

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

god. 24 (2018)

broj 93-94, proljeće-ljeto 2018.

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:

Etami Borjan
Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Karla Lončar
Krunoslav Lučić
Silvestar Mileta (izvršni urednik / managing editor)
Diana Nenadić
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

ŽIRORAČUN: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,

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

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Association

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

Ukupan broj prodanih primjeraka časopisa Hrvatski filmski ljetopis god.
23 (2017) je 178 primjeraka. Ukupan prihod izdavača za 2017. godinu iznosi
7.684,33 kune. Podaci su objavljeni sukladno st. 1. čl. 34. Zakona o medijima
(NN. 59/04., 84/13.) te mišljenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske.



Godište 24 (2018) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i
Hrvatskog audiovizualnog centra / Broj je zaključen 1. srpnja 2018, a objavljen
je 5. rujna 2018.



SADRŽAJ

BEZINOVIĆ	5	Igor Bezinović / Pet godina kratkih izleta – fragmenti nastanka filma <i>Kratki izlet</i>
	20	Igor Bezinović / <i>God help you if you use voice-over in your work!</i> Kako je nastao Vrlo kratki izlet (i neki drugi kratki filmovi)
	28	Ivana Kronja / Čovekoljubive priče: svetovi Igora Bezinovića
STUDIJE	51	Rajko Petković / Michael Haneke i novi austrijski film
	73	Mirela Ramljak Purgar / Ekspresionizam i ambivalencija – odnos značenja i forme u <i>Izbavitelju</i> i <i>Kabinetu doktora Caligarija</i>
ESEJI	91	Arsen Oremović / <i>Ne osvrći se</i> – izravan pogled u... enigm
FILMSKA GLUMA	99	Miroslav Artić / Filozofski pristup fenomenu glume
FILMSKA ARHIVISTIKA	107	Kristina Mihalić / Postupci i problemi obrade i zaštite filmskog arhivskog gradiva
FESTIVALI I REVIJE	139	14. ZagrebDox – međunarodni festival dokumentarnog filma (2018): Mali ljudi s velikim problemima, Milan Zaviša / Priče koje pričamo i laži koje gledamo, Matej Beluhan / Utezi prošlosti, utezi budućnosti, Miro Frakić
	160	68. međunarodni filmski festival u Berlinu (2018): Ne tako dobra filmska berba, Marko Stojiljković
NOVI FILMOVI	167	Kinorepertoar: <i>Bez ljubavi</i> (Ana Abramović), <i>Egzorcizam</i> (Marko Stojiljković), <i>Iskupljenje u New Yorku</i> (Mario Sluga), <i>Ivan</i> (Martina Jurišić), <i>Iz ništavila</i> (Milan Zaviša), <i>Lyndon B. Johnson</i> (Marko Stojiljković), <i>Loving Vincent: Van Goghov misterij</i> (Petra Galović), <i>Majka</i> (Maja Gregorović), <i>Mrtve ribe</i> (Maja Gregorović), <i>Osmi povjerenik</i> (Vanja Kulaš), <i>Projekt Florida</i> (Marijan Krivak), <i>Sretan kraj</i> (Višnja Vukašinović), <i>Tri plakata izvan grada</i> (Boško Picula)
NOVE KNJIGE	207	Adrian Pelc / <i>Larpurlartisti u tvornici snova</i> / Bruno Kragić, 2017, <i>Neke tendencije klasičnog filma: tri eseja</i> , Zagreb: Hrvatski filmski savez
	211	Iva Polak / <i>Intimno putovanje kroz zemlju iza šume</i> / Boris Perić i Tomislav Pletenac, 2015, <i>Zemlja iza šume. Vampirski mit u književnosti i na filmu</i> , Zagreb: TIM press
	215	Jurica Starešinić / <i>Dragocjena sjećanja</i> / Boris Kolar, 2016, <i>Sjećanja i razmišljanja jednog Zagrepčanca</i> , Zagreb: Udruga Profesor Baltazar
	218	Marko Kardum / <i>Mislite li filmom?</i> / Ljubiša Prica, 2016, <i>Film kao medij filozofskog mišljenja</i> , Zagreb: Naklada Jurčić
PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE	223	Tin Bačun / Stil Stanleya Kubricka između klasičnoga i modernoga
DODACI	239	Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

BEZINOVIĆ	5	Igor Bezinović / Five years of short excursions – behind-the-scenes fragments of the film <i>A Brief Excursion</i>
	20	Igor Bezinović / <i>God help you if you use voice-over in your work!</i> How <i>A Very Brief Excursion</i> (and some other short films) was made
	28	Ivana Kronja / Humane stories: Igor Bezinović's worlds
STUDIES	51	Rajko Petković / Michael Haneke and new Austrian film
	73	Mirela Ramljak Purgar / Expressionism and ambivalence – relationship between meaning and form in <i>The Rat Savior</i> and <i>The Cabinet of Dr. Caligari</i>
ESSAYS	91	Arsen Oremović / <i>Dont Look Back</i> – direct look at... the enigma
FILM ACTING	99	Miroslav Artić / Philosophical approach to the phenomenon of acting
FILM ARCHIVES	107	Kristina Mihalić / Procedures and problems in processing and protecting archival films
FESTIVALS	139	14th ZagrebDox – International Documentary Film Festival (2018) : Small people with big problems, Milan Zaviša / Stories that we tell and lies that we watch, Matej Beluhan / Burdens of the past, burdens of the future, Miro Frakić
	160	68th Berlin International Film Festival (2018) : Not much of a film harvest, Marko Stojiljković
NEW FILMS	167	Cinema : <i>Loveless</i> (Ana Abramović), <i>Exorcism</i> (Marko Stojiljković), <i>You Were Never Really Here</i> (Mario Slugan), <i>Ivan</i> (Martina Jurišić), <i>In the Fade</i> (Milan Zaviša), <i>Lyndon B. Johnson</i> (Marko Stojiljković), <i>Loving Vincent</i> (Petra Galović), <i>Mother!</i> (Maja Gregorović), <i>Dead Fish</i> (Maja Gregorović), <i>The Eight Commissioner</i> (Vanja Kulaš), <i>The Florida Project</i> (Marijan Krivak), <i>Happy End</i> (Višnja Vukašinović), <i>Three Billboards Outside Ebbing, Missouri</i> (Boško Picula)
NEW BOOKS	207	Adrian Pelc / <i>Larpurlartists in a dream factory</i> / Bruno Kragić, 2017, <i>Some tendencies of classic film: three essays</i> , Zagreb: Croatian Film Association
	211	Iva Polak / <i>An intimate journey through a land behind the forest</i> / Boris Perić and Tomislav Pletenac, 2015, <i>Land behind the forest. Vampire myth in literature and in film</i> , Zagreb: TIM press
	215	Jurica Starešinić / <i>Precious memories</i> / Boris Kolar, 2016, <i>Memories and ideas of a guy from Zagreb</i> , Zagreb: Professor Balthazar Association
	218	Marko Kardum / <i>Do you think film?</i> / Ljubiša Prica, 2016, <i>Film as a medium of philosophical thinking</i> , Zagreb: Naklada Jurčić
ATTACHMENTS FOR FILM AND MEDIA CULTURE LESSONS	223	Tin Bačun / Stanley Kubrick's style between the classic and the modern
APPENDICES	239	Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide

UDK: 791.633-051 BEZINOVIĆ, I.:791-21"2017"(084.11)

Igor Bezinović

Pet godina kratkih izleta – fragmenti nastanka filma *Kratki izlet*

Zagreb, 21. lipnja 2013.

Saznajem da mi je na HAVC-ovu natječaju dodijeljeno 35 000 kuna za razvoj scenarija dugometražnog igranoga filma *Kratki izlet*, tj. za filmsku adaptaciju istoimenoga romana Antuna Šoljana.

Kupujem jednu ružnu malu bilježnicu s tvrdim koricama.

U nju neplanski i nesustavno zapisujem ideje vezane uz rad na filmu. Sadržaj te bilježnice je velikim dijelom "scenarij" *Kratkog izleta*.

Prva natuknica u bilježnici glasi:

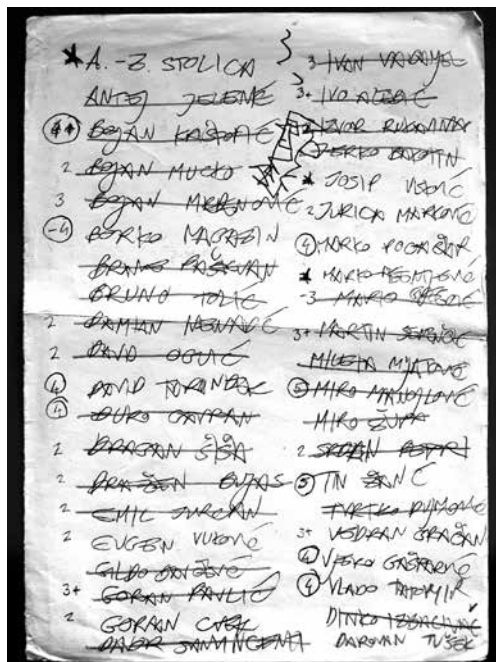
– Nakon cjelonoćnog pijanstva, oko podneva sjedamo u kafić na Susku. Leni se umiva pivom. Bruno mu kaže: Nemoj Leni, ovdje su korektni prema nama.

Druga natuknica glasi:

– Koja dobra supa, šteta što nemam mamurluk.

Treća natuknica glasi:

– Trideset godina – lica oronula od alkohola.

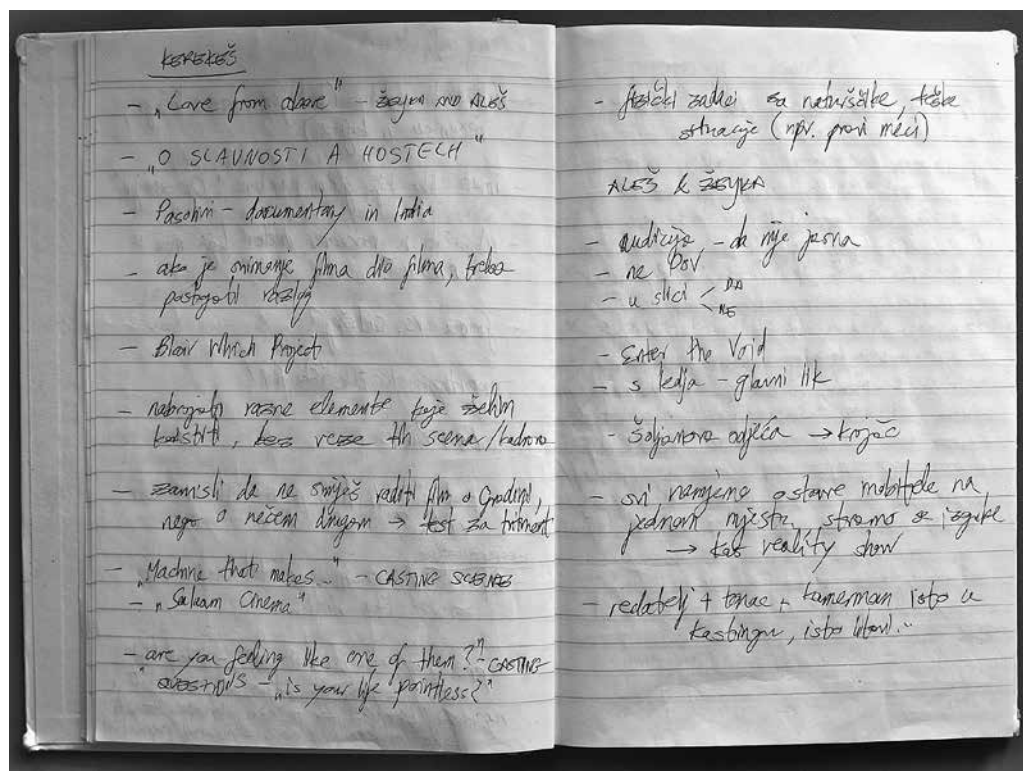


Papir umetnut
u bilježnicu –
popis prijatelja
koje sam
razmatrao za
glumce muških
uloga u filmu

Rijeka, 17.–22. srpnja 2013.

Na prvih nekoliko stranica bilježnice zapisujem neka pitanja koja su mi na filmskoj radionici Refineri postavljali razni mentori (redatelji/ce, producenti/ce, umjetnici/ce):

- Zašto želiš snimiti hibridni, a ne klasični igrani film?
- Za koga je to film?
- Zašto bi adaptacija romana iz šezdesetih bila bitna mladim ljudima danas?
- Kako ćeš odabrati glumce?
- Hoće li Naratora glumiti glumac ili naturščik?
- Kako ćeš režirati naturščike?
- Što novo film može donijeti u odnosu na roman?
- Jesi li ti lik u filmu?
- Hoće li film sadržavati scene making of-a, tj. metafilmske dijelove?
- Hoće li film biti sniman putem objektivnih ili subjektivnih kadrova?
- Trebaju li glumci pročitati roman ranije?



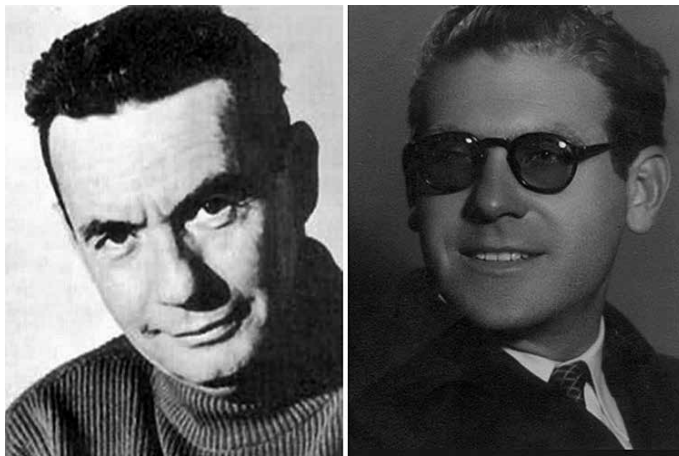


Istarske ceste
koje sam
obišao biciklom
19. i 20. travnja
2014.

Draškovićeva ulica, Zagreb, 21. travnja 2014.

Posjećujem Nadu Šoljan kako bih od nje dobio i pisano dopuštenje da adaptiram roman njezina preminulog supruga Antuna Šoljana. Nakon sastanka u bilježnicu zapisujem nekoliko njezinih misli i pitanja, po sjećanju:

- Inspiracija za lik Roka bio je Nikša Kalačić, rovinjski nastavnik gimnastike.
- Hoće li se iz filma vidjeti da se radi o adaptaciji romana *Kratki izlet*?
- Valjda će vam dat novaca, to su sitne pare.
- Znači, sve ove naše poznate glumce mrzite pa njih ne želite angažirati?
- Napravite nešto lijepo, pa da budemo ponosni.



Antun Šoljan i
Nikša Kalačić

IGOR
BEZINOVIĆ:
PET GODINA
KRATKIH IZLETA
— FRAGMENTI
NASTANKA
FILMA KRATKI
IZLET

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Casalborgone, Italija, 22.–30. kolovoza 2014.

Snimamo kratki film *Vrlo kratki izlet* u sklopu festivala *MonFilmFest*.

Iskustvo rada na *Vrlo kratkom izletu* je mojim glavnim suradnicima (Ante Zlatko Stolica, Mladen Vujčić, Hrvoslava Brkušić, Danko Vučinović) i meni presudan motivacijski korak za nastavak rada na dugometražnome filmu. Misli o radu na tom filmu iz nekog razloga ne zapisujem u bilježnicu.¹



Mladen, Danko, Stola, Hrvoslava i Igor ispred kapelice na snimanju *Vrlo kratkog izleta*, 23. kolovoza 2014.

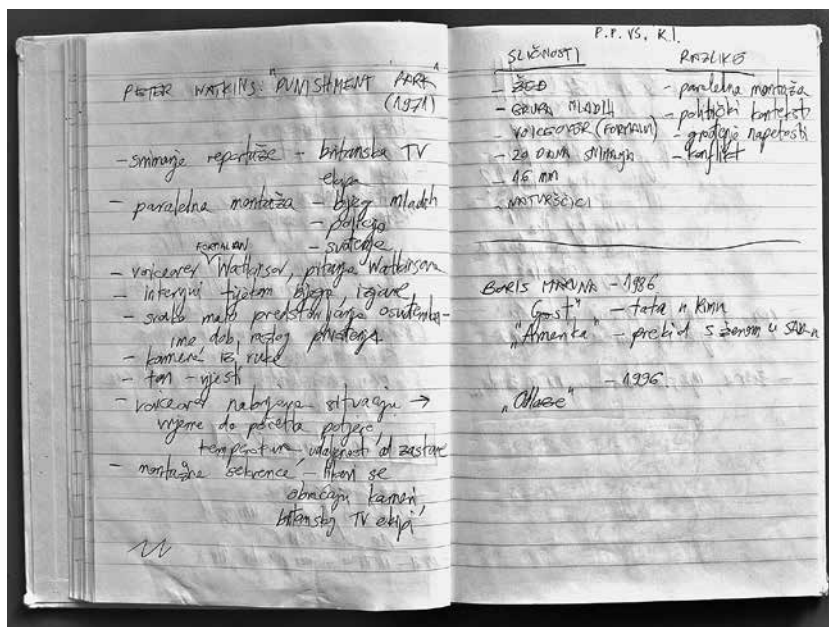
Zagreb, svibanj 2015.

Dva mjeseca prije početka snimanja zapisujem ideje za koje se danas čudim što su mi se tada činile zanimljivima:

- Scena u kojoj svi likovi namjerno ostave mobitele na jednom mjestu (npr. u jednu kantu) i onda se stvarno izgube, kao u reality showu.
- Glavni lik filma bi mogao biti redatelj i scenarist koji radi filmsku adaptaciju.
- Scena s Nadom Šoljan koja bi komentirala Naratorov izgled i glas.
- Koristiti zvuk radio drame *Kratki izlet* i zvuk romana pročitano za potrebe *Knjižnice za slijepe* – te scene namjerno trebaju izgledati neuvjerljivo.

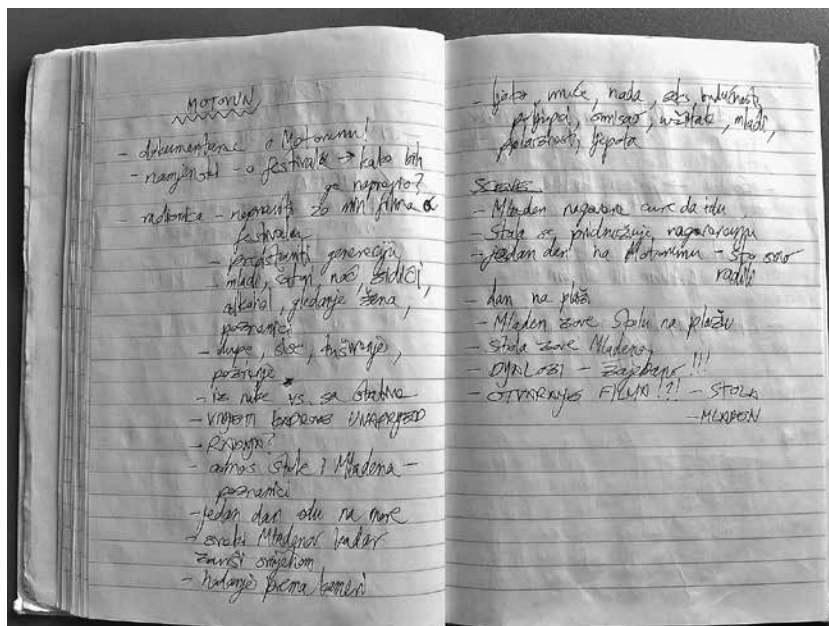
¹ Redateljska metoda i stil korišteni u tom kratkom filmu uvelike se odnose i na dugometražni *Kratki izlet*. Potkraj 2014. za 78. broj *Zapisa – biltena Hrvatskog filmskog saveza*, na prijedlog urednika Janka Heidla, pišem tekst “God help you if you use

voice-over in your work! – kako je nastao *Vrlo kratki izlet* (i neki drugi kratki filmovi)”, u kojem detaljno fotografijama i tekstom opisujem kronologiju rada na *Vrlo kratkom izletu*. (Taj tekst prenosimo u cijelosti u ovome broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*; op. ur.)



Zapisujem redateljske i scenarističke smjernice:

- Treba u glavi vidjeti sve kadrove unaprijed.
- Treba unaprijed naći režijska rješenja za svaku scenu.
- Likovi trebaju biti plošni, a radnja jednostavna.
- Kako bih režirao taj film da roman ne postoji?



IGOR
BEZINOVIĆ:
PET GODINA
KRATKIH IZLETA
— FRAGMENTI
NASTANKA
FILMA KRATKI
IZLET

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Za otvaranje filma u Motovunu pišem zasebne ideje:

– Kako bih režirao film o festivalu u Motovunu? – uvodne scene trebam režirati kao da radim dvadesetminutni namjenski film o festivalu.

– Mladi, šatori, noć, zidići, alkohol, gledanje žena, poznanici, dupe, sise, tuširanje, poziranje, zora, jedenje jogurta, čitanje podataka s etikete jogurta, ljeto, vruće, nada, seks, budućnost, poljupci, smisao, užitek, prolaznost, ljepota.

– Jedan dan odu na more – Mladen zove Stolu na plažu.

– Najaviti glumcima da uvijek mogu biti snimljeni – svi stalno trebaju imati na sebi bubice.

Zagreb i Istra, lipanj 2015.

Film krećemo snimati idućega mjeseca, na Motovun Film Festivalu.

Ideje u bilježnici više nisu toliko u vezi s redateljskim stilom koliko sa scenarijem i produkcijom:

– Srediti dozvole za vožnju auta po Parenzani na relaciji Grožnjan–Buje.

– Razgovor s vozačem – on im daje upute do sela, a kada dođu u selo – napiju se.

– U kojem dijelu filma se treba desiti scena kupanja?

– Glumci – tko glumi koga?

– Pronaći crno-bijele fotografije fojbi iz 2. svjetskog rata.

– Na kraju filma se Stola vraća na after party u Motovun.

– Mladen nas doista vodi prva tri dana, a mi se gubimo po šumama.

– Nabranje imena mjesta kroz koja bus prolazi, nabranje vrsti biljaka u šumi.

– Na kraju filma dođu do kapelice iznad Istarskih Toplica.

– Ovaj film ne može imati formu koja je jednako jaka kao forma Verude.

– Voice-over ne smije dominirati kao u Vrlo kratkom izletu.

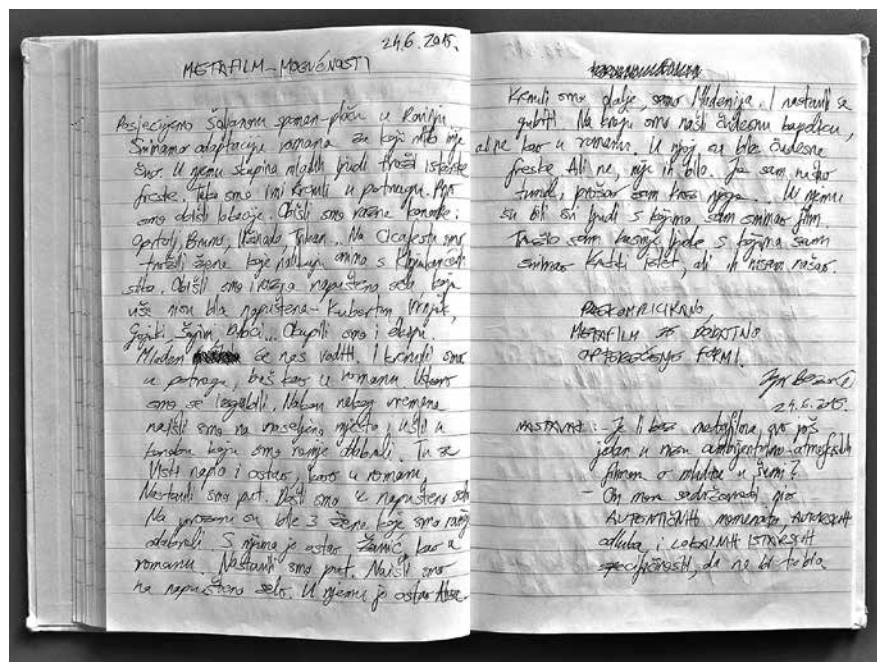
– Kad kreću do busa, Mladen budi ekipu, a Hitil je već budan.

– Ekipa filma u jednoj sceni posjećuje Šoljanovu spomen-ploču u Rovinju.



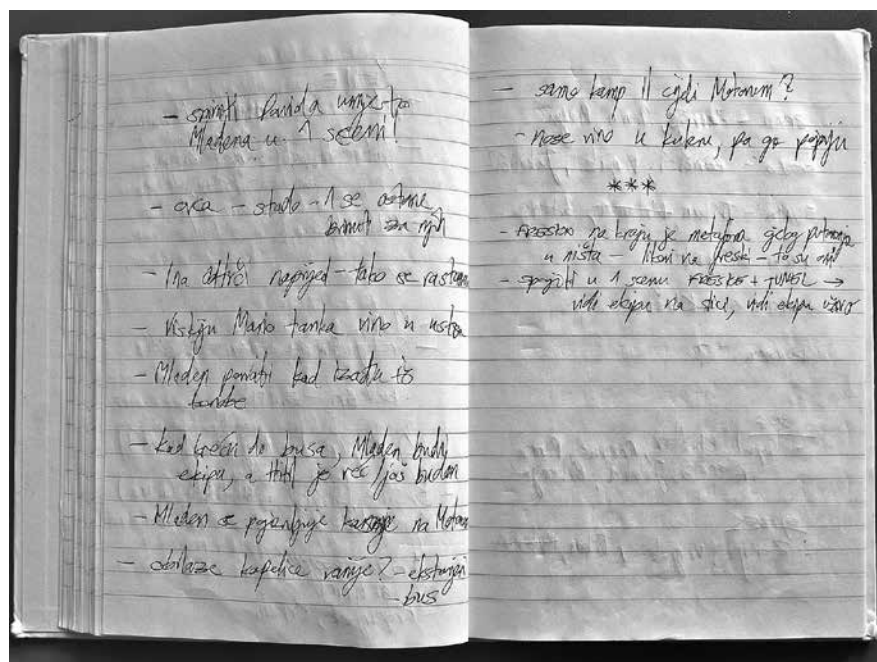
93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Istra, 24. lipnja 2015.

– Je li ovo još jedan u nizu ambijentalno-atmosferskih filmova o mladima u šumi? – da to ne bi bio, on mora sadržavati niz autentičnih momenata, autorskih odluka i lokalnih istarskih specifičnosti.



- Grdoselska šuma – izvor Malenica
- Grdoselski potok – Butoniga – prema velikom slapu
- Svetog Šimuna staza – Gračišće
- Livaki – preko Brajkovići
- Brčine (Sergio), Jakovčići (Ivana), Mesarići (Mario)
- Kropinjak, Črnehi
- gradovi – Završje, Plomin, Draguč
- sela – Benčići, Vrnjak, Jakolići
- šuma – Triban, Butoniga, Sopot
- kapelica – Kloštar
- konoba – ?



Ante Zlatko
Stolica i
Mladen Vujčić
na Parenzani,
između
Grožnjana i
Završja, 20.
lipnja 2015.

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Snimatelj
Danko
Vučinović na
jezeru Grjok u
okolici Buzeta,
11. srpnja 2015.

- Ina odtrči naprijed – tako se rastanu.
- Stado ovaca – netko se ostane brinuti o stadu.
- Mladen povrati kad izađu iz konobe.
- Nose vino u kuleru, pa ga popiju.
- Spojiti u jednu scenu freske i tunel.
- Viskiju Mario tanka vino direktno u usta.



IGOR
BEZINOVIĆ:
PET GODINA
KRATKIH IZLETA
— FRAGMENTI
NASTANKA
FILMA KRATKI
IZLET

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Filmska
inspiracija za
scenu u konobi.
(Crveno
klasje /Rdeče
klasje, Živojin
Pavlović,
1970/)

Istra, 25. srpnja do 16. kolovoza 2015.

Snimanje. Prvih pet dana snimamo u Motovunu, idućih 16 dana smješteni smo u zgradi Akademije dramske umjetnosti u Grožnjanu. Najjužnija točka na kojoj snimamo je Rovinj, najistočnija je okolica Buja, najsjevernija Vrnjak, a najistočnija Platak.

U bilježnicu umećem dodatna dva papira, za inspiraciju u eventualnim trenucima krize.

Prvi papir je karta Istre.



93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Turistička karta
Istre

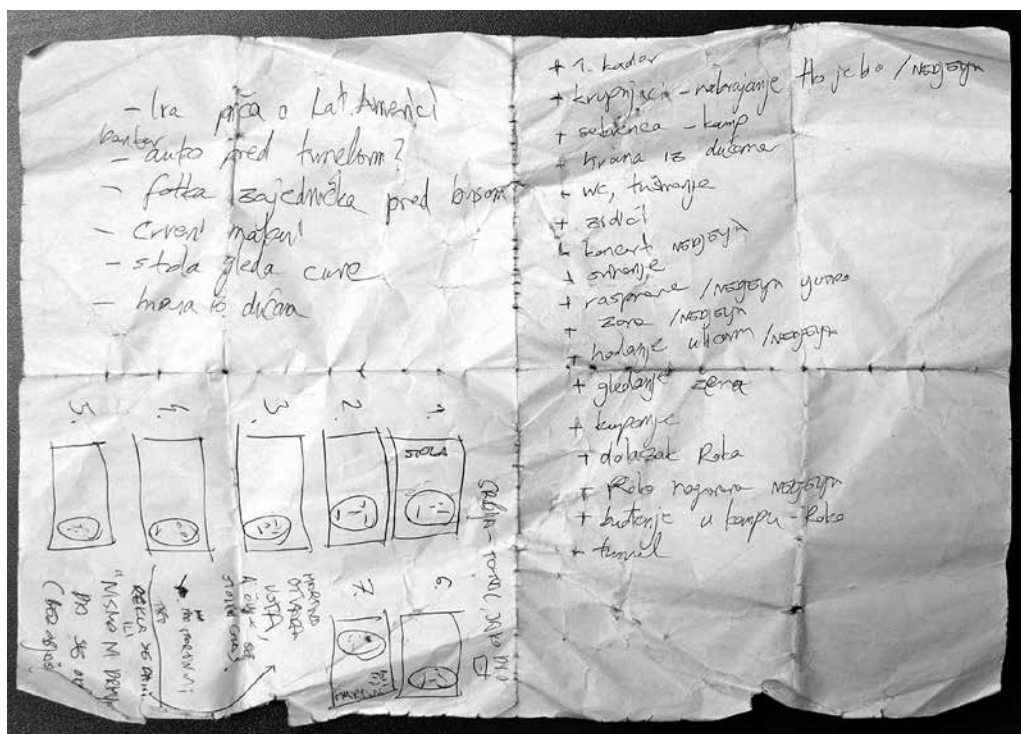
Na drugom je papiru kolaž na kojem se nalaze fotografije benda Mano Negra, Agnès Varde, Franca Battiata, Želimira Žilnika, Nannija Morettija i Branka Fučića.



Mano Negra,
Agnès Varda,
Franco
Battiato,
Želimir Žilnik,
Nanni Moretti i
Branko Fučić

IGOR
BEZINOVIĆ:
PET GODINA
KRATKIH IZLETA
— FRAGMENTI
NASTANKA
FILMA KRATKI
IZLET

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Knjiga snimanja

Zagreb, 30. listopada 2015.

Saznajemo da nam je na HAVC-ovu natječaju dodijeljeno 225 000 kn za produkciju dokumentarnoga filma *Kratki izlet*.

Zagreb, 14. ožujka 2016.

U prvome dijelu godine s Mirom Manojlovićem u montaži pregledavam materijal i montiramo dugu verziju filma. S Hrvoslavom nastavljam raditi u drugome dijelu godine.

- DA – duhovito, autentično, svakodnevno, atmosferično, alegorično
- NE – pretenciozno, dosadno, očekivano, psihološki



S Mirom Manojlovićem, tijekom montaže filma u mojem stanu

Paralelno sa Stolom radim na voice-overu filma:

- Opis profila ljudi: arheolozi, kunsthistoričari, fotografi, slikari...
- Pisanje dizertacije – nečiji motiv da krene na put.
- Opisati profil ljudi koji inače ide na Motovun.
- Naratoru se čini da Roko svih zna i svi znaju njega.
- Pijane diskusije: o ženama, o hrvatsko-talijanskim odnosima u Istri, o moralnim kvalitetama profesora, neke danas aktualne političke teme...
- Grupa je statična, a Roko je motor.
- On o svemu priča kao da to sanja – svi elementi filma kao da su mu se javili u snu
- Stolina sjećanja su povremeno drugačija od onog što vidimo – kao Perica kod Golika – krivo se sjeća.
- Ponavljanje fore – dobro (podsjećanje, humor) ili loše (višak).
- Što ako Stola skroz obrnuto interpretira uvriježene simbole?

Zagreb, 12. lipnja 2016.

James Hall: Rječnik tema i simbola u umjetnosti

– Ars moriendi, Ars simia naturae, Bačva, Bakho, Trijumf Bakhov i Arijadnin, Silen, Bik, Cvijeće, Dojke, Golotinja, Tri gracije, Hodočasnik, Izdaja – Juda, Tezej, Kola, Kostur, Kušnja u pustinji, Iskušenje Sv. Antuna, Lijenost – vol, Ljubav prema bližnjemu, Noć, Pas, Pastir, Pejzaž, Pet osjetila, Pisac, Propovjednik, Prilika – Kairos – Fortuna, Ptica, Put na Kalvariju, Jezerce, Narcis, Roko, Ruševine, Salvator mundi, San, Satiri, Silazak u Limb, Slijepac slijepca vodi, Smrt – Danse macabre, Sotona, Stijena, Stopalo, Strpljivost, Sunce, Štap, Vino, Vjera, Vjernost, Vjetrovi, Vol, Vrč, Zmija

Didier Colin: Rječnik simbola, mitova i legendi

– Bačva, Boca, Brada, Sedam, Cipela, Cvijet, Dan, Golotinja, Jezero, Kiša, Knjiga, Kupanje, Luda, Majka, Mladost, Opatija, Pas, Pastir, Ples, Poljubac, Putovanje, Raskrižje, Bik, Kuća, Mrav, Nebo, Oblak, Rogovi, Sirena, Stol, Stopala, Štap, Tunel, Vino, Zvono, Vjetar, Voda, Vrata, Zora, Šuma

Jean Chevalier i Alain Gheerbrant: Rječnik simbola

– Arkada, Bačva, Biljka, Boca, Cipela, Cvijet, Čaša, Dijete, Dioniz, Igra, Jezero, Jutro, Majka, Dan, Opijanje, Pastirica, Pjevanje, Poljubac, Skakavac, Stablo, Šator, Štap, Vino, Vol, Zmija

Motovun, 30. srpnja 2016.

– Jaka nostalgija.
– Mojih prijatelja ove godine u Motovunu nema – tu je hrpa studenata s Akademije.
– Nikada više nećemo masovno ići u Motovun – zašto mi je tada bilo toliko lijepo?
– Epilog filma treba biti nedoslovan, a empatičan – Stola hoda s leđa – opet će nam biti predivno, lutat ćemo, pit ćemo vino, bit će kao nekada, kao tog divnog ljeta, svi ćemo biti mladi, pijani i sretni, opet ćemo biti sigurni da ćemo naći freske, vjerovat ćemo Roku, prepustit ćemo mu se.

Zagreb, rujna, 2016.

– Je li Stola aktivan lik? – Je li nešto naučio, doživio?
– Trebamo li znati zašto su Stoli freske bitne? – možda da nekad iskoristimo izraz “jebene freske” – npr. u kadru žutog polja.
– Stolina promjena – na kraju je on aktivan i odlučno traga za freskama, on će organizirati ekspediciju, ne treba mu Roko.

Jurišićeva ulica, Zagreb, 12. listopada 2016.

Gledanje snimka filma u trajanju 93 minute.

– Dodati rečenicu “Krenuli smo” u kadru u kojem predstavljamo sedam glavnih likova.
– Napisati voice-over za scenu nakon što Viski pita žene za vodu.
– Dodati nešto u ovom stilu: “Žac i Roko ćelave, a mi ćemo svi umrijeti. Ivi neće pomoći to što se bavi sportom – i ona će umrijeti. Svi ćemo biti mrtvi.”

IGOR
BEZINOVIĆ:
PET GODINA
KRATKIH IZLETA
– FRAGMENTI
NASTANKA
FILMA KRATKI
IZLET

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Stola i ja finaliziramo voice-over i Hrvoslava uskoro s lakoćom skraćuje film na 75 minuta. Slijede tri mjeseca Martinova oblikovanja zvuka i Nikšina skladanja i snimanja glazbe.



Finalizacija glazbe – Zoran Karlič svira sopelu u selu Lazarići, 8. siječnja 2017.

Kino Pathe, Rotterdam, Nizozemska, 29. siječnja 2017.
Svjetska premijera filma.

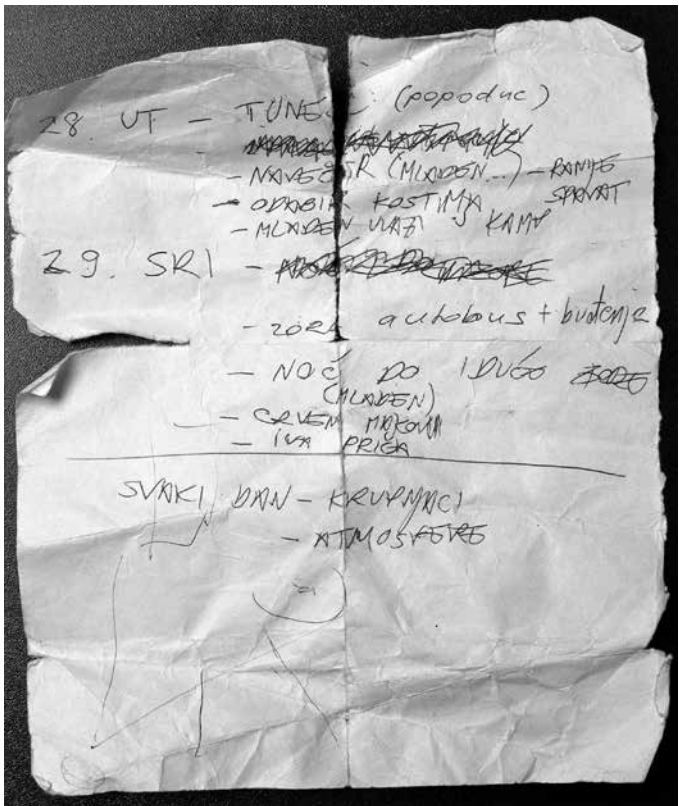


Ekipa filma prije međunarodne premijere na festivalu u Rotterdamu, 29. siječnja 2017. (snimila Joke Schut za Rotterdamski festival)

Pulska Arena, 18. srpnja 2017.
Hrvatska premijera filma.



Ekipo filma
prije hrvatske
premijere u
pulskoj Areni,
18. srpnja 2017.



IGOR
BEZINOVIĆ:
PET GODINA
KRATKIH IZLETA
— FRAGMENTI
NASTANKA
FILMA KRATKI
IZLET

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Knjiga snimanja

Igor Bezinović

God help you if you use voice-over in your work! Kako je nastao Vrlo kratki izlet (i neki drugi kratki filmovi)

1. Uvod

Ima jedna sjajna scena u filmu *Adaptacija* (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002), u kojoj Nicolas Cage dođe na scenaristički tečaj Roberta McKeeja koji ondje ljutito predaje: "(...) *and God help you if you use voice-over in your work, my friends. God help you. That's flaccid, sloppy writing. Any idiot can write a voice-over narration to explain the thoughts of a character!*"¹

2. O voice-overu

Klasično scenarističko pravilo *show, don't tell* donedavno mi se činilo posve jasnim i neupitnim. Prema tom pravilu su slike (kadrovi) i zvukovi (šumovi) glavne sastavnice filmskoga jezika te valja izbjegavati verbalni opis onoga što se može predstaviti slikom ili zvukom. Danas mi se čini da to pravilo koliko je god u nekim slučajevima korisno, toliko je u drugima besmisleno. Primjerice često ponavljano pravilo da ne bismo trebali koristiti *voice-over*, glas naratora koji opisuje ono što vidimo u slici, prekršeno je, i to vrlo uspješno, na šarmantan i zabavan način, još 1936. u *Dnevniku jednog varalice* (*Le roman d'un tricheur*) Sacha Guitryja (a vjerojatno i prije, ispraviti će me povjesničari filma).

U mojih devet godina bavljenja filmom, tek mi je u lipnju prošle godine palo na pamet da bih se u svojim filmovima mogao koristiti *voice-overom*. Pretpostavljam da je ta ideja rezultat osobnog zasićenja purizmom stila opservacijskoga dokumentarca kojim sam se često služio, ali i spremnosti da se vratim riječima, nakon što sam svjesno pobjegao od njih završivši studij na Filozofskome fakultetu.

Kad razmislim o filmovima koje volim, postaje mi pogotovo nejasno zašto mi niz godina uopće nije padalo na pamet koristiti *voice-over*. Naime, golem broj meni bitnih filmskih klasika igranoga filma ne bismo mogli zamisliti bez *voice-overa* – *Bulevar sumraka* (*Sunset Boulevard*, 1950) Billyja Wildera, *Jules i Jim* (1962) François Truffauta, *Paklenu naranču* (*A Clockwork Orange*, 1971) Stanleyja Kubricka, *Taksista* (*Taxi Driver*, 1976) Martina Scorsesea, *Annie Hall* (1977) Woodyja Allena – baš kao ni niz meni bitnih dokumentaraca – *Noć i maglu* (*Nuit et brouillard*, 1955) Alaina Resnaisa, *Dnevnik Davida Holzmana* (*David Holzman's Diary*, 1967) Jima McBridea, mnogo filmova Wenera Herzoga...

Kad se tome pridoda činjenica da je *voice-over* osobina jednog cijelog filmskog žanra, filma-eseja, postaje mi posve zbunjujuća teza prema kojoj je korištenje *voice-overa* stilski postupak koji je tobože manje filmičan od pričanja slikom i zvukom. Navest ću neke klasične filmove-eseje koji ne samo da meni osobno predstavljaju bitne stube gledalačkog iskustva nego su i odavno zau-



Ekipa filma *Vrlo kratki izlet*

zeli svoje mjesto u povijestima filma: *Sjećanja na nerazvijenost* (*Memorias del subdesarrollo*, 1968) Tomása Gutiérreza Alea, *Društvo spektakla* (*La société du spectacle*, 1973) Guyja Deborda, *Pismo Freddyju Buacheu* (*Lettre à Freddy Buache*, 1981) Jean-Luca Godarda, *Bez sunca* (*Sans soleil*, 1982) Chrisa Markera, *Dragi dnevniče* (*Caro diario*, 1994) Nannija Morettija te *Skupljači i skupljačica* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) Agnès Varde.

3. O trima kratkim filmovima

Pisati o vlastitim filmovima bez navođenja spomenutih filmova bilo bi kao da pišem znanstveni rad a da ne citiram tuđe radove na kojima počiva moje istraživanje. A pisati o *Vrlo kratkom izletu* također ne bi bilo potpuno bez navođenja triju kratkih filmova koje sam snimio tijekom proteklih godinu dana, koristeći *voice-over*.

Film *Pederi* završen je u lipnju 2013. (Studio Pangolin, 13 min). Film se sastoji od relativno dugih kadrova koje sam snimio u lipnju 2012. u Malom Lošinj u vrijeme Škver Art Festivala. U kadrovima se uglavnom nalaze moji prijatelji, a snimao sam ih bez posebne namjere da napravim film, osobito ne film s *voice-overom*. Proces snimanja *Pedera* više je vezan uz filmski princip Carlosa Reygadasa, autora koji nema nikakve veze s filmskim esejizmom. Reygadas u intervjuima

IGOR
BEZINOVIĆ:
GOD HELP YOU
IF YOU USE
VOICE-OVER IN
YOUR WORK!

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Vrlo kratki
izlet – obilazak
lokacija

često ističe da za njega svaki kadar ima neponovljivu vrijednost te gotovo sveto značenje. Sve kadrove *Pedera*, osim uvodnih triju, snimio sam prilično pripit, pa i pijan, tijekom jednog lošinjskog dana, noći i jutra te mi osobno svi ti kadrovi imaju tu neponovljivu vrijednost o kojoj Reygadas govori.

Godinu dana kasnije u film “ulazi” još prijatelja – montažerka Hrvoslava Brkušić te pjesnik i pisac Marko Pogačar. Hrvoslava i ja skratili smo materijale, ne izbacujući mnogo. Materijal sam opisao Pogačaru, s prijedlogom da napiše *voice-over* u prvome licu jednine. Smislio je priču o bivšem narkomanu Dalmatincu koji se vraća iz komune na svoj otok i pritom ima ambiciozne poduzetničke planove. Tekst smo zatim prilagodili montiranim materijalima. Na kraju je tekst pročitao Miro Župa i tako je moje osobno pijano lošinjsko iskustvo uz Hrvoslavu, Pogu i Župu dobilo novo, splitsko ruho. Zvuk je montirao Joen Szmidt, pjevala je Johanna Marcadé, a film je na engleski prevela Nicole Hewitt.

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Vrlo kratki izlet
— sa snimanja

IGOR
BEZINOVIĆ:
GOD HELP YOU
IF YOU USE
VOICE-OVER IN
YOUR WORK!

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Nicole me to isto ljeto pozvala na festival Vizura aperta u istarski Momjan, gdje smo prikazali *Pedere*. U Bujama su gradski čelnici dvojili treba li film s naslovom *Pederi* prikazati na glavnom gradskom trgu, točnije na zidu crkve te su na kraju popustili. Mislim da je to bilo prvo i zadnje javno prikazivanje *Pedera*, s obzirom na to da film nije uvršen u program nekoliko domaćih i stranih festivala kojima sam ga poslao. Međutim, tijekom Vizure aperte posve neplanirano snimio sam idući film, *Cartolina de Momjan 2* (Vizura aperta, 3 min). Voice-over toga filma je na istrovenetskome dijalektu koji čita Luana Lojić, a sadrži razne kadrove istarskoga gradića Momjana, opisane putem izmišljenog teksta, napisanog u suradnji s Marijanom Rimanić.

Treći film koji je prethodio *Vrlo kratkom izletu* je *After the Bubble* (Pulska grupa i Muzej Reina Sofia, 14 min). Nastao je u suradnji s Pulskom grupom (točnije s Emilom Jurcanom i Vjekoslavom Gašparovićem), a govori o socijalnim pokretima u Madridu. Kao i u *Cartolini*, tekst je čitala Luana, opet na istrovenetskome, s objašnjenjem da taj dijalekt, od svih dijalekata koji se govore



Lijevo: Mladen
i Stola boluju

Desno: Vrlo
kratki izlet – sa
snimanja

u Hrvatskoj, najviše nalikuje španjolskomu jeziku. Film je u prosincu 2013. javno prikazan dva puta u Madridu, na dva potpuno različita mjesta, i to istoga dana: prvo u muzeju Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia,² a zatim u skvotu Patio Maravillas, u kojem je bitan dio filma snimljen.

U međuvremenu sam počeo honorarno raditi za HRT, radeći uvodne filmiće (skečeve) za emisiju *Treća runda* u trajanju od približno 3 minute, tako da sam se našao u prigodi da tekstove koje smišljam svakoga tjedna čitaju npr. Drago Celizić, Miljenko Kokot, Mario Anduš, a u jednom slučaju čak i umirovljeni Dubravko Šidor. Zahvaljujući toj praksi, konačno sam se osjetio opušteno u svijetu *voice-overa*.

4. O našem vrlo kratkom izletu

Između 22. i 30. kolovoza 2014. snimili smo i montirali film *Vrlo kratki izlet* (MonFilmFest, 15 min), koji je i izravan povod za pisanje ovoga teksta. Film je sniman u sklopu 12. izdanja talijanskoga festivala MonFilmFest u Casalborgoneu kraj Torina, tijekom kojega svake godine nekoliko međunarodnih filmskih ekipa u sedam dana stvara kratkometražne filmove. Igrom slučaja, poziv da sudjelujem na MonFilmFestu dobio sam zahvaljujući tome što se selektoru festivala svidjela *Cartolina de Momjan 2*. Na festival sam planirao otići s Hrvoslavom te napraviti trominutni *mockumentary* u stilu *Cartoline*, o spomenicima Casalborgonea.

Međutim, ideja o adaptaciji romana *Kratki izlet* Antuna Šoljana već mi se dugo motala po glavi, a iz drugoga pokušaja ideja je prije godinu dana prošla na HAVC-ovu natječaju za razradu scenarija za dugometražne filmove. Šoljanov roman već sam dugo snimao i montirao u svojoj glavi, ali nikada mi nije pala na pamet ideja da bih mogao adaptirati roman u kratkoj formi. Dobivši poziv za sudjelovanje na MonFilmFestu, oko dva tjedna prije festivala promijenio sam početni plan o snimanju *mockumentaryja*. S obzirom na to da festival plaća troškove za ukupno pet članova ekipe, odlučili smo uključiti još tri člana te kao vježbu snimiti kratku verziju *Kratkog izleta*, bez velikih ambicija i bez posebne pripreme, te bez scenarija. Naravno, snimanju je prethodilo jed-

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² Muzej kraljice Sofije španjolski je nacionalni muzej moderne i suvremene umjetnosti (op. ur.)

nogodišnje zagrijavanje kroz rad na ranije spomenutim filmovima te dvogodišnje razmišljanje o raznim mogućnostima adaptacije *Kratkog izleta*. Također, tema dinamike unutar skupine mladih, kojom se film bavi, prati me još od mog ranijeg filma *Blokada* (2012), a na neki način se tom temom bave i *Pederi* (2013) i *After the Bubble* (2013).

U Casalborgone smo, za lik Roka, pozvali glumca Mladena Vujčića kojega je Hrvoslava znala iz materijala jednog filma koji je ranije montirala, a koji je i prethodne godine sudjelovao na MonFilmFestu glumeći u filmu *Forks & Spoons* (2013) Dalije Dozet (koja je selektoru festivala i pokazala *Cartolinu de Momjan 2*). Zvali smo i snimatelja Danka Vučinića, a nakon nekoliko dana nagovaranja, pred kameru je, kao lik Naratora, odlučio stati i pisac Ante Zlatko Stolica, koji prije nije imao glumačkog iskustva.

