Visitor from Space* (Zlatko Grgić, on the basis of Vukotić's screenplay, 1964), *Piccolo* (1959), *Cow on the Moon* (1959), *1001 Drawings* (1960) and *Surogat* (1961). Unfortunately, some of Vukotić's works have been ignored and neglected. His animated films are aimed at children but also adults. They promote values such as dialogue and tolerance (*Piccolo*), criticize aggressive consumerism (*Surogat*) and gender stereotypes (*Cow on the Moon*). Vukotić's animated films have no language barriers – since the story is primarily based on a cartoon that also has the active function of a narrator, they are equally understandable everywhere in the world. The author of the text analyses animated films used for teaching purposes but also films that have been mentioned less in school and outside of it for (un)justifiable reasons.

**Key words:** Dušan Vukotić (opus), social engagement, consumerism, Zagreb School of Animated Film, animated film in teaching, media culture

### CROATIAN FILM

**Marijan Krivak**

**Metastases of Croatia's reality. Discourse on fascization: accompanying Alen Bović's novel (2006) and Branko Schmidt's film (2009)**

The author of the text tries to explain the importance of the film adaptation of Alen Bović's (Ivo Balenović's) literary text *Metastases* (2006). In the context of Croatian film industry, the adaptation proves to be the telltale sign in the broader social and historical context of the analysis of national sovereignty. Balenović's novel (indicatively published under a pseudonym) achieved only moderate "success" with

readers, but its meaning – in the interpretation key depicted herein – is much larger. This is particularly evident in one of the most important Croatian films *Metastases* (2009), Branko Schmidt and Ognjen Sviličić's directorial and screenwriting masterpiece. The text presents the assumption that in the novel, and particularly in the film, a lot more than just a simple "artistic truth" about the nature of Croatia's sovereignty has been said. One can recognize many manifestations of what could be interpreted as a discourse on the "fascization" of Croatian society. The novel and the film *Metastases* thus become distinctive case studies of such argumentation. The author of the text tries to affirm a different perspective on the possible reaffirmation of the *homeland* as opposed to the violent "patriotism", obsessed with the fascist symbolism and "values". In the Croatian artistic but also social and political context, *Metastases* open up perspectives for the philosophical and critical approach to experiencing homeland. The author finally shows us that a piece of art (literary and cinematic) can lead to the reaffirmation of mind/spirit through a distinctive catharsis of national feelings. This can be achieved through desacralisation of many fascistogenic manifestations that weigh on Croatian society. In conclusion, the text has a *bona fide* intention to approach Bović and Schmidt's patriotism. Although with unconditional love, the authors take a critical approach to Croatia. *Metastases* thus offer a philosophical consideration of the pathology of the society as well.

**Key words:** *Metastases* (novel and film), Ivo Balenović, Branko Schmidt, reality and film, politics and philosophy

**Tomislav Radić and Janko Heidl  
Timon, Tomislav Radić, 1973. Memories.**

Two Croatian full-length feature films were made on the basis of William Shakespeare's plays, interestingly both in 1973. Krsto Papić's *Acting Hamlet in the Village of Mrdusa Donja* was based on Ivo Brešan's play *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1971) which was based on Shakespeare's *Hamlet*, whereas Tomislav Radić's *Timon* was based on Shakespeare's *Timon of Athens*, the play that established stage director Radić staged at the Croatian National Theatre in Zagreb shortly before, having in mind a film, or even as part of his film project. In 2016, the world marked the 400<sup>th</sup> anniversary of William Shakespeare's death and on that occasion, although somewhat belated, we bring you Radić's recollections of the production of *Timon*, inseparable from the production of the play. We bring you an edited transcript of interviews that Janko Heidl held with Radić in 2009 and 2010.