Na MonFilmFestu postoji samo nekoliko pravila "filmske igre". Svaku filmsku ekipu čini najviše pet članova, gosti su smješteni kod lokalnih obitelji, a sudionici festivala svaku večer zajedno večeraju u kući direktora festivala Giuseppa Selve, gdje se filmovi zadnjega dana i montiraju. Žanrovskih, stilskih ili vremenskih ograničenja nema.

Naša se ekipa zapravo prvi put u cijelosti okupila u Rijeci, na dan kretanja na put. Već drugi dan proveli smo u šetnjama i vožnjama okolicom Casalborgonea tražeći lokacije. Kako nismo imali scenarij, željeli smo za početak naći nekoliko lokacija koje bi odgovarale nekim scenama romana *Kratki izlet*. Tražili smo šumu u kojoj bismo se mogli izgubiti te kapelicu, crkvicu ili samostan gdje bi film završio. Mislim da smo u dva dana obišli sve sakralne objekte u široj okolini. Prvoga smo dana obišli i napušteni tunel.

Navečer smo odabrali kostime za Mladena i Stolu te pregledali Dankove fotografije lokacija, koje je snimio u kvadratnom formatu na svom *smartphoneu*. Taj nam se kvadratni format fotografija lokacija svidio, pa je to i jedan od razloga zašto smo te večeri donijeli odluku da film snimamo u formatu 4:3, snimajući na Dankov fotoapararat Canon 5D koji izvorno ne snima u tom formatu. Ton je snimala Hrvoslava opremom koju nam je posudio Boris Mitić (snimač zvuka, pecaljku i bubicu), a tijekom snimanja smo mu uspjeli izgubiti jedan šaraf s pecaljke i zaštitu od vjetra za snimač zvuka. Hvala Borisu na razumijevanju.

Trećega smo dana započeli snimanje i snimili većinu kadrova u kojima Mladen i Stola danju sami šetaju šumom te kadar u kojem piju vodu iz potoka. Ideja je bila da šetamo šumom i da stanemo svaki put kada nađemo na mjesto na kojemu bismo mogli snimiti kadar i da likovi jednostavno prođu kroz kadar, spontano izmjenjujući replike. Na Mladenu je bila bubica, s obzirom na to da je njegov lik dominantniji i aktivniji. Iako su oba glumca čitala roman, nijedna izgovorena replika nije bila ranije planirana, nego je rezultat njihova trenutačnog raspoloženja i nadahnuća. Glavna redateljska uputa kojom su se ravnali bila je da bi se trebali ponašati u skladu s vlastitim shvaćanjem romana. Navečer smo, kao i svake sljedeće večeri, svi zajedno pregledavali i komentirali materijale i planirali buduće kadrove.

Kako se u romanu likovi Roka i Naratora izdvoje iz grupe, odlučili smo da ćemo i u kratkom filmu uključiti scenu s grupom, ali koja se neće, za razliku od romana, postupno osipati, nego od koje će se naši likovi iznenada odvojiti. U grupi se, osim Hrvoslave i mene, kao likovi javljaju Fabrizio (selektor festivala), Miguel (glavni glumac u jednom drugom filmu nastalom tijekom festivala) i Federica (djevojka dogradonačelnika Casalborgonea). Kadrovi su snimljeni na dvjema lokacijama u nekoliko sati, a u totalu u kojem se grupa rastaje od Mladena i Stole razgovor se ne čuje, među ostalim i zato što dijalog naturščika ne bi zvučao uvjerljivo.

Sljedećeg dana nismo snimali. Naime, voda koju su Mladen i Stola pili u kadru bila je zagađena i obojica su se otrovali. Cijeli su dan proveli u krevetu, a Stola je iskustvo opisao: "Cijeli dan smo

IGOR
BEZINOVIĆ:
GOD HELP YOU
IF YOU USE
VOICE-OVER IN
YOUR WORK!

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Lijevo: Vrlo kratki izlet, sa snimanja

Desno: Vrlo kratki izlet, obilazak lokacija

povraćali i srali.” Na kraju smo Stoline misli o zagađenoj vodi uvrstili u film u vidu *voice-overa*. Već idućeg dana nastavili smo snimanje. Prvo smo snimili kadar u voćnjaku, koji je kasnije izabran i kao reprezentativni kadar filma u vidu *still framea*. Scena u voćnjaku zamišljena je kao svojevrsni nadrealni dio, s obzirom na to da se i prije i nakon nje likovi nalaze u šumi, a ne u pravilnim drvodredima (snimili smo još jednu nadrealnu scenu kada dođu do nekakvog velikog plastičnog bazena i ondje igraju nogomet, ali nju smo ubrzo otpisali). Voćnjak smo slučajno zapazili prvoga dana, tražeći lokacije, a nalazio se blizu kapelice. Navečer smo snimili ulazak u kapelicu i scene šetnje u sumrak, kao i ulazak u razrušenu kuću u blizini, koja nam je predstavljala ulaz u tunel. Zanimljivo je da do toga dana zapravo nismo znali hoćemo li u filmu prikazati što su likovi vidjeli u kapelici ili nećemo. Hrvoslava je predlagala da scene začudnih freski snimimo u obližnjem svestištu Damanhuru, ali nažalost (ili na sreću) nismo dobili dozvolu za snimanje. To je, dakle, vrlo praktičan razlog zašto se u filmu ne vidi što se točno dogodilo u kapelici. Navečer smo snimili i drugi kadar filma, u kojem Roko nagovara ekipu na kratki izlet, a snimljen je u dvorištu obitelji kod koje smo spavali. Uzgred rečeno, naša se gazdarica bavila restauracijom fresaka.

Zadnjeg dana snimanja snimili smo prvi kadar filma, u kojemu Mladen hoda prema kameri. Na taj tip otvaranja filma, u kojem lik hoda prema kameri, odlučio sam se jer je riječ o već provjerenom postupku kojim sam se koristio u filmu *Natprosječan* (2008) pa sam zapravo igrao na sigurno, ne želeći riskirati s novim idejama. U jednoj od kapelica snimili smo i Mladena ispred freski (ali to nije snimljeno u kapelici koju vidimo izvana, ključeve koje nismo uspjeli nabaviti), a na samom kraju snimili smo scenu Stolina izlaska iz tunela do trafostanice.

Preostalo nam je manje od dva dana za montažu filma. Posljednja tri dana Stola je razrađivao svoj tekst *voice-overa*, kombinirajući osobno iskustvo proživljeno u Casalborgoneu te parafrazirajući određene dijelove Šoljanova romana (inače Stoline tekstove možete pratiti na blogu Alkatmer). Nakon puno nećkanja i promišljanja, tek smo na samom kraju odlučili da nećemo u *voice-overu* spominjati metadijelove, koji bi se referirali na naše osobno iskustvo snimanja filma. Istodobno je Hrve krenula grubo montirati film, najviše se mučeći sa zvukom, budući da su sve lokacije na kojima smo snimali bile u blizini prometnih cesta ili blizu polja s radnim strojevima (zvuk je, dva mjeseca kasnije, u Zagrebu naknadno miksao, dosnimavao i dizajnirao Hrvoje Nikšić u svojem studiju Kramasonik, u povodu projekcije na Zagreb Film Festivalu). Kao zvukove u tu-

nelu rabila je zvukove sa svog računala, kojima se koristila u prijašnjim zvučnim instalacijama, a glas na talijanskome je dio razgovora s talijanskim redateljem Toninom de Bernardijem, koji smo snimili tih dana u Casalborgoneu.

Zadnjega dana sve filmske ekipe zajedno su montirale filmove cijelo popodne i cijelu noć, jer su filmovi trebali biti završeni do deset ujutro sljedećega dana. Stola je zadnjega dana snimio svoj *voice-over*. Prvo ga je snimio čitajući svojim normalnim glasom, ali nešto s time nije štimalo, da bi se uskoro dosjetio da bi mogao tekst čitati na još jedan način. Otišao je sam u auto snimati svoj glas i vratio se sa snimkom *voice-overa* pročitanoj visokim, gotovo ženskastim glasom, koji nam se odmah više svidio, pa smo tu snimku i iskoristili. Sliku smo, mislim, montirali od 17 sati do ponoći, zvuk i titlove na talijanski radili smo od ponoći do četiri ujutro, a Danko je usred noći došao napraviti kolor korekciju te smo u zoru stavili film da se eksportira. Nekoliko sati potom, ujutro, film je premijerno prikazan, a isto smo popodne na završnoj svečanosti saznali da smo osvojili prvu nagradu festivala, tj. MacBook Air laptop, koji smo u Zagrebu uspješno unovčili i isplatili si troškove boravka u Italiji.

I evo nekoliko misli za kraj:

- Proces je važniji od rezultata.
- Ograničenja se mogu pokazati kao prednosti.
- *Show, don't tell. Or tell.*

IGOR
BEZINOVIĆ:
GOD HELP YOU
IF YOU USE
VOICE-OVER IN
YOUR WORK!

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Ivana Kronja

VISOKA ŠKOLA LIKOVNIH I PRIMENJENIH UMETNOSTI U BEOGRADU

Čovekoljubive priče: svetovi Igora Bezinovića

SAŽETAK: Igor Bezinović (Rijeka, 1983), svoj osobeni opus formirao je u domenu alternativnog filma, od kratkog igranog i eksperimentalnog do nekonvencionalnog dokumentarnog filma različite dužine trajanja. Fizičkim i intelektualnim prisustvom u diskursima običaja, mita, političkih i društvenih odnosa, kulture i civilizacije 20. i početka 21. veka, koje čini osnov njegovih filmova, ovaj autor izborio je položaj stvaraoca koji aktivno deluje u društvenom tkivu. Produkcijske i umetničke strategije minimalizma, političko-teorijska osveštenost pozicije filmske margine, te angažovanje u domenu art-aktivizma, učinili su Bezinovića doslednim, nezavisnim autorom, i otvorili mu put ka profesionalnoj igranoj kinematografiji, sa igrano-eksperimentalnim dugometražnim filmom *Kratki izlet* kojim 2017. u Puli osvaja Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film. Ovaj rad nastojaće sagledati estetička i teorijska polazišta i postupke u Bezinovićevom delu, te socijalni, politički i kulturni smisao rezultata njegovih umetničkih istraživanja.

KLJUČNE RIJEČI: Igor Bezinović, filmska margina, profesionalna kinematografija, filmska avangarda, angažovani dokumentarac, kratki film, eksperimentalni film, igrano-dokumentarna forma, postmoderna, egzistencijalizam

1. Strategija filmske margine: nepostojanost kao subverzija

Prva i osnovna karakteristika Bezinovićevog opusa jeste njegova *nepostojanost* u odnosu na standardne forme filmske i televizijske produkcije: tehnologiju proizvodnje, žanrovske oblike i vrste, ustaljenu podelu na kratkometražne, srednjemetražne i dugometražne filmove sa omeđenom dužinom trajanja, te distribuciju i promociju dela i samog autora kao “kulturnog brenda” ili “javne ličnosti”. Štaviše veći deo njegovih filmskih radova funkcioniše istovremeno kao deo televizijskog programa – emisija ili kratki TV film u proizvodnji HRT-a, nastali u jednom određenom trenutku – te u festivalskom i visoko autorskom kontekstu. Do danas su održane oko četiri retrospektive Bezinovićevih kratkih i dugometražnih filmova na različitim filmskim festivalima (Zagreb, Izola, Pančevo, Rijeka).

U doslednoj upotrebi nestandardne dužine trajanja filmova i njenom učestalom variranju – delovi filma i radni materijali dugometražnog dokumentarca *Blokada* (2012) realizovani su i kao zasebni kratki filmovi *Seljački plenum* (2010) i *Članak 4 stavak (2)* (2010); ekranizacija romana Antuna Šoljana iz 1965. snimljena je i kao kratki igrani *Vrlo kratki izlet* (2014) i kao dugometražni igrani *Kratki izlet* (2017) – Bezinović se pokazuje kao baštinik filmske avangarde, u čije osnovne formalne karakteristike, uz princip diskontinuiteta i tzv. parataksičku montažu, kao njenu glavnu retoričku figuru (usp. Rees, 2002), spada i *nestandardno trajanje*. “Nekomercijalna orijentacija ove vrste filma daje autoru punu slobodu izražavanja u vremenu i pomoću vremena, podešavajući dužinu pojedinačnog filma prema afinitetu autora i potrebama njegovog specifičnog dela” (Kronja, 2009: 60).

Način produkcije takođe približava ovog autora avangardnim praksama. Istorija avangardnog filma, od svojih početaka, okrenuta je traganju za nezavisnom, politički i estetski radikalnom filmskom formom, oslobođenom od standardne naracije i diktata tržišta.



Kratki izlet

Filmski umetnici-ce u domenu avangarde proizvode filmove koji su fundamentalno različiti od njihovih kolega u mejnstrim filmu – bez budžeta, naglašeno lične i one koji koriste sasvim drugačiju mrežu distribucije i prikazivanja. Marej-Smit to dobro sažima: (...) “Avangardne filmove po pravilu prave pojedinci ili veoma male grupe saradnika, a finansirani su ili od strane samih autora-ki ili u kombinaciji privatnog mecenatstva i grantova od strane umetničkih institucija. Ova vrsta filma obično je distribuirana u okviru filmskih kooperativa i prikazivana u okviru filmskih društava, muzeja i univerziteta (1998: 395)”. Ono što je takođe veoma važno, jeste da oni stvaraju jednu sasvim zasebnu tradiciju (...).

(O’Pray, 2003: 2)

“Razlozi zbog kojih ja radim kratke filmove je što su jeftini i mogu se u brzom vremenu realizirati. Sve to ovisi od osobnog afiniteta filmaša. Moji su kratki filmovi često niskih ambicija, mogao bih reći da mi je ponekad rad na kratkim formama na neki način čak i svakodnevna aktivnost”, istakao je Bezinović u jednom intervjuu (Sandić, 2017).

Stilski gledano, Bezinović se kreće od realistično postavljenih dokumentaraca bliskih duhu političke avangarde,¹ koji ga smeštaju u javni i intelektualni prostor nove levice,² premda se on

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE
PRIČE:
SVETOV I IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1 Videti поближе u daljem tekstu.

2 Nova levica odnosi se na teorijske i političke pokrete nakon pada Berlinskog zida. U Hrvatskoj i Srbiji pojam se vezuje za delatnost i aktivizam

međusobno često i generacijski bliskih intelektualaca, kao što su Igor Štiks, Srećko Horvat, Dragan Markovina (RH), Tijana Okić (BiH), Tadej Kurepa, Nebojša Milikić i Vladan Jeremić (RS).

sam izjašnjava kao najbliži tradicionalnoj levici,³ do neomodernistički i strukturalno intoniranih eksperimentalnih kratkih dokumentarnih filmova i instalacija (*Dom je tamo gdje je srce*, 2013, *Kierkegaard*, 2014, *Benjamin*, 2015). U igranom filmu takođe on ide od realističnog stila (*Goli sati*, 2011) ka stilu eksperimentalnog film-eseja, koji poprima originalni vid kvazidokumentarne fikcije (*Pederi* i *Cartolina de Momjan 2*,⁴ oba 2013), te postmodernistički, višeslojni odnos prema modernističkoj tradiciji književnosti i filma (*Vrlo kratki izlet* i *Kratki izlet*). U svojoj dijalektički i eksperimentalno postavljenoj upotrebi filmskog jezika on se odupire bilo kakvom fiksiranju značenja: možemo reći da je svaka konačna, zaokružena ili zatvorena interpretacija stvarnosti pa i same umetnosti unutar dela Igora Bezinovića implicitno osuđena kao oblik kulturne i političke repesije.

Bezinovićeve filmove odlikuje takođe mešoviti odnos i postupak u odnosu na filmske rodove i vrste, posebno na podvrste ili žanrove dokumentarnog i eksperimentalnog filma.⁵ Dobar deo Bezinovićevih filmova predstavnici su tzv. *hibridnog filma*, pre svega igrano-dokumentarnog, izuzetno popularnog poslednjih godina.

Dokumentarni film sa junacima iz realnog života urađen po modelima fikcije preplavio je danas bioskope i festivale: visokobudžetno *Šepurenje* (*Swagger*, 2016) Oliviera Babineta, u kome se tinejdžerima iz ozloglašenog sirotinjskog predgrađa glamurozno rekreira egzistencija i daje im se glas, ili *Vojnici. Priča iz Ferentarija* (2017) Ivane Mladenović, ekranizacija autobiografskog gejromana glavnog glumca, čija je radnja smeštena u predgrađe Bukurešta, samo su neki od primera. Blizak ovoj podvrsti je i neo-neorealistički postupak, smešten u realne lokacije sa zapletom bliskim po pravilu subkulturnom stilu života, poput *Mandarine* (*Tangerine*, 2015) američkog nezavisnog reditelja Seana Bakera. Najznačajniji postjugoslovenski autor u domenu igrano-dokumentarnog filma svakako je Želimir Žilnik, pripadnik "crnog talasa" i "generacije tokom devedesetih godina nazivane "šezdesetosmaši" (Jončić, 2002: 144), koji nakon ranih socijalnih dokumentaraca deluje u art filmu i potom ostvaruje značajan angažovani dokumentarni i igrano-dokumentarni opus: *Dupe od mramora* (1995), trilogija *Kenedi se vraća kući* (2004), *Kenedi, izgubljen i nađen* (2005) i *Kenedi se ženi* (2007), *Stara škola kapitalizma* (2009), *Destinacija Srbistan* (2015). Žilnikova poetika društvene i političke margine (koja uključuje i temu političkih aspekata seksualnosti) te fikcionalizacija opresije prema Romima, migrantima i radnicima u Evropi i Srbiji u svrhe kritičkog preispitivanja aktuelnih politika, a zajedno sa njom i deo nasleđa jugoslovenskog "crnog filma" (Dušan Makavejev, Lazar Stojanović, Krsto Papić, Vatroslav Mimica), izvršili su uticaj i na opus mladog Igora Bezinovića.

Smatra se da aktuelni fenomen hibridizacije igranog i dokumentarnog potiče od duboke krize *realnosti*, koju donose intenzivna medijatzacija svakodnevice, internet revolucija i kultu-

³ Usmeni intervju autorke sa I. Bezinovićem, Pančevo, Srbija, septembar 2016.

⁴ Naziv podseća na bizarne oznake hermetičnih art filmova američkog vizuelnog umetnika Matthewa Barneyja, koje ne poštuju logičan numerički sled: *Cremaster 4* (1994), *Cremaster 1* (1995/96), *Cremaster 5* (1997), *Cremaster 2* (1999), *Cremaster 3* (2002). Sam(o) autor zna šta se dogodilo sa prvim delom *Cartoline*.

⁵ Premda mnogi autori smatraju da se o žanru može govoriti samo kad je riječ o igranom filmu, "iz aspekta tematskih ili/i strukturnih specifičnosti, ali i iz aspekta složene komunikacije između stvaralaca i djela s jedne a publike s druge strane (sa svim pripadajućim posrednicima ili sudionicima te komunikacije), i u dokumentarnom i u eksperimentalnom filmu vjerovatno je ipak opravdano govoriti o žanrovima" (Gilić, 2013: 105).

ra sveprisutnog “globalnog ekrana”: mobilnog, reklamnog, informacijskog, ekspresivnog... (usp. Lipovečki, 2007). Medijski izveštaji sve više nalikuju na fikciju, pa je čak i vest o teškom zločinu po pravilu pretvorena u melodramu i “sapunicu”, npr. onu o “ljubavnim jadima ubice”.⁶ S druge strane, autorski film nastoji da *hibridizacijom* igranog i dokumentarnog u filmskoj formi prevaziđe duboku ideologizaciju medijskih obrada realnosti, koja se vrši sa stanovišta centara moći i redovno isključuje složenije viđenje društvenih i političkih odnosa i perspektivu manjinske i svake drugosti. Dok je ranije igrani film svoja narativna uporišta i tumačenja sveta tražio u događajima iz realnog života, danas prisustvujemo obrnutom procesu, potpunom prelasku dokumentarnosti u igrani film, odnosno realizaciji urgentne potrebe da se autorski i kritički interveniše u manipulaciju fikcijskim formatima kako bi se progovorilo o aktuelnom društvenom iskustvu.

Ovo sistematsko opiranje uklapanju u standarde produkcije i recepcije dela kod datog autora suviše je očevidno da bi bilo slučajno. Ono, po našem mišljenju, izražava svesni politički otpor Bezinovića prema shvatanju umetnosti uopšte kao sistema i institucije, što se dakako odnosi i na kinematografiju. Pojam *subverzije*, kao ideje podrivanja koje za cilj ima destrukciju postojećeg poretka (političkog, vrednosnog, klasnog) stoga se kod ovog autora manifestuje kao *praktikovanje* umetnikove *autonomije*, koje mu omogućava ostanak jednim delom izvan sistema (umetnosti i društva), a sa ciljem njegove kritike i preobražaja.

U stvarnom su svijetu ekonomska i institucionalna ograničenja umjetničke proizvodnje usko isprepletena, a njihov učinak može biti izravan ili neizravan. U određenim situacijama umjetnici mogu pokušati prilagoditi svoje djelo, koje u konačnici može biti narušeno utjecajem ekonomskih činitelja.

(Wolff, 2005: 19–20)

Ekonomski i odnosi političke moći na lokalnom postjugoslovenskom terenu čak izravno uslovljavaju bilo kakav pristup učešću u kreativnim industrijama, među koje spada i film. Uslovi produkcije prožimaju se tako sa stepenom stvaralačke, ponajpre ideološke nezavisnosti autora/autorke. Stoga Bezinović, u težnji da koliko je moguće sačuva intelektualnu slobodu unutar umetničkog delovanja, ostaje na produkcionim marginama jedne i inače najpre lokalno i regionalno usmerene kinematografije, koja, dakako, kao i srpska i druge male kinematografije u Evropi i svetu, teži i svetskom prestižu.

U duhu prethodno navedenog, i intencija ovog oglada da filmski opus Igora Bezinovića bliže definiše u okviru savremenih kulturoloških, političkih i filmskih teorija, i bliže ga odredi u pravcu, na postjugoslovenskom prostoru ipak još uvek dominantne, matrice elitistične domaće “teorije autora”, može biti shvaćena kao svojevrsni oblik “nasilne” intervencije u antiinstitucionalni koncept datog opusa. Jedan od povoda za našu intenciju jeste svakako i nedavna povećana institucionalizacija Bezinovićevog dela putem njegovog proboja na međunarodno festivalsko tržište

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE

PRIČE:
SVETOV I IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 “Navodi se da je do nasilnog čina došlo zbog provokacije partnerke, istražuje se da li je ubica imao zaista razloge da bude ljubomoran ili nije (...). Jedan od mogućih načina umanjivanja nasilja komentarisanjem ponašanja žrtve je romansiran način deformisanja stvarnosti u kojoj se stvara slika da se uopšte

primarno i ne radi o nasilju, već pre svega snažnim, uzajamnim emocijama, intenzivnoj uzajamnoj romansi sa tragičnim završetkom. Time se okrivljuju žrtve, zamagljuje se mehanizmi rodno zasnovanog nasilja i u krajnjoj liniji opravdava se takvo nasilje.” (Mršević, 2013: 29)

– svetska premijera na Međunarodnom filmskom festivalu u Rotterdamu – te glavne nagrade na najvećem nacionalnom filmskom festivalu u Puli. Naše je nastojanje, međutim, da ponudimo neke uočene ključeve za tumačenje rada ovog filmskog autora, ne zatvarajući pritom njegova značenja i ukupan estetički i etički učinak, koji se, kako je ponekad rečeno, “nalazi u oku posmatrača”.

2. Istorijska trauma kraja socijalizma: dokumentarni aktivizam i sudbina radnog čoveka

Igor Bezinović u celom svome radu pokazuje se kao izvorni dokumentarista, koji i u svom diplomskom, kratkom igranom filmu (*Goli sati*) teži socijalnoj tematici i realističnom stilu. Tematsko opredeljenje njegovih dokumentarnih radova pruža niz poentiranih situacija smeštenih u područje krize nastale usled transformacije socijalističkog poretka i socijalne države, nakon kojih je sledila i militarizovana postkomunistička agonija (Domovinski rat i raspad SFRJ), ka tajkunskom i neoliberalnom kapitalizmu. Bezinovićeva kamera (u mnogim radovima on je prvi ili drugi snimatelj) znalački beleži odlučujuće tačke ove istorijske tranzicije. “Nakon sloma socijalizma u zemljama Istočne Evrope usledio je period strukturnog prilagođavanja – političkog, ekonomskog i vrednosnog – ovih društava za uključivanje u tokove globalnog kapitalističkog sistema. Ovaj period nazvan je periodom tranzicije.” Kako ističu Vukša i Simović (2016), a uz njih i mnogi drugi autori/autorke, “ovakav model tumačenja tranzicije konstruisan je u okvirima diskurzivnog polja teorije modernizacije, čime se kretanje društva od socijalizma ka kapitalizmu nekritički sagledava kao neophodni preduslov ekonomskog razvoja i opštedruštvenog napretka.

U tom smislu, unilinearnost tranzicione putanje iz dominantno planske u dominantno tržišnu ekonomiju predstavlja se kao (...) vraćanje sa socijalističke ‘stranputice’ na ‘ispravan’ put kapitalističkog ustrojstva” (Vukša i Simović, 2016: 4). Jasno je da se u svojim dokumentarnim beleškama radničkih i studentskih protesta Bezinović aktivno upušta u problematizaciju ovakvog tranzicionog ideološkog diskursa, ukazujući na negirani kontinuitet između jugoslovenskog socijalizma i “vlдавine radničke klase” i aktuelne borbe za radnička prava u uslovima tajkunske privatizacije sredstava za proizvodnju (brodogradilišta i fabrika) i dominacije globalnog kapitala. Klasna društvena stratifikacija neoliberalizma, koja organizuje sopstvenu hegemoniju podmu- klim produbljivanjem socijalnih raslojenosti, koje podrazumeva i moralnu korupciju i beszaosećajnost, ukida sve benefite socijalne države, pa tako i besplatno visoko obrazovanje.

O ovom starom pitanju funkcije inteligencije u radničkoj revoluciji iznova progovara njegov dugometražni film *Blokada*, a dotiče je se i *Seljački plenum*. Kultura i masovni mediji jesu značajni ideološki oslonac date društvene transformacije: stoga su iznošenje “karike koja nedostaje”, gerilsko delovanje u kulturi i kinematografiji i obelodanjivanje cenzurisane političke realnosti teške društvene nepravde i njome izazvanih protesta značajna dopuna političkom i društvenom pregovoru oko živih uslova egzistencije i celovitijih definicija realnosti.

Bezinovićev angažovani dokumentarni opus započinje uočavanjem “slepih mrlja” savremenog kapitalizma, koje je istovremeno i teoretizacija njegovih konceptualnih kontradikcija, njegovog ideala ljudske slobode-u-individualizmu i njegovih granica. *Natprosječan* (2009) i *Nepovratno* (2009), koji prikazuju život beskućnika i ljudi koji žive od uličnog sakupljanja i preprodaje otpada, direktno uvode temu neuspeha kapitalizma da stanovništvu donese blagostanje i slobodno društvo. “Unatoč veoma snažnoj političkoj i ideološkoj moći kapitala na globalnoj razini, većinu društava odlikuje rastuća nestabilnost, neizvesnost i osjećaj krize” (Kagarlitsky, 2009: 19). Posebno fenomen beskućništva i lične preprodaje smeća, koji se dokumentuje u ovim filmovima, bio je posve stran načinu života u jugoslovenskom socijalizmu.



Goli sati

Paradoksalno, Bezinović odabire lucidne, inteligentne protagoniste sa zavidnim stupnjem samosvesti, koji samouvereno komentarišu složene ekonomske odnose i svoj vlastiti položaj, promišajući visoko subverzivni i alternativni status odraslog i mladog beskućnika i skupljača smeća kao potpuno racionalno utemeljen i punopravan. *Natprosječan*, snimljen za šest sati na jednoj lokaciji, portret je prepametnog lutalice, pušača koji, skladišteći mnoštvo cigaretnih otpadaka, uživa u duvanu te ubedljivo nastupa kao analitičar društva anarhične životne filozofije, i čoveka sa visprenim uvidom u pitanja slobode koji je više od sedamdeset puta bio u zatvorskom pritvoru, što je hrvatski rekord. Ovo ostvarenje je na ZagrebDoxu 2009. bilo najbolje ocenjeni hrvatski film po glasovima publike. Lična priča mladića koji se ne srami živeti od otpadaka u filmu *Nepovratno* prožima se sa idejom da se umetnost može i mora uključiti u društvene promene: na kraju filma, art-aktivisti koji su napravili javnu skulpturu/instalaciju od plastičnih boca iste podele njihovim uličnim sakupljačima. Ovi filmovi uspostavljaju vezu sa predstavnicom francuskog novog talasa Agnès Vardom i njenim antologijskim dokumentarnim filmom na istu temu, *Sakupljači i sakupljačice* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000), sa nastavkom *Sakupljači i sakupljačice: dve godine posle* (*Deux ans après*, 2002).

Metodologija rada Igora Bezinovića u dokumentarnom delu njegovog opusa predstavlja kombinaciju uticaja ruske montažne škole i njenog stila “istorijsko-materijalističke naracije” (Bordvel, 2013: 265), leve ili političke avangarde od 1960-ih nadalje, te filma-istine i opservacijskog dokumentarca.

“Nikada ranije nije postojala državno finansirana, nacionalizovana kinematografija u potpunosti posvećena subverziji, kakva je izgrađena u Rusiji nakon Oktobarske revolucije. Stvaranje nove svesti, destrukcija reakcionarnih vrednosti, razaranje mitova države, crkve i kapitala – bile su odrednice ideološke nad-strukture proleterske države, njenih umetnosti i obrazovanja” ističe Amos Vogel (2005: 32) u svojoj fundamentalnoj studiji *Film kao subverzivna umetnost*. Montaža, ta “specifična razlika” filma kao nove, autonomne, sedme umetnosti, otkrivena je i uzdignuta na najviši stepen izgradnje filmskog jezika kao aktivnog preobraženja stvarnosti u delima niza istaknutih autora Sovjetske montažne škole. Prema teoretičaru Davidu Bordwellu, korpus ruske filmske avangarde izgradio je specifičan tip *istorijsko-materijalističke naracije*, neprevaziđen do da-

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE
PRIČE:
SVETOM IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nas. Ovaj tip naracije strategije je snažno retorički obojen, uz dvostruki zahtev poetskog i retoričkog, a ciljevi su mu otvoreno didaktički i ubeđivački. Rezultat “retoričnosti” sveta fabule jeste i promjenjena koncepcija lika.

Narativna uzročnost konstruisana je kao nadindividualna, a njen izvor su društvene snage koje opisuje boljševička doktrina. Likovi su zato uglavnom definisani svojim klasnim položajem, poslom, društvenim aktivnostima i političkim gledištima. Oni gube i jedinstvenost za kojom je klasična naracija tragala u izvesnoj meri, a naracija umetničkog filma u velikoj meri; lik postaje prototip cele klase, sredine ili istorijske epohe.

(Bordvel, 2013: 266)

Principi ruskog avangardnog filma uticali su na levo orijentisani politički film druge polovine 20. veka, menjajući se u pravcu preispitivanja političkih tema bez dogmatski čvrste doktrine. U čuvenom tekstu o “Dve avangarde”, teoretičar Peter Wollen razlikuje prvu ili umetničku avangardu, započetu u doba nemog filma, koja svoj nastavak ima u savremenom formalističkom i strukturalnom filmu, te drugu avangardu, konkretno Jean-Luca Godarda i par Straub-Huillet, koja je direktno politički angažovana. Značaj Godarda, po Wollenu, leži u preispitivanju problema realizma, koje su izvršili predstavnici ruske montažne škole 1920-ih, na mnogo radikalniji način, u kreiranju koncepta sukoba i borbe između različitih kodova – označitelja i označenog (Volen, 1987). Razvijajući kao filmski autor formu filma-eseja, “Godar je redefinirao granice realizma tako da se sada više ne fokusiramo na plastičnu realnost niti na psihološku realnost, već na intelektualnu realnost (autorova dijalektička, ili konverzaciona, veza sa publikom) (...) intelektualni ili perceptivni realizam uključuje i *onog koji označuje*” (Monako, 2002: 301). Intelektualni realizam i primena semiotičke teorije ostaju trajno obeležje politički angažovanog dokumentarnog i art filma.

Sovjetska ideja odbijanja buržoaskog individualizma u filmskoj priči, na čije mesto stupa grupni protagonista, radnička klasa kao kolektivni junak, kao u izvanrednom dugometražnom prevencu Sergeja Ejzenštejna *Štrajk* (*Смачка*) iz 1925, zajedno sa idejom shvatanja savremenog levog filma kao otvorenog političkog teksta, vrše dragoceni uticaj na dokumentarne filmove o radnicima i protestima Igora Bezinovića. *Susret* iz 2009. tretira nezadovoljne seljake, pristigle kamionima u glavni grad na pregovore s Vladom, i studente koji se zalažu za besplatne uslove studiranja i koji su izašli podržati poljoprivredne radnike, kao dve koherentne grupe, kao kolektivne junake čija se fizička masa i aktivna protestna svest pokazuju kao živa sila unutar klasne borbe, koja za dlaku može odneti istorijsku pobjedu. *Samoupravni film* (2012) o privatizovanom brodogradilištu iz Malog Lošinja, u svojim pojedinačnim i grupnim portretima radnika, oda je klasičnoj radničkoj muškoj kulturi Evrope i Balkana, te osvešteni lament nad erom radničkog samoupravljanja u SFRJ. U ovom kratkom filmu živopisni intervjui sa pojedinačnim radnicima brodogradilišta iz više generacija i kadriranje radničke menze ispunjene mlađim i starijim muškarcima u učestalim srednjim planovima iznova kreiraju radništvo kao jedinstvenog junaka, sa prizvukom osećaja samosvesti i slobode, koji jeste ugrožen, ali još uvek obeležava ovaj sloj ljudi.

Stil dokumentarnog realizma sa elementima humora, te muški kolektivitet, Bezinovićev pristup temi ovde znatno odvaja od verovatno najvećeg jugoslovenskog dokumentariste koji se bavio pravima radnika i čoveka, Krste Škanate (1924–2017). Škanata koristi estetiku direktnog filma, kao kasnije Bezinović, fokusirajući se međutim u učestalim krupnim planovima na pojedinca-u-krizi, na vrhuncu dramatičnosti. U njegovim filmovima, ljudi govore, ne samo rečima, već još više i sugestivnije “svojim ćutanjem, pogledom, izrazima lica, čitavom fizionomijom koju je na njima izbrazdalo dleto privatne i kolektivne istorije” (Vučinić, 2017).



Susret

TDZ: *Za uspomenu i dugo sjećanje* (2010) i *Neposredna demokracija zahtijeva neposredni prostor* (2012) prikazuju borbu za radnička prava kao područje teških okršaja sa neokapitalističkom opresijom i tehnokratskom silom države koja štiti položaj vladajućeg sloja, ma kako nekorektno stečen. TDZ je priča o privatizaciji Tvornice duhana Zagreb, preseljenju proizvodnje u Istru i okupaciji zagrebačkog pogona, kao dramatičnoj direktnoj akciji radnika. U *Neposrednoj demokraciji* opljačkano i otpušteno radništvo i građani bore se i protiv hegemonijskog nametanja novog identiteta “gubitnika tranzicije” i “huligana” pobunjenim građanima, kao nepriznatom političkom subjektu i kolektivnom junaku.

U beleženju realnih zbivanja Bezinović se drži metode observacijskog dokumentarca ili direktnog filma, oslanjajući se i na školu tzv. filma istine, od Dzige Vertova do čuvenog filmskog antropologa Jeana Roucha.

Stvaraoci “direktnog” filma su postavljali kamere u situacije velike napetosti i čekali, puni nade, da se dogodi kriza. Rušova verzija “cinema verité” je nastojala da krizu sama izazove. Cilj stvaraoca “direktnog” filma bio je da bude nevidljiv: stvaralac “cinema verité” bio je često učesnik u zbivanju. Stvaralac “direktnog” filma je igrao ulogu nezainteresovanog promatrača, a stvaralac “cinema verité” bio je provokator. “Direktan” film je svoju istinu tražio u stvarima i pojavama koje su bile dostupne kamerama. Stvaraoci su se posvetili jednom paradoksu – veštačke okolnosti su, po njima, mogle na površinu izneti skrivene istine.

(Barnou, 1981: 164)

U dokumentarnim ostvarenjima o protestima, Bezinović je često i učesnik samog zbivanja, zainteresovan za njegov ishod, koji je i za samog autora neizvestan. On aktivistički učestvuje u idejama i akcijama aktera, ali pre svega nepristrasno beleži događaj.

Posebno uspeli spoj tradicije revolucionarne naracije filma levice i observacijskog dokumentarca postignut je u impresivnoj filmskoj vinjeti *Čekanje* (2014), u kojoj turisti čekaju da se

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE
PRIČE:
SVETOV I IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

završi štrajk na mostu Krk u leto 2012. Žaleći se na vrućinu, obični ljudi sa decom u automobilima sa preovlađujućim razumevanjem prihvataju razloge štrajka privatizovanog preduzeća DINA, čiji radnici devet meseci nisu dobili platu. Nakon neposrednog suočenja kamere sa turistima i njihovim iskazima, film donosi dragocenu zabelešku krize: očajni govor potpuno iritirane žene koja nastupa sa strane radnika u veoma dramatičnom ekspozu, sa emotivnim slomom na kraju, suprotstavljajući se predstavnici vlasnika firme. Beležeći događaj film izdvaja upravo dva tipa žena kao tipičnih zastupnica dvaju suprotstavljenih klasa: ciničnu predstavnicu novog kapitala, koja nastupa kao sitnoburžoaska, tehnokratska *individua*, te deklasiranu radnicu prezaduženu lihvarskim kreditima, smeštenu u štrajkačku masu kao glas grupe i cele jedne klase.

Paradoksalno je što u ovom naizgled nasumičnom i očigledno fragmentarnom beleženju konkretnih događaja različite opštosti, vezanih za pad radničkih prava i dolazak tajkunskog kapitalizma, iz brojnih Bezinovićevih kraćih i dužih dokumentaraca izrasta svojevrsni zaokruženi dokumentarni filmski dnevnik, može se reći i filmski teorijski tekst, o nasilnom uvođenju prekarizatskog⁷ sistema mišljenja i delovanja prema stanovništvu i radnom čoveku.

3. Blokada

U ambiciozno realizovanom projektu *Blokada*, montiranom pune dve godine nakon samih događaja, iz čijeg su radnog materijala prethodno proizašla i dva kratka dokumentarna filma, Bezinović se angažuje podjednako kao aktivista i kao filmski autor. U ovoj dužoj strukturi on se fokusira na dočaravanje tenzičnosti složenog i dugotrajnog procesa studentskog protesta i pregovora sa vlastima, na sistemsku nedoslednost, te na nedovršenost procesa političke promene, koju vidi kao trajno, pa i uobičajeno stanje. Film predstavlja seriozni omaž kako mitu, tako i teoriji i praksi studentske pobune 1968. Kroz konkretne situacije i neuspehe najbrojnijeg i najdužeg studentskog protesta u Hrvatskoj nakon 1971, autor u njemu postiže filozofsku i teorijsko-političku raspravu o mogućnostima autonomije univerziteta, funkciji intelektualizma, granicama pravnog sistema i idealima društvene pravde u savremenoj istoriji i danas. Ono što je nagovešteno u više rudimentarnom vidu u prethodnim kraćim dokumentarcima, uzima punog maha u *Blokadi*: to je upravo dijalektička, semiotička i godarovski samosvesna analiza filma-kao-teksta i filmskog jezika, koji i sam postaje tkivo društvene strukture u kojoj se vode pregovori o "ispravnom" značenju same stvarnosti, u trenutku dok se ona odvija za sebe i pred filmskom kamerom. Ovi pregovori pre svega su političkog i pravnog karaktera, kao u izvanrednom kratkom filmu *Članak 4 stavak (2)*, koji postaje filozofska i pravna rasprava o pojmovima fizičke i apstraktne autonomije univerziteta kao institucije, koja se vodi na "užarenom" terenu fizičke pretnje od strane policije kao izvršioca vlasti predstavnicima studentskog protesta. Ranjivost filozofske teorije, koncepta prava i pravde pred silom izvrtanja pravnih činjenica, faktičke dominacije poretka i birokratije, ovde postaje bolno vidljiva, dobijajući istinski tragičnu dimenziju realne asimetrije moći.

Film *Blokada* istorijsko je svedočanstvo borbe protiv komercijalizacije obrazovanja i nadolazećeg okrutno klasnog društva, koja se manifestovala u 35 dana blokade nastave na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, koja se proširila na više od dvadeset fakulteta širom zemlje. Poput šezdesetosmaša, oba pola, mladići i devojke, veoma ravnopravno učestvuju u ovom veličanstvenom

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

7 *Prekarijat* – savremeni oblik radništva, čiji su položaj i egzistencija obeleženi stalnom nestabilnošću i nesigurnošću radnog mesta i

društvenog statusa, koja pogubno utiče na materijalno i psihičko stanje ljudi.

protestu, ulažući podjednako svoju mladalačku srčanost i romantizam, kao i svoju obrazovanost i inteligenciju. Oportunistički likovi ciničnih i nezainteresovanih profesora i profesorke daju dodatnu uverljivost i pojačavaju utisak konstantnog institucionalnog nasilja, kao dela svakodnevnog života.

Pronicljivom oku autora nije mogao izmaći *Seljački plenum*, ovekovečen i kao zaseban film, u kome seljaci koji su došli podržati studente kroz govor svog predstavnika, koji se poziva na nacionalno buđenje, Ustav iz 1974. i istorijske studentske proteste 1971, artikulišu i uvek prisutnu mogućnost anuliranja demokratije, pa i fašizacije društva, uprkos eventualnim početnim levičarskim namerama. Studentkinje i studenti manifestuju kako stoičku doslednost, tako i umor od besmisla odbijanja istinitih definicija situacije i stalnog manipulisanja istom od strane viših političkih i klasnih instanci u više scena pregovora i noćnih razgovora, koje su rediteljski zaokružene u konkretnoj drami i katarzično poentirane. Duh mladosti i iskreni revolucionarno-romantični zanos protagonista imaju protivtežu u racionalnoj i analitičnoj, premda angažovanoj, posmatračkoj distanci autora. Antologijski dokumentarni film *Lipanska gibanja* (1969) klasika filmske levice Želimira Žilnika o studentskim protestima u junu 1968. u Jugoslaviji, *Sanjari* (*The Dreamers*) iz 2003. Bernarda Bertoluccija, te *Siloviti* (*Le Redoutable*, 2017) Michela Hazanaviciusa o mladosti i političkom angažovanju Jean-Luca Godarda, samo su neke od filmskih referenci koje proširuju značenje i značaj Bezinovićeve *Blokade*.

4. Kulturna antropologija i etnologija svakidašnjice: estetika minimalizma

U ostvarenjima *Dom je tamo gdje je srce*, *Cartolina de Momjan 2*, *Pederi*, *Kierkegaard*, *Od Kršana do Peroja* (2015), te fragmentu *Sve po kunu* (2017), Bezinović se okreće eksperimentalnoj estetici i nadovezuje na tradiciju poetskog dokumentarizma, koji ostaje formalističan čak i kada nosi političku poruku. U ovoj vrsti filma upečatljivo je izražen i vanredan osećaj za likovnost, koji odlikuje i navedene Bezinovićeve filmove. U njima autor pokazuje i svoje nedvojbeno interesovanje za kulturalne studije popularnog, zonu koja je makar donekle oslobođena ideološke kontrole, budući da je demokratska i ludična.

Estetski minimalizam ovde se podudara sa produkcijskim, te kao u prethodnim realističnim dokumentarcima ispituje kako će se pokazati granice igranog i dokumentarnosti, te filmskog jezika u celosti, u ovom veoma svedenom konceptu. "Minimalistička samoreferentna strategija (...) koristi materijalni aspekt kao ključni aspekt umetničkog dela, zajedno sa fizičkim prostorom i fizičkim prisustvom konkretnog objekta" (Džalto, 2016: 43). U filmskoj umetnosti minimalizam posebno pogoduje eksperimentalnom vidu stvaranja.

U novije vrijeme i socijalni i politički dokumentarni film često je obilježen modernističkim stilom, oslonjenim na postupke filma istine i direktnog filma kao temeljnih odrednica formalnog ekvivalenta tematske revolucije u dokumentarnom filmu sredinom prošlog stoljeća. (...) Poetski dokumentarni filmovi bliže se svojim značajkama eksperimentalnom filmu i ne bez razloga uspoređuju s lirskom poezijom, jer unatoč referenciji na zbilju naglašavaju i medijske i artificijelne aspekte svoje strukture, osobitu pozornost posvećujući ugođaju.

(Gilić, 2013: 107)

Među predstavnicima poetskog dokumentarizma ističu se i filmski eseji gorepomenutog Roucha i Edgara Morina, Chrisa Markera, kao i monumentalna *Qatsi* trilogija Godfreyja Reggia. Hrvatski autor Petar Krelja, poznat po emotivno angažovanim dokumentarcima o autsajderima i

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE
PRIČE:
SVETOV I IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Kierkegaard

prognanicima, koje snima od 1960-ih, takođe spada u ovu skupinu, te vrši uticaj na Bezinovićevu poetiku.

U nekim od ovih filmova Bezinović pristupa temama iz savremene etnologije, kao u *Dom je tamo gdje je srce*, iznenađujućoj belešci o gospođi Mariji Janeković iz Petrinje, koja od kič-figurica i originalnih ručnih radova savremenog narodnog folklora u svome vrtu i domu kreira sopstveni lični muzej suvenira i radosnih uspomena, ili pak u filmu *Kierkegaard*, u kome opisuje svoju privatnu posetu grobu poznatog danskog filozofa Søren Kierkegarda (1813–1855), predstavnika hrišćanskog egzistencijalizma, u Kopenhagenu. Ova poseta planirana je još od školskih dana. U drugom delu filma, koji prati odlazak sa groblja, autor neočekivano nabraja, rečju i slikom, različita imena i oglase, razglednice, slike lepih žena i naslovne strane novina zatečene na kiosku, sa učinkom začudnosti. U ovom “naivnom” nabranju vidljiv je uticaj naivnog slikarstva i narodne umetnosti, iz čijeg ugla se pristupa kulturi štampe i masovnih medija. U ovom filmu posebno je vidljiv Bezinovićev minimalizam, koji se manifestuje u skromnoj povučeni naratora, te slučajnoj zabelešci odlaska tri devojke, koji poprima poetsko-simbolički karakter.

Cartolina de Momjan 2 možda je i najlepši Bezinovićev film, u kome se u eksperimentalnom maniru vrši nabranje objekata i malih događaja u svojevrsnoj borhesovskoj bizarnoj klasifikaciji, brižno ilustrovanoj likovno bogatim kadrovima. U montažnom nizu ovih kadrova, povezanih formalizovanim naratorskim izlaganjem, objekti i znaci poprimaju posve samostalnu, magijski razigranu živost. Sa ovim filmom jedino je uporediv predivan dadaističko-socijalni fragment *Sve za kunu*, koji vrvi od asocijativnog naboja i scenične likovnosti (novčić od jedne kune na mnogobrojnim pozadinama najrazličitijih tekstura i boja), upotpunjen provokativnim uzvikivanjem uličnog prodavca – još jednom ironijski komentarišući nove ekonomske prilike.

U *Kierkegardu* i *Cartolini* naročito je primenjen, kako je već zapaženo, princip tabloa (Heidl, 2015), koji će još sistematičnije biti upotrebljen u ambicioznijim dokumentarcima *Veruda* – film



Cartolina de
Momjan 2

o Bojanu (2015) i *Kratki obiteljski film* (2016). Konstrukcija kadra kao statične “žive slike” u širim filmskim planovima priziva primitivni film i ranu fazu neme filmske umetnosti, uključujući i prve filmove braće Lumière kao početke dokumentarizma, ali i osvešteno naivni filmski stil, koji u art filmu može pružiti željenu magijsku teatralnost i prikazati najsloženiju kulturno-istorijsku ikonografiju, kao u neponovljivom filmskom delu jermenskog reditelja Sergeja Paradžanova (1924–1990) (*Senke zaboravljenih predaka* / *Тіні забутих предків*, 1965/, *Boja nara* / *Цвет граната*, 1969/, *Ašik Kerib* / *Ашик Кериб*, 1988/ i dr.).

Pripovjedačke, predočavalačke tehnike pretežno su, isprva, slijedile naredna načela: sve važne elemente prizora nastojalo se držati u vidnom polju, i to tako da budu podjednako raspoloživi za razgledanje (što je tražilo najčešće srednji plan, frontalnu kompoziciju, fiksni promatrački položaj i opću jednoliku osvijetljenost prizora). (...) Težnju da se cijeli važan prizor ima u vidnom polju (u kadru) pratila je težnja da se u toku kontinuiranog snimanja prizora (u sklopu “slike”, tableaua) predoci zaokruženo zbivanje. (...) Ove značajke prikazivanja obilježjima su tzv. primitivnog stila. (Turković, 2012)

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE
PRIČE:
SVETOV I IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Primena estetike tabloa u ovim delima se kod Bezinovića pokazuje kao eksperimentalni i likovni formalizam i kulturološki stav.

Elementi kemp-stila prisutni su u humorističnom dokumentarcu koji se dotiče savremene antropologije i muških identiteta, *Od Kršana do Peroja*. Ovaj film u insceniranim “naivnim” kadrovima, pretežno tabloima, prikazuje muškarce, od kojih su neki u nošnjama, sa različitim narodnim instrumentima, u eksterijeru i enterijeru koji postaje “igrajući”, dramski, kako izvode veoma lascivne šaljive pesme, napisane u narodnom duhu. Film je inspirisan knjigom *Istarski bordel muza* autora Drage Orlića. Sirovi i nepredvidljivi u svojoj agresivnoj direktnosti, dati stihovi u izvođe-



Od Kršana do
Peroja

nju autentičnih protagonista obiluju političkom nekorektnošću i snažnom, inače nedozvoljenom erotskom subverzijom.

Dok *Cartolina de Momjan 2* koristi dokumentarni materijal “uhvaćen” na licu mesta, koga preoblikuje u eksperimentalnu fikciju – pastiš dokumentarizma, *Pederi*, koji već u naslovu nose kako homofobičnu mržnju tako i subverzivnu temu, još radikalnije grade svoj eksperimentalni sadržaj. Fikcijski tekst književnika Marka Pogačara, kojeg sugestivno pripoveda Miro Župa, jeste i socijalni komentar iskazan poetskim jezikom. Dati tekst predstavlja narativnu okosnicu ovog pseudodokumentarnog eksperimentalnog filma. U njemu, rezigniranost prosečnog stanovnika morskih otoka pred sopstvenim lošim položajem u uslovima današnjeg turizma, doživljenim kao ekonomski, socijalni pa i identitetski poraz, odiše autentičnim gnevom i očajem u kojem se lako može naći i sam gledalac. Dokumentarni snimci zahvaljujući ovako zadanoj strukturi postaju igrani sadržaj, priča naratora-junaka. *Pederi* predstavljaju i autoironični dokaz o tome kako se od bilo kojih dokumentarnih kadrova najjeftinije može napraviti igrani film. Bezinović kreativno koristi dokumentarni materijal snimljene izvanfilmske stvarnosti, kao što je vožnja čamcem, ukrštajući ga sa zvukom usmene naracije te minimalistički izvlačeći iz nasumičnog dijaloga fikcijsku građu ovog introspekcijskog protesta, istovremeno ga i defikcionalizujući svojim uputstvima naratoru na samom kraju. Film odiše bogatom audiovizuelnom atmosferom nostalgije, leta i samoće.

5. Benjamin

Prelazak iz direktno političke u političko-antropološku sferu u opusu ovog reditelja simbolično predstavlja briljantan eksperimentalno-dokumentarni mini-film *Benjamin* iz 2015. Da nije proglašen filmom od strane autora, *Benjamin* bi komotno mogao sloвити kao konceptualni video-rad, koji bi našao svoje mesto u svakoj ozbiljnijoj galeriji savremene umetnosti. Ovaj film sledi radikalnu estetiku filmskog strukturalizma tako što uključuje samo crni blank sa titlovima i montirani zvučni zapis delova više razgovora o, kako se ispostavlja, veoma subverzivnoj i osetljivoj temi, sažetoj u jednoj jedinosti reči: Benjamin. Film je i lucidna ilustracija latinske izreke *Nomen est omen* (Ime je znak/sudbina). Činjenica da ove razgovore, koji postaju jedan suštinski razgovor,



Pederi

vodi sam autor sa ženama iz svoje porodice, čini film u izvesnom smislu i autoreferentnim i autobiografskim. Odgovorima koje dobija Bezinović otvara čitavu paletu pravih pitanja upućenih diskusiji o učešću žena u patrijarhalnom sustavu, o antisemitizmu, nacionalizmu, emigraciji kao sudbini. Pred nama je narastajuće neprijatna, ali hrabra i neposredna studija iliti bukvar političkih predrasuda i rasno-etničko-verske netrpeljivosti, koje se neopaženo “provlače” kroz jedno nevino pitanje iz tekuće svakodnevice: “Znate li kakvo će ime Iva dati sinu? – Benjamin. – Šta mislite o tome?” Ova čvrsta “ideološka” baza nosećih stavova o naciji i društvu pokazuje se kao “predigra” i temelj društvenih i klasnih nepravdi, opisanih i u Bezinovićevim dokumentarcima.

6. Rod i nasilje: *Veruda – film o Bojanu i Kratki obiteljski film*

Kao najhibridniji, najsloženiji i najkreativniji Igor Bezinović pokazuje se u TV-dokumentarcima o složenim pitanjima društvenih konvencija normalnosti, individualne psihologije i psihopatologije, nasilja, zločina i rodnog identiteta.

U ovim radovima Bezinović ostvaruje uspelu stvaralačku sintezu svojih dotadašnjih stvaralačkih postupaka, možemo reći i “otkrića”, spajajući socijalno i politički angažovani dokumentarac i dokument tradicionalne radničke muške kulture sa kulturološkim impulsom otkrivanja etnološkog i kolektivno nesvesnog nasleđa, te osećajnosti i “ženskog principa” u kulturi unutar svakodnevnog života. Možemo reći da u datim filmovima Bezinović povezuje “epski” sa “lirskim” modusom pripovedanja, koje je dotle odvojeno istraživao. Pitanja rodnog i socijalnog identiteta ovde takođe dobijaju jednu složeniju perspektivu.

Dokumentarac o 24-godišnjem mladiću, tragično nastradalom u požaru u zatvorskoj samici nekoliko meseci nakon premijere filma, predstavlja antologijsku studiju emotivne i psihološke pozadine omladinske navijačke subkulture.

Svijet nogometnih navijača, prije stvaranja navijačke subkulture mladih, bio je, sam po sebi, već na rubu “devijantnosti” i specifične subkulture unutar veoma benevolentnog prostora za takve aktivnosti rezerviranog u dominantnoj kulturi. (...) Akterova sredina će problematičnim smatrati

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE
PRIČE:
SVETOV I IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Kratki obiteljski
film

upravo taj “prelazak granice” hobija ili slobodne aktivnosti, procjenjujući stupanj ugrožavanja normalnog svakodnevnog života u kojem rad i zarađivanje, bračne i obiteljske obaveze čine osnovne koordinate.

(Perasović, 2001: 287)

Veruda – film o Bojanu kroz sudbinu svog aktera progovara o višegodišnjoj historiji vršnjačkog zlostavljanja, porodičnog zapuštanja i neosetljivosti školske sredine, te birokratskoj prirodi sistema zakonskog kažnjavanja, koje jednu osećajnu i visoko inteligentnu mladu osobu bacaju u ponor duboke i trajne marginalizacije.

Veruda – film o Bojanu jeste i izvanredna antropološka studija balkanskog muškog identiteta u uslovima postkomunističke tranzicije, obeleženog transgeneracijskom traumom neuspele socijalne emancipacije obrasca tradicionalne porodice. Kolizija suprotstavljenih sistema vrednosti tradicionalizma i modernizacije, te surovi uslovi neoliberalne tranzicije i propadanja čitavih srednjih društvenih slojeva u savremenom kapitalizmu, rezultiraju mačističkim kulturama navijaštva, kriminala i netolerancije, kulturom policijskog nasilja i zatvora, te perpetuiranjem socijalne i emotivne bede. Film predstavlja doprinos razvoju akademskih kritičkih studija maskuliniteta i rodnosti, koje se kao preko potrebne poslednjih godina razvijaju i u domaćoj sredini. Kod Bezinovića, on se nadovezuje na već pomenutu kratku studiju muške radničke kulture u *Samoupravnom filmu*, te na zreli tretman priče i dve generacije muških junaka, oca i sina, u kratkom igranom filmu *Goli sati*, u kome reditelj kroz izbor starog bolesnog čoveka da odlučuje o sopstvenom životu, koji sin mora da prihvati, ispituje emotivnu dinamiku muškog roditeljstva i sinovstva, te osuđuje bezličnost, birokratičnost i nezainteresovanost zvanične medicine i čitavog sistema sa humanističke pozicije.

U društvima tzv. *poluperiferije*, koja po dinamici razvoja spadaju između periferije i centra (čitaj bogatih zapadnih društava), u koja se ubrajaju i postjugoslovenske zemlje, “tranzicija” se odvija ne samo u institucijama već ponajviše na nivou svakidašnjeg života, a transformacija rodnih režima je neodvojivi deo “tranzicije” (Blagojević, 2013: 41).



Veruda – film
o Bojanu

Evidentno je da je “tranzicija” potencirala “krizu maskuliniteta”, kao što je i repatrijarhalizacija pojačala pritisak na muškarce da budu “hranioci porodice”. Mladi muškarci su pogotovo izloženi pritisku prevelikih očekivanja i imaju jako osećanje frustracije zato što ne uspevaju da se uklope u ovakve rodne stereotipe. Zato je neophodno da se rodne politike u mnogo većoj meri usmere na muškarce i na njihovu senzibilizaciju za pitanja rodnosti. Visoka cena koju mladi muškarci plaćaju u obliku nezdravih životnih stilova i sklonosti nasilju povezana je sa niskim nivoom rodne osvešćenosti.

(Blagojević, 2013: 224)

Priča o Bojanu sadrži i momente njegove ispovesti i pokušaja ponovnog uklapanja u društvo. Odrastao u pulskom kvartu Veruda, on je dugo godina morao trpeti sadističko nasilje od strane takođe marginaliziranih dečaka iz tajnih bandi u susedstvu, koje je bilo potpuno nepoznato normativnom svetu odraslih. Mladić je trpeo i posledice raspada sopstvene patrijarhalne porodice, uzrokovanog očevim odlaskom i konačno njegovom smrću u tuđini, o kojoj su primili tek dopis. U ovakvom okruženju Bojan se upušta u uigrane obrasce prigradske “muškosti”: navijačke pripadnosti i omladinske delinkvencije. Odmah zatim on više puta dospeva u zatvor.

Čak i u porodicama gde nema muškaraca deca mogu da nauče da vrednuju dominaciju i autoritarno ustrojstvo kroz svoje odnose sa majkom i drugim odraslim osobama, kao i da razviju privrženost seksistički definisanim modelima uloga. (...) Čak i onda kada nas u porodici vole i staraju se o nama, istovremeno nas uče da ova ljubav nije toliko važna kao moć da dominiramo drugima. Borbe moći, prinudni autoritarni poredak i brutalno dokazivanje dominacije mogu da oblikuju porodični život, tako da on često postaje poprište velike patnje i bola.

(Huks, 2006: 50–51)

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE
PRIČE:
SVETOV I IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

U Bojanovom slučaju, čitava njegova mikrosocijalna sredina prožeta je obrascima dominacije i nasiljem, koji se nastavljaju i u široj socijalizaciji, ne ostavljajući nimalo prostora za drugačiju egzistenciju.

Snimanje filma pomaže mladiću da izvrši naknadno suočavanje sa instancama društvene sredine, koje su ga odbacile ili pak postale njegovom žrtvom. On razgovara sa učiteljicom i socijalnom radnicom, a potom i sa upravnikom streljačkog kluba u čijoj je pljački učestvovao, objašnjavajući im sopstveno emotivno stanje i kajući se za prestupe koje je počinio. Pomoć mladom muškarcu u potrebi za očinskom figurom stabilnog muškarca pokazuje se kao društveno feminizirana, u krajnjem ishodu beskorisna. Društvo ne uspeva mladima da nadomesti porodicu, koja se raspada.

Iznimno slojevita i bogata u atmosferi jeste odigrana scena noćnog prepada i džeparenja stranaca, u koju akter i redatelj uključuju i Bojanovog negdašnjeg druga iz detinjstva, koji ga je napustio nakon što je ovaj počeo kršiti zakon. Bezinović ovde domišljato koristi okvir masmedijske "rekonstrukcije zločina" kako bi istakao društvenu i političku poziciju "drugosti" mladog delinkventa spram bogatih turista iz Severne Evrope, te njegovog "ispravnog" vršnjaka. Kako ističe Heidl (2015):

Izrađen u tabloima, s kamerom uvijek postavljenom okomito u odnosu na protagonista koji se mahom obraća izravno gledatelju, a dramaturški gotovo potajice oblikovan poput neizvjesne detekcijske pripovijesti koja nam tek u završnici otkriva emotivno najsnažnije i najvažnije motive, Veruda – film o Bojanu zainteresirano i suosjećajno, no ipak s razumnom dozom opreza iznosi dio nevoljne povijesti odrastanja i sazrijevanja momka sklonog kriminalu i agresiji. (...) Gipkost pristupa urodila je s nekoliko upečatljivih prizora koje vjerojatno ne bi resila ista doza živosti i autentičnosti da su bili pažljivo planirani. A opći dojam improvizacijskoga u srazu sa spomenutim razmjerno strogim formalnim principom postava kamere, stvara vibrantnu opreku sigurnosti i nesigurnosti, možda čak i prisnosti i opasnosti.

U ovom filmu naročito, vidljiv je uticaj britanskog socijalnog filma, posebno Kena Loacha i Mikea Leigha na Bezinovićev rad, što on i sam ističe:

Neki filmovi koji su mi bili bitni su npr. U međuvremenu [Meantime, Mike Leigh, 1983], Dragi dnevniče [Caro diario, Nanni Moretti, 1994], Ljudski resursi [Ressources humaines, Laurent Cantet, 1999], Kafilerija [La perrera, Manuel Nieto Zas, 2006], Tiho svjetlo [Luz silenciosa, Carlos Reygadas, 2007] itd. Od dokumentarista volim Sergija Oksmana, Jean-Gabriela Périota, Agnès Vardu, Raymonda Depardona...

(Delač, 2016)

U par dodatnih rekonstrukcija junak filma kritički demonstrira grubosti i batinanja od strane policije, pokazujući ih kao rutiniziranu svakodnevicu mladeži ispunjene gnevom protiv društva, koja se očas može naći u verbalnom i fizičkom sukobu sa okrutnim organima reda, čak i zbog beznačajnih uzroka. Ne iznenađuje da je u vreme rada na ovom filmu Bezinović snimio i vrlo kratki dokumentarni film *Gospodine!* (2015), u kome pripadnici policijskih snaga vežbaju savladavanje protivnika koji se opire hapšenju. U ovom filmu, uloga jezika kao nosioca kodeksa ponašanja i "ispravnosti" građana, iznova je principijelno naglašena. Školska simulacija ove situacije, sa karakterističnim verbalnim uvredama nakon kojih policajac vešto savladava "prestupnika", veoma nalikuje opisima koje mladi protagonista Bojan daje u *Verudi*.

Konačno, junak “puca” suočen sa neuspehom sopstvenog emotivnog života: u svojevrsnoj “živoj” dopisnici on se direktno u kameru obraća svojoj dojučerašnjoj devojci, dok se u pozadini kreveta na kome leži nalazi džinovski plišani medved, koji simbolizira njegove nerešene infantilne emocije. Tragizam neostvarenog uzleta mladosti u uslovima neosetljivog društva, te ubedljiva harizma protagoniste, čine ovaj film istinskim remek-delom.

Svojevrsni par sa *Verudom* čini *Kratki obiteljski film* koji, prema rečima poznatog britanskog kritičara Neila Younga (2016: 52), “u malo drugačijem tonu govori o sličnim temama prekršaja i rehabilitacije”. Junakinja ovog filma sasvim je drugačija od Bojana: ona je udobno smeštena u patrijarhalni sustav seoskog života, u kojem tek ponekad probijaju iracionalne edipalne strasti, ukorenjene u porodičnom nesvesnom. Stara žena je, posle brojnih nesuglasica sa, prema njenom viđenju, lenjom snahom, koja je postala takvom budući da je “gradsko dijete”, te napustila njenog sina na račun veze sa drugim muškarcem, u afektu pokušala ubiti snahu kuhinjskim nožem. Posle kraće zatvorske kazne vratila se svom uobičajenom životu, bez osude svoje sredine.

Najfascinantniji deo filma predstavlja filmski režirana rekonstrukcija njenog pokušaja zločina, u kojoj se junakinja neobično živo angažuje: ona katarzično iznosi sve one emocije koje su je dovele do, na svu sreću osujećenog, čina, izvivljavajući svoje nedozvoljene majčinske strasti (prema sinu) i njima primerenu krivicu. Ovde se uvidi etnopsihologije povezuju sa psihoanalizom – nalaz reditelja na terenu izvrsno korespondira sa saznanjima ovih naučnih disciplina, dok se njegova metodologija u obe filmske rekonstrukcije (*Veruda – film o Bojanu* i *Kratki obiteljski film*) drži terapijskih obrazaca psihodrame i popularnog postdramskog teatra: “Psihoanaliza je nauka koja se temelji na naraciji, na pripovedanju. Njeno načelo objašnjenja sastoji se u tome da se priča ispriča – nekako, ma kako – da bi se otkrilo kako počinje. Ona pretpostavlja da će ispričana priča dati savet” (Triling, 1990: 183).

U svome postupku autor kombinuje autentično magijsko mišljenje prisutno u seoskoj psihologiji sudionika, rustikalnu ikonografiju seoske kuće i nošnje, te formu “jeftine” inscenacije karakterističnu za televizijske “rijaliti” formate, dok u podtekstu ostaje na nivou kritičkog promatranja.

U zaključku, autorov osnovni angažman u datim filmovima o prekršaju, pokušaju zločina i rehabilitaciji, leži u proizvođenju proboja represivnih socijalnih i običajnih struktura koje kreiraju emotivni život aktera, a posledično i njihovu društvenu egzistenciju u okvirima zadanih normi, koje se, budući nedostatne, nužno moraju prekršiti. Ovakvim obiljem značenjskih i formalnih slojeva u delu Bezinović postiže izrazito kreativnu i složenu teksturu u navedenim ostvarenjima.

7. Izgubljeni i nađeni identitet: Vrlo kratki izlet i Kratki izlet

Danas gledano, solidni kratki igrani *Vrlo kratki izlet* deluje kao dobrodošla radna skica za mnogo ambiciozniji poduhvat, dugometražni *Kratki izlet*. Oba filma bazirana su na veoma poznatom romanu hrvatskog književnika Antuna Šoljana, koji je u posleratnoj jugoslovenskoj književnosti slovio za “modernog klasicistu”, stvaraoca koji je u svome radu i erudiciji povezivao poetiku moderne i tradicije, odnosno klasičnog stila. Oba impulsa bila su preko potrebna tadašnjem razvoju nacionalne književnosti jugoslovenskih naroda, u potrazi za učvršćenjem svoga modernog identiteta unutar klasične i modernističke evropske tradicije. Šoljanov *Kratki izlet* (1965) izraziti je predstavnik egzistencijalističke filozofije u književnosti, primereno dobu u kome je nastao. “Egzistencijalizam je književni i filozofski odgovor na iskustvo i stanje ništavila i apsurdna, čiji predstavnici nastoje da otkriju značenje i smisao u i pomoću datog iskustva” (Fowler, 1973: 62).

IVANA KRONJA:
ČOVEKO LJUBIVE
PRIČE:
SVETOM IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
Kratki izlet

U ovom delu, motiv odrastanja i razvoja ličnosti, koji pripada tzv. *Bildungsromanu* (domaća književnost toga perioda o omladinskoj kulturi bila je nazvana i “proza u trapericama”) sledi obrazac baroknog pikarskog romana, čiji junak potiče iz nižih slojeva, i predodređen je za ostanak na margini (nasuprot uzvišenom viteškom romanu). Glavni junak pripoveda svoje zgode i nezgode, koje satirično otkrivaju društvene mane i slabosti, u prvom licu. Prema savremenim tumačenjima, Šoljanov roman sadržao je i implicitnu kritiku “duhovnog bespuća” totalitarnih paradigmi tadašnjeg socijalizma, te težnju za nacionalnim buđenjem, koja će kod ovog autora biti posebno prepoznata tokom 1990-ih i stvaranja samostalne hrvatske države izvan SFRJ.

Budući ljubiteljem filozofskog egzistencijalizma – o čemu svedoči ton celokupnog njegovog opusa, a posebno eksperimentalni filmovi *Kierkegaard* i *Pederi* – Bezinović sa radošću prihvata ovaj visoko etabrirani roman kako bi iznova preispitao neka potisnuta pitanja: Kuda sa nacionalnim identitetom u eri neokapitalističke globalizacije? Šta sa političkim potencijalom omladine nakon 1960-ih i istorijskog levičarskog humanizma? U tu svrhu on najpre snima poetsku simboličnu kratku priču *Vrlo kratki izlet*, koja će svoju složenu, i opet hibridnu razradu, dobiti u *Kratkom izletu* iz 2017.

Ono što upada u oči nakon gledanja *Kratkog izleta* jeste planski postavljena struktura triptiha, koja je to ne samo u sadržajnom, već, što je značajno postignuće, i u stilskom i konceptualnom smislu. Možemo reći da u ovom ostvarenju Bezinović, svesno ili, kako bi se pre reklo, spontano, teži idealu *arhitektoničnog* (Sitney, 2002: 26) filma, u kome se celi film gradi od pažljivo koncipiranog i snimljenog materijala u preciznu polifonijsku strukturu, započetog u delima “majke američke avangarde” Maye Deren, najviše u *Ritualu u preobraženom vremenu* (*Ritual in Transfigured Time*, 1946), te potpuno ostvarenog u nekim od seminalnih dela takođe američkog autora Stana

Brakhagea, predstavnika lirskog i mitopoetskog filma, ponajpre u njegovom filmskom projektu *Čovek pseće zvezde* (*Dog Star Man*, 1961–64). Ovaj Bezinovićev triptih sastoji se od dijalektičke teze, antiteze i sinteze: konkretno, od uvodne situacije protagonista, koji pripadaju amorfnom identitetu omladinske grupe, zatim njihovog traganja za freskama, odnosno za sobom i sopstvenim individualnim identitetom, te sinteze ova dva procesa, odnosno dolaska na mesto susreta-sa-tajnom, koje predstavlja nultu tačku i novi početak. Kao i u romanu, mesto susreta odnosno sazrevanja predstavlja tačku mističkog religijskog iskustva i susreta sa Bogom, koji se zbiva pred starim srednjovekovnim freskama i kasnosrednjovekovnom alegorijom *Ples mrtvacu*,⁸ odnosno prevaziilaženja sebe u susretu sa višim silama postojanja i večnosti.

Stilski, ovo delo je postmoderno: ono uključuje više formalnih pristupa umetnosti filma, od naivnog i dokumentarističkog, preko modernističkog i neoavangardnog, do savremenog. U neo-modernističkom naglašavanju forme i rediteljskog rukopisa, s jedne strane, te kreiranju fiktivne istorije filma ispričane u više poglavlja, s druge, Bezinovićeva estetika se nadovezuje na istaknute predstavnike novog hrvatskog autorskog filma, mladu Hanu Jušić i Dalibora Matanića, posebno njegov film *Zvizdan* (2015). Značaj zvuka kao punopravnog narativnog i estetskog činioca dela, utvrđen u Bezinovićevim kratkim filmovima, ovde je takođe veliki: Martin Semenić za oblikovanje zvuka u *Kratkom izletu* nagrađen je Zlatnom arenom.

Prvi deo ove tripartitne strukture odvija se tokom leta unutar istarskog gradića Motovun (koji je i sedište poznatog filmskog festivala) i okolnog omladinskog kampa. Prirodno anarhična omladina, sada "bez duha '68." nalazi se u stanju između radosti u mladalačkoj slobodi i rezignacije u društveno imputiranom konzumerizmu čak i sopstvene mladosti. Stilski dosledno, tela omladine ovde su opet tretirana po učestalom principu srednjih i ameriken planova i tabloa, kao grupa i kolektivni junak, u izvanrednim kadrovima-scenama grupnog zabavljanja mladih, posebno onim noćnim. U prvom delu *Kratkog izleta* Bezinović postiže zavidnu gustinu i vrhunac svog igrano-dokumentarnog postupka, potpuno prožimajući faktografski dokument i naratorski zadani igrani okvir. Glavni junak i narator priče Stola jeste koscenarista filma Ante Zlatko Stolica (tumačio je lik Ante u *Vrlo kratkom izletu*). U ovakvom postupku, glumci postaju naturščici, a naturščici glumci. Sjajne scene omladine kao kolektivnog tela mladosti svojevrsni su omaž možda najradikalnijem filmu danskog reditelja Larsa von Triera, snimljenom u stilu *Dogme 95, Idiote* (*Idioterne*, 1998), te mogući odgovor na pitanje kako bi danas, 50 godina kasnije, izgledao igrano-dokumentarni realizam *Ljubavnog slučaja ili tragedije službenice PTI* (1967) Dušana Makavejeva. Prvi deo filma završava okupljanjem grupe koju predvodi savremeni apatični pustolov Roko (Mladen Vujčić), koja će poći u potragu za freskama u napuštenom svetilištu.

U drugom delu, stil filma se osetno menja ka egzistencijalističkoj simboličkoj basni i alegoriji, koja sadržajno poprima izgled snimljenog pozorišta i sinematografskog filozofskog eseja, poput Pasolinijevih filmova iz 1960-ih *Sokolovi i vrapci* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), *Svinjac* (*Porcile*, 1969) i *Medeja* (*Medea*, 1969). Junaci se izgube u šumi iz koje se nikako ne mogu vratiti, niti pronaći svoj cilj. U ovom delu filma dominira artificalna simbolizacija i stil neoavangardnog i postmodernog snimljenog pozorišta, dok u simboličnim situacijama avetinjskog sela, susreta sa krdom bikova kao odjekom paganizma i drevnih ženskih boginja, muškim opijanjem u starom gradiću, te lokalnim etničkim motivom istarskih karnevalskih "poklada" koje "teraju zimu", muški i ženski likovi

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE
PRIČE:
SVETOV I IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Ovaj izuzetni motiv srednjovekovnog fresko-slikarstva u Hrvatskoj je očuvan u freskama iz 15.

stoleća u crkvi sv. Marije na Škrilinah kod Berama, naselja u sastavu grada Pazina u Istri.

na putovanju otpadaju jedan po jedan,⁹ nestajući kao nevažni ili oni koji nemaju kapaciteta za dalju samospoznaju.

Treći deo filma, za razliku od prethodna dva, u potpunosti primenjuje savremeni filmski jezik. Za razliku od plošnog principa u scenama-kadrovima i pozorišno shvaćenom mizanscenu, kamera sada obuhvata ceo prostor zbivanja pod uglom od 360 stepeni i po vertikali ulazi u radnju. Fascinantna enterijerska scena otkrivanja fresaka u potpunom mraku, sa snopovima svetla koji postepeno osvetljavaju preostale junakinje i junake i ostale turiste, primer je najmodernijeg filmskog sinkopiranja i sažimanja dramske radnje. Vizuelna lepota završnih kadrova zaista poseduje snagu filmski estetičkog kao i duhovnog Otkrivenja.

8. Zaključak

U svojim kratkim dokumentarnim, eksperimentalnim i kratkim igranim, te dugometražnim filmovima – dokumentarcu i igranom (igrano-eksperimentalnom) filmu, Igor Bezinović pokazuje se kao samosvesni autor koji pripada podjednako neomodernizmu – formalističkom i estetičkom pristupu u tretiranju filmskog materijala i sadržaja – i postmodernizmu, kao hibridnom umetničkom postupku citiranja prošlosti umetnosti i kinematografije i shvatanju nasleđa avangarde i modernizma kao punopravne tradicije. Sva navedena nastojanja služe ovom autoru da putem umetnosti filma nastupa kao filozofski intelektualac,¹⁰ humanista i politički aktivan građanin, u skladu sa iskustvom da se “filozofija nužno svojim mislima uključuje i u politiku, te dobija konkretne društvene oblike ispoljavanja i djelovanja” (Bošnjak, 1973: 28). Bezinović se neumorno zauzima za konkretne socijalne promene koje će unaprediti sadašnji potlačeni položaj čoveka i čovečnosti u globalnom društvu.¹¹

9 Kumulativan nestanak ili smrt jednog po jednog iz veće grupe junaka poznat je i kao motiv “deset malih crnaca”, nazvan prema poznatoj istoimenoj pesmici i najprodavanijem romanu engleske spisateljice detektivskih priča Agathe Christie (1890–1976) *Deset malih crnaca* (prvi put objavljen 1939).

10 Igor Bezinović diplomirao je filozofiju, sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

11 Autorka želi zahvaliti: produkcijskoj kući Restart iz Zagreba, Mihaeli Majcen-Marinić, Ognjenu Glavonjiću, Stefanu Ivančiću i Pančevo film festivalu, Varji Močnik, Draganu Jovanoviću, Branislavu Mišiću, Ivanu Velisavljeviću i Igoru Bezinoviću, kao i uredniku Nikici Giliću, na pomoći u vidu dostupnosti filmova i literature, te podršci u realizaciji ovog rada.

LITERATURA

Barnou, Erik [Barnouw, Erik], 1981, *Dokumentarac: istorija dokumentarnog filma*, Beograd: Aleksandar Mandić

Blagojević Hjerson, Marina, 2013, *Rodni barometar u Srbiji: razvoj i svakodnevni život*, Beograd: Program Ujedinjenih nacija za razvoj

Bordvel, Dejvid [Bordwell, David], 2013, *Naracija u igranom filmu*, Beograd: FCS

Bošnjak, Branko, 1973, *Filozofija – Uvod u filozofsko mišljenje i rječnik*, Zagreb: Naprijed

Delač, Danko, 2016, "Filmske runde: Intervju sa Igorom Bezinovićem", <www.osijek31.com/osijek.php?topic_id=65125>, posjet: 3. prosinca 2017.

Džalto, Davor, 2016, *Umetnost kao tautologija*, Beograd: Clio

Fowler, Roger (ur.), 1973, *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London, Henley i Boston: Routledge & Kegan Paul

Gilić, Nikica, 2013, *Filmske vrste i rodovi*, drugo, izmijenjeno izdanje, Biblioteka Online, knjiga 100, <<http://elektroniceknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi>>, posjet: 20. studenoga 2017.

Heidl, Janko, 2015, "Izvandokumentarno i nefikcijski: kratki filmovi Igora Bezinovića", *Zapis*, br. 80.

Huks, Bel [Hooks, Bell], 2006, *Feministička teorija: od margine ka centru*, Beograd: Feministička 94

Jončić, Petar, 2002, *Filmski jezik Želimira Žilnika*, Beograd: Studentski kulturni centar

Kagarlitsky, Boris, 2009, *Novi realizam, novi barbarizam: socijalistička teorija u eri globalizacije*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Kolešnik, Ljiljana (ur.), 2005, *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, Zagreb: IPU

Kronja, Ivana, 2009, "Umetničke strategije i formalni postupci u avangardnom filmu", u: Uspenski, Enisa (ur.), *Zbornik radova FDU br. 15*, Beograd: Univerzitet umetnosti, str. 53–69.

Lipovecki, Žil [Lipovetsky, Gilles], 2007, *Globalni Ekran*, Novi Sad: Akademski knjiga

Monako, Džejs [Monaco, James], 2002, "Žan-Lik Godar: Teorija i eksperiment", u: Lorencin, Nikola i Ivana Kronja (ur.), *Eksperimentalni film i alternativna opredeljenja*, Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, str. 299–304.

Mršević, Zorica, 2013, *Kvalitativna analiza medijskog izveštavanja o nasilju nad ženama u Srbiji*, Beograd: Program Ujedinjenih nacija za razvoj

PAFF – Pančevo film festival 2016, Katalog, 2016, 7–11. septembar

Perasović, Benjamin, 2001, *Urbana plemena: sociologija subkultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska Sveučilišna naklada

O'Pray, Michael, 2003, *Avant-garde Film: Forms, Themes and Passions*, London i New York: Wallflower Press

Rees, A. L., 2002, *A History of Experimental Film and Video*, London: BFI

Sandić, Srđan, 2017, "Osjećaj za autentičnost", <<https://vizkultura.hr/intervju-igor-bezinovic/>>, posjet: 11. prosinca 2017.

Sitney, P. Adams, 2002, *Visionary Film – The American Avant-Garde, 1943–2000*, Oxford i New York: OUP

Smit, Marej [Smith, Murray], 1998, "Modernism and the avant-gardes", u: Hill, J. i P. Church Gibson (ur.), *The Oxford Guide to Film Studies*, London: Oxford University Press, str. 395–412.

Triling, Lajonel [Trilling, Lionel], 1990, *Iskrenost i autentičnost*, Beograd: Nolit

Turković, Hrvoje, 2012, *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Biblioteka Online, knjiga 93, <<http://elektroniceknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/>>, posjet: 1. rujna 2017.

Vesić, Darko; Banović Jadžić, Miloš; Vukša,

Tanja; Simović, Vladimir (ur.), 2016, *Bilans stanja: Doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, Beograd: Centar za politike emancipacije

Vogel, Amos, 2006, *Film As a Subversive Art*, London: C. T. Editions Ltd.

Volen, Piter [Wollen, Peter], 1987, "Dve avangarde", u: *Zbornik radova Alternative Film Video 1987*, Beograd: AFC, prijevod Branko Vučićević, str. 5–12.

Vučinić, Srđan, 2016, "Ljudi govore: Krsto Škanata", <<http://www.novifilmograf.com/srdan-vucinic-ljudi-govore-krsto-skanata/>>, posjet: 1. listopada 2017.

Vukša, Tanja; Simović, Vladimir, 2016, "Umesto uvoda – fragmenti za rekonstrukciju prošlosti i sadašnjosti", u: Vesić, Darko et al. (ur.), *Bilans stanja: Doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, Beograd: Centar za politike emancipacije, str. 3–81.

IVANA KRONJA:
ČOVEKOLJUBIVE
PRIČE:
SVETOV I IGORA
BEZINOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Wolff, Janet, 2005, "Društvena proizvodnja umjetnosti", u: Kolečnik, Ljiljana (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, Zagreb: IPU, str. 9–49.

Young, Neil, 2016, "Svetla budućnost: Igor Bezinović", u: *PAFF – Pančevo Film Festival 2016, Katalog*, str. 52.

FILMOGRAFIJA IGORA BEZINOVIĆA

1. NATPROSJEČAN, kratki dokumentarni, 2009, 19'
2. NEPOVRATNO, kratki dokumentarni, 2009, 16'
3. SUSRET, kratki dokumentarni, 2009, 25'
4. TDZ: ZA USPOMENU I DUGO SJECANJE, kratki dokumentarni, 2010, 30'
5. SELJAČKI PLENUM, kratki dokumentarni, 2010, 6'
6. ČLANAK 4 STAVAK (2), kratki dokumentarni, 2010, 7'
7. GOLI SATI, kratki igrani, 2011, 19'
8. BLOKADA, dugometražni dokumentarni, 2012, 92'
9. NEPOSREDNA DEMOKRACIJA ZAHITIJEVA NEPOSREDAN PROSTOR, kratki dokumentarni / videoinstalacija, 2012, 10'
10. DOM JE TAMO GDJE JE SRCE, kratki dokumentarni, 2013, 4'

11. OŠTAR PAS, videoinstalacija, 2013, 6'
12. PEDERI, kratki eksperimentalni, 2013, 13'
13. CARTOLINA DE MOMJAN 2, kratki eksperimentalno-dokumentarni, 2013, 3'
14. ČEKANJE, kratki dokumentarni, 2014, 3'
15. VRLO KRATKI IZLET, kratki igrani, 2014, 15'
16. KIERKEGAARD, kratki dokumentarni, 2014, 14'
17. BENJAMIN, kratki eksperimentalno-dokumentarni, 2015, 3'
18. OD KRŠANA DO PEROJA, kratki dokumentarni, 2015, 7'
19. VERUDA – FILM O BOJANU, srednjometražni dokumentarni, 2015, 34'
20. GOSPODINE!, kratki dokumentarni, 2015, 1' 35"
21. KRATKI OBITELJSKI FILM, kratki dokumentarni, 2016, 20'
22. KRATKI IZLET, dugometražni eksperimentalno-igrani, 2017, 75'

FRAGMENTI (IZBOR IVANA KRONJA):

- BIŠEVO, 2015, 1'
SVE PO KUNU, 2017, 19"

UDK: 791.633-051 HANEKE, M.
791-21(436)"191/201"

Rajko Petković

SVEUČILIŠTE U ZADRU

Michael Haneke i novi austrijski film

SAŽETAK: Michael Haneke jedan je od najvažnijih autora modernoga svjetskog filma čiji su filmovi osvojili najprestižnija priznanja, od Cannesa, Akademijine nagrade do europskih filmskih nagrada. Upravo njegov opus indikativan je za uspon modernoga austrijskog filma koji je danas među najuglednijim europskim kinematografijama. Cilj ovoga rada je dati širi kontekst unutar kojega se pojavio Haneke, s posebnim naglaskom na austrijsku filmsku povijest, ali i šire kulturno nasljeđe koje je oblikovalo Hanekea. Važan utjecaj na Hanekea imao je i klasični hollywoodski narativni stil, koji je implicitna polazna točka u svim njegovim filmovima, koji su jasno nadahnuti antihollywoodskom poetikom. Uz analizu ključnih Hanekeovih filmova, ovaj rad kratko će se osvrnuti i na najvažnije predstavnike modernoga austrijskog filma, od Ulricha Seidla i Barbare Albert do Stefana Ruzowitzkog i Michaela Glawoggera, čiji su filmovi pridonijeli učvršćenju kritičke reputacije austrijskog filma. Zaključak je rada da je Hanekeov ugled donekle precijenjen. Iako su njegovi najbolji filmovi snažna osuda prikaza nasilja u medijima i učinkovita studija ekstremnih oblika ljudskog ponašanja, njegov opus nerijetko je obilježen i elitizmom, pretencioznošću, kao i stilskim manirizmom.

KLJUČNE RIJEČI: Michael Haneke, povijest austrijskog filma, novi austrijski film, klasični narativni stil, anti-hollywoodski film

1. Kratka povijest austrijske kinematografije

Baš kao i većina ostalih svjetskih kinematografija, austrijska¹ se razvijala u sjeni francuskih žurnala, koji su bili dominantan filmski materijal u prvome desetljeću nakon izuma filma. Prvi austrijski filmovi kratki su erotski filmovi Johanna Schwarzerera, iz 1906, a dvije godine poslije nastao je *Korak po korak* (*Von Stufe zu Stufe*), petominutni igrani film Heinza Hanusa. Pravi uspon austrijskog filma počinje osnivanjem dviju kompanija – Erste österreichische Kinofilms-Industrie, koju je 1910. osnovao Anton Kolm, suprug Louise Kolm-Fleck, pionirske redateljice progresivnih socijalnih drama,² i kompanije Sascha-Film Produktionsgesellschaft, koju je dvije godine poslije osnovao grof Alexander Sascha Kolowrat, najdinamičnija osobnost razdoblja, u čijoj je produkciji nastao *Ujak s milijunima* (*Der Millionenonkel*, Hubert Marischka, 1913), prvi austrijski dugometražni igrani film. Poduzetni Kolowrat osniva 1920. golem studio Vita-Film u kojem nastaje niz spektakularnih epova poput *Samsona i Dalile* (*Samson und Delila*, 1922) i *Kraljice robova* (*Die Sklavenkönigin*, 1924), u režiji Alexandera Korde i Michaela Curtiza, poslije proslavljena hollywoodskog redatelja, s njihovim suprugama Lucy Doraine i Marijom Korda u glavnim ulogama. To su dotada najskuplji austrijski filmovi, s ponekad i više od

¹ Više o razvoju austrijske kinematografije u: Peterlić, 1986: 52–53, Von Dassanowsky, 2005 i Von Dassanowsky, 2006.

² Više o Louise Kolm-Fleck u: Von Dassanowsky, 2004.



Kraljica robova (*Die Sklavenkönigin*, Mihály Kertész, 1924)

10 000 kostimiranih uloga, a koji se svojim produkcijskim vrijednostima mogu mjeriti sa sličnim spektaklima iz Italije i SAD-a.

Razdoblje nijemoga filma obilježava iznimna produktivnost, pa se između 1919. i 1922. snima više od 100 filmova godišnje, premda razmjerno malo umjetnički uspješnih radova. Razlog velikoj proizvodnji svakako je bila i mala vrijednost austrijske krune, zbog čega je bilo jeftino snimati filmove, no to se promije-

nilo sredinom 1920-ih, kada je zauzdana hiperinflacija i uvedena nova valuta, šiling (1924). Austrija je od samog početka bila usko povezana sa širim njemačkim filmskim tržištem,³ pa se i ekspresionizam,⁴ tada vodeći filmski smjer u Njemačkoj, proširio u Austriji. Najvećim dostignućem u tom smjeru smatraju se *Orlacove ruke* (*Orlacs Hände*, 1924) Roberta Wienea.

Tridesetih godina dominiraju komedije⁵ i zavičajni filmovi (*Heimatfilme*), koji će biti

3 Njemačka je bila glavni uvoznik austrijskih filmova, a zbog izostanka jezične barijere niz Austrijanaca (Willi Forst, Georg Wilhelm Pabst...), od kojih je najpoznatiji Fritz Lang, radio je u Berlinu, središtu njemačke filmske industrije.

4 Iako Haneke nije nadahnut vizualnošću ekspresionizma, on preuzima niz tematskih obrazaca, pri čemu je dominantan prikaz unutarnjega, duševnog života likova. Minimalistička scenografija i dekor u njegovim filmovima upućuju na izrazit vizualni utjecaj *Kammerspielfilma*, a sličnost je i u

problematiziranju najčešće srednjega ili bogatoga staleža.

5 Komedija je najkonstantniji austrijski žanr, zastupljen u svim razdobljima. Najčešće prevladavaju bečke teme s izrazito vrckastim humorom i brzom izmjenom dijaloga, čime se bečka komedija može smatrati prethodnicom američkog *screwballa*. Vrlo su popularne seksploatacijske komedije Franza Antela 1960-ih, a i najgledaniji moderni austrijski filmovi odreda su komedije.



Sissi 2 (Sissi – Die junge Kaiserin, Ernst Marischka, 1956)

među ključnim poslijeratnim žanrovima, baš kao i specifičan žanr carskog epa,⁶ kojega je najpoznatiji izdanak trilogija *Sissi* (*Sissi*, 1955; *Sissi – Die junge Kaiserin*, 1956; *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*, 1957) redatelja Ernsta Marischke s Romy Schneider u glavnoj ulozi. Vizualno i produkcijski raskošni,⁷ ti su filmovi spretna mješavina komedije, romanse i povijesnoga glamura, premda raskošne lokacije, kostimi i scenografija teško mogu prikriti u osnovi tanak i trivijalan zaplet. Kako bilo, ti su filmovi poslužili kao model za velik broj austrijskih filmova toga doba i pridonijeli su međunarodnoj afirmaciji austrijske kinematografije.

U tom su razdoblju važni i filmovi Franza Antela (posebno mjuzikli i komedije), redatelja

čija će kasnija tetralogija *Bockerer* (*Der Bockerer*, 1981; *Der Bockerer II – Österreich ist frei*, 1996; *Der Bockerer III – Die Brücke von Andau*, 2000; *Der Bockerer IV – Prager Frühling*, 2003) biti jedno od ishodišta modernoga austrijskog filma. Godine najveće proizvodnje su 1950-e, mahom filmova koji su težili zabaviti publiku, bez većih umjetničkih pretenzija. Proizvodnja 1960-ih postupno opada, kao i značaj austrijskog filma u cjelini, u čemu je izrazito negativnu ulogu odigrala država, koja nije podupirala filmsku industriju te je dopustila njeno urušavanje. Godine najveće učmalosti austrijskog filma su 1970-e, kada televizija preuzima sve veću ulogu,⁸ a proizvodnja se ustaljuje na pet do deset filmova godišnje. Jedinu filmski dje-

RAJKO

PETKOVIĆ:

MICHAEL

HANEKE I NOVI

AUSTRIJSKI FILM

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

6 Razvoj carskog epa, kao i zavičajnih filmova, lociranih u ruralno okružje i najčešće sentimentalne tematike, lako je shvatiti iz povijesne perspektive. Austrijski veliki gradovi devastirani su za Drugoga svjetskoga rata, tako da je eskapističko i pastoralno okružje tih filmova služilo kao melem publici koja se željela odmaknuti od još vidljivih posljedica ratnih strahota.

7 Posebno se ističu glamurozna fotografija Bruna Mondija u Agfacoloru, kao i atraktivne lokacije.

8 Haneke je gotovo dvadeset godina radio za televiziju (od 1970), a prvi mu je kinematografski projekt *Sedmi kontinent* (*Der siebente Kontinent*) iz 1989, kad je već imao 47 godina. Njegov televizijski opus nije posebno zapažen, a riječ je uglavnom o dramama standardna zanatskog prosjeka.



Bockerer III
(Der Bockerer
III – Die Brücke
von Andau,
Franz Antel,
2000)

latnici koji pokazuju određenu ambicioznost su pripadnici bečkoga⁹ eksperimentalnog kruga (Peter Kubelka, Peter Weibel), čija je glavna odlika potpuno odbacivanje narativne strukture i istraživanje isključivo formalnih aspekata filma.

Državna potpora ponovno je prisutna od početka 1980-ih, kad se postupno obnavlja filmska industrija. Franz Antel (*Bockerer*) i Wolfgang Glück¹⁰ (*Učenik Gerber /Student Gerber*, 1981/) najvažniji su redatelji u obnovi 1980-ih, a njihovo kritičko obračunavanje s mračnom državnom prošlošću i tematiziranje opresivnosti institucionalnog aparata najavljuju teme koje će biti među ključnim interesima novoga austrijskog filma. Nekoliko neovisnih događaja s kraja i početka tisućljeća vraćaju pozornost nacije na vlastiti film. Smrt zvijezde nijemoga razdoblja Liane Haid 2000. te Billyja Wildera dvije godine poslije pokrenuli su reevaluaciju austrijske filmske prošlosti. Iako je Wilder u Austriji radio samo kao novinar i nije djelovao u filmu, njegov je američki opus među

ključnim doprinosima klasičnom Hollywoodu, a specifična mješavina vrcava humora i otvorena cinizma specifičnost je i bečkih komedija snimanih u razdoblju od 1938, kada je Njemačka anektirala Austriju, do kraja rata 1945. Utjecaj židovskih emigranata na razvoj klasičnog Hollywooda (Fred Zinnemann, Billy Wilder, Otto Preminger), kao i Fritza Langa, toliko je velik da je vjerojatno točna tvrdnja kako nijedna druga svjetska kinematografija nije ostvarila toliko snažan utjecaj na Hollywood kao austrijski prognanici i disidenti.

Godine 1997. Hanekeove *Smiješne igre* (*Funny Games*) prvi su austrijski film u službenom programu canneskoga festivala još od 1960-ih, a *Sjeverni krug* (*Nordrand*) Barbare Albert 1999. vrlo je zapažen na nizu festivala. Odjednom, Austrija uviđa da i domaća filmska sadašnjost postaje sve zanimljivijom. Retrospektiva Franza Antela 2001. označava novi trend u proučavanju austrijske filmske prošlosti, gdje se Antelu pridaje autorski status i odaje priznanje da je njegova karijera skladno

⁹ Novi austrijski film umnogome se geografski poklapa s bečkim filmskim krugom. Radnja se (osim kad je riječ o multinacionalnim produkcijama, primjerice Hanekea ili Glawoggera) uglavnom odvija u Beču ili na njegovim rubnim dijelovima (filmovi Ulricha Seidla i Barbare Albert), a gotovo svi važni

redatelji studirali su na Bečkoj filmskoj akademiji, na kojoj predaje Haneke, čime se i objašnjava poprilična koherentnost izričaja ovih umjetnika.

¹⁰ Glückov film '38 (1986) prvi je austrijski film u povijesti nominiran za Akademijinu nagradu za film na stranome jeziku.

balansirala između imperijalnih epova i mjuzikala 1950-ih, komedija 1960-ih, pa do društvenokritičkih filmova od početka 1980-ih.

Za razumijevanje austrijske povijesti i fenomena novoga austrijskog filma važno je istaknuti još nekoliko činjenica. Sve do Prvoga svjetskoga rata Austrija je bila moćna i utjecajna politička i vojna velesila te ključan dio Austro-Ugarske Monarhije. Od 1918. Austrija je republika, a njena povezanost s Njemačkom rezultira zajedničkom državom od 1938. i sramotnom ulogom u nacističkim osvajanjima.¹¹ Nakon Drugoga svjetskoga rata Austrija postaje mala država s beznačajnim utjecajem na široj političkoj i kulturnoj sceni, što je na državu imalo izrazito traumatski učinak. Rješenje se nalazi u eskapizmu, zbog čega su i toliko popularne komedije, zavičajni filmovi i imperijalni epovi, koji zemlju predstavljaju u znatno boljem svjetlu i daju joj osjećaj glamura i značaja.¹² Nacistička prošlost dugo nije bila predmetom ozbiljnijega filmskog uprizorenja, a od 1980-ih je suočavanje s duhovima prošlosti jedna od najvažnijih tema austrijskog filma (*Bijela vrpca* /*Das weiße Band*, Michael Haneke, 2009/, *Krivotvoritelji* /*Die Fälscher*, Stefan Ruzowitzky, 2007/), koji obnavlja tradiciju društveno od-

govornih tema koje je obrađivala već Louise Kolm-Fleck.

Treća važna činjenica je razvoj Austrije u moderno konzumerističko društvo s vrlo visokim stupnjem otuđenja. Zemlja koja je stoljećima egzistirala kao multikulturalna zajednica i koja je u poslijeratnome razdoblju razvijala politiku neutralnog eskapizma polako se počela suočavati s rastućim pritiskom modernoga života i posljedičnom fragmentacijom pojedinca. Hanekeovi prvi filmovi inspirirani su stvarnim slučajevima iz austrijske i njemačke svakodnevice, a novi austrijski film počeo će sve više zadirati u problematične pore društva.

2. Michael Haneke – kroničar modernoga pesimizma

Od 1989. kada je Haneke napravio svoj prvi kinofilm *Sedmi kontinent* (*Der siebente Kontinent*), pa do 2012., kada je *Ljubav* (*Amour*, 2012) trijumfirala u Cannesu i osvojila Akademijinu nagradu za najbolji film na stranome jeziku, Haneke je napravio ukupno jedanaest dugometražnih kinofilmova.¹³ Njegov se opus može razmjerno elegantno podijeliti u tri odvojene podskupine, od kojih prvu čini rana trilogija o emotivnom otuđenju u modernoj

11 Iako je Austrija anektirana 1938. već je 1936. zbog pritiska Njemačke, Židovima zabranjeno sudjelovati u filmskoj industriji, što je i dovelo do velike emigracije i odljeva talenata. Produkcija ratnih godina uglavnom je obilježena komedijama s izraženim antisemitskim podtekstom.

12 Identičan proces odvijao se u poslijeratnoj Engleskoj. Kako se hladni rat vidljivo polarizirao oko SAD-a i SSSR-a, položaj Engleske sve je ranjiviji i status supersile je izgubljen, što je bilo posebno vidljivo u nemogućnosti da reagiraju pri egipatskom preuzimanju Sueskoga kanala 1956. Filmska industrija odgovorila je na identičan način kao i Austrija – društvenokritičkim dramama (tzv. *kitchen-sink dramas*), eskapističkim serijalom o Jamesu Bondu, agentu koji je na ekranu personificirao moć koju

Engleska više nije imala, te vlastitim inačicama imperijalnih epova (filmovi Davida Leana ili Jamesa Ivoryja).

13 *Zamak* (*Das Schloss*, 1997) se prikazivao u kinima, no nastao je u televizijskoj produkciji. Haneke je sudjelovao i u kompilacijskom filmu *Lumière i društvo* (*Lumière et compagnie*, 1995), nastalome 100 godina nakon prvih filmova braće Lumière. Iako osrednjih umjetničkih dometa, riječ je o prestižnu projektu niza iznimnih redateljskih imena – A. Kiarostami, Zh. Yimou, D. Lynch, J. Rivette, W. Wenders, P. Greenaway, Th. Angelopoulos i drugi. Uz *Zamak*, Haneke je potpisao još devet dugometražnih televizijskih filmova. Dvodijelni televizijski film *Leminzi* (*Lemminge*, 1979) popularna stranica IMDB vodi kao televizijsku seriju.