## STUDIES

**Saša Markuš, Manel Jiménez Morales  
Između izvornosti i globalizacije: prikaz povijesnih događaja u suvremenom španjolskom filmu i televiziji**

Tema ovog rada jest odnos prema nacionalnoj povijesti u španjolskoj audiovizualnoj fikciji (film i televizija) koja se u prošlom desetljeću počela sve više usmjeravati prema globalnom tržištu. Rad identificira narativne strategije koje se koriste na filmu i televiziji s ciljem uspostavljanja ravnoteže između očekivanja lokalne publike – koja bolje poznaje opisani povijesni sadržaj – i potreba međunarodnih gledatelja – koji nisu kulturološki bliski obrađenim temama. Analizirani filmski i televizijski radovi stvaraju sjecišta između diskurzivnih elemenata koji proizlaze iz španjolske kulture i povijesti i globalnih narativnih formula. Na taj način sprečava se erozija i distorzija povijesnih prikaza kada filmovi i televizijske serije dožive međunarodnu distribuciju.

**Ključne riječi:** španjolski film, španjolska televizija, povijesni narativi, *mitomotor*

## FILM AND LIBRARIES

**Mirko Duić  
Research into the interest in diverse films shown by visitors of Croatian public libraries' web sites**

A number of studies indicate that many countries face the problem of ensuring access to diverse films due to the dominance of feature films produced in the USA. In these circumstances, spectators are expected not to develop interest in diverse films. In this paper we will examine the interest of the Croatian audience in diverse films considering the country of origin of the film, time of production, and type of film (documentary and educational, feature film, animated film). The survey was conducted among visitors of Croatian national libraries' web sites. This is the first survey of its kind in Croatia.

**Key words:** interest in film, film diversity, cultural diversity, public libraries

## MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE TEACHING

**Darko Masnec**

**Video games – aesthetic role of game and interactivity**

Video games are one of the (popular) forms of media that have been developed through digital technologies and they are unique in terms of its processes of combining interactivity and the concept of games. However, they take on many aesthetic characteristics of traditional media, such as fine arts, literary and cinematic narrative structures, sound, music, etc. The process of integrating video games in the academic, artistic or cultural discourse keeps picking up the pace. The author analyses the aesthetic qualities of video games, the concept of playability and interactivity. He presents key theoretical and aesthetic concepts related to video games, singling out mechanics which bears the aesthetic potential of interactivity. Convergence has been presented, through digitalization, as an important process of integrating aesthetic characteristic into the new media.

**Key words:** game, video game, interactivity, narration, mechanics, aesthetics, animation

## NEW BOOKS

**Ante Jerić**

**A View from the Hotel Abyss**

**Jonathan Beller, 2016, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*, Zagreb: Jesenski i Turk**

The text seeks to propose a possible understanding of the terms “attention” and “abstraction” which remain undefined in Jonathan Beller’s work and are key to its understanding. It is said that by means of dual abstraction political economy at conceptual level reduces people to the figure of an animal, work force defined only by its current function. Furthermore, the author claims that at concrete level this reduction takes place through the commodification of human attention. In conclusion, after acknowledging the power of Beller’s argumentation, the author criticizes its weakness and thus points to the possibility of further investigations.

**Key words:** attention, abstraction, political economy, animal, cinematic mode of production

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

## O suradnicima

**Midhat Ajanović** (Sarajevo, 1959), diplomirao je novinarstvo u Sarajevu i učio animaciju u Zagreb filmu. Doktorirao je filmologiju na Sveučilištu u Göteborgu (2009). Autor je kratkih animiranih filmova, knjiga karikatura i više romana. U Hrvatskoj je objavio filmološke knjige *Animacija i realizam / Animation and Realism* (2004), *Karikatura i pokret: devet oglada o crtanom filmu* (2008), *Milan Blažeković – Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon* (2010), *Nedeljko Dragić: čovjek i linija / The Man and The Line* (2014). Predaje povijest i teoriju animacije na švedskim filmskim školama (trenutno na University West u Tröllhattanu). Za svoj rad nagrađen je na brojnim književnim i filmskim manifestacijama i izložbama diljem svijeta.