RAJKO
PETKOVIĆ:
MICHAEL
HANEKE I NOVI
AUSTRIJSKI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Sedmi
kontinent
(Der siebente
Kontinent,
Michael
Haneke, 1989)

Austriji kojoj pripadaju filmovi *Sedmi kontinent* (1989), *Bennyjev video* (*Benny's Video*, 1992) i *71 fragment iz kronologije slučajnosti* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994), a koju je i sam Haneke izdvajao u intervjuima u zasebnu cjelinu.¹⁴ Druga cjelina su tzv. transnacionalni filmovi, nastali najčešće u Francuskoj i na francuskom jeziku, počevši od filma *Šifra: nepoznata* (*Code inconnu: récit incomplet de divers voyages*, 2000) pa do *Ljubavi* iz 2012, a u koje se još mogu ubrojiti *Učiteljica klavira* (*La Pianiste*, 2001), *Vrijeme vukova* (*Le Temps du loup*, 2003) te *Skriveno* (*Caché*, 2005). Ti su filmovi obilježili Hanekeov proboj izvan granica Austrije i njegovo postupno prerastanje u superstara europske kinematografije. Treću cjelinu čine tri filma koje odlikuje tematiziranje vrlo sličnih motiva, kao i iznimno estetiziranje vizualnog izričaja, svojevrsno napuštanje rigorozne bresonovske

minimalističke vizualne estetike koja odlikuje veći broj njegovih radova. U tu se skupinu, objedinjenu motivom razrade patološkog nasilja, mogu ubrojiti *Smiješne igre* (1997), kao i *Smiješne igre S. A. D.* (*Funny Games U. S.*, 2007), prerada izvornog filma, te *Bijela vrpca*.¹⁵

Hanekeovi filmovi osvojili su iznimno velik broj nagrada, čime se uvrštava u uzak krug najpriznatijih modernih redatelja. Posebno uspješan Haneke je bio u Cannesu, gdje je *Skriveno* dobilo nagradu za najboljeg redatelja, *Učiteljica klavira* veliku nagradu žirija, a *Bijela vrpca* i *Ljubav* osvajači su Zlatne palme. Višestruki je dobitnik austrijskih i njemačkih nacionalnih filmskih nagrada.

Utjecaji na Hanekea mnogostruki su i većim dijelom objašnjavaju njegov izričaj. Rođen 1942. u Münchenu, Haneke je odrastao u austrijskom gradu Wiener Neustadtu, a na

¹⁴ Usp. Haneke, Michael, 1992, "Film als Katharsis", u: Bono, Francesco (ur.), *Austria (in)felix: zum österreichischem Film der 80er Jahre*, Graz: Blimp, str. 89.

¹⁵ Ova podjela je naravno uvjetna i dio filmova se lako može i drugačije raspodijeliti. *Smiješne igre* S.

A. D. su tako njegova jedina prerada vlastita filma i jedine snimljene izvan Europe, a *Vrijeme vukova* također ima izrazito razvijenu temu nasilja, kao i prikaz razaranja obitelji, čime bi se mogao ubrojiti i u gore navedenu treću podskupinu.



Učiteljica
klavira (*La
Pianiste*,
Michael
Haneke, 2001)

Bečkom sveučilištu studirao je psihologiju, filozofiju i teatrologiju. Filmove mu odlikuje naglašeno antipsihološki pristup, pri kojem su motivacije likova najčešće nenaglašene ili potpuno neobjašnjene, a likove doživljava kao prazne površine na koje gledatelji sami upisuju svoje dojmove (usp. Frey, 2003). *Sedmi kontinent* ne nudi nikakav razlog zašto se dobrostojeća mlada bečka obitelj odlučuje na samoubojstvo, dok dva manijaka iz *Smiješnih igara* počinu niz ubojstava bez pravog motiva. Na pitanje supruge zašto teroriziraju njegovu obitelj, sadist Paul lakonski odgovara: "Zašto ne", izbjegavajući dati dublje objašnjenje za svoje ponašanje. Hanekeovi filmovi nisu filmovi odgovora, kao što je to u hollywoodskoj pripovjednoj tradiciji, već filmovi pitanja, na koja će gledatelji najčešće sami morati pronaći odgovor.

Hanekeovo filozofsko obrazovanje vidljivo je u njegovim temama, koje su mahom

razrade fragmentiranosti modernog svijeta. Izbjegavaju se velike priče povezane čvrstim lancem uzroka i posljedica, a problematiziraju se teme kojima izmiče logičko ili psihološko uporište, čime se gledatelj dovodi u aktivan odnos s filmskom cjelinom. Haneke se u više navrata osvrnuo na hollywoodsku estetiku i vrlo se jasno opredijelio za potpuno suprotan pristup (usp. Haneke, 1992; Haneke, 1998). U njegovim filmovima izbjegavaju se principi kontinuirane montaže i svjesno redateljsko vođenje gledateljeve pozornosti, a preferiraju se svojevrsna estetika uskraćivanja i stilski minimalizam. Hanekeovi filmovi svjesno destabiliziraju poziciju gledatelja i proizvode desupstancijaciju slike,¹⁶ što je posebno vidljivo u *Skrivenom* u kojem se radnja odvija u nekoliko različitih, no međusobno nerazpoznatljivih razina, jer su sve snimljene identičnom tehnikom digitalnoga videa. Također, u *Smiješnim*

16 Desupstancijacija je termin D. N. Rodowicka koji se može definirati kao gubitak vizualne i taktilne potpore kako za sliku tako i za tekst. U današnjem digitalnom dobu, kad je teško razlučiti što je

stvarno, a što lažno, odnosno digitalno kreirano, dolazi do postupnog slabljenja vjere u moć slike da vjerodostojno predočava stvarnost. (Rodowick, 2001)

igrama supruga u jednom trenutku uspije ubiti jednog manijaka, na što drugi manijak uzme daljinski upravljač, "prevrta film" i izmijeni tu scenu. Na djelu je estetika poigravanja s gledateljem i njegovim kodovima za praćenje filma, mahom uvjetovanim konceptima hollywoodske narativne paradigme.

Zainteresiranost za fragmente stvarnosti upućuje na prihvaćanje poetike postmodernizma, na što upućuje i konstantna žanrovska dekonstrukcija u Hanekeovim filmovima. 71 *fragment iz kronologije slučajnosti* tako opisuje niz slabo povezanih likova koji će se povezati u završnim scenama filma, no nije riječ o epizodičnoj naraciji poznatoj iz mozaičnih filmova Roberta Altmana ili Paula Thomasa Andersona, već o dekonstruiranju te narativne strategije, gdje se kao ključni junak filma javlja bezlična sila kontingencije, a ne fiksni uzročno-posljedični slijed. Takav redateljski tretman upućuje i na utjecaj filozofije egzistencije i njeno relativiziranje kako moralnih vrijednosti tako i ontologije u cjelini. Vrlo je važan i utjecaj društvenih teoretičara i filozofa kao što su francuski mislioci Baudrillard, Deleuze ili Marc Augé, čije je problematiziranje supermodernosti jedno od ključnih teorijskih ključeva za Hanekeove filmove (usp. Augé, 1995).

Prema Augéu, jedna od ključnih činjenica današnjega društva je fenomen ne-mjesta, lokacija unutar modernoga urbanog prostora koje su ispražnjene značenjem, a mahom su tranzitnog karaktera: supermarketi, hotelske sobe, restorani brze hrane i ostala mjesta kroz koja samo prolazimo, ali ih ne možemo definirati putem bilo koje vrste identiteta ili emocionalnoga vezivanja. Svako od tih mjesta definirano je određenim simbolom (karta, račun, adresa i slično) pri čemu se svaki pojedinac može definirati brojem. Posljedično, svaka

osoba može se identificirati, a njen se identitet može i ukrasti (račun, kartica, e-mail adresa), što stvara situaciju gubitka identiteta. Ovo stanje Augé naziva supermodernost, a obilježava ga temeljni paradoks – živimo u društvu obilja, kako potrošačkih dobara tako i informacija, no ono se mora preinačiti u element spektakla kako bi se moglo konzumirati, a marketinško bombardiranje stvara svojevrsnu prisilu sadašnjega trenutka. Zbog toga stvara se paradoks gubitka identiteta u preveliku obilju. (ibid.)

Filmski primjeri za takvo tematiziranje stvarnosti su mnogobrojni, a jedan od najrelevantnijih je hongkonški film *Chungking Express* (Wong Kar-wai, 1994),¹⁷ koji opisuje fragmentirani svijet modernog metropolisa kojim caruju usamljenost i gubitak identiteta. Ljudi su u tom filmu svedeni na prazne površine, a policajce, glavne junake filma, raspoznajemo tek po njihovim brojevima. Ključno mjesto susreta je restoran brze hrane, a likovi su izgubljeni u svijetu kojim caruje konzumeristički duh. Likovi nisu povezani nikakvom uzročno-posljedičnom logikom, već pukim načelom slučajnosti, koja se promiče u glavnoga junaka filma. Supermodernost, fragmentacija i gubitak identiteta u društvu obilja ključne su teme kako kod Hanekea tako i kod drugih redatelja novoga austrijskog filma.

Idući važan utjecaj na Hanekeov film je njegovo kazališno iskustvo. Uz to što je studirao teatrologiju, Haneke je režirao niz kazališnih predstava, a u njegovim filmovima zamjetna je nadahnutost Brechtom i njegovim distancirajućim tehnikama. U *Smiješnim igrama*, umnogome stožernom Hanekeovu filmu, likovi se na nekoliko mjesta izravno obraćaju gledatelju, a tako film i završava. Iako u bilo kojem trenutku mogu ubiti obitelj koju su zarobili, ubojice to ne rade odmah jer se, kako kaže Paul,

17 Pravi prijevod filma je *Džungla Chungkinga*, što je puno bliže sadržajnim i emotivnim sastavnicama filma.

“ipak radi o cjelovečernjem filmu”. Mizanscena u njegovim filmovima vidno je nadahnuta kazalištem. Kadrovi su izrazito dugi, kamera mahom statična, a montažni postupci minimalni. Na djelu je estetika kojom bi Bazin vjerojatno bio zadovoljan, a koja je potpuni odmak od hiperkinetičnosti i standardiziranih gledateljskih perspektiva američkog filma. Antipsihološki pristup onemogućuje emocionalno saživljavanje s likovima, tako da je empatija u njegovim filmovima nepostojeća. Cijeli austrijski novi val, koji je popularno poznat kao “*feel-bad cinema*”,¹⁸ zapravo se zasniva na potpuno drugačijem efektu – riječ je o svojevrsnu *feel-nothing cinema*, snažnoj inverziji identifikacijskih postupaka klasične narativne tradicije.

Od najvažnijih Hanekeovih redateljskih uzora potrebno je spomenuti utjecaj iranskog redatelja Abbasa Kiarostamija, čiji su filmovi često dekonstruirali uvriježene narativne obrasce,¹⁹ Michelangela Antonionija i njegova problematiziranja usamljenosti pojedinca u modernom konzumerističkom društvu,²⁰ Andreja Tarkovskog, čija je estetika dugog kadra i statičnih scena vrlo prisutna i kod Hanekea, te više od svih Roberta Bressona, kojega je sam Haneke isticao kao svoj najvažniji uzor (Haneke, 2010). Scenografski minimalizam, svođenje dijaloga na najmanju moguću mjeru, naturalistički i neglamurozni prikaz stvarnosti, pozorno osmišljeni pokreti kamere i posvemašnji asketizam izričaja, kao i problematiziranje moralnih i filozofskih tema svakodnevice dodirne su točke koje uvjerljivo spajaju opuse dvojice autora.

3. Trilogija o emocionalnom otuđenju

Prva tri Hanekeova kinematografska filma čine zasebnu cjelinu i najavljuju estetiku koja će ga dovesti među najutjecajnije moderne redatelje. U vrlo čestim osvrtima na redateljev rad početna trilogija imaće veliko značenje, jer će mnogobrojni teorijski pristupi primijenjeni na ta tri filma biti vrlo važni i za procjenu ostatka njegova opusa. Hanekeovi filmovi su filmovi fragmentacije, a Georg Seesslen i Roy Grundmann tu fragmentaciju smještaju u ponešto drugačiji, no zapravo vrlo podudaran teorijski kontekst. Prema Seesslenu, dva standardna predstavljачka modusa u povijesti filmske industrije su mitski, koji najbolje opimljuju žanrovski filmovi i hollywoodski narativni filmovi u cjelini, te psihološki realizam, kojega je ključna odlika objašnjivost svijeta, a koji najčešće nalazimo u melodramama.²¹

Redatelj koji želi postaviti drugačiju predstavljачku paradigmu mora razviti potpuno drugačiju estetiku, koja bi se oslanjala na antimitski, antipsihološki te antimelodramski pristup, a prema Seesslenu, jedan od rijetkih redatelja koji je konsekventno primjenjivao taj pristup upravo je Haneke. U modernom društvu koje obilježava sve dominantniji fenomen gubitka identiteta vrlo je lako predvidjeti učestalost društvenih konflikata, koji postaju jedna od njegovih temeljnih karakteristika.²² Sve veća pojava nasilja reflektira se i u filmovima glavne struje, no tu je pozornost najčešće usmjerena na spektakularizaciju nasilja i na posve taktilnu predstavljачku razinu, gdje

RAJKO

PETKOVIĆ:

MICHAEL

HANEKE I NOVI

AUSTRIJSKI FILM

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

¹⁸ Prema popularnu nazivu Dennisa Lima u članku u *New York Timesu* (Lim, 2006).

¹⁹ Primjerice završnica *Okusa trešnje* (*Ta'm e guilass*, 1997) u kojoj se, umjesto standardnog narativnog razrješenja, naprasno razbija dijegetička razina filma i otkrivaju se članovi filmske ekipe.

²⁰ Primjerice ljubavni odnos Alaina Delona i Monice Vitti u *Pomračenju* (*L'éclisse*, 1962).

²¹ Seesslenova terminologija nije posebno razrađena jer se ta dva modusa umnogome preklapaju, a nije ni dovoljno obuhvatna, no za ovo razmatranje važnije su posljedice tih postavki koje stavljaju Hanekeov opus u prikladnu perspektivu. Više u: Seesslen, 2010: 323–324.

²² Upravo ovaj element bit će ključan u Hanekeovim transnacionalnim produkcijama.

se filmovi obraćaju samo osjetima gledatelja, a ne istražuju dublju strukturu i uzroke nasilnih pojava. Hanekeovi filmovi bave se filozofskim istraživanjem korijena nasilja, a izbjegava se njegovo glorificiranje i pretvaranje u spektakl.²³

Seesslen (2010: 333) povezuje teme koje će biti dominantne u trilogiji (obitelj kao mjesto izolacije, usamljenost kao dominantna karakteristika modernoga svijeta, postvarenje svijeta) s Hanekeovim ranijim dvodijelnim televizijskim filmom *Leminzi*, koji opisuje dubok raskorak između moralnih vrijednosti stare konzervativne buržoazije s bezbožnim vrijednostima modernoga konzumerističkog društva, društva u kojemu je samoubojstvo radikalna, no jedina preostala opcija. Ono što će biti dominantna Hanekeova opusa, a koju će Grundmann (2010c) povezati s Lyotardovim pojmom *différend*, nemogućnost je komunikacije, pogotovo među pripadnicima različitih generacija. Seesslen (2010: 335) sumira: "Ukoliko obitelj ratne generacije još uvijek predstavlja kontekst moći i ideologije, obitelj sljedeće generacije je obitelj potrošačke kulture i prešutne suglasnosti. A obitelj treće generacije, one o kojoj se radi u trilogiji, svedena je na kontekst prikrivanja i represije – ritualnog medijskog konteksta."

Sva tri filma trilogije povezana su i tematski i stilski. Obitelj je središnja točka interesa, no ona nije kohezivna jedinica i integrativna društvena snaga kao u hollywoodskim filmovima, već razjedinjena institucija kojom caruju osjećaji izolacije i nemogućnosti komunikacije. Ulogu koju je nekad imala obitelj preuzeli su mediji, čije zasićenje nasilnim slikama stvara izrazit osjećaj nelagode. Uz obitelj,

nestaje i druga ključna točka socijalizacije – obrazovanje i školski sustav. Ni obitelj ni pedagoške institucije više nisu u stanju obavljati svoju funkciju, i djeca su u ovim filmovima prepuštena sebi samima. Logičan rasplet takva stanja su Bennyjevo ubojstvo djevojke u *Bennyjevu videu* ili naizgled ničim izazvana višestruka nasumična ubojstva mladog studenta na kraju filma *71 fragment iz kronologije slučajnosti*. Nekadašnji prosvjetiteljski ideali nestaju, a umjesto njih ostaje praznina i fragmentacija modernoga društva.²⁴

Stilski, ove filmove povezuje snažno uskraćivanje elemenata potencijalne identifikacije gledatelja, što naglašavaju i montažni postupci koji nisu usmjereni na tečnost i kontinuitet, već na fragmentarnost, eliptičnost i razjedinjenost. Diskontinuitet montažnih postupaka vrlo je blisko povezan s estetikom koju je zagovarao Adorno, a koja je razvidna i u Bressonovu opusu: "Samo putem montaže koja negira afirmativnu privlačnost slike i prekid nizove asocijativnog automatizma film može postati medij spoznaje" (Hansen, 1982: 194).²⁵ Kamera se često rabi na krajnje funkcionalan način, kako bi registrirala objektivnu pojavnost, a vrlo su česte asimetrične kompozicije i zadržavanje na predmetima koji nemaju ključnu pripovjednu važnost. Kao ključni element kompozicije tako se ističu praznina i decentriranost.

Hanekeovi filmovi naglašavaju ograničene perspektive²⁶ te klaustrofobične, zatvorene prostore. Često se koristi kontrastom između ekstremnih krupnih planova i srednjih planova, gdje je konačan učinak ili naglašena redukcija perspektive ili stvaranje osjećaja udaljenosti

23 Hanekeov pristup dominantno je autorski, tako da se teme njegovih filmova mahom ponavljaju i iznova variraju. Filozofsko istraživanje fenomena nasilja najdosljednije je provedeno u *Bijeloj vrpci*.

24 Ovoj temi će se Haneke vratiti u *Vremenu vukova*.

25 Usporedi i Grundmannovu (2010c) analizu ove estetike fragmentacije te važnosti Adorna i Lyotarda.

26 Za razliku od sveprisutnosti i posvemašnje preglednosti hollywoodskih filmova.

koja onemogućuje bilo kakvu emotivnu identifikaciju. Na vizualnom planu sva su tri filma stilski ujednačena. Koriste se mahom hladne i tamne boje, koje naglašavaju osjećaj distance i emotivne praznine. Kao kod rijetko kojeg redatelja današnjice, zvuk je u Hanekeovim filmovima iznimno važan i često postaje dominantno izražajno sredstvo, što je posebno vidljivo u inscenaciji nasilnih scena,²⁷ mahom dočaranih auditivno. Za Brinkemu, naglašena uloga zvuka predstavlja dekonstrukciju opasnosti medijskoga nasilja. (Brinkema, 2010: 356) Riječ je ponovno o estetici uskraćivanja gledateljske perspektive, no i o pokušaju despektakulariziranja, koji često proizvodi snažniji učinak. Većina nasilnih scena traje iznimno dugo i usmjerava se na žrtve, a ne na počinitelje, čime Haneke želi upozoriti na važnost i posljedicu nasilnog postupka, za razliku od gotovo stripovskog prikaza nasilja u filmovima glavne struje.

Prvi Hanekeov film napravljen za kino – *Sedmi kontinent* – kronika je događaja koji su doveli do samoubojstva čitave jedne dobrostojeće srednjostaleške obitelji. Nadahnut istinitim događajem, baš kao i kasniji *71 fragment iz kronologije slučajnosti*, film se osvrće na jedan od najradikalnijih fenomena modernoga društva usamljenosti – samoubojstvo. Vrijeme radnje Hanekeove trilogije su 1980-e i 1990-e, a upravo u tom razdoblju Austrija doseže vrhunac u stopi samoubojstava (Schwarz, 2010: 343).²⁸ Uz Bressonov utjecaj, koji je dominantna Hanekeova opusa, Schwarz (ibid.) primjećuje

u ovome filmu presudan utjecaj Antonionija i njegova filma *Crvena pustinja* (*Il deserto rosso*, 1964),²⁹ poznata po inovativnoj uporabi leća veće žarišne duljine kako bi se umanjila dubina polja. Učinak takve uporabe potpuno je obrnut od panfokalne perspektive filmova duboka fokusa i izaziva dojam da predmeti na različitim udaljenostima pripadaju istom vizualnom polju, što pojačava dojam “ispražnjenosti” filmske slike. Dominanta Hanekeova vizualnoga stila bit će stapanje različitih točaka filmske slike, kako bi njezina plosnatost naglasila osjećaj zarobljenosti i klaustrofobičnosti, a koja je refleksija stanja uma njegovih protagonista. Hanekeovi filmovi su filmovi pitanja, a ne odgovora, i kraj filma ne nudi nam razloge zašto se obitelj odlučila na tako radikalan čin. Sve što nam se nudi je hladan, kirurški precizan prikaz i estetika fragmentiranosti kao preslika stanja društva u cjelini.

Najdojmljiviji rad Hanekeove rane trilogije je *Bennyjev video*. Svojevrсна meditacija o nasilnoj ulozi medija, film dojmljivo opisuje prije navedene teme: razaranje obiteljske kohezije i fragmentaciju pojedinca, stvarnost kao svojevrstan simulakrum u kojem su poveznice između realnoga i fiktivnoga sve teže odvojive, kritiku modernih medija koji pokušavaju predstaviti sliku kao realnost, te istodobnu nemogućnost slike da u modernom digitalnom dobu bude instrument vjerodostojne reprezentacije. Takvu sliku stvarnosti Haneke nastoji i vizualno prikazati – Benny je tako najčešće pri-

27 U analizi *Bennyjevog videa* Brinkema (2010) postavlja opoziciju između dvaju modela navedenih u Platonovoj *Državi*. Paradigmatskoj viziji ljudi iz pećine, za koje je stvarnost uvijek predstavljena putem distance, suprotstavlja se vizija Leontija, koja je neposredna i postojana. *Bennyjev video* (te Hanekeov opus u cjelini) objedinjava obje vizije – iskrivljenu, fragmentiranu perspektivu ljudi iz pećine, kao i neposrednu nasilnu viziju Leontija, koja se najčešće osjeti u scenama nasilja.

28 Kao rekordna navodi se 1986, gotovo istovjetna s vremenom odvijanja radnje u *Sedmom kontinentu*.

29 Tematika sve veće izolacije čovjeka u tehnološkome dobu očita je poveznica Hanekea i Antonionija, a uporaba leća veće žarišne duljine povezuju ta dva redatelja i s eksperimentalnom trilogijom *Qatsi* Godfreyja Reggija u kojoj se industrijska pustoš povezuje s duhovnim stanjem protagonista.



Bennyjev
video (Benny's
Video, Michael
Haneke, 1992)

kazan uz polurefektivne metalne ili staklene površine, kako bi se umanjio reprezentativni potencijal slike. U *Bennyjevu videu* na djelu je estetika negativne repetitivnosti (Brinkema, 2010: 362), u kojoj se događaji ne ponavljaju kako bi se označili kontinuitet i progresija, već kako bi se umanjio reprezentativni potencijal slike. Baš kao i u kasnijem filmu *Smiješne igre*, nasilje je logičan rezultat situacije u kojoj dolazi do sve teže razlučivosti između medijske reprezentacije i stvarnosti. U okružju u kojem se bombardiraju čula, dolazi do potpuno suprotna učinka – do ravnodušnosti prema bilo kakvu medijskom prikazu nasilja. Do nasilja tako dolazi zbog čiste radoznalosti – kako bi se osjetio učinak koji nedostaje u osjetilno ispražnjenosti stvarnosti.

Dok su prva dva filma trilogije bili klaustrofobične drame koje svoj vizualni izričaj duguju i tradiciji *Kammerspielfilma*, *71 fragment iz kronologije slučajnosti* napušta problematiku nuklearne obitelji i prikazuje niz ljudi koji reprezentiraju šire društvene skupine, a koji su labavo povezani u priču koja će kulminirati nasumičnim ubojstvima mladog, frustriranog studenta. Film je ujedno i najava tema koje će Haneke obrađivati u svojoj transnacionalnoj fazi.³⁰ *71 fragment* i naslovom daje naslutiti svoje temeljno tematsko određenje, a to je prije svega apstraktna studija fragmentacije,³¹ nadahnuta stanjem moderna globalnog društva koje, iako je na jednoj razini iznimno funkcionalno, istodobno proizvodi nikad veću usamljenost pojedinca i razara koherentnu sliku svijeta, umjesto

30 Sličan mozaičan pristup vrlo je popularan u modernome filmu (*Sudar / Crash*, Paul Haggis, 2004/, *Pasja ljubav / Amores perros*, Alejandro González Iñárritu, 2000/), no Haneke izbjegava žanrovsku kodiranost pribjegavajući suptilnoj dekonstrukciji.

31 U svjetlu debata o razlici između modernizma i postmodernizma, Grundmann nudi zanimljivu diferencijaciju: "Dok postmoderna umjetnost i filozofija teško da poriču fragmentirano stanje

stvarnosti, ono što postmoderno razlikuje od modernog je promjena stava prema takvoj stvarnosti. Ona se ogleda u većem prihvatanju stanja fragmentacije i drugačije konceptualizacije gubitka. Radije nego što promatra rasute djeliće stvarnosti kao razbijene djeliće života i, na taj način, kao dokaz štete i razaranja, postmodernizam ih smatra djelićem mozaika, ali bez očekivanja da bi oni trebali stvoriti viši princip reda." (Grundmann, 2010c: 374)



71 fragment
iz kronologije
slučajnosti (71
Fragmente
einer
Chronologie
des Zufalls,
Michael
Haneke, 1994)

koje nudi tek disperzirane fragmente. Cilj je Hanekeova filma prikazati upravo te nasumične fragmente, a njihov suodnos s većom cjelinom konstantno se dovodi u pitanje.

Roy Grundmann u svojoj se studiji o Hanekeu oslanja na Adornov modernistički teorijski okvir i postmodernistički Lyotardov diskurs. Pritom se Lyotardova teorija smatra logičnim nastavljacem Adornova projekta, a za obje je teorije fragmentacija najvažnija za naše razumijevanje stvarnosti. *71 fragment* dovodi se u vezu s temeljnom nemjerljivošću fragmentirane stvarnosti koju nalazimo kod Lyotarda, a estetika fragmentiranosti ogleda se u scenama kojima dominiraju osjećaji gubitka i destrukcije. Grundmann tu estetiku fragmentacije ispravno povezuje s Bordwellovom parametrijskom naracijom, jer formalna struktura ovoga filma kao da proizvodi svoje vlastito značenje, odvojeno od sadržajne razine (Grundmann, 2010c: 379).³²

32 Usporedba s parametrijskom naracijom još je očiglednija kad znamo da je Bordwell kao jednog od osnovnih predstavnika takva izlaganja naveo Roberta Bressona, kojega je Haneke u nizu intervjua naveo kao svoj ključni uzor. Haneke u tom filmu

4. Transnacionalna faza

Nakon *Smiješnih igara*, umnogome ključnog rada, Haneke se suočava sa sve težim uvjetima rada u Austriji, tako da mu poziv Juliette Binoche iz Francuske otvara nove izvore financiranja, ali i tematske horizonte. Dotadašnja istraživanja anomalije i urušavanja nuklearne obitelji, smještena u izrazito klaustrorobičan austrijski ambijent, sada se šire i dobivaju znatno širi kontekst, a novi društveni horizont Hanekeovih intimnih drama dotiče se problematike aktualnih globalizacijskih procesa, kao i napetosti izazvanih postkolonijalnim nasljeđem. Ta tematika najvidljivije je izražena u filmovima *Šifra: nepoznata* i *Skriveno*, koji su obradili teme raslojavanja identiteta i moderne usamljenosti, kao i utjecaja medija u modernome francuskom društvu. *Vrijeme vukova* čini posebnu podcjelinu, a ta je subverzija postapokaliptičnog filma, uz američku preradu *Smiješnih igara*, najmanje za-

provodi vrlo formalnu estetiku sačinjenu od reducirana prikaza različitih mjesta radnje te jednako reduciranim odabirom vrste kadrova koji se zatim konstantno ponavljaju i postavljaju vlastitu estetiku formalne repetitivnosti.

RAJKO
PETKOVIĆ:
MICHAEL
HANEKE I NOVI
AUSTRIJSKI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Skriveno
(Caché,
Michael
Haneke, 2005)

nimljiv dio Hanekeova opusa, no onaj koji se tematski naslanja na njegove stalne motive. *Učiteljica klavira* i *Ljubav* izrazito su klaustrofobične intimne drame naslonjene na tradiciju *Kammerspielfilma*, a dotiču se ekstremnih oblika/uvjeta ljudskog ponašanja (sadmazohizam, silovanje, samoozljeđivanje u prvom, polagano odumiranje bračnog partnera u drugom filmu), koji su za Hanekea uvijek bili izvor fascinacije.

Stilski su ti filmovi nastavak dotadašnjih Hanekeovih postupaka i oslanjaju se ponajviše na statičnu kameru, izrazito dugo trajanje kadra, kao i izbjegavanje davanja odgovora i prikazivanja narativnih razrješenja. U tom smislu svaki od tih filmova subverzija je žanra kojeg se dotiče, tako da je *Učiteljica klavira* antimelodrama i antiromansa, a *Šifra: nepoznata* i *Skriveno* dekonstrukcije su mozaične drame, odnosno trilera. Iako su u tim filmovima prisutni različiti društveni slojevi, junaci Hanekeovih filmova uvijek dolaze iz redova buržoazije, a imigranti i pripadnici manjina najčešće su u

drugome planu, zbog čega ga se proglašavalo elitistom i rasistom.

Šifra: nepoznata mozaična je drama, žanr³³ koji je Haneke već dotaknuo u filmu *71 fragment iz kronologije slučajnosti*. Dočim je Grundmann prethodni film smjestio unutar teorijskoga konteksta Adorna i estetike fragmentacije, *Šifra: nepoznata* najbliža je Lyotardovim teorijskim doprinosima, ponajviše važnom radu *Le Différend* (1983). Lyotardova teorija temelji se na nemjerljivosti komunikacijskih pozicija u radikalno heterogenom sociolingvističkom okruženju. Isticanje samo jednoga komunikacijskog aspekta, koji je najneposrednije povezan s pripadnošću elitnim društvenim slojevima, dovodi do nerazrješivih sukoba i nepravde, a koncepti (ne)pravde i nepomirljivih položaja imaju ključnu ulogu u modernome globalnom društvu. U takvu društvu konflikti se ne mogu riješiti putem dijaloga, već se rješavaju namećanjem radikalnih pravila od strane pripadnika društvenih elita. Premda nije nadahnut

93-94 / 2018

33 Kao što je već više puta istaknuto, pojam žanra kod Hanekea ima samo uvjetno značenje i tek je uvjetna točka za preispitivanje žanrovskih postulata.

Lyotardom, Barton Byg (2010: 443) dolazi do istih zaključaka. U prikazu filmova koji se bave različitim slojevima društva on zaključuje kako je njihova zajednička karakteristika očekivanje konflikta, nasilja i katastrofe kao logične posljedice duboko stratificiranih društava.

Dok je fokus filmova austrijske faze bio na krizi koju pripadnici buržoazije prolaze zbog urušavanja društvenih struktura (obitelji, škole) i utjecaja nasilnih sadržaja koje serviraju mediji, Hanekeovi francuski filmovi oslikavaju drugačiji kontekst, uvjetovan francuskom kolonijalnom prošlošću, ali i recentnom imigracijskom politikom.³⁴ Između 1945. i 1970. u Francuskoj je postojala velika potražnja za jeftinom radnom snagom, mahom iz bivših kolonija. Tijekom 1970-ih dolazi do zaokreta i imigranti se u francuskom društvu počinju sve više doživljavati kao strano tijelo koje ugrožava društvenu koheziju i predstavlja prijetnju. Uz teme koje je već obrađivao, Haneke svoju ključnu temu razgradnje i destabilizacije društvenoga poretka nadograđuje problematiziranjem moderne nesigurnosti, koja u Francuskoj potječe i iz straha od imigranata. Sličnu analizu Hanekeovih francuskih filmova nudi i Alex Lykidis:

Premda su uvijek predstavljali buržoasku egzistenciju kao krhku i pod stalnim napadom, Hanekeovi filmovi sve su češće počeli eksternalizirati katalizatore sloma buržoaskog društvenog poretka. U ranijim filmovima kao što su Sedmi kontinent (1989) i Smiješne igre (1997) opasnost s kojom se suočavaju buržoaski protagonisti pojavljuje se klaustrofobično iz redova vlastite obitelji i klase, bez vanjske sile koja ih je u stanju bilo ugroziti bilo spasiti od samouništenja. Nasuprot tomu, Haneke u svojim filmovima na francuskom jeziku locira prijet-

nju buržoaskoj egzistenciji u vidu (...) likova koji su ili imigranti ili pripadnici manjina.

(Lykidis, 2010: 456)

U skladu s temama fragmentacije vanjskoga svijeta i razaranja buržoaskoga poretka, Haneke razvija naraciju koja je refleksija takvih tematskih opredjeljenja. Narativno i kompozicijski, ti filmovi razvijaju namjerno nedorađen, proturječan i destabilizirajući izričaj, čime ih se ponovno može uvrstiti u primjere Bordwellove parametrijske naracije. Teme gubitka, bilo građanskih privilegija, sigurnosti ili identiteta, ogledaju se u izrazito reduciranoj i nekomunikativnoj naraciji, čije uskraćivanje ključnih podataka, kao i modusa razrješenja, nudi svojevrsnu metaforu sadašnjega stanja pripadnika buržoazije koji se nalaze u podjednako neodređenoj situaciji. Ključne tematske cjeline filmova namjerno se urušavaju, događaji koji imaju prividnu uzročnost odmah se dekonstruiraju uvođenjem nove, neodređene perspektive, što onemogućuje bilo kakvu fiksnu interpretaciju. *Skriveno* se tako razvija kao niz različitih enigmi koje se, međutim, nikad ne razrješavaju, čime se upućuje na nemogućnost objašnjavanja i pronalaženja reda u današnjoj multikulturalnoj stvarnosti.

Uz odbijanje prihvaćanja žanrovskih postulata i razvijanje vlastita izričaja, Haneke obrađuje teme koje imaju univerzalan, a ne samo partikularan značaj, no kroz prizmu potpuna relativiziranja. Njegovi filmovi na francuskom jeziku tako su svojevrsne filozofske meditacije o istini (*Šifra: nepoznata*) – koja se doživljava kao neuhvatljiva kategorija zbog prelamanja prevelika broja izoliranih i fragmentiranih gledišta – te krivnji i načinima na koje se likovi bore s njom (*Skriveno*). Sam podnaslov filma *Nepotpune priče o nekoliko putovanja* upućuje na izbjegavanje bilo kakve

RAJKO

PETKOVIĆ:

MICHAEL

HANEKE I NOVI

AUSTRIJSKI FILM

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

34 O različitim fazama francuske politike prema imigrantima više u: Lykidis, 2010.

zaokružene, koherentne priče koja bi ponudila odgovore na pitanja koja se postavljaju. Kako prema Hanekeu svijet možemo doživjeti samo u fragmentima i “nepotpunim pričama”, logično je da je njegova vizija svijeta neodređena i otvorena različitim interpretacijama.

Vrijeme vukova, iako neuvjerljiv i bez prava dramskog intenziteta, nastavlja Hanekeovu despektulariziranu i pesimističnu viziju svijeta. Kao i u *Smiješnim igrama*, nuklearna obitelj odlazi na svoj posjed izvan grada, no vrlo brzo uljezi ubiju oca.³⁵ Tu je buržoaski poredak došao do točke potpuna urušavanja i rezultira fizičkim uništenjem. Prostor *Vremena vukova* namjerno je neodređen i nejasan, baš kao i katastrofa od koje bježe svi likovi, a film se može promatrati i kao ponešto nategnuta alegorija recentnih ratnih zbivanja na prostoru bivše Jugoslavije koja su, baš kao i druga razaranja, vrlo čest podtekst Hanekeovih filmova.³⁶

U *Vremenu vukova* Haneke proizvodi namjernu žanrovsku dekonstrukciju, baš kao i u *Učiteljici klavira*, filmu koji obrađuje izrazito osjetljive sadržaje (mazohizam, seksualne perverzije, silovanje), no izbjegavajući senzacionalističke efekte. Kao i u ostalim filmovima, glavna protagonistkinja, učiteljica klavira na prestižnoj bečkoj instituciji, dobrostojeća je pripadnica srednje klase, no njen privatni život u potpunosti je suprotnosti s naglašeno uređenim okruženjem. Na djelu je, kako primjećuje Jean Ma (2010: 512), strategija kognitivne disonantnosti, gdje se izrazito teška i uznemirujuća tema smješta u visokokultivirano bečko okruženje, a filmom dominiraju Schubertova i Bachova djela kao kontrapunkt zbivanjima na ekranu.³⁷ Film dosljedno razbija postulate romantične (melo)drame i završava potpunim antiklimak-

som – silovanjem glavne protagonistice, koje počinu njezin mlađi ljubavnik, što se ironično podudara s njezinim seksualnim maštanjima i fantazijama. Iz ovog prikaza, kao i iz tema njegovih drugih filmova, mogao bi se lako izvući zaključak kako je Haneke nihilist koji ni u čemu ne vidi smisao. Stoeher (2010: 489–491), međutim, izvlači potpuno suprotan zaključak, nazivajući Hanekea antinihilistom čiji je cilj razotkriti pojavu nihilizma u modernome društvu i prikazati je na naturalističan način kojim se izbjegavaju zatupljujući standardizirani mehanizmi gledateljske pasivne identifikacije u većini filmova glavne struje. Razbijanjem mehanizama koherentnosti, Haneke želi izazvati kritičku refleksiju gledatelja i na taj način upozoriti na problem koji obrađuje.

Ljubav je umnogome jedan od ključnih naslova Hanekeove karijere, a ujedno i njegov dosad najzapaženiji rad, hvaljen od kritike, dobitnik najcjelovitijih nagrada (Zlatna palma, Akademijina nagrada za najbolji film na stranoj jeziku, nominacije za Akademijinu nagradu za film i za režiju, Europska filmska nagrada za film i za režiju). Temeljen na redateljevu iskustvu, film je najosobniji Hanekeov rad, u kojem se zrcale sve prednosti i mane njegove estetike. Izrazito minimalističkog izričaja u kojemu je glazbena podloga tek dijegetska, a redateljska estetika ponovno preferira vrlo duge i statične kadrove, film je kvalitetna studija ljubavi, smrti i graničnih stanja ljudskih bića. Težak je za gledanje, kao i većina Hanekeovih filmova, no efekt je donekle ublažen vermerovski toplom fotografijom Dariusa Khondjija. Minimalnom uporabom filmskih izražajnih sredstava film izrazito podsjeća na kazališni komad, čemu pridonosi i naglasak na glumačkim izvedba-

35 Tipično hanekeovski, scena ubojstva događa se izvan okvira. Zanimljivo je da se u većini njegovih filmova prikaz ubojstva nekog od likova u filmu izbjegava, no prikazi stradanja životinja su zato izrazito naglašeni, što je vidljivo i u ovom filmu.

36 Bennyjev video obiluje televizijskim prikazima ratnih razaranja, a jedna fotomontaža u *Šifra: nepoznata* prikazuje tijela žrtava nasilja na Kosovu.

37 Sličan kontrapunkt Haneke postiže u *Smiješnim igrama*, koje smješta u idilično mjesto pokraj jezera.



Ljubav (*Amour*,
Michael
Haneke, 2012)

ma. Uz vrlo dobru Emmanuelle Riva, posebno se ističe Jean-Louis Trintignant u jednoj od najuspjelijih uloga karijere. Unatoč neupitnoj kvaliteti filma, teško je oteti se dojmu da je riječ o ponešto precijenjenome radu, u kojemu se preciznost i funkcionalnost izvedbe poistovjećuju s emotivnim intenzitetom i filozofskim uvidom u dubine ljudske egzistencije koji je u ovom filmu nedostatan, kao i u mnogim drugim naslovima redateljeve karijere. Iako važan i potreban rad, film nije na razini onih poput *Nader i Simin se rastaju* (*Jodaeiye Nader az Simin*, Asghar Farhadi, 2011) ili *Torinskog konja* (*A Torinoí ló*, Béla Tarr, 2011), recentnih filmova koji su snažnije dočarali sličnu problematiku. Možda najbliža poveznica s ovim filmom su radovi kanadskog dokumentarista Allana Kinga, čiji filmovi *Umiranje u bolnici Grace* (*Dying at Grace*, 2003) i *Sjećanje na Maxa, Clairea*,

Idu i društvo (*Memory for Max, Claire, Ida and Company*, 2005) tematiziraju iste granične situacije kao i *Ljubav*, s podjednakim estetskim dosezima i sličnom uronjenošću u tradiciju *cinema vérité*.³⁸

5. Studije patološkog nasilja

Hanekeova veza s canneskim festivalom jedna je od ključnih odrednica njegove karijere, a ujedno je i poveznica dvaju filmova izdvojenih u ovom pregledu.³⁹ *Smiješne igre* su film kojim je Austrija ponovno sudjelovala u glavnome programu Cannesa nakon više desetljeća i time simbolički najavile buđenje novoga austrijskog filma, dok je *Bijela vrpca* osvojila Zlatnu palmu. Tema nasilja konstantna je tema Hanekeova opusa, no mišljenje je autora rada da je u ovima dvama filmovima dosegla svoj umjetnički najsnažniji izričaj.⁴⁰

RAJKO
PETKOVIĆ:
MICHAEL
HANEKE I NOVI
AUSTRIJSKI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

38 Premda donekle zanemareni, Kingovi filmovi uzorni su pripadnici tradicije *cinema vérité*. Kompanija Criterion je pod etiketom Eclipse objavila set od pet njegovih radova.

39 Kao što je već naznačeno, podjela Hanekeova opusa je tek uvjetna. U ovaj dio bi se lako mogao uvrstiti *Bennyjev video*, film koji umnogome

anticipira *Smiješne igre*, no *Bennyjev video* jednako je prikladan i za analitičku razradu putem obrade trilogije otuđenja s početka Hanekeove karijere.

40 Američka prerada filma *Smiješne igre* najbanalniji je film redateljeva opusa, koji ne nudi nikakve nove spoznaje u odnosu na izvornik, tako da se neće posebno obrađivati.



Smiješne igre
(*Funny Games*,
Michael
Haneke, 1997)

Smiješne igre od samog početka najavljuju svoj distancirani stil – kamera iz helikoptera snima obitelj koja se vozi prema svom idiličnom posjedu pokraj jezera, a redatelj izbjegava krupne planove, koncentrirajući se na detalje. Poletna klasična tema (Händel) prekida se *death metal* glazbom, koja anticipira jezovitu atmosferu filma. Idilična atmosfera malena austrijskog mjesta priziva u sjećanje nacionalnu filmsku tradiciju *Heimat* filma, gdje su junaci uživali u pastoralnoj ljepoti krajolika, daleko od gradova i njihove vreve. Kamera Jürgena Jürgesa impresionistički hvata ljepotu prirode, podsjećajući na ladanjsku atmosferu Seuratovih slika, ili na pastoralni prikaz prirode kod Jiříja Menzela, i predstavlja izrazit odmak od bresnovske škrtosti koju inače zagovara Haneke.⁴¹ Međutim, baš kao i kontrapunktalna glazbena podloga, plastično oslikavanje ljepote prirode u snažnu je kontrastu s temom filma – obitelj s početka filma napadaju dvojica manijaka, koji s njima igraju sadističke igre i na kraju ih ubiju.

Tema koja se mogla razviti kao klasični triler vrlo se brzo dekonstruira. Jedan od ubojica na nekoliko se mjesta obraća gledateljima, razbijajući iluziju četvrtoga zida, a film se razvija kao svjesna brehtijanska dekonstrukcija žanrovskih premisa. Iako supruga u nekoliko navrata dobiva prigodu spasiti se, primjerice na kraju filma kad uoči nož u brodu kojim je voze ubojice, ispostavi se da je ta mogućnost tek prividna i da se Haneke samo poigrava očekivanjima gledatelja. Još je naglašenije dekonstruiranje filma kada scenu u kojoj je supruga uspjela ubiti jednog od manijaka drugi jednostavno prevrta unatrag i promijeni je. Takvo poigravanje navelo je neke kritičare i na optužbu o sadističkom tretmanu prema gledateljima, koji se, kako to primjerice opisuje Stephen Holden (1998), nalaze u situaciji miša s kojim se mačka poigrava prije nego što će ga ubiti, a sam je film “s sofisticiran čin filmskog sadizma”.

Hanekeova je namjera bila napraviti film koji će upozoriti na ležeran tretman ko-

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

41 Američka prerada filma podjednako je slikovno bogata, sudjelovanjem renomiranog snimatelja Dariusa Khondjija.



Bijela vrpca
(*Das weiße*
Band, Michael
Haneke, 2009)

jim suvremeni mediji i filmovi srednje struje obrađuju teme nasilja, tretman koji na koncu gledatelja ostavlja hladnokrvnim i pri gledanju najokrutnijih scena.⁴² Haneke odbija prikazati scene okrutnog nasilja i sve scene ubijanja ili se ne prikazuju (ubojstvo psa, ubojstva u susjednoj kući, ubojstvo supruge na kraju filma) ili se dočaravaju samo auditivno. Haneke se umjesto toga koncentrira na reakcije žrtava, a iznimno dugi kadrovi scena mučenja ili ubijanja izazivaju snažan dojam kojim gledatelj osjeti težinu postupaka, za razliku od spektakularizirana tretmana nasilja u Hollywoodu. Iako se filmu može prigovoriti određena didaktičnost i tzv. podcjenjivanje inteligencije gledatelja, riječ je o vrlo uspjelome radu koji se ubraja u dosadašnje vrhunce Hanekeova opusa, upravo kao i *Bijela vrpca*.

Baš kao i *Smiješne igre*, *Bijela vrpca* zbiva se daleko od urbanih predjela u kojima se događa većina Hanekeovih filmova, od kojih se razlikuje i slikovno – riječ je o vizualno

vrlo sofisticiranu radu, koji priziva tradiciju sjevernoeuropskoga pejzažnog slikarstva. Tematiziranjem događaja u izoliranoj protestantskoj seoskoj zajednici film ponovno priziva tradiciju *Heimat* filma, no karakteristično je podriva. Vrijeme zbivanja radnje su godine u predvečerje Prvoga svjetskoga rata i oslikavanje generacije koja će stasati za vrijeme Drugoga svjetskoga rata. Film se može iščitati i kao parabola o korijenima zla koje će uroditi potpunom moralnom i fizičkom degradacijom Drugoga svjetskoga rata. Ocrtavanjem izolirane seoske zajednice *Bijela vrpca* podsjeća i na *Domovinu* (*Heimat*, Edgar Reitz, 1984–2004) – klasik njemačke kinematografije⁴³ koji je u svom prvome dijelu pružio kroniku događaja u njemačkoj povijesti u razdoblju od nekoliko desetljeća, od konca Prvoga svjetskoga rata pa do 1980-ih. Događaji u *Domovini* opisuju se kroz prizmu nekoliko obitelji, baš kao i u *Bijeloj vrpci*, s time da je *Bijela vrpca* studija određenoga trenutka, a ne duljega vremenskog razdoblja.

RAJKO

PETKOVIĆ:

MICHAEL

HANEKE I NOVI

AUSTRIJSKI FILM

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

⁴² Više o tome u: Haneke, 1998.

⁴³ *Domovina* je trodijelna serija dugometražnih filmova, a svi su prikazani i u kinodistribuciji unatoč

golemom trajanju. Drugi dio, trajanja više od 24 sata, jedan je od najduljih filmova svih vremena.

Unatoč široj pozicioniranosti u estetiku *Heimatfilma*, *Bijela vrpca* vrlo brzo dekonstruira odrednice žanra. Radnja se odvija u nizu fragmenata, bez čvrste linije razvoja; serija bizarnih incidenata ne dobiva razjašnjenje, a na kraju ne dolazi do obnove povjerenja u moralni svjetonazor zajednice. Na djelu je poetika koja je po svom odbijanju narativne koherentnosti znatno sličnija Lynchovim filmovima ili von Trierovoj televizijskoj seriji *Kraljevstvo* (*Riget*, 1994–97). Izrazito precizan i formalno dotjeran, film svojom crno-bijelom fotografijom⁴⁴ podsjeća i na rigorozne protestantske drame Ingmara Bergmana, koje su Hanekeu bliske i zbog svog propitivanja moralnih i religijskih smjernica. Odbijanjem pružanja odgovora film se pretvara u analizu fenomena besmislenog nasilja koji će uroditi nacističkim zločincima, a u kasnijim generacijama ubojicama poput Paula i Petera, sadističkih junaka *Smiješnih igara*.

6. Hanekeov utjecaj i novi austrijski film

Hanekeov opus stoji na razmeđu modernizma i postmodernizma, a njegova propitivanja žanrovskih struktura i narativnih konvencija, uloge gledateljstva i ontologije filmske slike, kao i tematiziranja moderne alijenacije i fragmentacije te urušavanja buržoaskih struktura imala su vrlo snažan utjecaj na novi naraštaj austrijskih redatelja. Barbara Albert (*Sjeverni krug*) i Ulrich Seidl (*Pasji dani* /*Hundstage*, 2001/) u svojim su se filmovima osvrnuli na anomiju bečkih predgrađa, pretvarajući Beč u moderan antipod New Yorka i Los Angelesa, "glavnih junaka" poslijeratnoga američkog ciklusa filmova noir, koji su tematizirali rastuću fragmentaciju čovjeka u modernome društvu, kao i urušavanje moralnog

i institucionalnog poretka, ponajviše u podrijetvu braka kao osnovne jedinice društvene integracije. Tematiziranje ekstremnih situacija u društvu (primjerice *Učiteljica klavira* ili *Ljubav*) otvorilo je put austrijskim redateljima i za obradu tema poput prostitucije i pedofilije. Markus Schleiner je tako u zapaženom filmu *Michael* (2011) obradio osjetljivu problematiku prikaza života pedofila i malog dječaka kojeg je zatekao. Izbjegavajući spektakularnost, film odbija dati na kraju bilo kakvo razrješenje, što nalikuje hanekeovskom principu postavljanja pitanja, a ne davanja odgovora. Zanimljivost je Schleinerova filma i u fokusiranju samo na perspektivu počinitelja, tako da se potpuno izbjegavaju kadrovi iz perspektive malog dječaka, kao i bilo kakav prikaz koji bi izazvao gledateljsku empatiju.

Dekonstrukcija uvriježenih austrijskih žanrova vidljiva je u opusu Stefana Ruzowitzkog koji je u svom filmu *Nasljednici* (*Die Siebtelbauern*, 1998) dao drugačiji, deglorificiran pogled na žanr *Heimatfilma*, a u njegovu opusu vidljiva je i sklonost prema suočavanju s austrijskom i njemačkom nacističkom prošlošću (*Krivotvoritelji*), u duhu *Bijele vrpce*. Sklonost relativiziranju moralnih izbora vidljiva je u iznimnu filmu *Revanš* (*Revanche*, 2008) Götza Spielmanna, nominiranome za Akademijinu nagradu za najbolji strani film. Hanekeov utjecaj vidljiv je i u opusu Michaela Glawoggera, ponešto precijenjenoga dokumentarista, čiji su se filmovi na izrazito neuljepšan način bavili društveno osjetljivim temama prostitucije (*Slava kurvi* /*Whores' Glory*, 2011/), siromaštva u velikim gradovima (*Megagradovi* /*Megacities*, 1998/) te ekstremnih uvjeta života radnika (*Smrt radnika* /*Workingman's Death*, 2005/). Glawoggerovi filmovi izrazito su fragmentarne strukture, a odlikuje ih podjednaka sklonost

⁴⁴ Film je najprije snimljen u boji, da bi u postprodukciji bio prebačen u crno-bijelu tehniku. Fotografski rad Christiana Bergera izrazito je

zapažen i nominiran je za Akademijinu nagradu u svojoj kategoriji.

surovu naturalizmu kao kod Hanekea, minimalizam izričaja, te osuda društva.

7. Zaključak

Hanekeovi filmovi izrazito su neujednačeni. Njegov televizijski opus uglavnom je nezapažen; *Sedmi kontinent* tek je djelomično uspjela studija moderne usamljenosti, preusporjene naracije i ponešto napadne pretenziosnosti, baš kao i *71 fragment iz kronologije slučajnosti*, koji se često pretvara u prazno moraliziranje o nasilju u društvu. *Šifra: nepoznata preambiciozna* je mozaična drama koja se gubi u različitim slojevima pripovijedanja, a *Vrijeme vukova* i američka prerada *Smiješnih igara* opravdano su izazvali gotovo univerzalan kri-

tički otpor. Teza kako je Haneke najvažniji moderni redatelj teško da se može obraniti, no neupitno je da je riječ o vrlo zanimljivu redatelju koji je napravio niz radova koji su učinkovito dijagnosticirali probleme modernoga društva. *Bennyjev video* uspjela je studija usamljenosti, utjecaja medija i sveopćeg rasapa moralnih vrijednosti, a *Učiteljica klavira* i *Ljubav* snažne su drame koje na pronicljiv način opisuju izrazito teške pojave na decentan i primjeren način. *Smiješne igre* i *Bijela vrpca* uspijevaju ocrtati i kritizirati genealogiju nasilja, a Hanekeov cjelokupan opus odaje čovjeka koji se sustavno i promišljeno bavi nizom povezanih tema kojima uspijeva dati vlastiti autorski pečat.

LITERATURA

Adorno, Theodor W., 1982, "Transparencies on Film", *New German Critique*, br. 24/25 (jesen/zima), str. 199–205.

Augé, Marc, 1995, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso

Brinkema, Eugenie, 2010, "How to Do Things with Violences", u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 354–370.

Brunette, Peter, 2010, *Contemporary Film Directors: Michael Haneke*, Chicago: University of Illinois Press

Byg, Barton, 2010, "Class Conflict and Urban Public Space: Haneke and Mass Transit", u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 441–454.

Elsaesser, Thomas, 2010, "Performative Self-Contradictions – Michael Haneke's Mind Games", u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 53–74.

Grossvogel, D. I., 2007, "Haneke: The Coercing of Vision", *Film Quarterly*, god. 60, br. 4 (ljeto), str. 36–43.

Frey, Mattias, 2003, "A Cinema of Disturbance: The Films of Michael Haneke in Context", <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/haneke-2/>>, posjet: 22. prosinca 2013.

Grundmann, Roy, (ur.), 2010a, *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell

Grundmann, Roy, 2010b, "Introduction: Haneke's Anachronism", u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 1–50.

Grundmann, Roy, 2010c, "Between Adorno and Lyotard: Michael Haneke's Aesthetic of Fragmentation", u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 371–419.

Haneke, Michael, 1992, "Film als Katharsis", u: Bono, Francesco (ur.), *Austria (in)felix: zum österreichischem Film der 80er Jahre*, Graz: Blimp

Haneke, Michael, 1998, "Violence and Media", u: Larchner, Gerhard; Grabner, Franz i Christian Wessely (ur.), *Visible Violence: sichtbare und verschleierte Gewalt im Film*, Münster: LIT, str. 93–98.

Haneke, Michael, 2010, "Terror and Utopia of Form: Robert Bresson's *Au hasard Balthazar*", u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 565–574.

Hansen, Miriam B., 1982, "Introduction to Adorno, 'Transparencies on Film' (1966)", *New German Critique*, br. 24/25 (jesen/zima), str. 186–198.

Herzog, Todd, 2012, "The Newest New Wave: 'New Austrian Film' edited by Robert von Dassanowsky

RAJKO
PETKOVIĆ:
MICHAEL
HANEKE I NOVI
AUSTRIJSKI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

and Oliver C. Speck”, <<http://sensesofcinema.com/2012/book-reviews/the-newest-new-wave-new-austrian-film-edited-by-robert-von-dassanowsky-and-oliver-c-speck/>>, posjet: 22. prosinca 2013.

Holden, Stephen, 1998, “*Funny Games* (1997) Film Review: An Exploration (He Explains) of Reactions to Torture”, *New York Times*, 11. ožujka, <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9CoDE6DC133oF932A2575oCoA96E95826o>>, posjet: 19. prosinca 2013.

Lim, Dennis, 2006, “Greetings from the Land of Feel-Bad Cinema”, *New York Times*, 26. studenoga, <<http://www.nytimes.com/2006/11/26/movies/26lim.html>>, posjet: 23. prosinca 2013.

Lykidis, Alex, 2010, “Multicultural Encounters in Haneke’s French-Language Cinema”, u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 455–476.

Lyotard, Jean-François, 1988, *The Differend: Phrases in Dispute*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Ma, Jean, 2010, “Discordant Desires, Violent Refrains: La Pianiste (The Piano Teacher)”, u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 511–531.

Peterlić, Ante, (ur.), 1986, *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: JLZ “Miroslav Krleža”

Rodowick, D. N., 2001, *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, Durham: Duke University Press

Schwartz, Peter J., 2010, “The Void at the Center of Things: Figures of Identity in Michael Haneke’s Glaciation Trilogy”, u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 337–353.

Seesslen, Georg, 2010, “Structures of Glaciation: Gaze, Perspective, and Gestus in the Films of Michael Haneke”, u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 323–336.

Stoehr, Kevin L., 2010, “Haneke’s Secession: Perspectivism and Anti-Nihilism in Code Unknown and Caché”, u: Grundmann, Roy, (ur.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford: Wiley-Blackwell, str. 477–494.

Von Dassanowsky, Robert, 2004, “Louise Kolm-Fleck”, <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck/>, posjet: 20. prosinca 2013.

Von Dassanowsky, Robert, 2005, *Austrian Cinema: A History*, Jefferson: McFarland and Company

Von Dassanowsky, Robert, 2006, “Austria Hungry: The Return of a Film Nation – Vienna’s Forgotten Influence and New Austrian Film”, <http://brightlightsfilm.com/51/51austria.php#.Uu4zP_uC-gw>, posjet: 20. prosinca 2013.

Von Dassanowsky, Robert; Speck, Oliver C., (ur.), 2011, *New Austrian Film*, New York and Oxford: Berghahn

UDK: 791.633-051WIENE, R."1920":791.633-051PAPIĆ, K."1976"

Mirela Ramljak Purgar

Ekspresionizam i ambivalencija – odnos značenja i forme u *Izbavitelju* i *Kabinetu doktora Caligarija*

SAŽETAK: Tekst se, prije svega, bavi značenjskom i estetskom (stilskom) analogijom između filmova *Izbavitelj* (1976) Krste Papića i filma *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Doktor Caligari*, 1920) režisera Roberta Wienea. Razmatraju se u tom smislu osobine ambivalencije (i u smislu završetaka filma, ali i u smislu stilskih osobina obaju filmova), ekspresionističke izražajnosti (inzistiranje na kontrastima svjetla i sjene na dramatski istaknutim mjestima za radnju filmova, psihološki učinak na promatrača), romantičarske tradicije motiva dvojnika, kao i motiva ludila. Ludilo bi, kako slijedi iz teksta, denotiralo ne samo povijesne i konkretne društveno-političke prevrate i zla, nego ideju univerzalnog zla, vječno neprepoznatljivog i prikrivenog, stoga konstantno i latentno prisutnog. Ekspresionizam – kao eklektički stil preuzimanja svojstava od drugih stilova (Gordon, 1987), a u uvodnoj se špici filma *Izbavitelj* isprepliću stilski raznorodni, ali istovremeno mračni izdanci povijesti umjetnosti – u tom smislu pomaže režiseru da ponovi povijesni status *Dr. Caligarija* kao začetka tzv. kaligarizma, pojma skovanog u francuskoj teoriji filma, koji u interpretaciji Waltera Kaula (1970) znači istovremeno stilizaciju i izazivanje fenomena strave, jeze kod promatrača. Kraj filma *Izbavitelj*, nakon što evocira mračnu atmosferu, jezu kod promatrača i ekspresionistička izražajna sredstva, donosi "efekt neobičnog", kako to ustvrđuje za *Caligarija* Dietrich Scheunemann (2003): umjesto razrješenja dominira zbunjenost, zamagljenje razlike između stvarnosti i imaginacije. Isti autor ustvrđuje prikaz nestvarnog u *Caligariju* kao lakmus razumijevanja samog filmskog medija: sablasne sjene i udvostručeni ljudi pojavljuju se, mislimo, i u *Izbavitelju*, što

je vidljivo i iz skorijih osvrta na film kao artifično i modernistički oblikovano djelo. Jedan od zaključaka autorice jest da forma nije nametnuta priči, nego je iz nje nužno proizašla, simbolizirajući deformacijom realističkog prikaza emociju ludila, ujedno slijedeći ideje scenografa/režisera da tu emociju izraze isključivo ekspresionističkim izražajnim sredstvima.

KLJUČNE RIJEČI: kaligarizam, ekspresionizam, ludilo, *Kabinet doktora Caligarija*, *Izbavitelj*, ambivalencija, svjetlo i sjena, dvojnik

1. Uvod: ambivalencijom do tjeskobe

U tekstu "Dvojnik, dekor i okvirno sredstvo: još jednom o *Kabinetu Doktora Caligarija* Roberta Wienea", posvećenom filmu *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920), Dietrich Scheunemann podvrgava reviziji uobičajeno shvaćanje filma. Nije riječ, piše on, više o ideološkoj interpretaciji, dosad tako često prisutnoj pod utjecajem knjige Siegfrida Kracauera, kao o interperetaciji ludila pod utjecajem shvaćanja glavnoga lika, doktora Caligarija, kao otjelovljenja autoriteta, i time, utjelovljenja buduće njemačke inkarnacije zla – nacizma, nego o stilskim i estetskim karakteristikama filma. Scheunemannova interpretacija, drugim riječima, počiva na polazištu da "slike koje se mogu vidjeti na ekranu" počivaju, s jedne strane, na tradiciji uvođenja motiva Doppelgängera,¹ koji pak nastupa u kontekstu "specifične 'misterio-

¹ Scheunemann objašnjava motiv dr. Caligarija kao motiv Doppelgängera, uvedenoga u weimarski

film još početkom 1910-ih (npr. *Praški student/Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913; *Golem*, Paul



Kabinet doktora Caligarija
(*Das Cabinet des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920)

zne atmosfere' Praga", kao i u kontekstu problematiziranja "same prirode novog filmskog medija" te, s druge strane, namjere njemačkog filma da se afirmira kao umjetnički, a ne više tek kao populistički zabavljajući žanr.

Pritom se motiv Doppelgängera ne smije razmatrati kao "sredstvo ekspresionističkog

umjetničkog pokreta. Njegov povratak predstavlja obnovu neobičnog, gotičkog motiva od strane neoromantičkih pisaca." (Scheunemann, 2006: 135) Tomu u prilog, tvrdi Scheunemann, ide i činjenica da ni scenarij *Doktora Caligarija* "uopće ne pokazuje ekspresionističke osobine". Ukratko, da autorski tim nije oku-

Wegener i Henrik Galeen, 1915, ili serija *Homunculus*, Otto Rippert, 1916–17): "Promatrač teško može ne prepoznati prirodu i porijeklo takvog lika. Doktor Caligari je Doppelgänger, izdanak gotske priče, kasni potomak podijeljenih osobnosti devetnaestostoljetne romantičke književnosti koji su zarobljeni vlastitim sjenama i alter egoima, koji uspostavljaju opasne veze s magičnim silama, kreiraju umjetna bića koja potom bježe njihovoj kontroli, redovito završavajući u samodestrukciji." (Scheunemann, 2006: 129) U skladu s tim, autor predlaže novu periodizaciju weimarskog filma, s početkom 1913, a ne 1920. Stoga *Kabinet doktora Caligarija*, prema izboru teme i središnjega motiva, "ne signalizira novi početak, ni novu epohu u filmskoj povijesti; film je možda igrao ulogu u ohrabrenju u kontinuiranom korištenju i intenziviranom postupanju u njemačkome filmu

u poslijeratnim godinama; pa ipak, periodizacija njemačkog filma koja bi slijedila tematsku orijentaciju, početke nove ere smjestila bi prije u 1913, nego u 1920. god (...)" (ibid.: 134). Kako bi objasnio važnost Doppelgängera u njemačkom filmu, Scheunemann (ibid.: 152) podsjeća na tumačenje Andrewa Webbera: "Doppelgänger se čini u povijesti kristalizacijom romantične reakcije na prosvjetiteljsku misao, na njezina ciljna polazišta skladnog subjektivnog identiteta i progres čovječanstva individualnom edukacijom i kulturnom profinjenošću. Ono što se pokazuje u Doppelgängeru jest 'ono što je obično omalovažavano ili potisnuto u kulturnom naslijeđu prosvjetiteljstva: destruktivni potencijal želje, prevladavanje nepoznatog, te koruptivno stanje subjektivnog identiteta.'" (ibid.: 131)

pio slikare Waltera Röhrliga, Hermanna Warma i Waltera Reimanna, filmu bi nedostajala “bilo koja osobina ekspresionističke apstrakcije” (ibid.: 136).

Bitnim nam se pritom čini sljedeće isticanje autora: funkcija optičkih instrumenata, koje je romantička književnost uvodila kao popratne motive, nije bila da daju “krivu, neistinitu, izobličenu sliku likova i događaja, nego prije suprotno: da izoštre percepciju i da pojačaju vizualnu prodornost izvan granica onoga što prirodno oko može vidjeti”. (ibid.) Ono što se nameće gledanjem filma o Caligariju, piše Scheunemann, može se svesti na nekoliko elemenata:

1. Sredstvo kojim je film “uveo pojačanu percepciju realnosti i istinsku projekciju neobične prirode likova jest ekspresionističko oblikovanje filma” (ne putem uobičajenih optičkih instrumenata). (ibid.)
2. Riječ je o oblikovanju scenografije: “Svinutim zidovima, skošenim prozori-

ma, iskrivljenim vratima i čudnovatim radijalnim uzorcima na tlu film je ustanovio svoju mučnu atmosferu”. (ibid.)

3. Nezaobilazna je specifična psihička reakcija kod promatrača, uzrokovana “krivuljama i iskrivljenim linijama”: “Drugačije od ravnih linija i njezinih kosa one kreiraju ‘stanja tjeskobe i strave’ (Lotte H. Eisner, *Demonski ekran*, str. 21), pripremajući tako promatrača na percepciju odgovarajućih izmještanja i iskrivljenja u prikazu glavnih likova i događaja u filmu.” (ibid.)

4. Za “umjetničko oblikovanje filma” producerski se tim složio da “razvije stil modernog slikarstva”. Scheunemann citira Warma, koji pak u svojim sjećanjima ističe svog suradnika Reimanna, koji predlaže da ova “tema mora dobiti ekspresionističku formu izraza (*expressionistische Ausdrucksform*) za dekor, kostime, glumce i režiju” (Warm, 1970: 12).² Upravo je “primjena avangardističkog umjet-

2 Ponavljamo glavne točke Warmovog teksta, kako bismo ih usporedili sa Scheunemannovim tezama. Naime, Scheunemann (2006: 138) tvrdi da je “ekspresionistički stil nametnut neoromantičkoj, gotičkoj temi”; “ekspresionistički stil *Doktora Caligarija* nije proizašao ni iz kakve grupe unutar ekspresionističkog umjetničkog pokreta; niti je izvornim odrazom prirode priče. (...) Strateška je funkcija očito bila dvojaka: primijeniti željeni emocionalni efekt na publiku, što je trebalo osnažiti djelovanje sumorne priče, te istovremeno osigurati da s ovim filmom kinematografija napreduje do šire prihvaćene umjetničke forme.” Warm, međutim, u skladu s vlastitom primjedbom kako ga je scenariju privukla “sablasna atmosfera” (*skurrile Atmosphäre*), shvaća kako se pri “oblikovanju” (*in Formgebung und Gestaltung*) mora udaljiti od uobičajenih pristupa “naturalističkog načina” (*naturalistische Art*). Naime, ako film ne smije biti dekoriran uobičajenim realnim, naturalističkim građevnim elementima,

“moraju slikari uzeti riječ, tj. kist.” (Warm, 1970: 12) Warm je objasnio redatelju i producentu “da bi samo konzekventno izvođenje u svemu, ukratko ekspresionističko oblikovanje forme dalo ovom filmu njegovo apsolutno i snažno djelovanje.” To ilustrira stajalište prema kojem je samo u ekspresionističkoj izražajnoj formi bilo moguće zamisliti dekor filma čijim je scenarijem dominirala sablasna atmosfera. Objasnio je Warm uzajamnu vezu kao oblikovnu nužnost. Tome je dodao i primjebu producenta, Rudolfa Meinerta, kako bi “stil i njegovo izvođenje” trebalo izvesti kao “ludo” (*verrückt*), odnosno da bi sve trebalo biti izvedeno “toliko ludo koliko je moguće” (ibid.). Time je ekspresionistička scenografija dovedena u neposrednu vezu s ekspresionističkim izražajnim sredstvima koja je tim zajedno odabrao. Dakle, nije forma nametnuta priči, nego je nužno iz nje proizašla, dočaravajući ludilo deformacijom realističkog prikaza.

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
EKSPRESIONI-
ZAM I AMBI-
VALENCIJA –
ODNOS ZNA-
ČENJA I FORME
U IZBAVITELJU
I KABINETU
DOKTORA
CALIGARIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz
filma *Kabinet
doktora
Caligarija*

ničkog koncepta”, a ne obnova motiva Doppelgängera, ono “što čini Caligarijev najvredniji doprinos povijesti filma”, zaključuje Scheunemann (2006: 139).

Nekoliko je svojstava ovog avangardnog koncepta što ga Scheunemann povezuje s apstrakcijom: a) citiranjem Ernsta Ludwiga Kirchnera, koji “točno prikazivanje” prepušta fotografiji, čime oslobađa “oruđe perspektive”, vodi sljedećem zaključku: ono, oslobođeno “zadatka organizacije iluzionističkog prostora”, počinje “stremiti drugim umjetničkim ciljevima”: “Naizgled ‘izobličena perspektiva’ u oblikovanju scenografije *Caligarija* mogla je obilno koristiti tu novu funkciju” (ibid.: 140) i b) cilj je “sve ekspresionističke umjetnosti” “otkriti pravu ‘bit’ stvari iza njihove ‘fasade’”: utoliko tema – priča o znanstveniku “koji slijedi svoje znanstvene opsesije zabavljača na sajmištu, gdje oslobađa svoju strast za ubojstvom i osvetom u i kroz lik somnambulista” (ibid.) “ekstremno” odgovara umjetničkom konceptu. Time su neobični efekti postignuti kreacijom izobličenih scenografija “u kojima se obrisi prozora, vrata, krovova i stabala ne čine poput reprezentacija vidljivoga svijeta, nego su šifra-

ma ‘osjetilnih iskustava’, ‘unutrašnjih potreba’ i ‘unutrašnjih nužnosti’” (ibid: 141). Tom ambivalentnom osliku čovjekova unutarnjeg svijeta, piše Scheunemann, odgovara ambivalentnost u oblikovanju filma: ono što se osporavalo kao stilska neujednačenost filma Scheunemann argumentira kao “daljnji element dvosmislenosti”; nije riječ samo o stilu glume ili dizajnu kostima nego i o prikazima fasada i namještaja.

Iznimku u smislu dosljednosti predstavljaju umjetnički oblikovani međunatpisi: oni, prema Scheunemannu, dokazuju da ne dolazi u obzir bilo kakvo razlikovanje pretpostavljene “normalnog” i “ekspresionističkog” kadra, time zalazeći u raspravu o naknadno dodanoj okvirnoj radnji, prema kojoj Francis, jedan od dvojice suparnika u borbi za naklonost Jane, pripovijeda priču o ubojici – doktoru Caligariju i njegovu somnambulnom liku Cesareu, koji zajedno ubijaju jednoga od dvojice prijatelja. Svojom namjernom (oblikovnom) nepostoja-nošću međunatpisi “doprinosu isticanju neobične atmosfere” filma, odnosno otežanoj percepciji njegove radnje; istodobno “titlovi podržavaju nastojanje filma u promicanju medija u priznatu umjetničku formu unoseći stilizirana slova u titlove i postizanjem jedinstva kompo-

zicije primjenom istih ekspresivnih principa na titlove i slike” (ibid.: 143). Sveobuhvatnosti ekspresionističkog oblikovanja međunatpisa pridonosi i njihova književna stilizacija: oni su kratki, snažni i sažeti; parafraziramo Scheunemannovo citiranje Waltera Sokela, koji piše o ekspresionističkom proznom stilu.³

Što se tiče okvirne priče u filmu o doktoru Caligariju, Dietrich pripovijeda kako su Janowitz i Mayer, pisci scenarija, “snažno protestirali” protiv plana o pretvaranju njihove drame u “priču ispričanu od strane duševno poremećene osobe”.⁴ (Francis pripovijeda priču o Caligariju kolegi u lječilištu, a u istome završava radnja, kada se u pozitivnom svjetlu pojavljuje Caligari – liječnik u lječilištu). To je, naime, bilo ključem Kracauerove interpretacije filma u smislu njegova čitanja kao “fantazije luđaka”, odnosno pretvaranja “revolucionarne” radnje (prokazivanje demonske prirode autoriteta) u “reakcionarnu” (autoritet ipak nije ono što se činilo da jest). Scheunemann zaključuje, nakon što otkriva kako su već sami scenaristi bili predvidjeli drugu okvirnu priču, naime onu sretnog kraja (Francis i Jane na terasi, sretno vjenčani, zabavljaju goste s punčcem, a kada se približavaju romska kola, Francis se prisjeća mračne priče o doktoru Caligariju koja se zbila u Holstenwallu), kako je pobuna Janowitza protiv ubacivanja okvirne priče zapravo lažna. Scheunemann izvodi:

3 Scheunemann zaključuje: “Nijedan od natpisa u isprekidanom telegramskeg stila (...) nije predložen od strane autora scenarija. Oni su preferirali konvencionalan narativni stil. Međunatpisi u stilu staccata očito su ishodom procesa produkcije, rezultat napora da se ekspresionistički principi prošire na sve aspekte filmske kompozicije. (...) Svojom kratkoćom i eksklamatorkom prirodom, te prezentacijom u nervoznim, nepravilnim slovima na iskidanom pozadini titlovi su načinjeni tako da postanu osobito djelotvornim i integralnim dijelom ekspresionističkog oblikovanja filma, podržavajući

Usporedbom izvornog scenarija s prvim i zadnjim prizorima, kako su realizirani u filmu, pojašnjava da su Janowitz i Mayer zaogrnuili tjeskobnu priču o Caligariju u razuvjerujući okvir, dok je Wienova revizija učinila okvir integralnim dijelom tjeskobne priče, postigavši drugačiji, puno uznemirujućiji utjecaj na publiku no što bi to činila originalna priča.

(ibid.: 146)

Drugim riječima, iznimno “stiliziran i potpuno sumoran (gloomy) način” odvijanja filma, podjednako stilizirana slova međunatpisa čak i u uvodnome prizoru (dijelu okvirne priče), čine da razlika između “normalnih” slika u uvodnome prizoru i “vizije luđaka” u ostatku filma ne postoji. Ili:

Umjesto pokazivanja raspoloženja, suprotnog onome glavne priče, a time i ohrabrenja promatrača da zadrži jasnu razliku između “normalnog” i “ludog” percepcije svijeta, prizor konfrontira publiku sa sablasnom atmosferom i neobičnom prirodom priče koja slijedi.

(ibid.: 148)

U tom smislu autor navodi i ime prvog autora koji se suprotstavio legendi “revolucionarnog” trenda izvorne priče: parafraziraju-

odgovarajuće umjetničke zahtjeve, kao i značajno doprinoseći kreiranju sablasne atmosfere.” (Scheunemann, 2006: 144) S obzirom na povezivanje namjere produkcijskoga tima i sveobuhvatnosti ekspresionističkog oblikovanja, Scheunemann se ovdje ipak slaže s Warmovim inzistiranjem na nužnosti veze priče i oblikovanja.

4 Scheunemann (2006: 155) citira Janowitza (Caligari – *The Story of a Famous Story*, str. 237). Napominje kako je iznesene primjedbe mogao iznijeti zahvaljujući činjenici kako je izvorni scenarij objavljen 1995. (ibid.: 145)

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
EKSPRESIONI-
ZAM I AMBI-
VALENCIJA –
ODNOS ZNA-
ČENJA I FORME
U IZBAVITELJU
I KABINETU
DOKTORA
CALIGARIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz
filma *Kabinet
doktora
Caligarija*

ći Waltera Kaula, Wiene nije, naime, okvirnu priču načinio u “realističnom, nego u gnjevnom ekspresionističkom stilu”, kako citira Scheunemann. Ono što je revolucionarno, piše Walter Kaul, nije u “materijalu Caligarija”, nisu ga iznijeli scenaristi, nego isključivo scenografi, “samo ekspresionističkim stilom, koji je po svojoj biti pobunjeničko, gnjevno umjetničko usmjerenje. Ekspresionizam se buni protiv stvarnosti. A to scenaristi – barem tada – nisu shvaćali” (Kaul, 1970: 10).⁵ Kako Kaul interpre-

tira okvirnu priču: sve ostaje u “neodređenom”, a to je “umjetnički element filma” – okvir nije realističan, nego “prigušeno ekspresionistički”. To znači da režiser nije pristao na banalnost da luđaci budu shvaćeni kao pravi luđaci, nego kao oni koji su “pogođeni nesrećom vremena, jer to predosjećaju” (ibid.: 9). Konačno, piše Kaul, publika se pita “tko je sada stvarno lud, pripovjedač ili ipak liječnik, koji – a to je jedino autoritativno – zadržava posljednju riječ”. Prizor, piše Kaul, završava u “laganoj ironiji”, i

5 U istom tekstu autor, međutim, poriče prvenstvo “ekspresionističkih dekoracija” u reprezentaciji filma: umjesto njih, odnosno “iza” njih, osjeća se “istinsko lupanje srca filma, naime, ritam.” (Kaul, 1970: 8) Tako je, umjesto scenaristima, hvala pridana režiseru. I drugo, Kaul podsjeća na tijek konotiranja okvirne priče u filmu: nije riječ, dakle, o tome da su, kako i sam Kracauer piše, Janowitz i Mayer u figuri Caligarija zamislili “svemoć državnog

autoriteta”, nego o tome da “publika u Caligariju nikada nije vidjela predstavnika autoriteta: zločinac s dvostrukim životom – nije Caligari bio takvim samo za široke mase, možda kriminalac, klinički slučaj – ali nikada autoritet. Čak i da Wiene nije smjestio originalnu priču u okvirnu priču. Tu nikada nije stajala ‘revolucionarna’ parabola, kao što su željeli držati Janowitz i Kracauer.” (ibid.: 9)

jedino tako autoritet može biti doveden u pitanje.

To ne proturječi zaključku Dietricha Scheunemanna (2006: 149): tako što se pojačava “neizvjesnost identiteta likova”, umjesto njihovim rješavanjem, kao i “zbunjujućom perspektivom iz koje je priča ispričana”, režiser uspijeva uskladiti glavni motiv i kompoziciju. Pritom se, uvođenjem dvostrukog obrata (udvarač se pretvara u luđaka, a sumorni zabavljač u znanstvenika) radi o “efektu neobičnog”: ne nudi se objašnjenje, nego se “pojačava zbunjenost”, odnosno razlika između stvarnosti i imaginacije postaje zamagljenom, zbrisanom. Prikaz nestvarnoga, naglašava Scheunemann, postaje drugim licem razumijevanja filmskoga medija: scenarij koji prikazuje “nestvarne, neobične i sablasne efekte medija i pojačava te efekte obratima i pomacima u karakterizaciji i perspektivi sve do okvirne priče”, čini da ekspresionističko oblikovanje razumijemo kao važan dio “ovog koncepta i strategije.” U biti je strategije da je kino zapravo “sablastan stroj koji kreira sjene i udvostručuje odsutne ljude”, a upravo taj koncept prepoznajemo, piše Scheunemann, u priči o Caligariju. Zato je moguće da Christian Metz veli da je svaki film “fikcijski film”, odnosno da, kako citira Antona Käsa (*Film in der Weimarer Republik Motor der Moderne*), ovaj film, “ostavljajući otvorenim što bi moglo biti halucinacijom, a što stvarnošću, zrcali osobine medija koji unatoč sugestije najveće moguće blizine prirodi jest esencijalno temeljen na iluziji i zavaravanju osjetila. Caligarijevi promatrači sjede u njegovu šatoru poput promatrača u kinu” (ibid.: 150). U *Caligariju* se medij i tema uzajamno nadopunjuju: ne u funkciji konstituiranja društva tirana, nego u obnavljanju romantičke dvo-

smislenosti što je nose dvojnici, lutke, sjene i artificalne kreature.

2. Kaligarizam i ambivalencija

Ono što nas od *Kabineta doktora Caligarija* vodi prema *Izbavitelju* (1976) Krste Papića jest pojam “kaligarizma”. Pišući o *Kabinetu*, Kaul ističe kako su Francuzi, gledajući *Kabinet*, ali i filmove slične tematike koji su za njim slijedili, skovali pojam “kaligarizma”. On ne daje neku sveobuhvatnu definiciju toga pojma, ali primjećuje kako je riječ o “smjeljoj stilizaciji” i “dijagnosticiranju izazivanja promatrača i jeze” (*die Mixtur von kühner Stilisierung und Schauer- und Gruselreizen diagnostizierend*) (Kaul, 1970: 7). Svakako, ako usporedimo dva filma, radi se o mračnoj atmosferi, izazivanju jeze kod promatrača i ekspresionističkim izražajnim sredstvima.

Pa premda se Scheunemann istodobno opire ekspresionističnosti filma (radije piše o stilizaciji) i prepoznaje temeljni avangardni postupak upravo u ekspresionističkim izražajnim sredstvima, dodajući tom stilskom opredjeljenju važnost okvirne priče, koja određuje odnose između stvarnosti i privida, odnosno ludila i normalnosti, time inzistirajući na namjerno neodređenosti fabule, taj odnos proizvodnje odsutnosti i dvojnika prepoznajemo kao analogon u Papićevu *Izbavitelju*. Moguće je pokušati odrediti “kaligarizam” u *Izbavitelju*: “Veliki Izbavitelj”, kako se zove čovjek-štakor koji se pojavljuje u “vremenima velike krize”, kako prvo kaže profesor, a potom i sam sebe predstavlja kao “Velikog Izbavitelja”, navješćujući time ponovni dolazak nekog drugog Velikog Izbavitelja, utjelovljuje ne samo nacizam, pa ni komunizam (socijalizam), nego zlo kao životni princip suprotstavljen dobru.⁶

6 Kritičari različito analiziraju temu zla. Za Kurelca (1977: 10–11) je podjednako riječ o ljudima-štakorima kao o nositeljima “zla u čovjeku”, ali i kao “uzročniku fašizma”. Zanimljivo je da rabi pojam “uvjerljivosti”

pri spoju “slika svakodnevnog života između dva rata i atmosfere straha koju izaziva pojava ljudi-štakora (...)”. Paquola (1977: 12) pak prenosi kako se o filmu može čitati “tu i tamo da je *Izbavitelj* apoteoza

U toj dijalektici istodobno postoje jasne razlike, ali i ambivalencija, kakvu smo vidjeli u *Caligariju*. Jasnoj suprotstavljenosti pozitivnih (Sonja, profesor, glavni lik) i likova negativa-

zla, mračan, pesimističan i zlokoban film. S druge strane, priznaje mu se izraziti humanizam, kritika neljudskih sila, povjerenje u ljudsku tragalačku i poetsku narav". Autor se pokušava odmaknuti od te konvencije. I premda upozorava da se "danas (...) fantastika smatra prijenosnikom nekih poruka koje izravno upućuju na postojeće izvanfilmske sadržaje predložene u filmovima alegorijskim figurama", na temelju vizualnih slika iznosi podjelu na "čvorne sekvence", "tako da je verbalni znak pratilac slike, što se rijetko može naći u domaćim filmovima". Analizirajući te sekvence, Paquola govori o aspektima zla: prizori sa Sonjom upućuju na "mitsku pojavu žene, odvoditeljice u pad i propast", prizor banketa s ljudima-štakorima, kao i drugi prizori sa štakorima u znaku su "obožavanja zlata i dragog kamenja, jela i pića (...), vulgarizirani seks dolazi kao vrhunac animalna vitalizma, u tomu se vidi potisnuti strah pred čovjekovim nagonima i primarnim potrebama što ih stalno treba držati pod paskom intelekta, inače prevlada tjelesna i razorna životinjska strana čovjekova bića". Krak kukastog križa u kompoziciji stola na banketu postaje "univerzalnim označiteljem totalitarizma, zbiljskom opasnošću svagda nazočnom u vremenima krize". Zadnja sekvenca, kretanje za ženom nalik Sonji, znak je otpora, a ne defetizma i pomirljivosti: "Rezigniranost je nadvladana čovjekovim prometejstvom, zanosom rizika, borba protiv postojećeg kao predestinirane sudbine ponovo stupa na scenu." Dodajmo još da autor posebno mjesto pridaje slikanoj najavnici: "To je priprema za fantastiku. Osobe što su žrtve čudovišta zapravo centralni likovi filma, njihova sudbina, kao u nekom demoniziranom horoskopu, urisana je na platnu, sve će kroz fabulativne ogranke oni doživjeti, navješćuje se ovim slikama". Za Škrabala (1998: 389) film je "u ruhu fantastike" upozoravao na "rađanje fašizma". Marković (2003: 265) piše o filmu kao "političkoj metafori" "o represivnim sustavima". Pritom ističe "vizualnu komponentu" koja je "dominantna"; film

ca (Veliki Izbavitelj, ljudi-štakori) s druge se strane supostavlja ambivalentnost glavnoga lika: on je plah, nesiguran, on prepoznaje zlo (u noćnome prizoru u kavani čini mu se da

karakteriziraju u tom smislu "usklađenost svjetla, kostimografije, scenografije i maske, a većina zbivanja odvija se noću u zatvorenim i podzemnim prostorima". Naglasak na "filmsku formu" stavlja, međutim, Gilić (2008). "Modernistička strategija" odabira junaka, "na kojima se zrcali formalno i sadržajno rasipanje svijeta", ogleda se u osporavanju "cjelovitosti, identiteta ili psihološke stabilnosti", pa "artificijelnost glumačke fasade lika osnažuje dojam artificijelnosti filmskoga svijeta", što pak "ohrabruje gledateljsko usredotočenje na filmsku formu, ali osnažuje i psihološke i metafizičke konotacije modernističke filmske priče (...)". Gilić povezuje vrijeme priče filma ("psihoza predratnih tridesetih") s vremenom nastanka filma (u "olovnoj atmosferi socijalističke Jugoslavije sedamdesetih godina prošloga stoljeća, u epohi koja (...) nije odavala nagovještaja svoga skorog kraja"). U tom smislu "'antinacistička' značenja filma (...) ni izdaleka ne iscrpljuju smisao filma", premda "dovoljno jaka da i ona pridonesu dojmu ranih tridesetih". S obzirom na "subjektivizam" filma u romantičarski koncipiranom glavnom junaku (u kojem kontekstu autor ovaj film uspoređuje s, među ostalim, *Kabinetom doktora Caligarija*), odnosno s obzirom na "fantastične zakone" prema kojima se odvija radnja filma – misli se prije svega na banket u banci, te, s obzirom na treću Sonju (kada "možda uopće i nije riječ o osobi u ljudskom [ovostranom] smislu riječi"), film pokazuje dovoljan manjak konkretnosti (likovi su "dovoljno apstraktni") da je čak i socijalistička kritika, prema autorovim riječima, to primijetila (Mira Boglić, Stipe Šušvar). Upravo to "političko kontekstualiziranje" govori u prilog Gilićeve teze da kritika filma nije upućena samo fašizmu. S druge strane, film se "kao umjetničko djelo ne može svesti niti na priču o antifašizmu (...) niti na priču o subverziji dominantnih modela, kao što se ne može svesti niti na zadovoljavanje pravila žanra".



Izbavitelj (Krsto Papić, 1976).
Fotografija iz
fonda HR HDA-
1392 Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
EKSPRESIONI-
ZAM I AMBI-
VALENCIJA –
ODNOS ZNA-
ČENJA I FORME
U IZBAVITELJU
I KABINETU
DOKTORA
CALIGARIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

vidi nastavak prizora iz Centralne banke: noć je, oni sjede za golemim stolom, plešu i žderu – u oba prizora), ali podjednako je nesiguran u to što vidi; njemu je zlo jer predviđa zlo (mi kao promatrači vidimo štakore, no on se samo znoji, jer njime vlada zbunjujuća nelagoda, slu-teći neku stravu), ali ubija jednu Sonju, za koju misli da je štakorska dvojnica. I glavni lik se pretvara u ubojicu.

Kaligarizam bi, primijenjen na ovaj film, označavao inkarnaciju zla u likovima što ih scenarist i režiser Krsto Papić pretvara, prema priči Aleksandra Grina, u štakore. Oni se pretvaraju da su nešto što nisu – da su ljudi. Svoj identitet pokazuju u specifičnim prigo-dama, dok istodobno žive život drugih ljudi. Tako se može dogoditi da je gradonačelnik, koji pokušava pomoći glavnomu liku i Sonji, isto-dobno Veliki Izbavitelj, koji glavnog lika pita, parafrazirajmo, “Zar niste slutili da sam to ja?” Ostavljeni kaput nad vodovodnim otvorom

upućuje na maskiranje: te je transformirane, prividno ljudske likove moguće prepoznati po odijevanju (premda svoje pravo, štakorsko lice otkrivaju samo uz pomoć “indikatora B”, kemij-ske otopine što ju je stvorio znanstvenik, pro-fesor Bošković), osobito one muške, koji nose tamne, sjajne duge ogrtače. “Veliki Izbavitelj” nije stoga doista netko tko u doba krize spašava ljude od zla, nego, naprotiv, to zlo sam čini i potencira, ubijajući one koji se suprotstave, ili pretvarajući ih u štakorske dvojnike, kojima i sam vlada, kome se ostali pokoravaju i slijede ga. Stoga, da bi ga mogli slijediti, moraju se transformirati, u ovoj priči, u štakore. Moraju se promijeniti u bitnome: moraju postati zli.

Pokušat ćemo dokazati da je režiser izra-žajnim sredstvima uspostavio poredak smisla u filmu upravo u ključu ideje o univerzalnomo zlu, suprotstavljenome dobru. Pritom će upra-vo ambivalencija u priči pridonijeti dvosmisle-nosti u iščitavanju ideje filma.

3. Film kao umjetničko djelo

Baš kao što u *Caligariju* postoje umjetnički oblikovani međunatpisi, tako u *Izbavitelju* postoji naslikana naslovna špica (traje 3' 38"): imena suradnika na filmu izmjenjuju se s naslikanim nadrealističkim prizorima. Zajedno s glazbenom podlogom ona nagoviješta atmosferu strave. Strava je riječ – denotat za prvi prizor, također konotativan za čitanje filma u umjetničkome ključu: riječ je o zabatnome pročelju kuće u sumrak, iz koje se čuje prodoran muški krik; kamera se potom spušta i otkriva štakorsko leglo. Potom slijede naslikani prizori: izmjenjuju se detalji i totali, a kamera, približavanjem, odnosno udalžavanjem od motiva, u vodoravnom ili okomitom kretanju slijedi naslikani fantastični svijet. Riječ je o krivuljnoj labirintskoj scenografiji, u kružnim i apstraktnim detaljima koje se kriju razna obličja: od fantastične ptice, konja u propnju, štakorskih lica do ženskog i muškog tijela u padu. Jednu ruku, raskrvarenu, drži u gubici veliki štakor. Nikada nismo u stanju pročitati total prikaza, jer se pretapa u sljedeću špicu s imenima suradnika. Fragmentiranosti pridonosi i kretanje kamere, hvatanjem detalja, potom na trenutak smještanjem u veću cjelinu. Apstrakcija (kružni motivi, krivulje, izdanci u raznim smjerovima), fantastični svijet ("stabloliki" likovi razgranatih krivuljnih izdanaka), i boja (žučkasta, žutozelena, crveni detalji) uvodom su u priču koje početak smješta glavnoga junaka u svakodnevicu, obilježenu neimaštinom i nedostatkom posla.

4. Psihološki učinak na gledatelja

Na promatraču je da zaključi o potrebi mišljenja u trenutku kada Gajski dolazi k izdavaču da se raspita o svom rukopisu romana *Epidemija*. Urednik je zaposlen diktiranjem tajnici, no njegove se riječi sablasno odražavaju u kontekstu špice i naslikanih štakorskih obličja, kao i štakorskog legla na samom početku filma. Suho birokratsko ponašanje urednika, koji gotovo da i ne pogleda Gajskog, s njegovim se

rukopisom presijeca u nadređenom značenju: dok Gajski, s jedne strane, opisuje temu svog romana ("Znate, onog romana *Epidemija*, one pošasti koja se širi gradom u vidu zaraze, a zapravo sve se svodi na birokraciju."), urednik mu odgovara da se sjeća, a potom nastavlja diktirati ("...toliko su korodirale da su počele propuštati vodu, od čega su sve prostorije zbog vlažnog zadaha postale neprikladne za rad i duži boravak"). Nakon toga urednik odbija roman, jer, premda se njemu "subjektivno stvar i svidjela, (...) tu su i drugi članovi uredništva. Mislim da Vam uglavnom mnogi zamjeraju da je to kako se širi ta epidemija, prikazano dosta neuvjerljivo". Nakon argumenta o "neuvjerljivosti", urednik nastavi diktirati, spominjući štakore: "Podovi su toliko istrulili, postali crvotočni da svakog časa prijete da se provale, a postali su pogodni da se u njima gnijezde miševi, štakori i druga gamad." Gajski se napokon brani: "Ali, gospodine, to u romanu je simbolička situacija. Ne može se tu tražiti uvjerljivost u životnom smislu." Ne samo što urednik predstavlja istu onu birokraciju, o kojoj Gajski govori kada ga podsjeća na svoj roman, nego i sam urednik, prividno suho i birokratski distanciran od nezgode truljenja i opasnosti od gamadi, diktira o štakorima kao o realnoj napasti. Sada je promatraču jasno barem dvoje: štakor postaje metaforom, dijelom birokracije, koju Gajski opisuje kao "zarazu", te onaj koji prati film mora razlučiti da od tog trenutka imenovano, a zapravo od samog početka odvijanja filma, postoji simbolička razina priče: o birokraciji saznajemo neposredno – ponašanjem urednika, ali i posredno, argumentom "neuvjerljivosti". Stoga promatraču mora biti jasno da je isti argument neprimjeren razumijevanju samog filma, pa mora pratiti film s pozornošću u smislu čitanja značenja radnje koja slijedi.

Navedeno upućuje na ono što je iza odbijanja objave romana i crvotočnosti podova: štakor je znakom "truleži" društva, a uvodna špica sugerira da je riječ o organski sraslom tkivu u kojem je "epidemija" dospjela tako daleko da

se ljudi u njoj više ne snalaze. S obzirom na to da u takvu svijetu netko mora dominirati, to je nova vrsta ljudi – onih sraslih sa štakorskom vrstom. Spoznajna se reakcija od promatrača očekuje i u kadrovima koji slijede nakon gradonačelnikova govora, kada kamera prati glavni lik na istom trgu, na kojem je upoznao Sonju, koju sada traži (13'55" – 14'50"). Naizmjenično vidimo glavni lik i štakore; međutim, njih glavni lik ne vidi. Još ih ne vidi. Nama kao promatračima, međutim, jasno je da moramo povući paralelu između njegova povraćanja i prethodnog pogleda na štakore. On je nositelj poruke da nešto nije u redu. Ne samo stoga što je doba "velike krize" i on je bez posla i neće mu objaviti roman, nego stoga što kroz njegovu reakciju povraćanja spoznajemo da se bliži spoznaja o zlu kao o daljnjem pokretaču. I prije no što će se glavni lik susresti s neobičnom vrstom (iste noći, u propaloj Centralnoj banci) mi shvaćamo da nam se želi prenijeti zlokobna slutnja o nezadrživom zlu.

Promatrač je potom nužno uključen u cikličnost zbivanja potaknutu vrstom okvirne radnje. Na početku filma Gajski upoznaje Sonju, traži je broj telefona i gubi knjigu u koju ga je zapisao. Nakon što ubija pravu Sonju, misleći kako je ova štakorskom dvojnicom, a potom se susreće i sa štakorskom dvojnicom, na kraju filma, nakon što, zahvaljujući ostacima profesorova "indikatora B", uništava Velikog Izbavitelja – gradonačelnika, nalazi se na istom onom trgu na kojem je i upoznao Sonju, te opaža obris odjevni stil nalik Sonjinu. Film završava tako što Gajski slijedi nekoga nalik Sonji, ili je to neka treća Sonja. Promatrač nužno razmišlja o smislu takvog završetka koji to nije. Naime, ne samo da priziva povratak nekog drugog "Izbavitelja", neko drugo krizno vrijeme, taj završetak nalik okvirnoj priči otpuncem je zamišljanja i nekog dobra, jer je Sonja utjelovljenje nevinosti, dobrote, znanja i privrženosti (ocu, vjerojatno i ljubavi), pa je ta "treća žena" znakom mogućeg budućeg dobra, a ne samo zla. Režiser u svakom slučaju inzistira na

nejasnosti i neizvjesnosti, ali podjednako i na mogućnosti, potencijalnom pozitivnom razvijanju radnje.

Dakle, kad bismo uspoređivali s *Caligarijem*, jasno je da nema ekspresionističke apstrakcije u scenografiji. Sumorna je atmosfera proizvedena drugačijim sredstvima. No, režiser se podjednako poigrava pozornošću promatrača i stoga je njegova funkcija neizostavna. Ona vodi prema funkciji koju smo naznačili u uvodnome dijelu, kad je bila riječ o izoštravanju percepcije. Susret sa stvarnošću (uvodni kadrovi: prizori sa skupinama ljudi koji ne dobivaju posao, prizor o odbijanju rukopisa, prizor s izbacivanjem iz unajmljene sobe, prizor s prodajom knjiga), potom susret s neobičnim, sablasnim i demonski obilježenim likovima – ljudima-štakorima, pa potom njihovo uništavanje i "izlazak" iz filma kretanjem u smjeru ženskoga lika nalik Sonji, taj zaplet bez pravog raspleta podjednako znači nastavak ambivalencije, ali i mogući izlaz iz zla. Ambivalencija će se, kako ćemo vidjeti, naglašavati kroz cijeli film, na još nekoliko načina.

5. Svjetlo i sjena

Važnost pridanu kontrastu svjetla i sjene kao promatrači moramo primijetiti već na samom početku: nakon naslikane špice slijedi mrak, te vožnja kamerom uza zid, na podlozi kojeg slijedi ubrzano kretanje glavnoga lika – zdesna ulijevo, nakon čega odjednom slijedi dnevno svjetlo prizora sa svjetinom okupljenom u čekanju na obavijest o mogućem poslu. Izlaz iz mraka (a na kraju filma mraku se ne vraća, treću Sonju glavni lik slijedi usred dana) slijedi mrak: Gajski liježe na klupu, jer nema gdje drugdje spavati, pa nailazi čuvar Rupčić, kojega prepoznaje kao poznanika: u mraku primjećujemo oštar snop svjetla zdesna; klupa baca sjenu na tlo parka, dok Gajski skriva glavu u mrak. Kad se kamera počinje udaljavati od likova, u daljini vidimo velik snop svjetla koji osvjetljava maglu. Čini nam se da je govor odnosom svjetla i sjene, odnosno ovdje umjetno

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
EKSPRESIONI-
ZAM I AMBI-
VALENCIJA –
ODNOS ZNA-
ČENJA I FORME
U IZBAVITELJU
I KABINETU
DOKTORA
CALIGARIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



*Kabinet
doktora
Caligarija*

osvijetljenoga mraka, pun sugestije: razvija se dramatičnost, sugerira se dodano značenje, prenosi se na promatrača potenciranje zle slutnje (14' 59" – 15' 49"). Snop svjetla ponavlja se nakon približavanja pročelju Centralne banke (zgrade Lubynskog s početka 20. stoljeća, dugo godina Nacionalne i sveučilišne knjižnice, danas Hrvatskog državnog arhiva), u prvome je planu zdesna; potom oba lika iz svjetla zalaze u mrak (16' 39" – 16' 43"), a glavni lik u mraku i ostaje. Mrak ostaje dominantnom odrednicom prostora, jer likovi nakon otvaranja poklopca u tlu ulaze u podzemlje. Kompozicija je nalik apstrakciji: u mračnom prolazu s polukružnim lukom ulazi se u zamagljen osvijetljen prostor, a potom opet slijedi mrak s knjigama i papirima posvuda. Nagli prijelaz iz mraka u osvijetljenost slijedi u kulminacijskome trenutku, kada se, prateći zvuk glazbe, glavni lik zaustavlja na galeriji s pogledom na veliku dvoranu, u kojoj ljudi plešu i sjede i jedu za neobično sastavljenim stolom, nalik jednom kraku kukastoga križa.