**Matej Beluhan** (Zagreb, 1993), završio je preddiplomski studij filozofije i diplomski studij komunikologije na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Piše kao suradnik na glazbenom portalu <mixeta.net> i sudjeluje u organizaciji Revije studentskog filma.

**Miroslav Cruk** (Varaždin, 1983), profesor hrvatskog jezika i diplomirani knjižničar. Književne oglede, esejistiku, poeziju i prozu objavljivao u više časopisa (*Kvadrat*, *Tema*, *Quorum*, *Treći trg*, *Kolo*, *Zarez*) te na nekoliko portala (<stripovi.com>, <potlista.com>, <booksa.hr>, <modestycomics.com>), a razmatranja o stripu i filmu u ovom časopisu.

**Annabel Domović** (Zagreb, 1989), prvostupnica komparativne književnosti te magistra španjolskog jezika i književnosti i bibliotekarstva na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Živi i stvara u Zagrebu.

**Borivoj Dovniković – Bordo** (Osijek, 1930), redatelj, animator, crtač i publicist, od 1949. objavljuje karikature, animator je u filmovima W. Neugebauera *Veliki miting* (1951) i *Veseli doživljaj* (1951) te glavni crtač u nekoliko crtanih filmova. Kao redatelj debitirao je 1961. (*Lutkica*, *Slučaj opakog miša*). Autor je animiranih filmova: *Bez naslova* (1964), *Kostimirani rendez-vous* (1965), *Ceremonija i Znatiželja* (1966), *Krek* (1967), *Ljubitelji cvijeća* (1970), *Manevri* (1971), *Putnik drugog razreda* (1974), *N.N.* (1977), *Škola hodanja* (1978), *Jedan dan života* (1982), *Uzbudljiva ljubavna priča* (1989) i drugih, za koje je dobio velik broj nagrada. Bio je koscenarist pilot-filma za seriju *Profesor Baltazar*, *Izumitelj cipela* (Z. Grgić, 1967). Autor je priručnika *Škola animiranog filma* (1983; kasnija izdanja 1996. i 2009; češko izdanje 2007). Bio je umjetnički direktor Animafesta. Karikature i stripove objavljivao

je u *Kerempuhu*, *Ježu*, *Hrvatskoj ljevici*, *Glasi Slavonije*, *Magnetu*, *Horizontovom zabavniku*, *Petku*, *Plavom vjesniku* i *Prosvjeti*. Kolumne i karikature objavljuje i na portalu <Autograf.hr>.

**Mirko Duić** (Zagreb, 1980), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu te montažu slike i zvuka na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Autor je filma o Arsenu Dediću *Arsen – Brod u boci* (2009). Zaposlen kao poslijedoktorand na Odjelu za informacijske znanosti Sveučilišta u Zadru.

**Petra Galović** (Zagreb, 1996), studentica komparativne književnosti i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednica časopisa *Kontrapost*. O vizualnoj kulturi piše za portal <Kulturflux>. Na 64. pulskom filmskom festivalu, u sklopu radionice filmske kritike Mladi filmofili, pisala je za <tportal.hr>.

**Janko Heidi** (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od konca 1980-ih piše o filmu (glazbi, knjizi i kazalištu) za razne tiskovine i elektronske medije, najdulje u *Večernjem listu*. Posljednjih godina najčešće objavljuje u ovom časopisu, na Trećem programu Hrvatskog radija, na portalima <kulisa.hr>, <kulturpunkt.hr>, <mixer.hr>, Ravno do dna i dr. te uređuje *Zapis*. Radio je kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova (*Anđele moj dragi* T. Radića, *Sedma kronika* B. Gamulina, *Treća žena* Z. Tadića, *Rusko meso* i *Nebo sateliti* L. Nole, *Sonja* i *bik* V. Vorkapić i dr.). S Draženom Ilinčićem i Arsenom Oremovićem objavio je *Kino & video vodiče 1997-2000*. Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2013.

**Hrvoje Hribar** (Zagreb, 1962), studirao je komparativnu književnost i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, diplomirao filmsku i televizijsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Eseje i kritike objavljivao je u *Gordoganu*, *Zarezu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Studentskom listu*, *Novom prologu* i na Radiju 101. Bio je suradnik *Filmske enciklopedije*. Autor je više radiodrama, srednjometražnih, dokumentarnih (*Svijet je velik*, 1999; *Bil jedon*, 2001), namjenskih (*Oda radosti*, 2012 i dr.) i dugometražnih igranih (*Puška za uspavlivanje*, 1997; *Što je muškarac bez brkova*, 2005) filmova te TV filma *Hrvatske katedrale* (1991) i serije *Novo doba* (2001/2002). Od 2010. do 2017. bio je ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra.

**Ante Jerić** (Split, 1988), diplomirao je komparativnu književnost i povijest na Filozofskom fakultetu u

Zagrebu. Doktorand je na filozofskom modulu ZRC SAZU u Ljubljani gdje priprema disertaciju o radikalnoj fenomenologiji Michela Henryja. Bio je urednik na portalu <Kulturpunkt.hr>. Trenutno radi u Multimedijalnom institutu gdje je zadužen za teorijski program i izdavačku djelatnost. Godine 2016. objavio je knjigu *Uz Malabou: profili suvremenog mišljenja*.

**Manel Jiménez Morales** (Girona, 1978), diplomirao je komparativnu književnost na Sveučilištu u Barceloni i audiovizualne komunikacije na Sveučilištu Pompeu Fabra u Barceloni, gdje je magistrirao i doktorirao socijalnu komunikaciju, a od 2000. i radi kao profesor filma i televizije. Bio je gostujući profesor na Oxfordu i Sveučilištu u Kaliforniji (SAD). Autor brojnih radova na temu televizijske fikcije, serijalnih i transmedijalnih pripovijesti objavljenih u stručnim časopisima i kolektivnim knjigama, a jedno vrijeme i urednik stručnog časopisa *Formats*, u izdanju Odsjeka za komunikaciju na Sveučilištu Pompeu Fabra.

**Dragan Jurak** (Zagreb, 1967), studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu* i na HRT-u. Trenutno objavljuje na portalu *Moderna vremena*, Trećem programu Hrvatskog radija, u *Novostima* i u *Zarezu*. Autor je knjige *U zaklon! Ideološka čitanka suvremenog filma* (2014). Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku 1998.

**Daria Keršič** (1990), magistra ekonomije. Objavila je *fantasy roman za mlade Moć albiura* u izdanju Algoritma (2015), amaterski se bavi glazbom, scenaristikom i režijom te je snimila dva autorska filma. Filmske recenzije i kritike objavljivala je na <portal.hr> i u *Zapisu*.

**Marijan Krivak** (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Dugi je niz godina bio urednik u časopisu i biblioteci *Filozofska istraživanja*. Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. najprije u *Kinoteci*, zatim pod pseudonimom Milan Kanat u *Arkzinu*, a kasnije u *Vijencu*, *Zarezu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Zapisu*... Objavio je knjige *Filozofjsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008), *Film... politika... Subverzija?: bilješke o autorskim politikama/poetikama* (2009), *Suvremenost(i)* (2012) i *Kino Hrvatska* (2015). Suradnik je radijske emisije *Filmoskop* te web-portala <filmovi.hr>. Zaposlen je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

**Elvis Lenić** (Pula, 1971), diplomirao je strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Filmski kritičar *Gla-*

*sa 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 filološkom tezom u okviru Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Asistent je na Katedri za filmologiju pri Odsjeku za komparativnu književnost.

**Pavle Luketić** (Karlovac, 1988), diplomirao engleski jezik i književnost te švedski jezik i kulturu na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Živi i radi u Zagrebu kao prevoditelj.

**Mihaela Majcen Marinić** (Sisak, 1974), na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala je komparativnu književnost i povijest umjetnosti 1999, te doktorirala 2013. s temom o suvremenom hrvatskom animiranom filmu. Objavila je knjigu *Prema novoj animaciji: povijest novijeg animiranog filma u Hrvatskoj* (2015). Zaposlena je u Ministarstvu kulture Republike Hrvatske kao voditeljica Službe za knjigu i nakladništvo. Bila je suradnica i članica žirija više festivala.