Svjetlo pomaže da nam kamera približi izgled ovih ljudi; nakon golih dojki jedne žene dok pleše, zaustavlja se na muškarcu neobične fizionomije: dugih trepavica, zelenkasta inkarnata, zaklopljenih očiju, sa šeširom (25' 25"); potom na muškarcu istaknutih prednjih zuba; opisuju se žderanje i raskalašenost (žena gura komad torte u usta muškarca do sebe; brutalna ekstaza polunagih muškarca i žene); konačno, muškarac čudne fizionomije, nalik već opisanim muškim likovima zelenkasta inkarnata, brzim zagrizima prednjih zuba jede komad hrane, držeći ga objema rukama (26' 16" – 26' 20"). Sve to vidljivo je pod blještavilom električne rasvjete u napuštenoj Centralnoj banci. Pod takvim svjetlom jasnije se vide detalji, pa ih režiser prenosi dalje. Zahvaljujući svjetlu vidljiv je i lik "Velikog Izbavitelja", kojega u jednom trenutku pozdravlja muški lik sa šeširom ("Pozdrav Izbavitelju"): lik Izbavitelja ostaje bez identifikacije, no blještavo svjetlo osvjetljava ga dok sjedi između muškaraca odjevenih u crne sjajne ogrtače. Kao što nama promatrači-

ma postaje jasno da se radi o otjelovljenju zla, to postaje jasno i glavnom liku, koji, nakon što nespretno nešto oko sebe ruši i privlači pozornost dijaboličnih likova s blještave pozornice, bježi, a stubište kojim se penje odozdo je osvijetljeno: dramaturgija zahtijeva pojačavanje napetosti, pa se to izvodi kontrastom: desno krilo trostrukog ulaza u Centralnu banku, prekrivenoga skelama, osvijetljeno je; potom lik ulazi u potpuni mrak (28' 11" – 28' 18").

Tek su lica osvijetljena u prizoru susreta s profesorom Martinom Boškovićem koji Gajskog spašava od gomile u podzemnoj kaverni. Pritom se likovi penju uza stube. Ta dramaturški potencirana kontrastna osvijetljenost lica u potpunom mraku traje neko vrijeme (34' 9" – 34' 49"), te sugerira dijalektičku artikulaciju zapleta. Susreću se pozitivni likovi, nakon što je izvjesno da postoji prijetnja civilizaciji koje su oba lika predstavnici. Prijetnja postaje jasnom nakon što čujemo govor "Velikog Izbavitelja" (govori o nestajanju onih koji "im" se suprotstavljaju), odnosno, nakon što je i imenom prozvan profesor Bošković kojega treba likvidirati ("On će umrijeti još noćas, Veliki Izbavitelju") (27' 19"). Nakon pretjerane eksponiranosti slijedi prigušena dramatičnost, pa ovaj kontrastni pristup vidimo kao smirivanje napetosti i istodobno uvođenje razuma, znanstvenoga principa u liku Boškovića.

Čitanje knjige napisane prije 400 godina, *Ostava kralja štakora* Erta Ertrusa, spaja dva lika u pogonsku snagu pozitivne struje priče: Gajski prihvaća ponudu da postane profesоровim pomoćnikom. Time čitanje teksta o štakorskoj vrsti ljudi postaje objašnjenjem dotad viđene filmske radnje. Od sada Gajski i profesor Bošković, uz latentnu prisutnost kćeri Sonje, postaju aktivnim pokretačima radnje. Jasno se razdvaja zlo od dobra, opis ljudi-štakora približava ih opisu esencije zla:

Oni krađu i prodaju s dobitkom neshvatljivim za čovjeka, obmanjuju sjajem svojih odijela i mekoćom govora. Ubijaju,

pale, razaraju i uhode, okruženi su raskoši. Jedu i piju dosta, a iznad svega vole vlast. U kriznim vremenima među njih stiže Izbavitelj, veliki gvinejski štakor. On im daje moć neshvatljivu za ljudska poimanja.

(38' 09" – 38' 42")

Lice Gajskog ostaje poluosvijetljeno i dok zajedno promatraju rezultate profesorova eksperimenta na jednom štakoru: svijet fantastike i stvarni svijet postaju jedno. Profesor kaže: "Ja ne tražim sredstvo protiv štakora-životinja, nego protiv štakora-ljudi." (40' 57") Bez obzira na to što je i sam shvatio zlo ljudi koje je vidio, Gajskom još uvijek nije jasna veza sa štakorima, ona je do tog trenutka jasnija bila promatraču. Profesor mu je pojašnjava pitanjem: "Možete li i zamisliti da one noći u banci niste bili okruženi ljudima?"; "A što ako su to bili štakori preobraženi u ljude?" Simbolika razgovora s urednikom o neobjavlivanju *Epidemije* približava nas profesorovu objašnjenju paraznanstvenoga fenomena. Nešto što se čini nevjerojatnim postaje mogućim i stvarnim. Simbolika preuzima moć stvarnoga, stvarno preuzima moć simboličkoga. Istodobno je moguće da takva vrsta postoji, ali je isto tako jasno da je u svijetu u kojem vladaju kriza i neimaština, kaos i nered, birokracija poput dominacije principa zla, principa nužnosti zla. Tomu u prilog ide prethodan razgovor s čuvarom Rupčićem (on je ušao u "državnu službu", tako je "mnogo sigurnije. Moja me plaća uvijek čeka."; Gajski odgovara: "Što se može, takva su vremena." [15' 29"] Kontrast mraka i svjetla ostaje, dakle, oblikotvornim principom: od dominacije mraka, preko pretjerane eksponiranosti svjetlom, do osvijetljenosti lica u mraku, pa opet do umjetne osvijetljenosti (Gajski baca "indikator B" na sudionike noćnog banketa u Centralnoj banci).

Pri razotkrivanju gradonačelnika kao Velikog Izbavitelja riječ je o specifičnom osvjetljenju: među četvoricom sa sjajnim ogrtačima sjedi Izbavitelj, u protusvjetlu, u sjeni ispred

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
EKSPRESIONI-
ZAM I AMBI-
VALENCIJA –
ODNOS ZNA-
ČENJA I FORME
U IZBAVITELJU
I KABINETU
DOKTORA
CALIGARIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

svjetla što dolazi od prozora iza njega, tako da mu ne vidimo lice kada izriče presudu istom onom Rupčiću koji je Gajskom pomogao da prespava u zatvorenom prostoru napuštene Centralne banke (“Čovjek je bio bez krova nad glavom i ja sam mu samo htio pomoći”; “To ‘pomoći’ Vas odaje, dokazuje da ste ostali ono što ste bili. Neka se izvrši.” [65’ 13”]). No, kada se obraća Gajskom, on se razotkriva, lice mu postaje vidljivim, obraća se Gajskom riječima:

Šta je gospodine Gajski? Kao da niste očekivali da sam to ja. Sad vidite da smo mi svugdje na svakom mjestu. I pored Vašeg indikatora. Ne bojte se, gospodine Gajski, mi smo ljudi više nego bilo tko od vas. Naše veze samo nam daju nadnaravnu moć. Imat ćete blizak dodir s nama kao Vaš prijatelj Rupčić. Ili kći profesora Boškovića ondje u kavani. To su skoro svi naši ljudi prošli. To nas zbližuje. To nam daje moć. Prije ili kasnije svi će biti s nama. Od danas će osim Vas postojati jedan drugi Gajski. Naš. I nama odan kao Vaša zaručnica.

(66’ 40” – 67’ 35”)

To je mrak unatoč svjetlu, i svjetlo unatoč mraku: još jedna kulminacija radnje prije razrješenja. Gajski Izbavitelju u lice baca ostatak profesorove otopine; Izbavitelj kraju radnje daje ambivalentnost: “Za Vas nema više nikakve nade. Sve dok se ne pojavi novi Izbavitelj. A on će doći. U kriznim vremenima on će doći. Možda uskoro. Doći će.” (74’ 3” – 75’ 8”)

Izlazeći iz sjene, Gajski kreće za ženom odjevenom poput Sonje; osvijetljeno lice možda znači put za ljubavlju, možda jednim izlazom, ali i ona je obilježena ambivalentnošću, jer je Gajski do tada znao za mogućnost druge Sonje, ali ne i za mogućnost neke treće. Stoga konačan izlazak u svjetlo može značiti slabšan izlazak u nešto što će se nastaviti, što nije nužno zlo, premda cijelo trajanje filma upućuje upravo na ambivalenciju, s biljegom zla. Zadnje Izbaviteljeve riječi to potvrđuju. Vraćanje u stvarnost obilježeno je nemogućnošću pretva-

ranja Gajskog u štakorskog Gajskog, što znači povratak u stvarnost, bijeg iz simboličkoga, otkrivanje jedine moguće stvarnosti čovjeka koji mora vjerovati u ono što vidi, a vidi nekoga nalik Sonji. Stoga slijedi nju, ne Izbavitelja. To je slabašna, ali znakovita suprotstavljenost principu zla, koju treba čitati na simboličkoj razini, bez potrebe “uvjerljivosti”. S druge strane, stvarnost nudi izlaz, Gajski je imao izbora i odabrao je nešto suprotno principu zla, nešto što obećava ljubav, koliko god ona izlazila iz okvira filmske priče i upućivala na nastavak izvan granica odvijanja filma, a ondje ostaje na promatraču da donese odluku.

6. Ekspresionizam i ludilo: transformacija u odnosu na zlo

Scheunemann, pišući o “avangardističkom umjetničkom konceptu” u izvedbi sveobuhvatnog umjetničkog projekta u *Kabinetu doktora Caligarija*, ne piše posebno o svjetlu. No, Hermann Warm, prisjećajući se doprinosa snimatelja Willyja Hameistera, ističe kako je imao tek “normalno fotografirati datosti.” “Nužno je bilo tek jedno normalno, ravnomjerno raspoređeno osvjetljenje. Svjetlo i sjena bili su naslikani, naglašeno grafičko djelovanje izveli smo mi (scenografi).” (Warm, 1970: 15) Rudolf Kurtz, u svojoj studiji iz 1926, piše kako je radnja *Caligarija* “odigrana u tami duše”. Pišući o suprotstavljenim svjetlovima, onom “organičnom” i “tehnički konstruktivnom”, misleći na glumu i dekoraciju, Kurtz zaključuje da su “dekorativni efekti ekspresionizma ispunjeni s velikom sigurnošću. Čini se da se arhitektura gradi iz stvaralačke koncepcije, svjetlo je naslikano, tajnoviti ornamenti naglašavaju karakter, kao što su aplikacije stranih tijela na slikama” (Kurtz, 2007: 66). No, kako bi ekspresionizam, posredovan radnjom, bio prenosiv publici, piše Kurtz, bilo je potrebno da ga se prenese “u okvirnoj priči kao utvari jednog luđaka” (ibid.: 65).

Dakle, odnos svjetla i sjene bio je uključen u stvaralački avangardni koncept, baš kao i ludilo. Scheunemann tek dodaje, prepričavajući



Prizor iz
filma *Kabinet
doktora
Caligarija*

kritike Renée Claire i Sergeja Ejzenštejna, kako im je zajednički “antirealistički stav”, a autor dodaje: “(...) nijedan drugi stil suvremenog slikarstva nije proizveo apstrakciju spram realnog i spram realističkih slika kao što je to učinilo ekspresionističko slikarstvo” (Scheunemann, 2006: 139). Već spomenuti emocionalni efekt “sumorne” priče na publiku, te artizam forme, treba dodati zaključku o primijenjenosti stila temi Doppelgängera. I premda je ekspresionizam u filmu stoga nastupio tek nakon što je prestao u slikarstvu (prije rata) i književnosti (baš u to doba, oko 1920), upravo je on bio primijenjen u odnosu na neoromantičnu temu.

U nastojanju da opovrgne trajnu zaoкупljenost kritike nacističkim konotacijama filma čitanjem u duhu Kracauera, ono što Scheunemann ne uspijeva naglasiti jest da se te dvije vrijednosti, ekspresionističko oblikovanje i motiv Doppelgängera, susreću u emociji ludila. O njoj, naime, piše Warm, kada se, kako smo već naveli u bilješci, osvrće na utjecaj producenta Rudolfa Meinerta, i obavještava nas da je upravo producent tražio da “stil i njegova izvedba” budu u znaku “ludila” (“*Er wolle den Stil und seine Ausführung als verrückt bezeichnen (...)*”), da sve izgleda “ludo koliko je to zamislivo” (Warm, 1970: 12). Stoga se, čitanjem

Scheunemanna kada inzistira na osporavanju Kracauerovog dekodiranja okvirne priče kao degradiranja revolucionarne priče u reakcionarnu, jer joj osporava optužbu ludila kao volje za moći i posljedice zloporabe, nužno nameće novo dekodiranje: ludilo ostaje, kako piše Kaul, tek mora biti čitano metaforički, ne doslovno – likovi su ljudi samo utoliko što navještaju “nedaće vremena”. Ostaje pitanje – tko je na posljetku lud: onaj tko priča ili onaj o kome se priča? Time se ambivalencija naglašava, a ne uništava, kako bi to tumačio Kracauer. U tome se slažemo sa Scheunemannom jer “pojačana percepcija realnosti” i “istinska projekcija neobične prirode” uvedene su posredno upravo “ekspresionističkim oblikovanjem filma” (Scheunemann, 2006: 136).

U svome *Uvodu u romantizam* Marijan Bobinac ističe “lik dvojnika” kao jedan od dominantnih motiva. Već smo spomenuli kako to čini i Scheunemann u svojoj studiji o doktoru Caligariju. Udvojenost se, piše Bobinac, tiče čovjekova “unutarnjeg svijeta”. On daje sljedeću definiciju romantičkog dvojnika:

Misleće Ja latentno je podvojeno budući da je u isti mah i subjekt i objekt refleksije. Dvojnik podsjeća na posredovanost (a

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
EKSPRESIONI-
ZAM I AMBI-
VALENCIJA –
ODNOS ZNA-
ČENJA I FORME
U IZBAVITELJU
I KABINETU
DOKTORA
CALIGARIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

time i ugroženost) identiteta koji – temeljeći se na refleksiji – niti ne predstavlja nešto neposredno ili prvobitno, nego naprotiv nešto posredovano i umjetno. Refleksija stoga donosi rascijepljenost, udaljavanje od prvobitnog stanja, početak samootuđenja (...)

(Bobinac, 2012: 257)

D. E. Gordon, u svojoj studiji njemačkog ekspresionizma s kraja 1980-ih, napominje kako je ekspresionizam po sebi rezultat ambivalencije između osporavanoga i rezultata osporavanja: *épater le bourgeois*, u smislu opovrgavanja seksualnih običaja njemačkog srednjeg sloja, te napadanja religijskih vrijednosti njemačke kršćanske tradicije, značio je “nesigurnost u smislu da li je dobro ili loše da tradicije propadaju, da li je dobro ili loše da se inovacije pojavljuju tako brzo u toliko područja istovremeno. Ekspresionistička je umjetnost nastala upravo u tom spoju između obnove i propadanja, između osjećaja početka i smisla za kraj” (Gordon, 1987: 67). Gordon naglašava kako ekspresionističko djelo ne utjelovljuje ideju: “Umjesto toga osigurava stav prema idejama koji ih efektivno ‘interiorizira’ ili ‘relativizira’”. U tom smislu postoji pretjerivanje ili satirizacija izvora (karikaturalni stav), djelomična negacija izvora (reaktivni stav) i kontrast anti-tetičkih značenja (kontradiktorni stav) (ibid.). Ono što nastaje je eklektični rezultat, antistil, prevrednovanje vrijednosti u ambivalentnom ishodu utjecaja na izvor. Među utjecaje na ekspresionističku umjetnost Gordon ubraja kasni impresionizam, simbolizam, jugendstil, fovizam, kubizam, orfizam, futurizam, njemačku gotičku umjetnost, njemački romantizam, oceansku i afričku umjetnost, folklor, naivnu umjetnost, dječju umjetnost, islamsku i orijentalnu umjetnost.⁷

Ako se sada vratimo *Izbavitelju*, prepoznat ćemo motiv dvojnika. Nije riječ samo o motivu transformacije čovjeka u čovjeka-štakora nego i o temeljnoj raspolućenosti glavnog junaka u potrazi za vlastitom egzistencijom. I on se, kako smo vidjeli, pretvara u ubojicu, i on postaje nesiguran u vlastitu percepciju, i on slijedi neku nejasnu predodžbu o istini, pravdi, dobroti i ljubavi, odnosno o zlu. Tema dvojnika obuhvaća prije svega lik gradonačelnika, kojega na početku filma vidimo kako se obraća siromašnoj svjetini, koja ispija neku splaćinu iz metalnih posuda; već tu paralelnom montažom redatelj upućuje na dvojnost, na razliku između izrečenih riječi i stvarnosti. “Uvjerljivost” tu nije važna, potrebna je pozornost promatrača koji otkriva nerazmjer između dvaju supostavljenih postupaka. Za razliku od obraćanja, kako kaže “krvotoku ovog grada”, “njegovoj pogonskoj snazi”, da “zajedno s vama pokušam učiniti sve kako bi se Vaš život poboljšao i učinio snošljivijim” (12’ 21”) na početku filma, na banketu u Centralnoj banci kaže sljedeće:

Moje dame i gospodo, sretan sam kada vidim da naša vizija postaje stvarnost. Oni koji nisu s nama prilaze nam. Oni koji su protiv nas, jedan po jedan nestaju. I nije daleko dan kada ćemo biti samo mi i nitko drugi.

(27’ 14”)

Već nam je poznato što kaže pred smrt, pred transformaciju u štakora i vlastito uništenje: naviješta novo utjelovljenje zla, novog čovjeka-štakora, “Izbavitelja” u smislu negacije principa dobra. Dvojnici su i Sonja, koju je ugrižao štakor, zavodnica – dvojnica, i prava – nevina i plaha, dobra i nježna, pomalo ravnodušna kći pomalo mračnog znanstvenika.

Upravo u filmu *Kabinet doktora Caligarija* stječu ekspresionistička svojstva.

⁷ Tezu o tek preuzetome gotičkom motivu Doppelgängera i scenariju bez ekspresionističkih osobina treba u tom kontekstu gledati drugačije.

I profesor Bošković utjelovljuje lik dvojika – znanstvenika koji, kako sam kaže, nije poznat, ali istražuje mračne strane ljudske povijesti, te nailazi na 400 godina star tekst iz kojega uči nešto o stvarnosti i spašava svijet, barem ovoga puta. U prizoru kada jedan štakor proždire drugoga, Fabijan Šovagović u ulozi tajnovitog znanstvenika mračno i značajno promatra prizor u isto vrijeme kada pratimo još jednu mučninu glavnoga lika (45' 15" – 45' 29"). To su početci priče o ludilu.

Ambivalenciju između simboličkoga i stvarnoga, između svjetla i sjene, između naslikanoga i odglumljenoga, između jedne i druge strane lika možemo prepoznati u još jednoj romantičkoj temi: u liku umjetnika. Gajski je, kako kaže profesor Bošković, nepoznat pisac, kao što ni on nije "naročiti učenjak" ("Ljudi odmahuju rukom ili se smiju kad čuju što ja radim ovdje. Možda bismo mogli udruženi, nas dvojica, Vi i ja.") Gajski se protivi uredniku, predstavniku filistarstva u ovome filmu, a upravo je tema umjetnika i njegovo nesnalaženje u filistarskoj sredini još jednom romantičnom temom.⁸ Kao primjer nesnalaženja u građanskome svijetu Bobinac navodi *Glazbene spise* E. T. A. Hoffmanna, u kojima glazba "čovjeku otvara nepoznat svijet, svijet koji nema ništa zajedničkog s vanjskim osjetilnim svijetom", pobuđujući "beskonačnu čežnju koja je bit romantike". Bobinac zaključuje: "Iz perspektive građanskog svijeta Hoffmannovi likovi glazbenika stoga i ne mogu izgledati drukčije nego kao ludaci (...)" (ibid.: 272). Hoffmannovi su likovi umjetnika "iznimni slučajevi", "izopćenici" "koji – požrtvovno se boreći za više umjetničke vrijednosti – odustaju od sigurnosti socijalnih veza, obitelji, braka; taj stav, kako

se pokazuje, ne donosi samo neuspjeh kod publike, nego i izloženost psihičkim patnjama, te naposljetku i otkliznuće u ludilo" (ibid.: 273).

Doista, možda je umjetnički stav razlogom (ne)izvjesnosti glavnoga lika u vlastitu doživljaju odnosa dobra i zla. Redatelj ga uskraćuje za vlastitu sigurnost u prizorima u Centralnoj banci (dovodi policijskoga službenika koji ga uvjerava kako ondje nema ničega i kako je riječ o njegovoj uobrazilji: "Ja sam siguran da bismo kod tog profesora, ukoliko on uopće postoji, našli sve u redu."); Gajski odgovara: "Vjerujte, gospodine, stvar je ozbiljna. Oni su opasni za sve nas."), kada iz iste zgrade telefonira (u napuštenoj zgradi telefon radi, a službenica na traženje nepoznate osobe spremno odvraća broj; Sonja se javlja, ali istodobno joj se slučaj čini "nevjerojatnim". "Telefon je pokvaren, a zazvonio je", kaže ona ocu i u slušalicu); te, konačno, u podzemnoj kavani (Gajski je očajan: "Dosta! Prestanite! Znam ja dobro tko ste vi i što smjerate. Neće vam uspjeti!").

7. Zaključak

Svi nabrojeni motivi, preuzeti iz romantičke pripovjedne tradicije, upućuju u filmu da postoje u odnosu na temeljni problem – problem odnosa subjekta spram sebe sama istodobno kao objekta refleksije. Posredovanost i umjetno, a ne neposrednost i prvobitnost, određuju odnose svih likova spram problema pojave zla. K tomu, redatelj do kraja inzistira na ambivalentnosti snalaženja u svijetu u kojem vlada zlo, kaos i patnja. Pritom je uporaba motiva u službi konačnoga proizvoda – filma – čini se, ekspresionističko. Ne samo umjetničke pretenzije filma (uvodna špica), odnos svjetla i sjene, motiv dvojnika, umjetnika i odnos pre-

⁸ "Nasuprot junacima što žive u skladu sa sobom i s umjetnošću susreće se u djelima romantičara i cioniz likova umjetnika koji su rastrgani u sebi i zavađeni s društvom, a umjetnost njima ovladava poput demonske sile. Ti umjetnici su doduše čestiti ljudi,

no u građanskoj, 'filistarskoj' sredini ne mogu naći pribežište, štoviše smatraju da se ona neprijateljski odnosi prema njihovu umjetničkom stvaranju." (Bobinac, 2012: 271)

ma filistarstvu, nego i lik mračnog znanstvenika, sumornost, mračnost i neobičnost priče, te potpuno otvoren kraj filma govore u korist ekspresionističke tradicije u okviru koje je film nastao. Svi su nabrojani motivi transformirani u službi filmske priče, ali svi u temelju govore o dvojnosti, ambivalenciji, ludilu te o neizvjesnosti, o kojoj piše Scheunemann, kad se usredotočuje na ekspresionističko oblikovanje *Kabineta doktora Caligarija*. I ovdje je otvoren svršetak znakom naglašavanja ambivalencije, a ne neko razrješenje; i ovdje je riječ o dvostrukom shvaćanju odnosa dobra i zla, posebice nesigurnim orijentiranjem u fantastičnom i stvarnom svijetu glavnoga lika. Pa i sam nadrealistički uvod u obliku špice (Dalijeve, De Chiricove i Boschove provenijencije) u službi je ekspresionističkog iskaza, on je oblikovan isključivo za ovaj film i shvaćamo ga kao nje-

gov integralni dio: on je odrazom namjere da film ima umjetničke konotacije, a ikonografija nedvosmisleno upućuje na radnju filma, stoga je u službi konotiranja glavne priče, nadrealizam je u službi ekspresivnosti, stilske eklektičnosti. Ta bezstilnost potencira u formalnom smislu ideju ludila – apsolutne neizvjesnosti u ono što se odvija. Pritom smo na strani glavnoga lika, jer je – koliko god bio dezorijentiran – vođen idejom dobra, prepoznaje razliku. Tek mu je obličje zla u tom obliku nepoznato i stoga zbunjujuće. To je, čini se, poanta filma: da uputi na bezličnost i prividnu nevidljivost zla, da joj prida univerzalnost. Nesnalaženje u zlu je ključni problem; ono će to uvijek biti, jer će se ponoviti u nekom novom obliku. Stoga ekspresionizam možemo u filmu prepoznati kao stilsku i značenjsku napetost transformacije u odnosu na zlo, drugim riječima – ludilo.

LITERATURA

Bobinac, Marijan, 2012, *Uvod u romantizam*,

Zagreb: Leykam international

Elsaesser, Thomas, 2009, "Caligari's family:

Expressionism, frame tales and master-narratives",

u: Elsaesser, Thomas, *Weimar cinema and after*,

Germany's Historical Imaginary, London i New York: Routledge

Gordon, Donald E., 1987, *Expressionism, Art and Idea*, New Haven i London: Yale University Press

Gilić, Nikica, 2008, "Predratna psihoza: slike

tridesetih u *Izbavitelju* Krste Papića", u: Zagrebačka

slavistička škola; <[http://www.hrvatskiplus.org/](http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1888&naslov=predratna-psihoza-slike-30-tih-u-izbavitelju-krste-papica)

article.php?id=1888&naslov=predratna-psihoza-

slike-30-tih-u-izbavitelju-krste-papica>; pregledano

20. 12. 2017; izvornik u: Pavlović, Cvijeta i Vinka

Glunčić-Bužančić (ur.), 2005, *Komparativna povijest*

hrvatske književnosti, Zbornik radova VII, *Hrvatska*

književnost tridesetih godina 20. stoljeća, Split:

Književni krug

Grin, Aleksandar, 1966, "Pacolovac", u: Nikolić,

Milica (ur.), *Antologija ruske fantastike XIX i XX veka*,

Beograd: Nolit

Kaul, Walter, 1970, "Bestandaufnahme 70, Nicht

nur expressionistisch und caligaresk", u: Kaul,

Walter, *Caligari und Caligarismus*, Berlin: Deutsche Kinemathek Berlin

Kurelec, Tomislav, 1977, "Izbavitelj (I)", *Film*, br. 8–9, str. 10–11.

Kurelec, Tomislav, 2004, *Filmska kronika, Zapisi o hrvatskom filmu*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara i AGM

Kurtz, Rudolf, 2007, *Expressionismus und Film*, Zürich: Chronos Verlag

Marković, Dario, 2006, "Izbavitelj", u: Kragić, Bruno i Nikica Gilić (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb:

Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Paquola, Aldo, 1977, "Izbavitelj (II)", *Film*, br. 8–9, str. 12.

Scheunemann, Dietrich, 2006, "The Double, the Décor, and the Framing Device: Once More on Robert Wiene's *The Cabinet of Doctor Caligari*", u: Scheunemann, Dietrich (ur.), *Expressionist Film, New Perspectives*, New York i Suffolk: Camden House

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

Warm, Hermann, 1970, "Gegen Caligari-Legenden", u: Kaul, Walter, *Caligari und Caligarismus*, Berlin: Deutsche Kinemathek Berlin

UDK: 791.229-026.412

Arsen Oremović

Ne osvrći se – izravan pogled u... enigmu

SAŽETAK: Tekst govori o dokumentarnom filmu *Ne osvrći se* (*Dont Look Back*, D. A. Pennebaker, 1967) koji prikazuje desetodnevnu turneju Boba Dylana po Velikoj Britaniji. Film je snimljen u crno-bijeloj tehnici i gotovo u cijelosti "iz ruke", te se smatra jednim od utemeljiteljskih radova izravnoga/direktnoga filma. U radu se obrađuju trenuci i statusi karijera u kojima su se na zajedničkom projektu susreli Dylan i Pennebaker, kao i odrednice dokumentarističkih stilova kojima se *Ne osvrći se* pripisuje, prvenstveno izravnoga filma (*direct cinema*). Formalna analiza obuhvaća detaljnije aspekte filma, kamere, zvuka, tretmana koncertne glazbe, montaže i dramaturške strukture, a zaključak propituje u kojoj mjeri i koje vrste dokumentaraca mogu stvarno (istinito) predstavljati ljude i događaje.

KLJUČNE RIJEČI: *Ne osvrći se*, Bob Dylan, D. A. Pennebaker, izravni film, dokumentarni film

Film *Ne osvrći se* (*Dont Look Back*, D. A. Pennebaker, 1967), koji prikazuje desetodnevnu turneju Boba Dylana po Velikoj Britaniji 1965, snimljen je u crno-bijeloj tehnici i gotovo u cijelosti "iz ruke", zahvaljujući pojavi lagane i fizički praktične opreme koja je omogućila redatelju (ujedno jednom od četiri snimatelja)¹ izravniji pristup Dylanu i njegovoj družini na konferencijama za tisak, u garderobama i na svim drugim mjestima na kojima su se nala-

zili. Danas se to ostvarenje smatra jednim od prvih radova izravnoga/direktnoga filma (*direct cinema*) 1960-ih, jednim od najboljih *rock* dokumentaraca (*rockumentaraca*), pa čak i dokumentarnih filmova uopće.²

1. Kontekst

U vrijeme kada je 1965. krenuo na svoju drugu britansku turneju,³ Bob Dylan je od *folk* junaka počeo postajati prvorazredna *rock* zvijezda. Kako u filmu kazuje britanski impresario Tito Burns, upravo tijekom njihova boravka na turneji Dylanov tada aktualni album *Subterranean Homesick Blues* skočio je naglo s "45. mjesta ili nešto takvog na šesto mjesto" britanske top-ljestvice najprodavanijih albuma. Taj album označio je i Dylanov odmak od karijere *folk* pjevača zbog čega je, što je također vidljivo iz filma, kroz razgovor s mladim obožavateljicama, trpio nerazumijevanje čistunskog dijela svoje publike. Kada je Dylanov menadžer Albert Grossman pozvao D. A. Pennebaker da kamerama zabilježi dijelove turneje, američki redatelj bio je poznat kao dio ekipe Drew Associates koja je snimila dokumentarac *Predizbori* (*Primary*, Robert Drew, 1960) o kampanjama predsjedničkih kandidata Johna F. Kennedyja i Huberta Humphreya. Taj se film smatra prvim dokumentarcem koji se

¹ Prema Imdb-u; na uvodnoj i odjavnoj roli podatak o snimateljima se ne spominje, kao ni to da je redatelj bio i montažer, <http://www.imdb.com/title/tt0061589/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast>, posjet: 10. srpnja 2018.

² Na listi 50 najboljih dokumentaraca svih vremena po izboru magazina *Sight&Sound* (u rujnu 2014), film

Ne osvrći se našao se na devetom mjestu ("Critics' 50 Greatest Documentaries Of All Time", 2014).

³ Započeta 30. travnja u Sheffieldu, završila je s dva koncerta u londonskom Royal Albert Hallu 9. i 10. svibnja.



Snimanje Boba
Dylana za film
Ne osvrći se
(*Dont Look*
Back, D. A.
Pennebaker,
1967)

maksimalno približio svojim junacima i portretirao ih iz do tada neviđene blizine: ekipa je kandidate tijekom pet izbornih dana u Wisconsinu pratila gotovo 24 sata na dan. To je bilo moguće zahvaljujući laganoj i praktičnoj snimateljskoj opremi koja je mogla snimati sliku i sinkronizirani zvuk, a za njenu je izradu zaslužan redatelj filma Robert Drew.

Pennebakerov film obilježavaju karakteristike specifičnog umjetničkog načina izlaganja u dokumentarnome filmu poznatog kao izravni/direktni film. Štoviše, s dijelom ekipe s kojom je surađivao u *Predizborima* (Robert Leacock, Albert i David Maysles, Robert Drew...), Pennebaker se smatra jednim od rodonačelnika toga stila, kojega je osnovno obilježje snimanje stvarnih ljudi i događaja u nekontroliranim (nerežiranim i scenaristički nepripremljenim) uvjetima, odnosno onako kako se ponašaju ili odvijaju u stvarnome životu. Filmolog Bill Nichols to opisuje kao

(...) život kakav se živi. Društveni glumci povezuju se jedni s drugima, ignorirajući filmaše. Često su likovi uhvaćeni pod

nekim pritiscima ili u vlastitim krizama. To im odvlači pozornost i odvaja ih od nazočnosti filmaša. Scene nastoje, kao u slučaju fikcije, otkrivati dijelove karaktera i individualnosti. Mi posređujemo tome i dolazimo do zaključaka na osnovi ponašanja kojeg opažamo ili prisluškujemo. Filmaševo povlačenje na poziciju promatrača zahtijeva od gledatelja puno aktivniju ulogu u određivanju smisla što se govori i čini.

(Nichols, 2001: 111)

Prema *Filmskoj enciklopediji*, u direktnome filmu

(...) da bi se postigao dojam izvornosti i životne uvjerljivosti, snimaju se najčešće dugi kadrovi, u kojima snimane osobe, ponekad i bez redateljeve prethodne sugestije ili pitanja, improviziraju pojedine radnje, "imitiraju" svoj svakodnevni život. Tek kasnije, u toku montaže i eventualnog dodavanja komentara, autor unosi u film svoj osobni stav.

(Petrić, 1986: 300)⁴

4 Ove stilske karakteristike bliske su filmu istine (*cinéma vérité*) koji se istodobno razvijao

u Francuskoj, a često se može čuti da *Ne osvrći se* pripada (i) toj struji. Kroz desetljeća uporabe

2. Oprečni prolog: *Subterranean Homesick Blues*

Film započinje scenom koja u potpunosti odskakće od konteksta cjeline i stilskih odrednica struja kojima se *Ne osvrći se* pripisuje. Scena snimljena u jednome kadru, stavljena je kao prolog prije uvodnih natpisa i u potpunosti je "režirana", odnosno inscenirana je "za kameru", za razliku od ostatka filma. U vrijeme dok glazbeni spotovi još nisu postojali u današnjem obliku (bila je riječ uglavnom o snimkama televizijskih ili koncertnih nastupa), Pennebaker je dobio uputu od Dylana⁵ da osmisli "mali film" kao promotivni klip za njegovu novu pjesmu *Subterranean Homesick Blues*. U kadar-sceni Dylan stoji na početku uske londonske uličice, drži u ruci natpise s rukom ispisanim riječima iz stihova pjesme (PODRUM, MEDICINA, PLOČNIK, DESET, PAZITE!, DOLAZE!, VOĐE? itd.), gleda u kameru i baca na pod natpis po natpis onako kako se stihovi izmjenjuju. Uličica je prazna, osim što po strani stoji i razgovara dvoje ljudi: pjesnik Allen Ginsberg i koncertni menadžer Bob Neuwirth. Kada pjesma dođe kraju, Dylan ostaje bez natpisa, izađe s lijeve strane kadra, a dvojica ljudi prestanu razgo-

varati i obojica, noseći štapove, krenu svatko svojim putem.⁶

U analizi filma *Ne osvrći se* William Rothman smatra da je cilj ovakvim prologom sugerirati da film nije pravi "dokumentarac", nego "suradnja u kojoj su filmaš i njegov objekt suučesnici", odnosno da je njime Pennebaker pokazao želju za napuštanjem "čistoga filma" (Rothman, 1997: 149).

3. Sirova istina

U nastavku vidimo Dylana koji svira gitaru i pjevuši u hodniku prije izlaska na scenu, a preko slike pojavljuju se natpis filma i ime redatelja. Dylan uzima cigaretu, raspituje se gdje je nestao njegov štap, hoda prostorijom, izlazi iz nje, vraća se... Kadar nekoliko sekundi dulji od minute određuje karakteristike stila kojemu će film ostati vjeran do kraja: kadar kreće Dylanovim krupnim planom, nakon toga se širi, prati ga po prostoriji, *švenka* na Boba Neuwirtha, prati Dylana dok izlazi iz prostorije tražeći svoj štap, "skače" na krupni plan Dylanova menadžera Alberta Grossmana, traži oštrinu, širi se i dočekuje Dylana prije nego što će izaći na pozornicu. Nakon reza Dylan izla-

pojmovi, kao da su granice izravnoga filma i filma istine postale zamućene, a po mnogima su ti pojmovi postali i sinonimi. Američkom redatelju, producentu i montažeru Fredericku Wisemanu, autoru dokumentarca *Zakon i red* (*Law and Order*, 1969), često se pripisuje izjava da je *cinéma vérité* "tek pompozni francuski pojam koji za mene nema nikakvo značenje" (Aitken, 2006: 1456). No, golema je razlika između kanadskih i američkih izravnih filmova i oglednog primjerka francuskog filma istine *Kronika jednog ljeta* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch, Edgar Morin, 1961), čiji se autorski par, dok intervjui Parižane, pojavljuje u kadrovima s njima, te se tehnički aspekt snimanja svjesno ugrađuje u izlaganje, štoviše na tome se gradi stil. To je ključna razlika u odnosu na puko promatrački proces izravnoga filma kojega je perjanice vodila želja da opserviraju što je moguće više neprimjetno

(Ten Brink, 2007: 298), držeći se što je moguće više po strani. Prema *Filmskoj enciklopediji*, Amerikanci su nastojali "prikazujući pojedine ličnosti ostati što manje nametljivi, dok su francuski dokumentaristi često zauzimali agresivan stav tijekom intervjuiranja i prikazivanja događaja, zbog čega se metoda intervjua smatra bitnom oznakom filma istine" (Petrić, 1986: 301).

5 Tvrdnje o nastanku i produkciji zasnovane su na audiokomentaru D. A. Pennebakeru u DVD izdanju *Dont Look Back: 65 Tour Deluxe Edition*.

6 Ovakva vizualizacija pjesama utjecala je na kasniju formu glazbenih spotova. Tom pionirskom uratku odane su mnogobrojne posvete; izravno je citiran u spotovima *Mediate* grupe INXS, *Jerusalem* Stevea Earlea, *Wall Street Rap* Tima Robbinsa iz njegove političke satire *Bob Roberts* (1992) i drugima.

ARSEN
OREMOVIĆ:
NE OSVRĆI
SE – IZRAVAN
POGLED U...
ENIGMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
Ne osvrći se

zi na scenu, za njim se zatvaraju vrata i kreće uvodna špica. Ovaj kadar stilski određuje sirovi identitet filma: švenkovi, izoštravanja, tzv. traženje kadrova, zrnata slika, ton filma. Takvo utjelovljenje "istine" dijeli s rock glazbom "identične vrijednosti: ideje po pitanju mobilnosti, slobode i autentičnosti" (Baker, 2005). Ovaj prizor odskaka od cjeline tek po tome što se ne uklapa u stvarni kronološki redoslijed prikazivanja situacija (jedna od navodnih zadataki izravnoga filma) koji se uspostavlja po isteku najavne špice. Scena iskače iz sustava da bi se uspostavio dramaturški okvir filma.

Nakon uvodne špice dolazimo zapravo do "početka": Dylan s ekipom dolazi na londonski aerodrom gdje ga dočekuju novinari i postavljaju mu pitanja često ispod razine, a on polunevoljko odgovara zafrkavanjem i cinizmom. Dok Dylan i društvo prolaze dugačkim hodnikom do dvorane s novinarima kamera ih uglavnom prati s leđa, što je tijekom cijelog filma najčešći oblik praćenja likova dok hoda-ju, a osobito efektno kada Dylan iz zone *back*

stagea izlazi na scenu, pri čemu se kamera penje s njim ili se zaustavi na rubu i odatle isprati njegovo pojavljivanje pred publikom. Ovaj postupak identičan je postupku u *Predizborima*; glasovit je prizor iz toga filma kada se kandidat Kennedy u dugom kadru probija kroz masu ljudi koji se nalaze u prostoriji iz koje treba izaći na scenu, kamera ga snima s leđa i iz blago povišenoga kuta, da bi se s njim popela na pozornicu ispred koje stoje ljudi spremni da im se obrati. Ovaj vizualno efektan postupak možemo nazvati tipičnim i karakterističnim za oba filma (kao i za druge naslove te struje), a rabi se do danas u najrazličitijim vrstama dokumentaraca, kojih se likovi trebaju pojaviti na bilo kojoj vrsti scene ili poprištu nekog događaja.

Događaji su nadalje dramaturški prikazani kronološkim redom; iznimka je, doduše, još jedna scena koja iskače iz okvira zadanih obrazaca ili pravila izravnog filma. Kada afroamerički novinar upita Dylana kako je sve počelo, umjesto odgovora dobijemo rez na arhivsku snimku njegove izvedbe *Only A Pawn In Their*

Games koju se često uzima kao ilustraciju “ranog Dylana”, ali riječ je o materijalu snimljenome 6. srpnja 1963.⁷

Od ostalih karakteristika koje možemo (bez teorijske rigidnosti) pripisivati klasičnomu stilu izravnoga filma, Pennebakerov stil obilježava nekoliko osnovnih pristupa:

- Nije radio intervju s Dylanom, niti se koristio naracijom; njih je nadomjestio prikazivanjem novinara oko Dylana i njihovih izvještaja. U jednoj od tipičnih scena snima novinara u telefonskoj govornici koji šalje izvještaj s koncerta u redakciju i gledatelja servisira potrebnim informacijama o “percepciji javnosti”, a u drugoj snima Dylana kako čita u novinama da puši 80 cigareta dnevno i komentira: “Drago mi je da ja nisam ja.” Informacije o prostoru ili gradu u kojem se nalaze najčešće daje putem plakata koji najavljuju Dylanove koncerte.
- Izvori svjetlosti uvijek su oni zatečeni na lokaciji. Zahvaljujući toj tehničkoj nesavršenosti, kadrovi Dylana na pozornici, njegov lik osvijetljen tek jednim snopom reflektora, daju iznimno efektne šire planove i totale, vizualno vjerojatno najimpresivnije kadrove filma.
- Ton je uvijek autentičan – istovjetan onomu koji se zbiva u snimljenome prizoru. Autentičnosti tona u filmu pridonosi zabilježeno “štektanje” filmske vrpce u mehanizmu kamere; njezin je zvuk vrlo primjetan tijekom pojedinih scena.
- Kadrovi su često dugi, iako su nekada u njih insertirani drugi kadrovi, tako da ostavljaju dojam raskadriranih scena.

4. Dramaturška struktura

Dramaturška struktura filma postavljena je kronološki, a scene su montirane kao zaočružene cjeline; u odnosu na stvarnost, daka-ko, komprimirano i razlomljeno. Ako se nekoj problematici Pennebaker vraća, to se događa samo zato što su Dylan i ostali junaci ponovno pokrenuli istu temu (primjerice tijekom cijelog filma društvo dosta maliciozno tretira ili komentira Donovana, neku vrstu inferiornog “britanskog Dylana”), ali nikada se materijali iz različitih situacija i faza turneja montažno ne ujedinjuju u tematske cjeline.

Struktura filma u trajanju od 95 minute sastoji se od sljedećih većih/značajnijih poglavlja:

- 1) Promofilm *Subterranean Homesick Blues*
- 2) Gdje je moj štap? (spremanje za izlazak na koncert / naziv filma, uvodna rola)
- 3) Konferencija za medije na londonskom aerodromu
- 4) Nastup u Sheffieldu (*Times They Are A-Changin’/Ramona*) i novinski odjeci
- 5) Obožavateljice u Liverpoolu (rasprava o odmicanju od folka)
- 6) Koncertna izvedba: *The Lonesome Death Of Hattie Carol*
- 7) Dylan u hotelskoj sobi s Joan Baez (osjeća se njegova nezainteresiranost, ona uskoro neobjašnjivo nestaje iz filma)
- 8) Grossman i Tito Burns pregovaraju s BBC-jem oko cijene Dylanova nastupa
- 9) Dylan na ulici gleda gitare / sklada na klaviru
- 10) Newcastle: Razgovor sa studentom / susret sa suprugom lokalnog moćnika (*High Sheriff’s Lady*)
- 11) Tko je bacio čašu? (Dylanova svađa na pijanom partyju u hotelskoj sobi jer je netko bacio čašu na ulicu)

ARSEN
OREMOVIĆ:
NE OSVRĆI
SE – IZRAVAN
POGLED U...
ENIGMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

7 Materijal je snimio Ed Emshwiller na farmi Silasa Magea u Greenwoodu, Mississippi, tijekom okupljanja Pokreta za građanska prava crnaca.



Snimanje filma
Ne osvrći se

- 12) Donovan (susret u sobi, Donovan izvodi svoju pjesmu *A Song For You*, nakon čega zadivljeno/zavidno gleda Dylana dok pjeva *It's All Over Now Baby Blue*, ostaje u drugome planu)
- 13) Tonska proba u Royal Albert Hallu
- 14) Intervju za *Time* (Dylan novinaru drži predavanje o prirodi srednjostrujaških medija)
- 15) Koncert u Royal Albert Hallu
- 16) Odlazak limuzinom s koncerta / odjavna rola

Kronološka struktura rezultira jednom, u portretiranju Dylanove osobnosti, dosta zanimljivom dramaturškom značajkom. Osim što u sceni konferencije za medije na londonskom aerodromu upoznajemo Dylana kao "zločestog" (a neobaviješteni i isprazni novinari daju mu dosta povoda), praktično do druge polovine filma ne vidimo scene/situacije u kojima se izravno sukobljava s ljudima oko sebe. No, u drugoj polovini imamo tri takva poglavlja: sa studentom, pijanom hotelskom zabavom i novinarom *Timea*. Te scene u posljednjoj trećini znatno formiraju gledateljev stav prema Dylanu koji je cijelo vrijeme poprilično "na-

rogušen", ali tek u ovim dijelovima dolazi do prave eksplozije karaktera: nervoza, nedostatak empatije, sklonost dociranju, pa i ponižavanju... Drukčije montažno raspoređene, ovakve bi scene možda ublažile dojam gledatelja o glavnome junaku, ali Pennebaker je ostao vjeran kriteriju kronologije (iako u stavljanju takvih naglasaka u finalnome dijelu uvijek smijemo tragati za određenim autorskim komentarima).

5. Tretman koncertne glazbe

Od 95 minuta filma koncertne scene zauzimaju tek približno trinaest minuta, ali *Ne osvrći se* nije ni zamišljen kao klasični koncertni film. Koncertne snimke postoje tek toliko da "opravdaju" film kao dokument s turneje. Dok u nekim slučajevima Pennebaker montažnim elipsama preskače koncertne izvedbe – npr. nakon Dylanova kretanja prema pozornici rezom skačemo na gužvu na cesti poslije koncerta – u tri slučaja imamo dulje isječke sa scene. Riječ je uglavnom o krupnim ili blizim planovima snimljenima sprijeda (iz smjera publike): u prvome slučaju Dylan izvodi *Times They Are A-Changin'* koja montažnim rezom "skače" u svoj završni takt da bi u nastavku istoga kadra,



Prizor iz filma
Ne osvrći se

nakon pripreme započeo *Ramonu*, usput naštimavajući gitaru. U drugom slučaju imamo tri minute dug kadar izvedbe *The Lonesome Death Of Hattie Carol* i u predfinalnoj sceni dugoj gotovo pet i pol minuta montažni skokovi nas vode kroz dijelove *Times They Are A-Changin'*, *Talking World War III Blues*, *It's Alright Ma, I'm Only Bleeding*, *Gates Of Eden* i *Love Minus Zero/No Limit*.

Od mnoštva pjesama koje je Dylan izvodio na koncertima, Pennebaker je priču sveo na nekoliko njih, a učestalost *The Times They Are A-Changin'*, u kontekstu činjenice da je Dylan već duboko bio zabrazdio u elektrifikaciju sa *Subterranean Homesick Blues* (znakovito, kao što je već rečeno, stilski posve drukčije predstavljene u prologu filmu), daje puno razloga za vjerovanje da takav odabir nije lišen određene simboličke poruke.

6. Zaključak

S današnje distance nevjerojatno je da film napravljen u suradnji s umjetnikom (i to pod paskom umjetnikova menadžera) sadrži ovoliko količinu kontroverznih situacija za koje bi se, današnjim mjerilima, smatralo da nisu u interesu "prikazivanja umjetnikove

osobnosti". No, Pennebaker ne prodaje svog junaka tržištu, on pokušava proniknuti u njegovu osobnost i prikazati ga jednako impulzivnim filmskim postupcima. Bilo je očito drugo vrijeme, po svemu gledajući: od toga da su se zvijezde vozile taksijima, putovale redovitim zrakoplovnim i željezničkim linijama, da su im nepozvani gosti mogli kucati na vrata hotelskih soba, pa do toga da se u ime umjetničkog izražavanja davalo svoje živote više "na pladnju" nego danas. Bilo je to vrijeme procvata autentičnosti, spontanosti i "istinitosti", pa je dokumentarni film *Ne osvrći se* postao jedan od najistaknutijih radova umjetničkih strujanja koja poznajemo kao izravni film.

Na primjeru Dylanova enigmatskog karaktera nešto je više nego u drugim slučajevima radikaliziran odnos između stvarnosti i njezina dokumentiranja – nijedna dokumentarna vrsta, koliko god autentična i vjerodostojna nastojala izgledati, nije i ne može biti konačna istina. Budući da je dokumentarac "filmski izrečena životna" (Munitić, 1982: 66), "verzija istine" (Goldstein, 1967), "činjenice pokazane sa zanimljive strane" (Turković, 1988: 70), nije čudno da je Dylan 1978. izjavio:

ARSEN
OREMOVIĆ:
NE OSVRĆI
SE – IZRAVAN
POGLED U...
ENIGMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Ne osvrći se bio je... tuđi film... Ne mislim da vjerno prikazuje moje formativne godine. Prikazao je samo jednu stranu. On [Pennebaker] je pokazao kao da nismo radili ništa drugo nego živjeli u hotelskim sobama, bili za pisaćim mašinama i održavali tiskovne konferencije. Bacane su neke boce, ima nešto o tome u filmu. Joan Baez je u njemu. Sve je to istina. Ali jednostrana.

(Heylin, 2001: 184)

Dakle, Pennebakerov stil i autorski pristup bili su izravan ili istinit pogled u – Dylanovu enigmu. No, ostaje vrijedan i umjetnički iznimno plodan dokument vremena i sučelja-

vanja na nekoliko razina: dominantnih društvenih odnosa/medija i angažiranog liberala, starog (*folk*) i novog (*rock*) Dylana, Dylana kao osobe i umjetnika pod stresom, događaja na sceni i izvan nje, Dylana i Joan Baez (Pennebaker posve diskretno, može se reći i nezainteresirano, prikazuje raspad njihove veze).

Dylanova je najveća snaga u tome što pitanja koja mu postavljaju ostavlja neodgovorenima, a temeljna je Pennebakerova ideja bila da film ne ispunjava nikakvim informacijama (Shelton, 1986: 199). Sadržaj, otkrivanje i generalni osjećaj prikazanoga umjesto serviranja klasičnih informacija o glazbeniku na turneji u ovom su slučaju puno zanimljiviji i kompleksniji.

LITERATURA

Aitken, Ian (ur.), 2006, *Encyclopedia Of The Documentary Film*, New York: Taylor & Francis Group

Baker, David, 2005, "I'm glad I'm not me" Marking transitivity in Don't Look Back", <<http://www.screeningthepast.com/2014/12/im-glad-im-not-me-marking-transitivity-in%C2%A0don%E2%80%99t-look-back/>>, posjet: 10. srpnja 2018.

"Critics' 50 Greatest Documentaries Of All Time", 2014, <<http://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs>>, posjet: 10. srpnja 2018.

Goldstein, Richard, 1967, "Dylan: 'We Trust What He Tells Us'", *The New York Times*, 22. listopada, u: *ProQuest Historical Newspapers The New York Times (1851-2003)*, str. 141.

Heylin, Clinton, 2001, *Behind The Shades: The Biography-Take Two*, Harmondsworth: Penguin

Munitić, Ranko, 1982, *Dokumentarni film: da ili ne?*, Beograd: Institut za film

Nichols, Bill, 2001, *Introduction To Documentary*, Bloomington: Indiana University Press

Petrić, Vlada, 1986, "Direktni film", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

Rothman, William, 1997, *Documentary Film Classics*, New York: Cambridge University Press

Shelton, Ron, 1986, *No Direction Home: The Life And Music Of Bob Dylan*, Harmondsworth: Penguin

Ten Brink, Joram (ur.), 2007, *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*, London: Wallflower Press

Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

UDK: 791.635:1

Miroslav Artić

Filozofski pristup fenomenu glume

SAŽETAK: Može li se gluma opisati kao mjesto susreta glumca i gledatelja, ili bolje reći kao mjesto susreta igranoga lika i gledatelja? Problemsko polazište ogleda se u pitanju je li moguće poistovjetiti afektivno iskustvo pojedinca s intenzivnim proživljavanjem katarze koja bi glumom bila potaknuta, i što je to u stvari katarzično u glumi? Razumijevanjem katarze u tradiciji starogrčke misli bavila se u nas među mnogima, odavno zaboravljena, kazališna kritičarka i dramska spisateljica Camilla Lucerna davne 1941. Njezino inventivno razmišljanje naslovljeno "Aristotelova katarza" bilo je objavljeno tek 1995. u časopisu *Teatar & Teorija*. U interpretaciji Camille Lucerne sadržajno se povezuju dvije studije. Prvu se nastoji učitati u značenjsko polje hrvatske suvremene autorice Dubravke Crnojević-Carić čija je studija *Gluma i identitet: o glumi i melankoliji* (2008) postala važna u novom razumijevanju glume. Dakle, u kontekstu dijalektičkog odnosa između glume i identiteta želi se pozicionirati značenje katarze iza kojega stoji Lucerna u razumijevanje identiteta glumca prema tumačenju Crnojević-Carić.

KLJUČNE RIJEČI: gluma, lik, simulacija, odgoda, identitet, melankolija, gledatelj, Aristotelova katarza

1. Predstavljački karakter glume

U *Filmskoj enciklopediji* izdanoj 1986. pod natuknicom "Kazalište i film", u poglavlju "Gluma u filmu", stoji da je filmski medij "predstavljačka djelatnost" pa je film prema tome "predstavljački medij", a gluma je onda umijeće predstavljanja (Peterlić, 1986: 674). Jer, glumci su ti koji konstituiraju, oblikuju, igraju, i na kraju predstavljaju u doslovnom smislu okosnicu filma kroz likove i radnju. Stoga je razumljivo da se gledatelji za njih vežu, i da ih percipiraju kroz likove u kojima predstavljaju

svoje glumačke vještine. I zato glumci profesionalno pristupaju savladavanju mimetičkih tehnika, naravno, pod pretpostavkom da posjeduju izrazitu sklonost za taj posao, i da je kamera uhvatila u njima talent i darovitost, ili nešto po čemu su jedinstveni i neponovljivi u filmskome kadru.

Filozofirajući o glumi nameće se pionirsko pitanje što je to tehnika glume i što se pod tim podrazumijeva, može li se kroz tu osobitu predstavljačku djelatnost izraslu iz vješto primijenjenih tehnika glume postići katarzičan učinak u vidu poistovjećenja glumca s likom i gledatelja s glumcem u svrhu pročišćenja emotivnih i mentalnih doživljaja? Ili je razumijevanje katarze prema starogrčkom određenju nešto anakrono i nepotrebno u filmskoj umjetnosti? Ili da se drugačije postavi pitanje, kamo su danas usmjerene tehnike glume, teže li one katarzičnom učinku? Ta pitanja imaju svoje mjesto dok god se jasno ne artikulira što je to katarzično u glumi, te kako govoriti o glumi kao o mjestu dodira i susreta glumca i gledatelja ili, bolje reći, lika i gledatelja. S toga gledišta katarza bi se mogla promatrati kao žuđeni učinak glumačkih tehnika. U tom se kontekstu otvara granični prostor između neposrednog ponašanja ispred kamera i onoga što naknadno vide gledatelji. Stari jugoslaven-ski glumac Pavle Vuisić (1926–1988), bez formalne glumačke naobrazbe, za sebe je rekao, prema navodima u knjizi Aleksandra Đuričića (2009), da se pred kamerama "jednostavno ponaša" za razliku od njegova partnera u filmu Miodraga Petrovića Čkalje (1924–2003) koji se uglavnom koristio umijećem preglumljivanja kako bi naglasio, čak i pre naglasio, emocije zadanoga lika.

2. Gluma kao simulacija

Jean Duvignaud u analitičkom tekstu "Glumac i igra" problematizira glumački poziv sa stajališta paradoksa prikazujući glumu kao proturječnu figuru (Duvignaud, 1979: 9–21). Glumac već po svom predstavjačkom pozivu igra situacije i stanja koja se ne odvijaju u stvarnosti, jer ne postoje u aktualnom vremenu i prostoru na identičan način kako se glumom prikazuje. Sve se odvija po načelu *kao da*, kao da igrane situacije zaista jesu. Cjelokupno glumačko zbivanje, vješto i virtuozno predstavljanje je poput igre u kojoj se prizivaju slike i prizori iz života *kao da* jesu. Duvignaud ih prepoznaje u formi simulacije. Vješti simulatori dobro uigranim tehnikama mogu zavoditi i manipulirati mnogobrojnom publikom, smatra Duvignaud, jer glumac svojom vještom igrom proizvodi i predstavlja željene poruke/značenja gledateljima. U tom smislu glumac simuliranjem priziva i umjetno stvara nove situacije. U navedenom kontekstu su igra, predstavljanje i gluma jedno. Tako Duvignaud glumu prikazuje kao vještu simulaciju, a to u stvari znači uživanje, oponašanje ili pretvaranje, stoga se može reći da je simulacija, uvjetno shvaćena kao vještina ili tehnika glume, zavaravanje okoline kako bi se uspješno prenijela i predstavila određena (skrivena) poruka, ono nerečeno koje se uglavnom misli i priželjkuje. Simuliranje inače označava nastojanje pojedinca ili skupine da odigra ili odglumi određeno stanje kao da je zaista tako i nikako drugačije, tj. da svojim glumačkim vještinama uprizori ono željeno što se iza ili ispod stvarnoga tek nazire. Uigrana ekipa simulanata jednostavno igra svoju igru i snagom glumačke uvjerljivosti nameće drugačiju percepciju određenih životnih situacija.

Sposobnost simuliranja prema Duvignaudovoj koncepciji valja razumijevati kao stanje duha ili čak kao posebne oblike svijesti koji u dvojbenim situacijama služe pojedincima da pronalaze spasonosna rješenja, naravno, za sebe. Sve su simulacijske vještine uvijek, u svakom očitovanju, prvotne i nove, a izvode

se otkako je čovjeka. Kod glumaca se posebno vrednuju sposobnosti kojima vješto simuliraju određeni lik, stanje, situaciju. Kreirajući na taj način zadani svijet zbivanja svjesni su da istodobno predstavljaju upravo formirani subjekt koji u stvari može biti više njih, jer u svaku je igru uključeno više lica.

Glumac kao samosvjesni i odgovorni ja bira što će igrati i koju će stvarnost ili situaciju simulirati. No, nije li se time i sam igrač/glumac činom simuliranja kao glume opredijelio za krivotvorenje života, tj. ne pruža li on/ona iluziju kao pribježište od zadanoga života, ili samo upozorava javnost na krivotvorenu stvarnost? I sve bi tada moglo postati *kao da*, a glumac samo simulira, ili možda biranim vještinama upućuje na skrivenu dimenziju drugoga i drugačijega. Zahtjevan je to proces budući da glumac u kazalištu tijekom igranja istodobno prati kakav učinak ostavlja njegova igra. Zato vrlo pažljivo promatra publiku kako bi na vrijeme prepoznao koliko je uvjerljiv u svojoj simulaciji. Ako bilo što krene u nepredviđenom smjeru mora spremno zauzeti rezervni položaj i nastaviti s igrom simulacije transformirajući se u hodu nadogradnjom simulacije. Dakle, cijelo vrijeme sam glumac istodobno vrednuje projekciju koju trenutačno izvodi igrom.

3. Gluma kao proces dvostrukog razlikovanja

Simulacija kao gluma, tj. izvoditi simulaciju u kojoj se rizična igra stvarnosti vodi načelom kontingencije očito podrazumijeva iznimnu pokretljivost glumca, a to znači da on mora vješto balansirati unutar dvostruke distance. Posebno je to vidljivo i već prisutno u značenju grčkog termina *hipokrit* kako ga donosi Duvignaud s namjerom da precizira odakle točno izvodi hipotezu o paradoksu glume. Riječ *hipokrit* među ostalim označava razdvojenost i razlikovanje, a pod tim se podrazumijeva da se glumac kao ličnost u sebi razdvaja tijekom procesa simuliranja. Točnije, distancira se prvo od sebe, od vlastite ličnosti,

od svoga *ja*, a potom se distancira i od lika čije postojanje simuliranjem posreduje te na kraju ostaje sam, rascijepjen ili rastjelovljen, između *ja* i *lika* zbog procesa dvostrukog razlikovanja. Naime, glumac se mora odvojiti od sebe kako bi odigrao, oživio i stvorio “ličnost koja nije sopstvena ličnost”, i zato sam sebe napušta, izlazi iz simbolične slike sebe / o sebi, jer mu je prije svega potreban čist/očišćen unutarnji prostor u koji upisuje drugoga (ibid.: 9).

Tako, na koncu, stvara novi lik vlastitom imaginacijom, a ona ga vodi prema drugomu da formira, upotpuni i uosobi novi svijet zbivanja. Prema navedenome ispada da je zadaća glumca zavaravanje publike vještom simulacijom uvjeravajući ih da trenutačno pred njima nije on već je netko drugi, a zapravo može biti i više njih. To su za glumca presudni trenuci jer se vlastitom imaginacijom otkida od nedodirljivih društvenih uloga, no otrgnut je tada i od društvenih naslaga, i napokon se može vinuti iznad realnoga u svijet simboličkoga. Prema Duvignaudu, riječ je o vrlo rizičnom zahvatu. Naime, kada se u određenim društvenim okolnostima aktualizira uvjerenje ili svjetonazor da je aktualni svijet života bogom dan, tada postaje opasan svaki pokušaj propitivanja poretka stvari u svijetu, ili samo naznaka izvrgavanja kritici društvenoga reda. Dakako da je u tom kontekstu praksa kojom se dovodi u pitanje stabilnost poretka nepoželjna, zato je uostalom i stigmatizirana, jer glumom se već po sebi zadire u načelo determinacije svijeta i života.

Glumački poziv redovito egzistira između prihvatljivoga i pogubnoga. I baš ta fragilnost balansiranja između jednoga i drugoga upućuje na nemogućnost stabilnog situiranja, iz čega proizlazi subverzivni karakter toga poziva, jer simulacija, od koje Duvignaud polazi u razumijevanju glume, postoji kao antropološka činjenica, trajno otvorena mogućnost koja oduvijek stoji u čovjekovoj svijesti. U svakodnevnom životu teško je prepoznati i točno utvrditi kada pojedinac simulira određene uloge. Naime, on može vješto i zaigrano simu-

lirati ono što mu je zadano zbog neslaganja s nametnutim i simboličkim, ili zbog neslaganja s društvenim poretkom koji nalaže specifično ponašanje. Tako izvedenu simulaciju mogu prepoznati samo upućeni koji dijele slična stajališta. Simuliranje, ili igra simulacije od davnine je tretirana kao rubna i rizična igra koju stalno treba nadzirati.

Razvijanjem glumačkih tehnika, te igranjem sve zahtjevnijih izvedbi, može se pretpostaviti da je u osobnostima glumaca stalno prisutna unutarnja razdvojenost. Razlikovanje između uloge i ličnosti glavna je zadaća svakog glumca, i negdje između ostaje prazno mjesto, utočište ili tek rezervni položaj kojim se glumci kreću kada balansiraju između zadane uloge, vlastite ličnosti i publike. Te složene odnose koordinira intrinzična svijest, ona povezuje navedene sfere zauzimajući prostor praznine, pokriva taj zagonetni prostor između. Time je glumcu omogućeno da s distance promatra sebe u ulozi, da analizira lik koji igra s jasnim uvidom u to kako ga interpretira i da paralelno procjenjuje poziciju lika iz očista publike jer se postavlja u njezinu poziciju. Glumac može ostati u poziciji drugoga, prije svega u promatračkoj poziciji gledatelja, radi kontrole vlastita nastupa, igrajući tada zadani lik tek napola s rezervnim snagama, a može se potpuno prepustiti unutarnjem životu lika zanemarujući pri tome sve izvanjsko i potrebu za samokontrolom.

4. Glumac u prvome licu

Kako se ponašaju “Glumci u prvom licu” zapitao se u istoimenom tekstu Bernard Dort (1979), potanko analizirajući odnose između glumca i lika podijelivši njegovu ličnost na *ja* glumca i *on* lika (ibid.: 59–72). Podjelom između glumca i lika može se, ali i ne mora, u preostalom polju napetosti dogoditi simbioza, prožimanje i sjedinjavanje lika i glumca, a *ja* i *on* bi se usred stvaralačkoga procesa svakako trebali spiralno preplesti. Dort se u tom segmentu oslanja na Strasberga objašnjavajući navedene

MIROSLAV
ARTIĆ:
FILOZOFSKI
PRISTUP
FENOMENU
GLUME

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

relacije kao postupke usmjerene tako da sve “ono što [lik] čini treba da je lično njegovo”, tj. da *ono* od lika postane njegovo drugo ili novo *ja* (ibid.: 61). Sadržajno bi se popunio prazan prostor koji se može nazvati rezervno utočište glumca, ali ne tako da postane točka poistovjećenja, tj. *on/lik* ne smije u potpunosti postati *ja*, ne smiju se odmah poistovjetiti. Zbog toga se prostor distance mora isprazniti/osloboditi od *ja* i od svega onoga što lik nosi sa sobom kako glumac ne bi doslovno interpretirao intencije zadanoga lika. Gluma bi se tada svodila na svjesni i kontrolirani artizam glumčeva *ja*. Baš zato je važan odmak glumca od sebe i od lika, jer jedino se u tom slučaju može stvarati nešto novo u liku, i to novo će doprijeti iz dubine afektivne proživljenosti, a nakon toga će nastati iznova formirani lik.

Dakle, ono prvotno *ja* glumca mora izgraditi “novi *On* (ovog puta s velikim početnim slovom) koji je rezultanta i istina različitih *on* lika i *ja* glumca”. Tim procesom, prema Dortu, ono između u nutрини glumca postat će sjecište “paralelnih linija publike i glumca”, i tako će se zatvoriti distanca s koje glumac kontrolira izvedbu, i sam se oslobađa balansa samokontrole (ibid.). Tek u lišenosti dvostruke pozicije glumac može postati novi lik i to angažmanom vlastita afektivnog svijeta oživljenoga u drugačijem emotivnom iskustvu bitno prerađeno, te i sam glumac u tom procesu postaje otvoreniji i podatniji u posredovanju višestrukih afektivnih doživljaja publici.

5. Kako Aristotelovu teoriju katarze čita Camilla Lucerna

Problemsko polazište ove rasprave ogleđa se u pitanju je li moguće poistovjetiti afektivno iskustvo s katarzom koja bi bila potaknuta glumom. Razumijevanjem katarze u tradiciji starogrčke misli bavila se kazališna kritičarka i dramska spisateljica Camilla Lucerna davne 1941. Njezino inventivno razmišljanje objavljeno je tek 1995. pod naslovom “Aristotelova katarza” u časopisu *Teatar & Teorija* (Lucerna,

1995: 32–47). Autorica se u tekstu približila samom izvoru katarze pomno iščitavajući Aristotelovo tumačenje. Polazila je od širine i otvorenosti ključnog Aristotelova termina posebno naglasivši da se značenje katarze u starogrčkoj tradiciji nije odnosilo samo na analizu tragedije kao pjesničke vrste, nego se katarza istodobno prepoznavala i kao učinak osobite moći glumačkog umijeća. U tom pokušaju interpretacije ovog specifičnog razumijevanja nastojimo sadržajno povezati dvije studije. Naime, izlaganje Camille Lucerne učitavamo u značenjsko polje domaće suvremene autorice Dubravke Crnojević-Carić, čija je studija *Gluma i identitet: o glumi i melankoliji* (2008) postala važna u novom razumijevanju glume. Dakle, u kontekstu dijalektičkog odnosa između glume i identiteta prezentiranoga u navedenoj studiji nastojimo pozicionirati značenje katarze prema interpretaciji Camille Lucerne u razumijevanje identiteta glumca autorice Crnojević-Carić.

Lucerna polazi od različitih značenja tog ključnog termina koji se tijekom povijesnih mijena dopunjavao. Svojim je uvidima naglasila slojevitost i višeznačnost katarze među ostalim i kao “događanja našeg duševnog života”. Raspravu o katarzi Lucerna otvara predaristotelovskim shvaćanjem prema kojem “katarza znači čišćenje”. Međutim, istaknula je dalje Lucerna, nije riječ o parcijalnom čišćenju duševnog života pojedinca, već se pod tim podrazumijevalo slojevito i procesualno čišćenje, posvemašnje i sveprožimajuće u cjelokupnoj prirodi. Potom je katarza bila percipirana funkcionalno, kako se to može vidjeti kod Hipokrita, budući je njezina prvotna svrha bila “izlučivanje”. Dakle, proizlazi da su u središtu njegova interesa bile izlučevine, doduše one su i danas u postmodernome teatru, osobito u performansima, posebno vrednovane, i često se rabe kao pokazatelji kritičkog odnosa prema političkomu.

Afektivni svijet pojedinca oduvijek je bio otvoren radikalnim izričajima neslaganja

i protesta i tijekom vremena je trebalo naučiti kako upravljati takvim nagnućima. Ta nasušna potreba za izlučevinama u okvirima umjetničkog izričaja prerasla je tijekom vremena u dobro uvježbanu kontrolu čuvstava, a oslobođanje istih najbolje se ostvaruje kroz glumu unutar kazališne i filmske prakse (Lucerna, 1995: 33). U tom smjeru išli su i stari obredni kultovi pouzdajući se u čudotvornu moć katarze. Pokazalo se da je nakon oslobođenja mahnitih uzbuđenja donosila smirenje, ili kako ističe Lucerna, na kraju je dolazilo *izmirenje*, nažalost, često nakon izvršenja neobuzdanih krvoprolia. U tom smislu katarza se, kako ističe autorica, nametala kao terapijska praksa, što je bilo poznato i Aristotelu. Zato se katarza u Aristotelovoj interpretaciji, prema tumačenju Lucerne, označava kao ono “ni sa čim drugim usporedivo” umjetničko djelovanje, na primjer kao dramatična “potresenost (...) strašnom silinom i veličinom” (ibid.: 34). U takvom je ozračju prikazan i grčki amfiteatar za vrijeme Dionizovih plesnih svetkovina, ističe dalje Lucerna “kada je [kazališni prostor] bio ispunjen grčevima, potocima suza, općom razuzdanosti, pomamom gomile, a osobito bijesnom poletu orgijastički nastrojenih slojeva grčkog pučanstva” (ibid.: 34). Poznate su bile po orgijastičkim manifestacijama naricaljke u Eshilovim *Hoeforama*, sluškinje koje “na Agamemnonovu grobu [mahnito] noktima razdiru obraze, u divljoj boli deru haljine na grudima” (ibid.: 34).

U Eshilovim korovima zorno su opisane “olujne provalne očajničkog čupanja kose, jada i divljeg bola što razdire srce”, a sve je dodatno bilo popraćeno potresnim zapomaganjima, gestama uz razornu ritmiku “melodije koje kidaju živce” (ibid.: 35). Iz takvih afektivnih manifestacija izrastalo je dramatično značenje katarze i u tom smislu Lucerna naglašava da “afekti uzdižu osjećanje života najjače tada kad nas izmještaju iz nas samih”, a to znači da svakoga izdižu iznad “sitničavih briga za vlastito Ja [i tek se tada] proširuje naš vidokrug, obo-

gačuje i produbljuje naš pogled na svijet i život”. Izdizanje iz sitničave svakodnevice postaje ključno jer glumcu omogućuje “da dosegne do ekstaze, i to baš ekstaze bola”, a to ga opet vodi prema autentičnom uživanju “u uloge, sve do zamišljenog identificiranja u predstavljanju drugog, do nestanka samoosjećanja”. U katarzi kao ekstazi, sve stremi, kako je uvjerena Lucerna, prema osobitom “osjećaju jedinstva s umrlim i opet uskrslim bogom”.

U ovako postavljenim izvodima o iskustvu katarze otvara se prostor jasnijega uvida u fenomen glume, a što prema interpretaciji Rhodea, na koga se autorica u tekstu poziva, znači da je u pitanju iluzija “života u nekoj drugoj osobi” koju omogućava iskustvo katarze. Baš takvoj iluziji teže glumci, a i gledatelji, samo što je njima potpuni doživljaj uskraćen te im jedino preostaje posredovanje vještih glumaca koji se prelijevaju u druge identitete (ibid.: 36). Na kraju, može se zaključiti da u procesu katarze traje dijalektički odnos između glumca kao ličnosti i uloge koju igra.

6. Melankolija kao temeljni motiv glume

Stalna je čovjekova potreba da se oslobodi čvrstih okvira vlastita postojanja u vremenu, a to može postići u ekstatičnom procesu poništavanja i zaborava na vlastitu pojedinačnost i fragmentarnost. Autorica tu antropološku činjenicu potkrepljuje Anaksimandrovim stajalištem “prema kojem svako biće mora okajati prakrivnju svojeg izdvajanja time što će propasti i vratiti se u svebiće”. Anaksimandar smatra da se bića postupnim izlaskom u svijet i postupnim izdvajanjem iz apsoluta diferenciraju kao posebna, emancipirana i fragmentarna, te zbog toga već u sebi nose krivnju. Unaprijed su prepuštena propasti, budući da nastajanjem i opisanim ulaskom u svijet, tvrdi Anaksimandar, sva bića po redu, jedna od drugih “trpe kaznu zbog svoje nepravедnosti” (Kalin, 2014: 82). Tu iskonsku tragiku duboko upisanu u temelje egzistencije glumci prenose i posvjećuju pato-

MIROSLAV
ARTIĆ:
FILOZOFSKI
PRISTUP
FENOMENU
GLUME

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

som smrti. Oduvijek je takvo intenzivno proživljavanje same "slušatelje nagonilo na vlastito unutarnje sudioništvo" u zadanoj praksi, uvjerena je Lucerna (1995: 36).

O težnji za proživljavanjem ili zaposjedanjem drugih pisao je i Karl Philipp Moritz, na čije se navode u svom tekstu autorica poziva. I sam je Moritz nastojao "da se uživi u predodžbe drugih ljudi" i "da pri tome zaboravi na sebe sama". Baš u tome Moritz je prepoznao prvotnu zadaću glumca. Želio je "da barem na trenutak može progledati očima drugog čovjeka [jer jedino tako će saznati] kako mu se prikazuju okolne stvari". Moritz navedena iskustva naziva "melankoličnim mislima [i karakterizira ih kao] sjetnu radost i patničku sreću". Preduvjet za proživljavanje melankoličnih doživljaja, kako autor objašnjava, u prvom redu je "otklanjanje od vlastitog uskog opstanka". Ako gledatelji u glumcima prepoznaju takav otklon, otvorit će se i njima put "do samoizmjene". Zbog takvih pregnuća i glumac i gledatelj jednako će moći "da samoga sebe stavi izvan sebe". (ibid.: 39)

Dakle, iz postavki koje Lucerna iznosi proizlazi da katarza nije čišćenje samo unutarnjega dinamizma. Ona nije proces koji se aktivira sam od sebe, već je riječ o "događanju" kao cjelovitom zahvatu, a to se odvija kroz niz slojevitih i dualističnih postupaka dramatičnim cijepanjem čuvstvenoga života, pri čemu je ključno, naglašava Lucerna "samoosvještenje koje slijedi [tek] nakon samozaborava" (ibid.: 41). Upravo to iskustvo prema autorici implicira i kod glumaca i kod publike "oslobođenje od prisile" (ibid.: 44).

No, još jednu činjenicu Lucerna smatra jako važnom, riječ je o stajalištu Rudolfa Siebera koji zastupa stajalište da je katarza značenjski polivalentna budući da ona "ne leži u provali izvjesnih afekata, nego u osjećaju koji slijedi za katastrofom" (ibid.: 45). Sieber stavlja težište na procesualnost katarzičnih doživljaja, baš kao što se procesualnost naglašava i u praksi Stanislavskog i Strasberga. Procesualno

odvijanje pretpostavlja odgodu koja bi trebala spriječiti nekontrolirane afektivne provale. Tek se u tim okvirima mogu razdvajati i zasebno obrađivati oprečna čuvstva.

7. Odgodom prema iskustvu melankolije

Umijeće odgode u proživljavanju i vrednovanju čuvstava vrlo je važno za glumca kako bi, prema mišljenju Crnojević-Carić (2008: 226), uspješno izveo toliko značajni "okret i povratak organskom i osjetilnom radi oslobođanja od tjeskobe". "Okret i povratak organskom" u glumi je krunski postupak, naglašava Crnojević-Carić, jer se u njemu podrazumijeva odgoda koja istodobno uključuje postupnost i koncentraciju kako bi se melankolična težnja usmjerila na proživljavanje afektivnoga svijeta drugoga. Proizlazi da je riječ o prijelomnoj sposobnosti koju glumac mora uvježbati jer melankolija potiče zaborav sebe i omogućuje glumcu da promotri okolni svijet iz pozicije drugoga. U određenju melankoličnog iskustva Crnojević-Carić na prvo mjesto postavlja žal, zatim neaktivnost i na kraju može doći "simuliranje smrti zbog gubitka objekta, otuđenost, bol" (ibid.: 233). Ovakvo razumijevanje melankoličnoga prepoznaje se i u Moritza te stoga proizlazi da melankolija kao iskustvo osobitog osjećanja slijedi nakon niza uzastopnih pokušaja da se proživi unutarnji svijet drugoga.

Iz stavova Camille Lucerne može se iščitati veoma sadržajno značenje katarze s obzirom na diferencirane opise koje autorica ističe u svome tekstu. Tako se katarza može razumjeti i kao bitna sastavnica melankolije jer se u tekstu posebno naglašava poriv za unutarnjim oslobođenjem koje treba doći iz organskoga, a jasno se manifestira u tijelu i kroz tijelo, zanemarujući simboličko. I put prema iskustvu drugoga je otvoren. Slična iskustva odvijaju se i kod glumaca i kod gledatelja. No, na koji se način može proizvesti taj zaokret i žudnja prema afektivnom svijetu drugog, i kako se to žuđeno uopće može proživjeti prema zadanim

načelima koja su istaknuta u navodima Karla Philippa Moritza? Jer žudeno, o kojem se u tekstu govori, uglavnom iščezne, i jedino preostaje melankolično osjećanje nepotpunosti. Baš u tim trenucima alternativu pruža odgoda, postupak kojim glumci i gledatelji pohranjuju i memoriraju akcije i reakcije uma i tijela, emocija i osjećaja, sve ostaje zapisano i zabilježeno u organskome. Do toga pohranjenoga može se doći naknadno, posebnim umijećima. Glumci uz pomoć odgoda mogu, sustavnim radom na sebi, doprijeti do započetih i memoriranih procesa kojima će se potom koristiti u novim kreacijama.

U tom kontekstu percepcija glumca te posebno percepcija njegovih igranih likova u promatračkom iskustvu gledatelja može se opisati kao proces dugog trajanja, tj. kao slijed glumačkih kreacija koje se stalno vraćaju. One jednostavno povezuju glumce s likovima sve dok je sjećanja. Međutim, glumci sami nose svu težinu svojih uloga dok ih njihovi likovi simbolički upijaju – to je tako iz perspektive gledatelja jer jedino u tim korelacijama pamte glumce. Koliko god se činilo da upravo igrane uloge odgađaju prolaznost i starenje, s vremenom postaje sve očitije svjedočanstvo, kako naglašava Kragić (2014) “o protoku vremena” i o starenju. O toj biološkoj činjenici Kragić razvija hipotezu da “starenje može u filmu imati iznimnu važnost, [prije svega] vizualnu [i] estetsku” (ibid.: 98). U tom duhu glumci, igrajući svoje uloge te postajući zadani likovi, manifestiraju “aspekt (...) elegičnosti”, tvrdi dalje Kragić (ibid.: 103). Tako nastaje uzastopni procjep između glumca i njegovog lika/uloge, između glumca i gledatelja i taj kreativni procjep postaje susretište elegičnosti i melankoličnosti. Glumac kroz mnogobrojne likove igra svoju melankoličnost, uživljava se u nju i crpi iz toga posebnog duševnog stanja životnu energiju za kojom žudi, iako njome istodobno participira na rizičnim rubovima egzistencije. I na kraju uvijek ostane elegičnost, žal, nostalgija i tuga za izgubljenim. I baš će starenje glumca u simboličkim okvirima

njegovih filmskih likova posvjedočiti da je sva ona iskustva u igranju uloga, započeta a nikad dovršena, jednom davno posjedovao. Kroz mnogobrojna glumačka iskustva intenzivno je živio složenost žudnje za melankoličnim, koje na kraju bješe pohranjeno u elegičnom. Kragićevo stajalište da je “starenje glumca u filmu činjenica (i) poetika djela” moglo bi se produbljivati i proširivati pod vidom melankoličnosti glume. (ibid.: 97).

Katarza, melankoličnost, odgoda i elegičnost percipiraju se, dakle, kao povezani procesi koji tvore cjelinu i zaokruženost. Poželjno je razumijevati navedene procese s jednakom pozornošću, i kod glumaca i publike. Na toj razini nije uputno razdvajati ih kao dva posve različita svijeta.

8. Iskušenja glume

Glumac je u stalnom iskušenju, mišljenja je Crnojević-Carić, da se oblikuje “prema uzorima”, stvarajući likove već sukladno idealtipskoj slici, i “posredstvom drugog [idealtipskih slika] postaje onaj koji jest”, tj. vraća se sebi. U stvari, pojašnjava dalje autorica, “pretapa se u ulogu svoje slike [dakle] poistovjećuje se i postaje jedno s njom” (Crnojević-Carić, 2008: 182). U takvoj formativnoj situaciji glumac može razviti vrlo uspješno tehnike glumačkog poziva prema mimetičkim načelima. A sve što se u njima zbog tih procesa bude očitovalo kao afektivno, osjetilno, umno, tjelesno i organsko ostat će na distanci, ali otvoreno za nadogradnju likova.

Taj princip glume i života dobro je okarakteriziran u Nietzscheovu djelu *Tako je govorio Zaratustra* (1883–91). Naime, “Vi [glumci] još niste potražili sebe: tada ste našli [i u sebi nosili] mene”. No, koga su oni to našli i koga su uopće slijedili? Očito zadane uzore, slike koje nameću drugi, to jest, simbolički svijet kulture i života. Spas valja potražiti u katarzi, u suočavanju s melankoličnim u sebi. Zato je nužno odazvati se Nietzscheovom pozivu: “Sada vas pozivam da mene izgubite i nađete

MIROSLAV
ARTIĆ:
FILOZOFSKI
PRISTUP
FENOMENU
GLUME

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

sebe.” (Solar, 2003: 285) Tek kada se glumac suoči sa sobom, a to znači kada se otvori svojim afektivnim iskustvima i kada ih ozvuči, tj. kada oslobodi njihov protok i plov svim organskim kanalima, bit će sposoban participirati u čuvstvima drugoga. Tada će uistinu biti spreman za uživanje i proživljavanje unutarnjega svijeta izabranoga lika.

Naime, u tijelu glumca i u njegovu umu, u osjećajima i emocijama trebaju se dogoditi Eho i Narcis. Eho je *ono* između lika i ja, *ono* bez glasa ambivalentno, koje tek treba ispuniti sadržajima. Ispunit će ga glumac afirmacijom vlastita afektivnog iskustva kako bi zadani lik zaživio novim i drugačijim životom. Između njega i lika podrazumijeva se napetost kao što je kod Narcisa prisutna stalna odvojenost od

objekta, dok istodobno raste žudnja za vlastitom slikom, za idealom koji nikada neće dosegnuti.

Dakle, dijalektičkim slijedom u prvi se plan pozicionira melankolično od kojega kreće ono katarzično, nikada do kraja izvedivo/ostvarivo. U samom procesu igranja glumcu preostaje da se pouzda u “parcijalnu katarzu” i da, prema Siebertovu uvjerenju, kako ga navodi Lucerna, prizivanjem memoriranih čuvstava traži afektivan odgovor u ponovnom proživljavanju. I u tom ponavljanju otkrit će ono davno započeto, katarzično i u tom ponovljenom iskustvu bit će završeno nešto što se jednom davno začelo. Zbog tako vođenoga procesa glumac je otvoren prema gledateljima, a oni će to osjetiti i prepoznati.

LITERATURA

Crnojević-Carić, Dubravka, 2008, *Gluma i identitet: o glumi i melankoliji*, Zagreb: Durieux

Dort, Bernard, 1979, “Glumci u prvom licu?”, u: Jovanović, Zoran (ur.), *Knjiga o glumcu: referati / IV međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa na temu “Glumac i pozorišno stvaralaštvo”*, str. 59–72; Novi Sad: Sterijino pozorište

Duvignaud, Jean, 1979, “Glumac i igra”, u: Jovanović, Zoran (ur.), *Knjiga o glumcu: referati / IV međunarodni simpozijum pozorišnih kritičara i teatrologa na temu “Glumac i pozorišno stvaralaštvo”*, str. 9–21; Novi Sad: Sterijino pozorište

Đuričić, Aleksandar, 2009, *Posle Fajronta – knjiga o Paji*, Zagreb: V.B.Z.

Kalin, Boris, 2014, *Filozofija: uvod i povijest*, Zagreb: Školska knjiga

Kragić, Bruno i Nikica Gilić (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Kragić, Bruno, 2014, “Gary Cooper i John Wayne – znaci starenja i kraj klasičnoga filma”, *Književna smotra*, god. 46, br. 172 (2), str. 97–103.

Lucerna, Camilla, 1995, “Aristotelova katarza”, *Teatar & Teorija*, god. 1, br. 1, str. 32–47.

Peterlić, Ante, 1986, “Kazalište i film”, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”, str. 672–675.

Solar, Milivoj, 2003, *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb: Golden marketing

UDK: 791.930.255

Kristina Mihalić

Postupci i problemi obrade i zaštite filmskog arhivskog gradiva

SAŽETAK: Cilj ovoga rada je pružanje cjelovita prikaza arhivske obrade i zaštite filmskoga gradiva kako bi se osigurali dugoročno očuvanje i dostupnost gradivu kao nacionalnomu filmskom nasljeđu u povijesnom, kulturnom i drugim sociološkim aspektima. Slijedeći povijesni razvoj filmskih medija, rad je podijeljen na dvije osnovne, veće cjeline. Prvi dio odnosi se na obradu i zaštitu analognoga filmskoga gradiva. Opisuje osnovne značajke materijala i usvojene prakse trajne pohrane analognoga gradiva. Drugi dio odnosi se na obradu i zaštitu digitalnog arhivskoga gradiva. Digitalizirano i izvorno nastalo digitalno gradivo sa sobom donose i korjenite promjene u dosadašnjoj praksi filmskih arhiva. U posljednjem dijelu rada su kao zasebne manje cjeline opisani postupci rekonstrukcije i restauracije te vrednovanja filmskog arhivskoga gradiva kao važni postupci za zaštitu filmske kulturne baštine. U zaključnome dijelu izneseni su problemi koji predstavljaju ključne prepreke u razvoju suvremenih filmskih arhiva.

KLJUČNE RIJEČI: analogni film, digitalizacija, digitalni film, dugoročno očuvanje, korisnički zahtjevi, standardi otvorenog formata, filmski arhivi, arhivski filmovi

1. Povijesni pregled razvoja filmske arhivistike

Začetnik ideje o organiziranom prikupljanju i pohranjivanju filmskoga gradiva, poljski fotograf i filmski snimatelj Bolesław Ma-

tuszewski 1898. u brošuri *Novi povijesni izvor*, u poglavlju "Stvaranje skladišta za povijesne izvore" upozorio je kako je filmu kao povijesnom izvoru potrebno osigurati isti značaj, status i pristupačnost u društvu koje imaju ostali arhivi.¹ Razmatrajući buduću organizaciju filmskog arhiva, u brošuri je razradio način pohrane i evidencije filmova. Prema njegovoj ideji proizvođači bi bili dužni arhivu predavati obveznu kopiju svakog novog filma (Kukuljica, 2004: 21). Bio je svjestan ograničenja filmskoga medija. Priznavao je kako kamera neće uvijek dati čitavu i potpunu povijest, ali ono što se njome može zabilježiti opravdano se može smatrati neospornom istinom. Kamera kao jedinstven medij donosi autentičnost i preciznost zapisa. Zapanjujuće je kako je on već tada predvidio potrebu za procjenjivanjem i selekcijom pokretnih slika. Jedan je od njegovih prijedloga bilo formiranje i određivanje djelatnosti odbora koji bi upravljao spremištem, uspostavljenim u Parizu. Odbor bi prihvatao ili odbijao dokumente na osnovi njihove povijesne vrijednosti. Ispravno je procijenio kako bi količina ponuđenoga gradiva zahtijevala politiku procjene. Unatoč entuzijazmu pojedinaca, film su dugo zanemarivale sve baštinske institucije. Pokretne su slike etiketirane kao vulgarna zabava i popularna kultura, a vrijednost filma procjenjivala se na osnovi komercijalne isplativosti i zarade (Kula, 2003: 9–11).

¹ Zahvaljujem mentoru izv. prof. dr. sc. Hrvoju Stančiću koji me uputio u Hrvatski filmski arhiv pri odrađivanju studentske prakse, a bez čijeg savjeta ovaj rad ne bi nastao. Zahvaljujem neposrednom voditelju Jozi Ivanoviću koji me savjetovao tijekom

izrade rada. Zahvaljujem svima u Hrvatskom filmskom arhivu, a posebno mentorici na praksi Mirni Supek-Janjić, Mladenu Buriću i Snježani Šute na iznimnoj pomoći, vremenu i strpljenju.

Staaten Film Centar smatra se prvim javnim filmskim arhivom. Osnovan je 1912. u Kopenhagenu. Idući je bio njemački Reichsarchiv. Od 1920. preuzimao je foto i filmsko gradivo. Sakupljeno gradivo preneseno je 1934. u novoosnovani Reichsfilmarchiv sa zadatkom da se na jednome mjestu obrađuje i čuva sva njemačka filmska produkcija. Ta je funkcija 1952. prešla na Bundesarchiv u Koblenzu. S vremenom su se u Njemačkoj arhivi specijalizirali pa se tako Filmski muzej u Münchenu počeo baviti nijemim razdobljem europske filmske umjetnosti te restauracijom i rekonstrukcijom filmova. Filmski muzej u Frankfurtu prikuplja, obrađuje i prezentira filmsku tehniku. Od ujedinjenja i nastanka Savezne Republike Njemačke stvaraju se regionalni filmski arhivi. Godine 1926. u Moskvi je osnovan Državni centralni arhiv za kino i foto dokumente, a 1932. pripojen mu je arhiv fonografa. Privatna institucija Filmhistoriska samlingarna osnovana je 1933. u Švedskoj, s funkcijom arhiva švedske Akademije. Godine 1934. osnovan je Centralni državni, foto, film i ton arhiv u Ukrajini, a 1935. s radom započinje Nacionalna filmska biblioteka u Londonu.

Godine 1935. u Berlinu se održao filmski kongres. Okupljeni filmski producenti, distributeri i kinovlasnici donijeli su poseban zaključak s preporukom osnivanja državnih filmskih arhiva. Predloženo je darovanje i trajna pohrana jedne kopije svakog proizvedenog i uvezenog filma.²

2. Suradnja u očuvanju filmskoga nasljeđa na međunarodnoj razini

Godine 1938. četiri važne organizacije (Francuska kinoteka, Knjižnica muzeja moderne umjetnosti, Nacionalna filmska biblioteka i Filmski arhiv u Berlinu) pokrenule su osnivanje Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (engl. International Federation of Film Archives, FIAF). Iako je Drugi svjetski rat prekinuo njihov razvoj, Savez je ponovno uspostavljen 1946. (Kula, 2003: 15). Cilj je bio okupiti različite institucije posvećene spašavanju i očuvanju filma kao kulturnoga nasljeđa i povijesnoga dokumenta (Rascaroli, Young i Monahan, 2014: 248). Osnovni zadaci FIAF-a su unapređenje zaštite svjetske filmske baštine, uspostavljanje suradnje između filmskih arhivskih institucija, zajednička suradnja u prikupljanju filmskoga gradiva te definiranje statusa nacionalnih filmskih arhiva i njihovih zadaća (Kukuljica, 2004: 27).

Na Generalnoj skupštini (Beograd, 23. rujna – 28. listopada 1980) donesena je UNESCO-ova *Preporuka o čuvanju i zaštiti pokretnih slika* (engl. *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*). Film se smatrao odrazom kulturnog identiteta naroda. Zbog obrazovne, kulturne, umjetničke, znanstvene i povijesne vrijednosti smatra se integralnim dijelom kulturnoga nasljeđa. Pokretne slike predstavljene su kao jedinstvena svjedočanstva povijesti, načina života i kulture društva.³

U novije su doba filmski arhivisti Europske unije radi ostvarenja financijske potpore i promocije očuvanja i pristupa filmskomu gradivu formirali vlastiti savez. Osnovan je 1991.

² Usporedno s filmskim arhivskim institucijama osnivaju se i filmske zbirke izvan sustava arhiva od kojih je najpoznatija ona u Kongresnoj biblioteci u Washingtonu. Godine 1935. je stvoren Filmski odsjek knjižnice Muzeja moderne umjetnosti. U Milanu nastaje Zbirka Mario Ferrari koja 1938. postaje Talijanskom kinotekom. Značaj joj jenjava zbog osnivanja Nacionalne kinoteke u Rimu 1949. kao

središnjeg filmskog arhiva. Godine 1936. osnovana je Francuska kinoteka (Kukuljica, 2004: 25-26).

³ UNESCO *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*, 1980, <<http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Official-Documents/1980%20Unesco%20recommendation.pdf>>, posjet: 2. prosinca 2015.

kao Europsko udruženje filmskih arhiva (engl. Association of Film Archivists of the European Union, ACCE – od 1996. ACE). Najveća je važnost udruženja ostvarenje projekta *Lumière*, tj. restauracija 1000 nijemih filmova te potraga za izgubljenim filmovima. Kako su i televizijske kuće postajale velikim konzumentima filma, filmsko gradivo gomilalo se na policama TV kuća i lokalnih knjižnica, nedostupno javnosti i zanemarivano u pogledu organizacije i konzervacije. Sredinom 1990-ih prepoznaje se vrijednost televizijskog arhivskog gradiva. Pred producenta je postavljen zadatak evaluacije i reorganizacije gradiva kako bi ga zaštitili od neodgovornog korištenja. Posljedično, kroz inicijativu nekoliko važnih organizacija u Parizu, Londonu, Rimu i Hamburgu, arhivi većih TV kuća su 1978. uspostavili Međunarodno udruženje televizijskih arhiva (engl. International Federation of Television Archives, FIAT) (Kula, 2003: 16–18). U većini zemalja nacionalne filmske archive u potpunosti ili najvećim dijelom financira država, tj. ministarstvo kulture. Filmski arhivi imaju isti status kao i tradicionalni arhivi, muzeji ili knjižnice, tj. samostalne su institucije, a ako djeluju u sklopu većih kulturnih institucija, imaju potpunu autonomiju. Djelatnosti filmskih arhiva regulirane su zakonima i statutima usuglašenima s međunarodnim zakonima (Kukuljica, 2004: 28).

3. Hrvatski filmski arhiv (Hrvatska kinoteka)

Godine 1949. u Beogradu je kao savezna institucija, rješenjem Komiteta za kinematografiju FNRJ, osnovana Jugoslavenska kinoteka. Hrvatska je 1957. dobila dvoranu Kinoteke u Zagrebu za koju je Jugoslavenska kinoteka

iznajmljivala filmove i uzimala 50% ukupnog prihoda dvorane. Pod istim su uvjetima te godine osnovane kinotečne dvorane u Ljubljani i Sarajevu. Jugoslavenska je kinoteka postala članicom FIAF-a 1951, a republičkom institucijom 1972. Slovenija i Makedonija su nacionalne filmske archive dobile početkom 1970-ih. Istodobno, osnivanje Hrvatske kinoteke se neprekidno ometalo te je konačno osnovana 1979. (Kukuljica, 2004: 34–35). Iako je Hrvatska kinoteka kao nacionalni filmski arhiv utemeljena Zakonom o kinematografiji iz 1976., tek od 1979. djeluje kao poseban Odjel pri Hrvatskom državnom arhivu.⁴ Utjecajna Jugoslavenska kinoteka je hrvatskoj onemogućavala kontakte s drugim kinotekama u svijetu sve do stvaranja nove države 1990. Tako je bilo i s drugim tada samostalnim republičkim filmskim arhivima – Kinotekom Makedonije i Filmskim arhivom Slovenije. (Kukuljica, 2004: 35)

Važno je istaknuti kako je prihvaćeni naziv Hrvatska kinoteka dvojbena. Iz Pravilnika o organizaciji i radu Kinoteke Arhiva Hrvatske iz 1977. u čl. 2. opisuju se njezini zadaci da “skuplja, čuva, obrađuje i daje na korištenje filmove i filmski materijal...”⁵, a čl. 13. predviđa: “Kinoteka prati i vodi evidenciju tekuće proizvodnje filmova na području SR Hrvatske, uz stručnu dokumentaciju analogno načinu kako Arhiv Hrvatske vodi za tvorce imaoce drugih vrsta arhivske građe.”⁶ Iz dokumentacije je vidljivo kako u fokusu tada novog odjela nije bila kinotečna djelatnost koja uključuje kontinuirano prikazivanje filmova u vlastitoj projekcijskoj dvorani, organizaciju filmskih programa, muzejski postav i izdavaštvo.

Kinoteke i filmski arhivi se u svojim djelatnostima preklapaju, ali su kinoteke većinom

⁴ Hrvatski filmski arhiv (Hrvatska kinoteka), <<http://zagreb.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>>, posjet: 2. siječnja 2016.

⁵ Pravilnik o organizaciji i radu Kinoteke Arhiva Hrvatske, str. 459., <[http://www.google.com/url?url=http://hrcak.srce.hr/file/183042&rct=j&frm=](http://www.google.com/url?url=http://hrcak.srce.hr/file/183042&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=oahUKEwjhmeeF4LrKAhXFWWhQKHbODNIQFggTMAA&sig2=QXMIBMDmAMXN7wfvgsMXVA&usq=AFQjCNG9HO8uYdZJ9agsOV8Lc7oScpoNNQ)

[1&q=&esrc=s&sa=U&ved=oahUKEwjhmeeF4LrKAhXFWWhQKHbODNIQFggTMAA&sig2=QXMIBMDmAMXN7wfvgsMXVA&usq=AFQjCNG9HO8uYdZJ9agsOV8Lc7oScpoNNQ](http://www.google.com/url?url=http://hrcak.srce.hr/file/183042&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=oahUKEwjhmeeF4LrKAhXFWWhQKHbODNIQFggTMAA&sig2=QXMIBMDmAMXN7wfvgsMXVA&usq=AFQjCNG9HO8uYdZJ9agsOV8Lc7oScpoNNQ)>, posjet: 21. siječnja 2016.

⁶ Ibid.: 460.

orijentirane na zbirke igranih i dokumentarnih filmova za kinoprojekcije i promociju AV baštine. Filmski arhivi bave se filmskom građom, ali i svom popratnom dokumentacijom te drugim oblicima zapisa vezanih uz film. (Burić, 2015: 2)

Zakon o arhivskom gradivu i arhivima iz 1997. u čl. 16. predvidio je predavanje izvornih negativa slikovnih i zvučnih zapisa svakog novog filma u roku od godinu dana nakon njegova nastanka. Proizvođači filma dužni su na trajnu pohranu Arhivu predati i jednu nekorištenu kopiju visoke kvalitete te popratno filmsko gradivo (scenarij, knjigu snimanja, plakate i sl.). Od 1976. postoji obveza uvoznika filma da po isteku prava prikazivanja Arhivu preda najbolju kopiju svakog uvezenoga filma.⁷ Od osnutka, Hrvatski filmski arhiv je kao nacionalni arhiv prikupio više od 25 milijuna metara filmskoga gradiva. Godine 1981. pokrenut je projekt presnimavanja filmskoga gradiva na nitratnoj podlozi, nastaloga od 1904–53. na sigurnosnu (acetatnu) podlogu. Presnimavanje gradiva različitih formata na 35-milimetarsku vrpcu obuhvatilo je gradivo snimljeno u razdoblju od 1927. do 1970. Godine 1995. pokrenut je projekt cjelovite zaštite i restauracije Nacionalne filmske zbirke. Izradom zamjenskog izvornog filmskoga gradiva zaštićeno je oko 60% animiranih, 40% dokumentarnih i 55% dugometražnih igranih filmova. Sustavno se radilo na prikupljanju popratnog filmskoga gradiva: scenarija, knjiga snimanja, filmskih plakata, propagandnih materijala, filmskih fotografija i sl. Arhiv je prikupio i vrijednu muzejsku zbirku kinematografske opreme iz razdoblja od 1895. do 1970. (Kukuljica, 2004: 35–36).