**Saša Markuš** (Podgorica, 1965), diplomirala je na Odsjeku za dramaturgiju (1991) i magistrirala filmologiju (1997) na Fakultetu dramskih umjetnosti u Beogradu. Doktorirala na odsjeku za Audiovizualne komunikacije (2010) Sveučilišta Pompeu Fabra u Barceloni, gdje je i profesor na Programu hispanjskih i europskih studija za strane studente. Autorica je knjiga *Poetika Pedra Almodovara* (1998; španjolsko izdanje 2001) i *Parodija u postmodernom filmu* (2014, španjolsko izdanje 2011). Objavila je četrdesetak radova na temu suvremenog filma i španjolskog filma u kolektivnim publikacijama i stručnim časopisima, surađivala na istraživačkim projektima Sveučilišta u Navari i Katalonske vlade.

**Darko Masnec** (Celje, 1985), diplomirao je na Pedagoškom fakultetu u Mariboru, smjer Likovna umjetnost 2009, a 2012. završio je MA studij animiranog filma na Odsjeku za animirani film i nove medije pri Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu gdje trenutno radi u suradničkom zvanju asistenta. Godine 2017. doktorirao je tezom *Zagrebačka škola crtanog filma – umjetničke i tržišne prakse u kontekstu videoigara* na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Autor je višestruko nagrađivanog animiranog filma *Ja već znam što čujem* (2012), radio je kao animator na više kratkih filmskih projekata, objavio nekoliko članaka i predavanja na temu animacije i videoigara. Suraduje s Animafestom i drugim filmskim festivalima. U galerij-

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

skom kontekstu najviše se bavi konceptualnim umjetničkim praksama.

**Zrinko Ogresta** (Virovitica, 1958), hrvatski scenarist i filmski redatelj, redoviti sveučilišni profesor i voditelj Diplomskog studija filmske režije igranog filma na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti te član Europske filmske akademije. Diplomirao je u siječnju 1982. na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, na odsjeku filmske i televizijske režije. Autor je dugometražnih igranih filmova koji su prikazivani i nagrađivani na uglednim međunarodnim i tuzemnim festivalima (Berlin, Venecija, Karlovy Vary, London, Montpellier, Haifa, Denver, Milano, Pula, itd.). Osobito se ističu nominacija za Europsku filmsku nagradu u kategoriji debitantskog filma za film *Krhotine – kronika jednog nestajanja* (1991), najuglednija svjetska televizijska nagrada Prix Italia za film *Isprani* (1995), Srebrni kristalni globus na festivalu u Karlovym Varyma za film *Tu* (2003) i posebno priznanje na Berlinaleu za film *One strane* (2016). Ostali dugometražni filmovi: *Crvena prašina* (1999), *Iza stakla* (2008), *Projekcije* (2013). Nositelj je ordena Reda Danice Hrvatske s likom Marka Marulića, dobitnik je dviju godišnjih Nagrada Vladimir Nazor za filmsku umjetnost (1991. i 2003), te Nagrade Grada Zagreba (1999). Bio je član brojnih međunarodnih i ovdašnjih filmskih žirija. Redoviti je član Društva hrvatskih filmskih redatelja.

**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 poput *Animatika*, dodjele Akademijine nagrade (Oscara) i dr.

**Stipe Radić** (Šibenik, 1987), završio preddiplomski studij novinarstva i diplomski studij politologije na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Tekstove o filmu, među ostalim, objavljuje u časopisu *Filmonaut*, u radijskoj emisiji *Filmoskop* i u ovom časopisu. Dobitnik je diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014.

**Tomislav Radić** (1940–2015, Zagreb), hrvatski kazališni i filmski redatelj, diplomirao je 1962. na Filozofskom fakultetu, a 1973. na Akademiji kazališne i filmske umjetnosti (Akademiji dramske umjetnosti) koje je bio dugogodišnji profesor i dekan. Režirao je predstave kao što su *Stilske vježbe*, *Kate Kapuralica*, *Gospodsko dijete*, *Čaruga*, *Emigranti*, *Kafetarija*, *Ifigenija u Aulidi*, *Hedda Gabler*, *Mizantrop*, *Neobične*

*zgode* i druge, od kojih je veći broj i ekranizirao. Režirao je dokumentarne filmove *Istrani*, *Lica*, *Put*, *Živjeti u Imotskom* i *Hrvat na Kosovu* te je bio scenarist i redatelj oko 50 dokumentarnih emisija. Bio je glavni urednik Dramskoga programa HTV-a, režirao je TV drame *I tako dalje*, *Ljubica*, *Soba za odmor*, *Klopka* i seriju *Osvajanja Ljudevita Posavca*. Igranim filmovima *Živa istina* (1972), *Timon* (1973), *Luka* (1992), *Anđele moj dragi* (1995),  *Holding* (2001), *Što je Iva snimila 21. listopada 2003* (2005), *Tri priče o nespavanju* (2008) i *Kotlovina* (2011) zaslužio je status jednog od najistaknutijih hrvatskih filmskih modernista. Za svoj rad nagrađen je nizom nagrada na filmskim festivalima u zemlji i inozemstvu, te državnim nagradama i odličjima, među kojima se ističu Nagrada Vladimir Nazor, dvaput Nagrada grada Zagreba, te odličje Reda Danice Hrvatske s likom Marka Marulića.

**Diana Robaš** (Karlovac, 1978), diplomirala filozofiju i sociologiju na Hrvatskim studijima u Zagrebu. Autorica je dviju pjesničkih zbirki. Objavljivala poeziju, kratke priče i stripove u raznim tiskanima i internetskim izdanjima. Filmsku kritiku i eseje redovito objavljuje u časopisu *Filmonaut*, a one posvećene animiranom filmu u ovom časopisu.

**Mario Sluga** (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. Doktorirao 2016. na Sveučilištu u Chicagu, objavio knjigu *Montage As Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder* (Rochester, 2017). Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009. Izvršni je urednik međunarodnog internetskog časopisa *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe* baziranog u Njemačkoj.

**Marko Stojiljković** (Beograd, 1983), diplomirao na studiju menadžmenta u kulturi i umjetnosti na Akademiji lepih umjetnosti u Beogradu. Apsolvent novinarstva i menadžmenta masovnih medija. Autor dnevno aktivnog bloga <Film na dan>. Objavljivao na web portalima <FAK> (gdje je i urednik festivalske rubrike), <Monitor>, <Lupiga>, <Dop Magazin>, <Cineuropa>, <Nisimazine>, kao i u časopisu *Identitet*. Suradnik u emisiji *Filmoskop* na trećem programu Hrvatskog radija. Programski suradnik Grossmannovog festivala fantastičnog filma i vina koji se održava u Ljutomeru.

**Vladimir Šeput** (Osijek, 1985), diplomirao češki jezik i književnost te francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslije-

O SURADNICIMA

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

diplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Voditelj Salona Matice hrvatske, član Društva hrvatskih književnih prevodilaca. Pisao je u *Vijencu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu* i drugdje, bio član međunarodnog žirija na Motovun Film Festivalu.

**Ivana Emily Škoro** (1991), magistra filozofije i anglistike. U slobodno vrijeme bavi se snimanjem filmova i pohađanjem raznih filmskih radionica.

**Hrvoje Turković** (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom 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 Filozofskom 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), *Život izmišljotina* (2012) i *Politikom po kulturi: polemike (1968-2002)* (2016). Autor kratkog amaterskog filma *Zastajkivanje* (1967); scenarija za srednjometražni dokumentarni film *Zlatko Grgić* (red. Stjepan Filaković; HTV, 1996) te četiri filmska miniseja za HRT. Odgovorni urednik u ovom časopisu, kojega je bio i prvim 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*, *Filmonautu*, na portalu <dokumentarni.net> i drugdje. Dobitnica je diplome Vladimir Vuković za najboljeg mladog kritičara 2012. Redateljica je kratkih filmova *Srećko Kramp: skica za portret* (2014), *Roza – teološki film ceste* (2015) i *Osam načina da se prestanete osjećati usamljeno* (2016).

tetu u Zagrebu. Kao član Kinokluba Zagreb od 2003. realizirao nekoliko kratkih filmova kao i cjelovečernji nezavisni igrani film *Određište nepoznato* (2012) nagrađen na Vukovar Film Festivalu i kino distribuiran. Od 2010. osmislio i vodio nekoliko radionica kratkog filma. Vodi filmske analize za učenike osnovnih škola u sklopu projekta Sedmi kontinent. Piše prozu i filmske kritike.

90-91 / 2017

HRVATSKI  
FILMSKI  
LJETOPIS

**Vjeran Vukašinović** (Zagreb, 1979), diplomirao filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakul-

**Krunoslav Lučić**  
**FILMSKI STIL: TEORIJSKI PRISTUP I STILISTIKA**  
**HRVATSKOGA FILMA**

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2017.

Biblioteka: Rakurs – br. 14

343 stranice; ilustrirana

ISBN 978-953-7033-52-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000973766.

Na učestale prigovore kako se povjesničari hrvatskoga filma previše bave njegovim periodizacijama, socijalno-političkom ili produkcijskom poviješću, a premalo njegovim stilskim paradigmama ili uzorcima, u posljednje vrijeme, osobito iz pera filmologa mlađe generacije, stižu uvjerljivi teorijski demantiji. Jedan od njih prva je knjiga filmologa Krunoslava Lučića, koja se velikim dijelom posvećuje općim teorijama (filmskoga) stila, da bi ih potom primijenila u analizi nekolicine hrvatskih igranih filmova.

Pozivajući se na literaturu iz područja teorije i povijesti filma, ali i književne teorije, lingvistike, filozofije i povijesti umjetnosti, u prvom dijelu knjige razrađuju se pojam i fenomen jezičnoga i filmskog stila. Lučić polazi od suvremene teorije filmskoga stila zasnovane na takozvanom funkcionalnom pristupu kako su ga formulirali i primjenjivali filmolozi Noël Caroll i David Bordwell, te na srodnom mu konfigurativnom pristupu hrvatskoga filmologa Hrvoja Turkovića. Uz analitičku razradu bitnih sastavnica i načela filmskoga stila, knjiga nudi teorijsko objašnjenje mehaniz-



ma njegova funkcioniranja na primjerima iz svjetske kinematografije, kao i konkretan opis različitih općih stilskih konfiguracija, poput klasične i modernističke, te njihovih specifičnih stilskih varijanti u hrvatskom dugometražnom igranom filmu u razdoblju između 1945. i 1991. godine, ukazujući pritom na transpovijesni značaj obiju stilskih konfiguracija i u svjetskom i u hrvatskom igranom filmu. Varijante klasične i/ili podtipovi modernističke konfiguracije analiziraju se u filmovima Ante Babaje, Branka Bauera, Zvonimira Berkovića, Kreše Golika, Fadila Hadžića, Vatroslava Mimice, Zorana Tadića i Ante Peterlića.

**Cijena 130,00 kuna**

## Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

*Hrvatski filmski ljetopis* u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, *online*-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

**TEHNIČKE UPUTE:** Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose upravno, u gornjim navodnicima (”), a citati unutar citata u polunavodnicima (‘).

**CITIRANJE:** Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

**Peterlić, Ante**, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

**Turković, Hrvoje**, 2009, “Pojam poetskog izlaganja”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

**Kragić, Bruno**, 2006, “Ford, Peterlić i mi”, u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

**Kukuljica, Mato**, 2004, “Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)”, *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <[http://www.hfs.hr/hfs/zapis\\_list.asp](http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp)>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagradi stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.