U inventarnom popisu muzejske zbirke filmske tehnike Arhiva navode se projekcijska tehnika za male formate 9,5 mm i 8 mm (1915–75), projekcijska tehnika za formate 16 mm i 35 mm (1897–1970), filmske kamere za male formate 9,5 mm i 8 mm (1921–75), filmske kamere za formate 16 mm i 35 mm (1926–64), diaprojektori (1930–70) te priručna tehnika-moviola,⁸ kopirka, premotači i stativi (1931–75).⁹ Sve pohranjeno gradivo dostupno je za korištenje u različite svrhe (stručne, obrazovne, znanstvene). Na korištenje se daje nakon mjera zaštite i restauracije. Za filmsko gradivo koje nema riješeno pitanje vlasništva, Arhiv je od proizvođača filma dužan zatražiti odobrenje za javno prikazivanje i korištenje na pojedinim medijima. Sve pohranjeno gradivo u arhivu ima svoj matični karton koji za filmsko gradivo sadrži najavnicu, odjavnicu, sadržaj, popis sekvenci (za dokumentarne filmove) i filmološku obradu.¹⁰

Trud filmskih arhivista Hrvatskog filmskog arhiva je međunarodno prepoznat i priznat. Godine 1993. FIAF prima Arhiv kao privremenoga člana, a 2000. u punopravno članstvo. Od 1997. punopravni je član Europskog udruženja filmskih arhiva. (Kukuljica, 2004: 36) No, i dalje postoje bitni problemi. Trenutno ne postoji neovisna institucija koje bi osnovna funkcija bila briga o AV baštini, kao ni jedinstveni pravni okvir za rješavanje složenih pitanja o gradivu. AV djela tretiraju se kao arhivski dokumenti unutar Hrvatskog državnog arhiva (Burić, 2015: 1) te je time status nekonvencionalnog arhivskoga gradiva izjednačen sa statusom konvencionalnoga gradiva, što je u pravnome, ali i u intuitivnome smislu pogrešno.

7 Hrvatski filmski arhiv (Hrvatska kinoteka), <<http://zagreb.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>>, posjet: 2. siječnja 2016.

8 Stol na kojem se montiraju filmovi i kopira tonska vrpca (Klaić, 1978).

9 Muzejska zbirka filmske tehnike, <<http://zagreb.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>>, posjet: 2. siječnja 2016.

10 Hrvatski filmski arhiv (Hrvatska kinoteka), <<http://zagreb.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>>, posjet: 2. siječnja 2016.

4. Identifikacija filmskog arhivskoga gradiva

Filmski arhivisti se svakodnevno suočavaju sa zadatkom identifikacije gradiva. Važno je utvrditi vrstu filmske vrpce, starost, fizičko stanje, oblik oštećenja, svojstvo zapaljivosti i sl. Kako bi mogao identificirati gradivo kojim rukuje, arhivist mora biti dobro informiran o nastanku i razvoju filmskoga medija te poznavati filmske tehnologije i značajke korištenih sirovina. To je preduvjet za poduzimanje mjera zaštite i restauracije te ostvarivanja uvjeta za dugoročno očuvanje filmskoga gradiva (Kukuljica, 2002: 129). Najteži dio posla u identifikaciji gradiva jest utvrđivanje vremenskog razdoblja i zemlje proizvodnje filma. Posao uključuje istraživanje izvora te poznavanje producerskih i distributerskih kuća. Odmah po primitku i početku rada na obradi nepoznatog gradiva zamjenjuju se stare kutije. Vrpca se pregledava radi utvrđivanja materijala podloge, a na osnovi utvrđenoga tehničkog stanja ručno se pere zbog lakšeg rukovanja i sprečavanja onečišćenja opreme za obradu. Ako nije sigurno je li vrpca zapaljiva, važno je temeljito pregledati rubove gdje bi se trebao nalaziti natpis *nitrate* ili *safety*. Lako je ustanoviti je li riječ o crno-bijeloj vrpci, vrpci u boji ili ručno bojenoj vrpci, što pomaže u grubom vremenskom smještaju nastanka. (Kukuljica, 2003: 115–117). Pri odmotavanju filmske role rubovi vrpce pokazuju stupanj uništenja perforacije, a kod filma na nitratnoj podlozi stupanj razgradnje vrpce. Svi filmovi na početku imaju uvodni dio, tzv. *blank*. Može sadržavati naslov filma, broj filmskih rola, ime producenta ili distributera i laboratorija. U nekim zemljama (SAD, Francuska, Velika Britanija, Njemačka) na uvodni dio vrpce stavljane su instrukcije za kinooperatore na različitim jezicima. Radovi iz nijemoga razdoblja kinematografije nerijetko nakon uvodnog *blanka* sadrže najavnicu (špicu) filma s imenima glumaca, redatelja i studija, ali ne i naslov filma. Pozoran pregled rubova vrpce znatno pomaže arhivistima. Do 1920-ih

je svaki studio na rub vrpce stavljao poseban znak radi zaštite i prestiža. Te su oznake s vremenom nestale, ali su se koristile oznake proizvođača filmske vrpce.

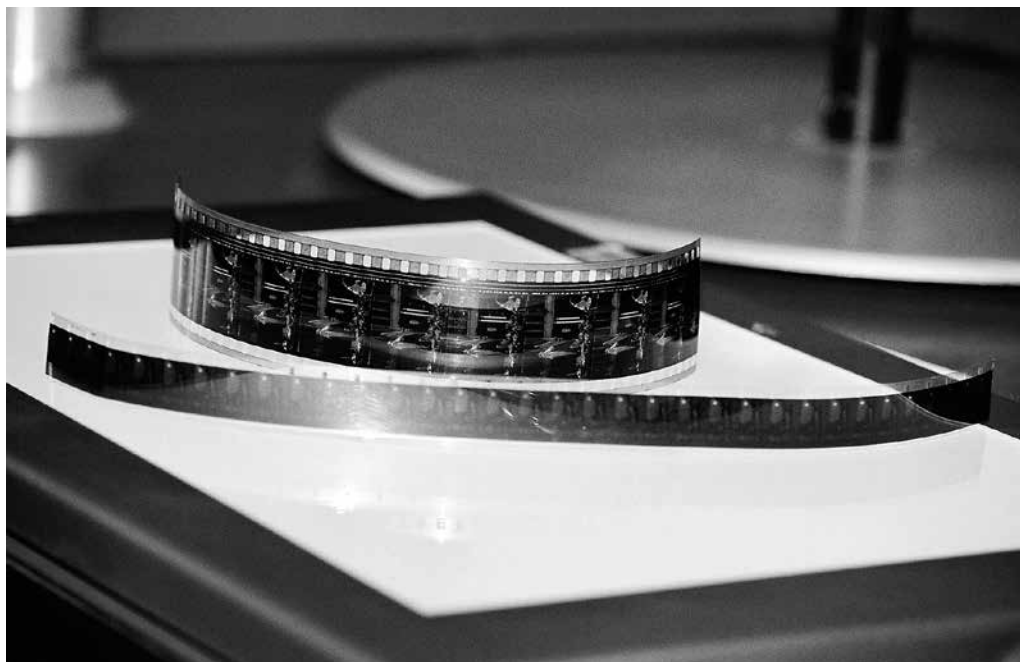
Američka tvrtka Eastman Kodak na različite je načine od 1913. označavala proizvedene filmske vrpce. Koristili su se znakovi: krug, kvadrat, trokut ili križ. Pri korištenju filma na triacetatnoj podlozi, na rub vrpce stavljale su se oznake SAFETY=USA, SAFETY=Canada, SAFETY=U.K., SAFETY=France. Razvojem industrije mijenjale su se i oznake. Ovisno o proizvođaču, mogle su biti slovne ili brojčane. Zajedničko im je to što su se primjenjivale za pozitiv filmsku vrpcu. Na filmskoj vrpici negativna serije brojeva su drukčije. Pri vremenskom utvrđivanju podrijetla vrpce i gradiva važne su perforacije, pravokutni otvori specifična oblika i položaja s točno uređenim razmacima, smješteni duž ruba vrpce. Služe za hvatanje vrpce transportnim zupčanicima uređaja za izradu i obradu slike (kamera, transportni mehanizam stroja za kopiranje, montažni stol i sl.). Omogućuju ravnomjerno kretanje vrpce te preciznu ekspoziciju i registraciju slike i zvuka. U identifikaciji gradiva važni su i međunaslovi. Najpogodnije su mjesto na vrpici gdje su proizvođači ili distributeri mogli zabilježiti svoj znak ili ime. Za rad na identifikaciji i utvrđivanju razdoblja nastanka filma važnije je znati ime producenta nego distributera. Međunaslovi nose brojčane oznake te pomažu u utvrđivanju redoslijeda rola i cjelovitosti djela. Dvije su serije brojeva: oni koji se ne mijenjaju odnose se na proizvođača filma, a druga se serija odnosi na izmjenu međunaslova. Pomaže i poznavanje filmskih formata. Razlikuju se dimenzijama, oblikom i brojem perforacija. (Kukuljica, 2003: 117–121).

5. Filmska vrpca

Osnovna je sirovina za proizvodnju filmske vrpce nekoć bio pamuk, a vlakna su se nakon čišćenja i izbjeljivanja obrađivala kiselinama. Uporabom posebnih otapala i plastifikato-

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRADE
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Filmska vrpca

ra dobivala se gusta otopina (plastifikatorom se ostvarivala veća elastičnost buduće vrpce). Otopina se u tankom i ravnomjernom sloju prelijevala preko metalne ploče. Nosač se oblikovao u široke vrpce na koje se nanosio podsloj, sloj laka i fotoosjetljivi sloj, emulzija. Podsloj je služio kao veza između nosača i emulzije, a lak je štitio vrpcu od isušivanja. Nanosio se na stranu suprotnu površini nosača (Babac, 1976: 21). Nosači se danas sastoje od triacetatne celuloze, celuloidne folije i poliestera. Osnovna podjela emulzija je na crno-bijele i u boji. U objema skupinama postoje emulzije za negativ, preokretne emulzije, pozitiv emulzije za dobivanje pozitiv slike iz negativa, pozitiv i negativ emulzije za umnožavanje i tonske emulzije za snimanje svjetlosnoga zvučnoga zapisa. Emulzije za filmsku uporabu osjetljive su na svjetlost. Imaju malu zrnatost i omogućuju razlaganja detalja. Crno-bijele filmske vrpce dijele se po svrsi. Originalni negativ rabi se pri snimanju. Dubl pozitiv, dubl negativ i pozitiv rabe se pri kopiranju. Razlikuju se po fotografskim svojstvima koja određuju osjetljivost na svjetlo, gradacijske značajke, zrnatost i funkciju prijenosa oštine. Snimateljske su vrpce osjetljivije

od kopiranih. Budući da su filmske vrpce podložne mehaničkim oštećenjima, one tijekom vremena mogu izgubiti bitna svojstva, poput elastičnosti. Loši uvjeti čuvanja i okolinski čimbenici mogu dovesti do razdvajanja emulzije od ostalih slojeva, pojave gljivica, raspada želatine koja je sastavni dio fotografske emulzije i sl. (Kukuljica, 2004: 57–58).

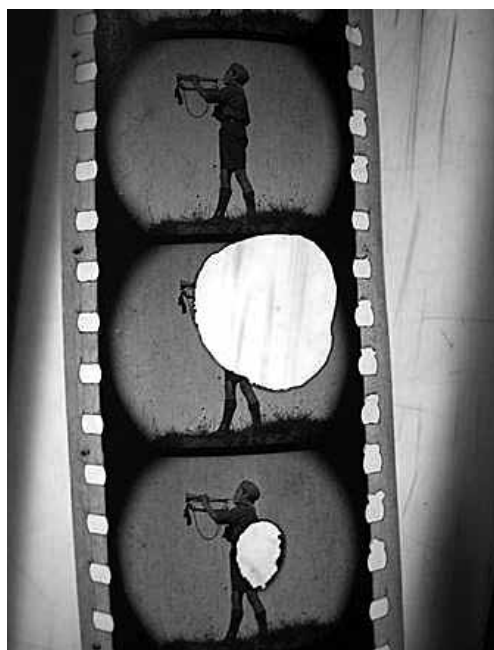
6. Osnovne značajke nitratne filmske vrpce

Nitroceluloza se obrađuje salitrenom kiselinom. Topljiva je u organskim otopinama te dopušta izradu tankih prozirnih listića. U smjesi s kamforom pogodna je za proizvodnju filmske vrpce koja je elastična, bezbojna, prozirna, trajna i jeftina. U svjetskoj se kinematografiji koristila od pojave filma 1895. do 1950-ih. Čak 50% ukupno sačuvane filmske baštine snimljeno je na filmskim vrpcama s nitratnom podlogom. Zbog sastava podloge, vrpca je kemijski vrlo nestabilna, a razgradnja započinje samom izradom. Ispušteni dušikov dioksid u dodiru s povećanom vlagom u zraku stvara dušičnu kiselinu koja razara vrpcu. U ekstremnim uvjetima dolazi do egzotermnoga procesa raz-

gradnje pri kojem se želatina topi stvarajući toplinu, što može rezultirati samozapaljenjem. Uznapredovala razgradnja prepoznaje se po izbljedjeloj slici, ljepljivosti emulzije, teškom odvajanju vrpce, mjehurićima ugljikova dioksida unutar emulzije, roli koja postaje meka na dodir, pojavi pjene i smeđeg praha. Pri razgradnji vrpca otpušta plinove koji stvaraju pritisak unutar filmske kutije. Ubrzava se egzotermni proces i raste rizik od samozapaljenja. (Burić, 2012: 71).¹¹ Hrvatski filmski arhiv je u posebnom projektu zaštite 1981. kopirao prikupljeno gradivo s nitratne podloge na sigurnije, acetatne podloge. Po završetku projekta originalni nitratni materijali uništeni su u kontroliranim uvjetima te Arhiv danas nema spremišta za nitratne vrpce (Burić, 2016).

7. Osnovne značajke acetatne filmske vrpce

Budući da se nitratna vrpca pokazala opasnom, tragalo se za kemijskim spojevima koji bi omogućili sigurnije filmske podloge. Acetatna celuloza se od 1909. rabila za snimanje amaterskih filmova. Njezina proizvodnja bila je znatno skuplja u odnosu na proizvodnju vrpce s nitratnom podlogom, a uporaba ograničena do 1950-ih, kada se napušta nitroceluloza (Kukuljica, 2004: 61). Osnovna značajka materijala je sporo izgaranje. Tvrtka Eastman Kodak je uvodi 1923. na 35-milimetarskome filmu. Acetatna i diacetatna podloga također se smatraju zapaljivima jer obje gore, iako znatno sporije od nitratnoga filma. Triacetatna vrpca pojavljuje se 1930-ih (Burić, 2012: 72). Nosač emulzije za crno-bijelu vrpcu na acetatnoj bazi se od nitratne podloge razlikuje sastavom i kemijskim svojstvima. Glavni sastojak je celuloza obrađivana octenom, ne salitrenom kiselinom. Do kraja 1990-ih vrpca se proizvodila na triacetatnoj podlozi. (Kukuljica, 2004: 100)



Oštećena
filmska vrpca

Triacetatni se film često rabi i danas. Osnovna značajka sigurnosnog filma je da se pri zapaljenju skvrči i dugo tinja. Velik je nedostatak što vrpca nije trajno rješenje. Sklona je propadanju zbog kojeg se pojavljuje teško i nepopravljivo oštećenje. Proces razgradnje karakterizira specifičan, neugodan miris pa je nazvan sindromom vinskog octa (engl. *vinegar syndrome*) (ibid.: 62). Zbog tog sindroma emulzija se odvađa od podloge. Filmska vrpca prelazi u amorfnu masu koja zbog povećane hidrolize prelazi u kašasti oblik (Burić, 2012: 72).

8. Osnovne značajke poliesterske filmske vrpce

Poliester se pod prodajnim nazivima Kodak Estar, 3M Mylar ili Ester Base pojavio sredinom 1950-ih. Rabio se u grafičkoj industriji za separaciju boje i maski, a u filmskoj se industriji počinje rabiti 1960-ih i 1970-ih. Uzlet doživljava 1990-ih, a 2000. tvrtka Eastman

postoje sumnje o uzroku zapaljenja. Najčešći je uzrok požara povećanje temperature zbog topline lampe u projektorima. (Kukuljica, 2004: 59)

¹¹ U razdoblju uporabe i pohrane nitratne vrpce bilo je mnogo spontanijih požara. Jedan se dogodio 1932. u spremištu filmskih kopija na Dolcu u Zagrebu, no



Razgradnja
filmske vrpce

Kodak najavljuje prestanak proizvodnje triacetatnoga filma tijekom 2001. Poliesterski film ne sadrži celulozu sklonu upijanju vlage. Sastavom omogućuje veliku čvrstoću i savitljivost vrpce i nezapaljiv je. Značajke filma omogućuju dugoročno očuvanje. U ispravnim uvjetima pohrane na 10 °C i 35% relativne vlage može opstati do 300 godina. Njegova kvaliteta je istodobno problem u nekim drugim aspektima rukovanja. Starija filmska oprema koja se rabila za snimanje, laboratorijsku obradu i projiciranje filma dizajnirana je za krhke, acetatne podloge. Budući da je poliesterski film iznimno čvrst, nije ga moguće kidati rukama i vrlo teško puca, može uzrokovati oštećenja opreme – zupčanika stroja koji ga pokreće (Burić, 2012: 75–76). Pri brzom prematanju stvara više statičkog elektriciteta od triacetatne vrpce, što se može osjetiti u krckanju tona tijekom projekcije. Iz tog se razloga preporučuje uporaba ovlaživača zraka u projekcijskim kabinama gdje je relativna vlaga niska. Poliesterskom vrpcom bi

se u projekcijskim prostorima trebalo rukovati pri 50–60% vlage u zraku (Kukuljica, 2004: 68–69).

9. Filmski formati

Širina filmskih vrpca koje su se rabile za snimanje je od dana nastanka kinematografije do danas doživjela mnoge promjene. Kvaliteta slike i projekcije uz ekonomske i druge razloge utjecala je na povremenu pojavu i proizvodnju više od dvadeset filmskih formata. U široj uporabi su se zadržali samo 8, 16, 35 i 70-milimetarski filmski formati. Na osnovi širine, vrpca se može podijeliti u tri osnovne skupine formata. Normalni (standardni) formati odnose se na vrpce širine 35 mm. Substandardni formati odnose se na vrpce širine manje od 35 mm. Superformati su vrpce širine veće od 35 mm. (Babac, 1976: 25) 35-milimetarski format se u povijesti kinematografskog medija sačuvao u gotovo istom obliku i dimenzijama. Sve su se promjene odnosile na oblik i veličinu perfora-

cije. Slijedeći kronološki pregled razvoja filmskih formata, smatra se kako je W. K. L. Dickson (s T. A. Edisonom) patentirao 35-milimetarski format filmske vrpce s pravokutnim perforacijama oštih rubova. Prošlo je dosta vremena prije nego li je industrija prihvatila zajednički standard u proizvodnji i obradi filma. Uporaba širih formata vrpce temeljila se na boljoj rezoluciji i kvaliteti slike na ekranu i omogućavala je uporabu većih filmskih ekrana (Kukuljica, 2000: 68). Jedinstvenost formata također određuje vrijednost filmskoga gradiva. Rijetko je koje informacijsko sredstvo zaživjelo i nestalo u tako kratkom vremenskom razdoblju i toliko različitih formata. Prepoznavanje gradiva na toj razini bitno je za filmske arhiviste. Filmska snimka rijetko nastaje u jedinstvenom vremenskom kontinuitetu i zapisu, pa se izrada cjelovitog djela sastoji različitih međufaza i koraka. Cjelokupno znanje o nekom filmu iznimno je važno za vrednovanje gradiva. (Burić, 2012: 65–66)

10. Fizička zaštita filmskoga gradiva

Na osnovi informacija prikupljenih istraživanjima Nacionalnog centra za kinematografiju u Parizu 2000. otkriveno je kako je od 100 000 djela snimljenih u povijesti francuske kinematografije sačuvano samo 20 000. Nepovratno je izgubljeno 80% radova. Slična iskustva dijele druge europske zemlje i SAD. Najviše uništenoga gradiva potječe iz razdoblja između 1895. i 1910, kada je izgubljeno 90% snimljenoga filmskoga gradiva. Od pojave zvučnoga filma 1927. uništeno je 50% snimljenoga gradiva. Nakon otkrića acetatne filmske podloge izgubljeno je dodatnih 50%. Usprkos metodama i mjerama zaštite gradiva i dalje su potrebna istraživanja prirode filmske vrpce; trajanja i izdržljivost u kontekstu tehničkih i tehnoloških promjena (Kukuljica, 2002: 127–128). Cilj je svih mjera zaštite filmskoga gradiva trajna zaštita i primjerena pohrana originalnih negativa. S tehnološkog i tehničkoga stajališta

proizlazi kako je osnovna osobina filmske vrpce ograničeni vijek trajanja. Provedba prvih mjera sustavne zaštite gradiva započele su početkom 1950-ih presnimavanjem filmova sa zapaljive nitratne na sigurnosnu podlogu (Kukuljica, 2004: 91). Spremišta zauzimaju najveći dio raspoloživa prostora arhiva i u njima se gradivo čuva trajno. Svaki nedostatak prijeti smanjivanjem životnoga vijeka gradiva. Spremišta bi u što većoj mjeri trebala jamčiti sigurno, postojano okruženje za čuvanje gradiva. Mogućnosti se usklađuju s raspoloživim resursima za opremanje i održavanje primjerenih uvjeta za trajnu pohranu, jer arhivi često nemaju prostore optimalnih uvjeta koji zadovoljavaju sve zahtjeve i preporuke za dugotrajno očuvanje. Spremišta bi se trebala nalaziti u zasebnom dijelu objekta ili biti samostalan objekt, zaštićena od neovlaštenog pristupa, širenja požara iz drugih cjelina objekta i sl. Većina je spremišnih prostorija kompromis između sigurnosti i iskoristivosti. Ako je prostorija veća, u nju će stati više gradiva. Ipak, pri ostvarenju potencijalnog rizika to znači i veći gubitak. Veći prostori su područja veće relativne vlažnosti zraka pa zahtijevaju primjerene ventilacijske sustave. Veličina spremišta ovisi o količini i vrsti gradiva, načinu odlaganja, sigurnosnoj opremi, načinu održavanja mikroklimatskih uvjeta i sl. (Ivanović, 2010: 188–189)

11. Spremište za pohranu filmskoga gradiva

Prije opisana kemijska svojstva nitratnoga filma uzrokuju samozapaljenje vrpce na temperaturama od približno 40 °C. Filmski arhivi čuvaju preostale vrpce nastale između 1920. i 1950. Starenjem vrpce ubrzava se razgradnja te raste rizik od samozapaljenja i na nižim temperaturama. Dušikov dioksid teži je od zraka, spušta se na pod spremišta, otrovan je, opasan i može uzrokovati teška oštećenja dišnih organa. Nitratna se vrpca ne smije čuvati zajedno s vrpcom na acetatnoj podlozi zbog stalnog ispuštanja dušikova dioksida koji uni-

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRADE
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Montažni stol
u Hrvatskom
filmskom
arhivu pri
Hrvatskom
državnom
arhivu

štava srebrni sloj ili sloj boje u objema vrstama vrpce. Kada se nitratna vrpca zapali, vatra se ne može ugasiti pijeskom, vodom ili pjenom. Pri zapaljenju veće količine javlja se rizik od stvaranja plinske smjese koja uzrokuje eksploziju (a dvadeset tona nitratnih vrpce može izgorjeti za tri minute). Trajna pohrana filmskoga gradiva na nitratnoj podlozi golem je rizik. Pri projektiranju spremišta ključno je strogo pridržavanje zakonskih odredbi te protupožarnih i drugih standarda. U prostorijama za obradu i rukovanje gradivom ne bi se smjeli ugrađivati ni upotrebljavati toplinski izvori, poput radijatora. Izvori svjetla ne bi smjeli imati izravan dodir s nitratnom vrpcom. Sve prostorije morale bi imati aparate za gašenje požara i po dva izlaza. Prozori ne bi smjeli biti zaštićeni šipkama i trebali bi biti vidno označeni kao izlazi za evakuaciju. Radne površine trebale bi biti organizirane na način koji omogućuje lak, brz pristup izlazima.

Prigodom obrade, na radnoj podlozi ili u istoj prostoriji moralo bi se raditi na jednom

filmu (obično šest rola). Nakon rada u prostoriji ne smije ostati niti jedan svitak filma. Mora biti vraćen u spremište ili premješten u drugu osiguranu prostoriju. Kada se u istoj prostoriji nalazi oprema za obradu gradiva (stroj za premotavanje ili montažni stol), mora biti smještena tako da se vatra ne može proširiti na drugi stroj. Najbolje bi bilo da nisu u istoj prostoriji. Budući da se nitratna vrpca stalno razgrađuje, fizičko se stanje mora kontrolirati u pravilnim vremenskim razmacima. Filmska vrpca sa započetim procesom razgradnje mora biti odstranjena iz spremišta i pohranjena u zasebnu prostoriju. Nakon izrade zamjenskog izvornog filmskoga gradiva na sigurnosnoj vrpce, nitratna bi se trebala uništiti. Stalna kontrola i prematanje vrpce omogućuju odstranjivanje nakupljenih štetnih plinova. Gradivo je potrebno detaljno pregledavati i premotavati svake dvije godine. Starije bi se gradivo trebalo premotavati češće – ako nije pohranjeno u odgovarajućim uvjetima, fizičko stanje gradiva trebalo bi se kontrolirati svakih 30 dana. Svake

dvije godine potrebno je zamijeniti limene ambalaže za pohranu i očistiti, tj. ručno oprati vrpce zbog pojave gljivica. Ostatci vrpce dobiveni obradom trebaju se čuvati u zasebnim kontejnerima od posebnih materijala, koji se moraju prazniti svaki dan. Kod pohrane nitrata filma spremišta moraju biti samostalni objekti, zgrade s jednim katom, građene na zemljanoj podlozi. Materijali za izgradnju moraju biti vatrootporni, a objekt zaštićen od Sunčeva svjetla i radijacije. U istom se objektu ne smiju nalaziti stambeni ili radni prostori. On se mora nalaziti izvan gradske jezgre, industrijskoga dijela, prometnih čvorišta i daleko od područja koja bi mogla biti poplavljena.

Postoji više stajališta o optimalnim uvjetima za pohranu nitrata filmskoga gradiva. Europski filmski arhivisti slažu se kako su najbolji uvjeti temperatura oko 5 °C i vlaga do 35%. Kapacitet spremišta ne bi trebao biti veći od 20 000 m filmske vrpce (100 000 kg). Udaljenost između spremišta trebala bi iznositi barem 50 m. Ako je udaljenost manja, potrebno je izgraditi zemljanu branu između spremišta te odijeliti spremište na zasebne, vatrootporne odjeljke. Težina gradiva u jednome odjeljku ne bi smjela prelaziti 2500 kg. Krov bi morao biti izgrađen tako da reducira utjecaje promjena temperature izvan objekta na spremište. U toplijim bi krajevima morao postojati sustav automatskog polijevanja krova vodom radi hlađenja. Podovi bi trebali biti građeni od materijala koji ne skupljaju prašinu, otpornih na habanje zbog velike težine filmskoga gradiva (oko 1200 kg/m²). Spremišta bi trebala biti građena u horizontalnome nizu bez stuba, a vrata napravljena od vatrootpornih materijala i s isprekidanim toplinskim mostovima te se otvarati prema van. Ulazna vrata u spremište moraju imati sigurnosnu bravu. Minimalna širina vrata trebala bi biti oko 0,8 m. Spremište ne smije imati prozore, a sve instalacije za klimatizaciju moraju biti izvan spremišta.

Iz sigurnosnih razloga predlaže se dvostruki sustav za klimatizaciju. Kroz spremište

ne smiju prolaziti instalacije (voda, plin, grijanje). Prekidači moraju biti izvan spremišta, a preporučuju se i neeksplozivna fluorescentna rasvjetna tijela te ugradnja dvostrukih svjetala za nuždu, neovisnih od glavnog električnog napajanja. Spremište i ugrađeni sustav za vatrodojavu povezan s vatrogasnom brigadom moraju biti pod stalnom kontrolom. Mora postojati mogućnost automatskog isključivanja uređaja za klimatizaciju, kako bi se spriječilo širenje dima i vatre, te automatskog uključivanja sustava za gašenje požara.

Pri transportu nitrata gradiva vrpca mora biti u zatvorenoj kutiji i ne smije se izlagati Sunčevoj svjetlosti. Ako temperature prelaze 30 °C, gradivo se ne bi smjelo iznositi. Ako je transport nužan, treba ga obaviti rano ujutro na manjim udaljenostima. Transportna vozila moraju biti propisno označena i opremljena dodatnim protupožarnim aparatima. Mnoge zrakoplovne kompanije odbijaju prevoziti nitrata filmsko gradivo iz sigurnosnih razloga. Poželjno je izbjegavati i vlak radi duljeg trajanja prijevoza. (Kukuljica, 2004: 93–99).

Temperatura i relativna vlažnost znatno utječu na pohranjeno gradivo. S porastom temperature raste intenzitet kemijskih procesa i ubrzava se proces razgradnje. Uz stanje u kojem se gradivo trenutačno čuva važan je i način njegove ranije pohrane. Uvjeti za čuvanje gradiva razlikuju se na osnovi vrste materijala te njegove kemijske i mehaničke stabilnosti. Optimalne je uvjete teško ili nemoguće osigurati bez novca za skupe klimatizacijske sustave, što povećava troškove izgradnje spremišta te održavanja uvjeta u njima. (Ivanović, 2010: 190–191)

Trajnost nitrata vrpce nije lako odrediti. Nekada je gradivo starije od 70 godina u dobrom stanju, a nekada su kopije uništene nakon samo deset godina. Tehnička komisija FIAF-a vijek trajanja acetatne vrpce procjenjuje na 40 godina. Fizičko stanje pohranjenoga gradiva treba ispitati svake dvije godine i obvezno premotati filmsku vrpce te je po potrebi

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRADE
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Spremište
za pohranu
filmskoga
gradiva
Hrvatskog
filmskog arhiva

oprati kako bi se odstranili nakupljeni plinovi i kiseli sastojci iz podloge vrpce. Novija istraživanja Tehničke komisije predlažu da se filmsko gradivo na triacetatnoj podlozi čuva na temperaturi do 20 °C i 35% vlage. Viša temperatura uz smanjenje vlage može izazvati isušivanje vrpce koja postaje krhka. Novije mjere i uvjeti pohranjivanja predlažu detaljan pregled vrpce svakih šest mjeseci. Premotavanjem se vrpca provjetrava, sprečava se utjecaj kiselosti te onemogućava sljepljivanje. Nakon što se primijeti da se emulzija počela razdvajati od podloge, potrebno je odmah izraditi novo zamjensko izvorno gradivo, a oštećenu vrpcu fizički izdvojiti te odlučiti treba li je pohraniti u posebnim uvjetima ili izlučiti i uništiti. Kutije ne smiju biti hermetički zatvorene. Treba osigurati stalnu izmjenu zraka u spremištu, inzistirati na odva-
janju kopija, originalnih negativa i zamjenskih izvornih materijala te održavati temperaturu od 5 °C i vlagu od 35%. Mnogi su europski filmski arhivi prešli na dugotrajnu pohranu acetatnoga filma na temperaturi od 10 °C i 40% vlage. Iskustvo arhivske prakse pohrane filmskoga gradiva u boji pokazalo je kako nakon nekoliko godina originalni negativni postaju neupotrebljivi zbog promjene odnosa u boji. Ako u spre-

mištima vlaga nije bila prekomjerna, originalni negativni slikovne značajke mogu zadržati najduže 30 godina.

Kako bi se filmsko gradivo u boji moglo očuvati dugoročno, potrebno je graditi specijalizirana spremišta za trajnu pohranu vrpce na temperaturi između -5 °C i 5 °C te 35% vlage, sa stalnom izmjenom zraka. Zbog visoke cijene, to si većina arhiva ne može priuštiti. Međutim, osiguranje primjerenih uvjeta pohrane uz kontrolu temperature i vlage te provođenje preventivnih mjera zaštite poput izrade sigurnosnih kopija i zamjenskog izvornoga gradiva produljuje trajanje filmske vrpce u boji 100 do 150 godina (Kukuljica, 2004: 99–105). Najveći broj arhiva ne može dostići uvjete za trajnu pohranu filmske vrpce na preporučenim temperaturama. Najveći broj institucija acetatne vrpce i vrpce u boji čuva na 15 °C i do 50% vlage, bez mogućnosti izmjene zraka. Također, ne mogu prestati raditi na zaštiti i restauraciji gradiva radi gradnje jednog manjeg spremišta sa strožim uvjetima pohrane. U gradnju bi bilo utrošeno previše sredstava potrebnih za druge svrhe. Projekti ne smiju štetiti jedan drugomu, već se moraju odvijati postupno i istodobno, polako, ali sigurno (Kukuljica, 2004: 113).

12. Film u digitalnome dobu

Dugovječnost filmskih materijala i sadašnje arhivističke prakse filmske su arhive učinile stabilnim institucijama. Oprema za rukovanje analognim filmovima radila se da bude trajna. Proizvodnja tehnologije i produciranih elemenata je tijekom vremena evoluirala, ali se do nedavno nije temeljito promijenila. Dodavanjem zvuka, elementi su i dalje bili sadržani na istom fizičkome nosaču kao i slika. Boja je promijenila fizičku i kemijsku strukturu filma, ali ne i njegova mehanička svojstva. Pojava digitalne postprodukcije na prijelazu stoljeća donijela je također relativno male promjene, jer se film u kinima i dalje prikazivao na filmskim projektorima (Christensen i Kuutti, 2012: 1). Danas se većina filmova snima digitalnom kamerom. U mnogim se europskim zemljama više ne može pogledati "film na filmu", uključujući Francusku koja je najsporiije prihvaćala digitalne tehnologije. U prvome tromjesečju 2011. se za samo 36% francuske filmske produkcije rabila analogna filmska kamera. Veliki proizvođači (ARRI, Panavision, Aaton) ukinuli su proizvodnju analognih filmskih kamera, okrenuvši se digitalnoj opremi (Mazzanti, 2011: 20).

13. Digitalizacija filmskoga gradiva

Zahvaljujući fizičkim razlikama između zvučnih, video i filmskih zapisa te razlikama u formatima i opremi za rukovanje, procedure za digitalizaciju različite su jer se i digitalni zapisi razlikuju u formatima i zahtjevima za pohranu. Primjerice videogradivo po sekundi materijala zauzima gotovo deset puta više diskovnog prostora za pohranu od zvučnih zapisa, a digitalni film visoke razlučivosti zauzima oko deset puta više prostora za pohranu od videogradiva. Postoje tri osnovne vrste AV zapisa podijeljenih po tehničkim skupinama. Analogni zapisi (audiovrpce, VHS, U-matic videovrpce i film) bilježeni su na fizičkim nosačima. Medij na kojima su zapisani nužni su nosači svakog sustava za analogno snimanje. Druga

vrsta su digitalni zapisi na fizičkim nositeljima (CD ili DVD). Ti zapisi nisu datoteke. Kako bi to postali, potrebno je koristiti se specifičnim tehnologijama i radnim procesom. Posljednji su digitalni zapisi koji postoje samo kao datoteke. Suvremena oprema može snimiti zvuk i pokretnu sliku izravno na memoriju uređaja, pri čemu zapisi postaju datoteke. Neovisni su o mediju za pohranu kao fizičkomu nosaču zapisa. (Wright, 2012: 2–3)

Digitalizacija radi očuvanja obuhvaća očuvanje informacijskoga sadržaja i medija kao fizičkoga nositelja. Digitalizirani informacijski sadržaj sprema se odvojeno od objekta nositelja. Digitalizacija se provodi iz četiri osnovna razloga: zaštite izvornika, povećanja dostupnosti i mogućnosti korištenja građe, stvaranja novih ponuda i usluga za korisnike ili upotpunjavanja postojećega fonda. Jedan je od najvažnijih razloga digitalizacije stvaranje novih ponuda i usluga za korisnike (Stančić, 2009: 9–10). Prije provođenja digitalizacije nužno je precizno utvrditi prioritete i redoslijed digitalizacije. Prioriteti se određuju na temelju procjene vrijednosti gradiva, rizika zbog neprovođenja digitalizacije te predviđenoga korištenja gradiva. Gradivo može imati visoku, srednju ili nisku vrijednost. Materijali visoka rizika su fizički i kemijski nestabilni. Materijali srednjeg rizika su oni koji propadaju samim korištenjem. Materijali niska rizika predstavljaju ispravno pohranjeno gradivo stvoreno od dugovječna materijala, sigurno od brza propadanja. Gradivo visoka rizika ima visoku vrijednost. Institucija treba procijeniti hoće li postupak digitalizacije dodatno oštetiti ugroženo gradivo. Predviđena uporaba odnosi se na ciljanu publiku. Često rabljeno gradivo je vrijedno pa bi svaka institucija trebala odrediti redoslijed digitalizacije s pomoću procjene razine vrijednosti, rizika i predviđene uporabe (ibid.: 20–23).

Projekti digitalizacije su tehnički, vremenski i financijski zahtjevni. Tehnička komisija FIAF-a savjetuje stvaranje početnoga

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRADE
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

plana koji uključuje odabir naslova i prikladnih materijala za digitalizaciju, testno skeniranje različitih materijala radi određivanja parametara skeniranja, pripremu i čišćenje materijala, fizičko premještanje materijala (od lokacije skeniranja i do nje), digitalizaciju, provjeru digitalnih podataka, stvaranje digitalnih metapodataka o novim digitalnim objektima i tijeku rada prigodom skeniranja, premještanje i pohranu podataka, izradu i provjeru međunaslova, pohranu i distribuciju digitalne imovine, razvoj tijeka rada za korištenje i pristup digitaliziranom gradivu, dokumentaciju i predstavljanje projekta te izvještaj o rezultatima. Unatoč različitim financijskim mogućnostima, ciljeva i strategija, sva bi planiranja trebala uključivati plan o tehnološkim promjenama, znanje o tome kojim se digitalnim gradivom želimo koristiti i zašto, stvaranje baze podataka tijekom rada, dovoljno vremena za pripremu materijala i testiranje tijekom rada, planiranje radnih prostora za testiranje te dobre strategije izrade sigurnosnih kopija (engl. *backup*) s uključenim podacima o tijeku rada.

Prijenos velikih podataka zahtijeva vrijeme koje također treba uračunati u plan o tijeku rada. Ako nešto pođe krivo, treba biti moguće stati i popraviti pogrešku. Važne su i kontrola kvalitete i provjera. Kada dođe vrijeme migracije zapisa, uz troškove kopiranja sadržaja na novi medij u plan treba uračunati i troškove potrebnog vremena za provedbu, provjeru podataka, ponovno označavanje, ponovnu provjeru podataka te ažuriranje kataloga o zapisima. Kada projekt krene u realizaciju, tim za digitalizaciju mogao bi biti pozvan da objasni proces drugima. Potrebno je planirati i vrijeme za dokumentiranje procesa i rezultata (uspjeha, neuspjeha) na način da omogućiti učenje na iskustvu (FIAF TC, 2012: 1).

14. Uređaji za digitalizaciju audiovizualnoga gradiva

Različiti standardi filmskih vrpce mogu stvoriti probleme pri odabiru uređaja za digitalizaciju. Prvo valja provjeriti ispravnost repro-

dukcijskih uređaja; ako ispravno funkcioniraju, slijedi odabir tehnike i uređaja za digitalizaciju. Najkvalitetnija tehnika za digitalizaciju je uređaj koji gradivo digitalizira spajanjem na leću projektor, spojeno na računalo. Na računalo je potrebno imati grafičku karticu s mogućnošću prihvata i digitalizacije signala iz uređaja za digitalizaciju te instaliran program za prihvatanje signala. Za zvučne materijale potrebno je imati kvalitetnu zvučnu karticu za prihvatanje. Mogu se primjenjivati i druge tehnike, npr. projiciranje snimke na bijelu pozadinu (bijelo platno raspršuje svjetlost, nije prikladna podloga) ili snimanje digitalnom videokamerom. Moguće je digitalizirati svaki kvadrat zasebno uz naknadno spajanje i opsežnu obradu (filmski zapis sastoji se od 24 sl/s materijala). Kod digitalizacije videomaterijala nisu potrebni skupi projektori i uređaji za digitalizaciju spojeni na leću projektor. Dovoljni su videouređaj za reprodukciju materijala i grafička kartica na računalo koja može prihvatiti i digitalizirati videosignal. Potrebno je imati kvalitetnu zvučnu karticu za prihvatanje i digitalizaciju zvuka ili zaseban uređaj za digitalizaciju zvučnoga zapisa, poput pretpojačala spojenoga na računalo te program za prihvatanje digitaliziranoga signala (Stančić, 2009: 53–54).

Ako skener ne može istodobno spajati zvuk sa slikom, zvuk se sinkronizira kasnije. Ako zvuk dolazi iz nekog drugog izvora, potrebno je provjeriti sve elemente i naknadno ih složiti. Treba napomenuti kako ne čitaju svi skeneri zvučnu vrpce. Pri digitalizaciji će možda trebati uključiti .WAV datoteke koje dolaze iz drugih digitaliziranih izvora (Dolby digitalne vrpce, magnetske vrpce, stariji formati za zvuk). Zvučne datoteke moraju se uskladiti sa slikovnim datotekama (FIAF TC, 2012: 2). Digitalizacija videogradiva svodi se na digitalizaciju slike i zvuka. Budući da digitalni videozapis zauzima mnogo diskovnog prostora, zapisi se mogu umanjiti tehnikama komprimiranja, što, dakako, utječe na njihovu kvalitetu. Stoga je važno odrediti cilj digitalizacije – ako je cilj zaštita izvornika u lošem stanju,

treba težiti najvećoj mogućoj kvaliteti i vjernosti originalu (u okvirima budućih troškova pohrane). Ako je cilj prikaz s multimedijškoga CD-ROM-a ili mrežna distribucija, valja postići povoljan odnos veličine i kvalitete (Stančić, 2009: 69–70).

Komprimiranje je postupak pronalaženja zalihosti u binarnome zapisu. Zalihost se uklanja kodiranjem zapisa različitim matematičkim modelima. Može se obaviti bez gubitaka i u potpunosti sačuvati informacije te s gubicima, pri čemu se složenim algoritmima proračunava koji dijelovi mogu biti isključeni pod uvjetima kontroliranoga gubitka kvalitete. Odabir višega stupnja kompresije smanjuje kvalitetu zapisa (ibid.: 77). Komprimiranje gradiva s gubicima ili bez gubitaka može se obavljati s promjenjivim ili nepromjenjivim brojem bitova. Principi za komprimiranje videogradiva identični su principima za komprimiranje zvučnoga gradiva (ibid.: 91). Komprimiranje s nepromjenjivim brojem bitova omogućuje konzistentnost broja bitova po sekundi u čitavom zvučnom zapisu. Kako ono utječe na kvalitetu zapisa, zapis je na zahtjevnijim dionicama malo lošije kvalitete, a na jednostavnijima sadrži neke neiskorištene bitove s nepotrebno velikom zalihošću. Komprimiranje s promjenjivim brojem bitova daje kvalitetniji zvuk u čitavom zapisu. Postiže se detekcijom broja potrebnih bitova za svaki dio zapisa. Kada program naiđe na zahtjevniju dionicu, određuje joj veći broj bitova i zadržava se kvaliteta, a jednostavnijim dionicama dodjeljuje manji broj bitova. Time se izbjegavaju pojava praznih bitova i bilježenje nepotrebne zalihosti. Metoda se rabi kada je bitno postići određenu kvalitetu, a predvidljivost zapisa i vremena potrebnoga za komprimiranje nisu najbitniji (ibid.: 88–89).

Arhivi se više ili manje uspješno bave digitalizacijom svega gradiva. Tehnički problemi ne odnose se na digitalizaciju kao proces, već su vezani uz standarde (kojom se razinom kompresije, metodama kodiranja ili formatima koristiti). Postoje i problemi koji se odnose na to kako analogne materijale digitalizirati do-

voljno brzo i ekonomično. Dva osnovna problema za reprodukciju svih analognih medija su izostanak potrebne opreme i iskusnih operatera te stanje izvornika koji može biti osjetljiv ili oštećen (Wright, 2012: 6).

15. Troškovi digitalizacije filmskoga gradiva

Koliki bi bili troškovi digitaliziranja sveg europskog filmskog nasljeđa? U izvješću pripremljenome za Europsku komisiju (2011) iznesen je model izračunat na osnovi podataka dobivenih iz projekta PRESTOPrime: sve što uključuje film ima deset puta višu cijenu od sličnih operacija na videokaseti. Kopiranje i digitalizacija videokaseta iznose između 100 i 200 eura po satu, dok je cijena kopiranja "filma-na-film" ili skeniranje i digitalizacija filma iznosila između 1000 i 2000 eura po satu. Koliki bi prema tom modelu bio trošak masovne digitalizacije sveg europskog nasljeđa? Model pretpostavlja uporabu skenera dizajniranoga za arhivsku građu sposobnoga za 2K i 4K skeniranje 16-milimetarskoga i 35-milimetarskoga filma. Trošak ostale opreme izračunat je na osnovi njene produktivnosti u odnosu na skener. Uračunati su i vremenski trošak te održavanje. Proces uključuje fizičku pripremu materijala za skeniranje, digitalizaciju zvuka, korekciju boje, restauraciju slike i zvuka, uređivanje, kontrolu kvalitete te troškove osoblja za rad u jednoj smjeni od 7,5 sati po danu, 1400 radnih sati godišnje.

Model dopušta tri razine kvalitete. Osnovna kvaliteta uključuje 2K skeniranje uz ograničenu korekciju boje i restauraciju. Srednja kvaliteta uključuje 2K skeniranje te višu razinu korekcije boje i restauracije slike i zvuka. Visoka kvaliteta uključuje 4K skeniranje, a korekcija boje je izračunata s originalnoga negativa. Razina restauracije slike i zvuka je također visoka. Model dozvoljava izračun troškova po satu digitaliziranoga materijala na osnovi predviđanja različitih postotaka razine kvalitete. Moguće je simulirati trošak projekta za proizvodnju 60% osnovne, 20% srednje i

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRADE
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

20% visoke razine kvalitete. Model je testiran, procijenjen i evaluiran u odnosu na brojke dobivene iz projekata u tijeku ili onih koji se tek planiraju. Provedeno je nekoliko različitih, realističnih simulacija, a nijedna nije načinjena na razini 100% osnovne ili visoke kvalitete. Rezultati su djelomično potvrdili procjene projekta PRESTOPPrime: trošak od 2000 eura po satu digitaliziranoga materijala bio bi opravdan kada bi se digitalizacija obavljala u omjeru 70% visoke razine kvalitete i 30% srednje razine kvalitete.

Projekt digitalizacije na osnovnoj razini može smanjiti troškove digitaliziranoga materijala po satu zadržavajući i dalje pristojnu razinu kvalitete, jer dopušta korekciju boje i određenu količinu restauracije. S minimalnom korekcijom boje i ograničenom obradom bez obavljanja restauracije, trošak bi na osnovnoj razini mogao bi pasti na 500 eura po satu. Trošak modela, iako neprimjenjiv na vrhunske restauracijske projekte, pokazuje kako varira između 500 i 2000 eura po satu. Ako se brojke mogu primijeniti na sve europsko filmsko nasljeđe, trošak bi se kretao između 500 milijuna i dvije milijarde eura kao najgori mogući scenarij. Očito, digitalizacija sveg nasljeđa nije nužno i realistična jer neće sve zbirke biti digitalizirane. Realističnije je pretpostaviti kako bi ukupni troškovi digitalizacije iznosili oko jedne milijarde tijekom nekoliko godina, pri čemu se sedam do deset godina čini kao prihvatljiv kompromis između hitnosti, tehničkih ograničenja i razumne produktivnosti. Iznos od jedne milijarde približno odgovara iznosu od 37% pomoći koju države članice EU-a ulažu u filmsku industriju tijekom jednogodišnjega razdoblja (Mazzanti, 2011: 46–47). Model nije provjeren u praksi, još nije dostignut vremenski period koji bi omogućio točnu procjenu troškova. Nije sigurno koliko će se puta morati obavljati migracija, ažuriranje zapisa i što će se još morati raditi u digitalnom okruženju.

Filmski arhivist David Francis smatra kako je jedan od najvećih problema arhiva taj

što agencije za financiranje uvijek razmišljaju kratkoročno, usredotočene na trenutačnu situaciju i potrebne troškove za stvaranje digitalnih kopija *sada*. Kada se razmišlja na taj način, proizlazi kako je trošak stvaranja digitalnih kopija manji od stvaranja fotokemijskih kopija na filmu. (Usai; Francis; Horwath; Loebenstein, 2008: 60)

16. Filmska slika u elektroničkom mediju

Svakoj reprezentaciji nedostaje nešto od izvornika. Uspješna reprezentacija ovisi o tehnologiji i mediju komunikacije. U procesu digitalizacije gubitci nastaju zbog nesavršenosti opreme, neprimjerenog postupka digitalizacije i komprimiranja datoteka. Iako digitalna preslika nikada nije identična izvorniku, trebala bi biti što vjernija i potpunija. Prijelaz iz analognoga u digitalni format bez gubitka informacija težak je i skup proces. Mana je i u tome što digitalna preslika ne prenosi vjerno sve nijanse boja, a analogni zvučni zapis je u pravilu kvalitetniji od digitalnoga. Rasprave između analognoga i digitalnoga se češće vode u kontekstu vizualne i zvučne građe nego tekstualne (Šojat Bikić, 2013: 125–126).

Također, kinematografski film u televizijskoj prezentaciji ili na videokaseti gubi neke vizualne odlike; prebacivanjem na elektroničke medije mijenjaju se primarne kvalitete filmske slike. Budući da je riječ o tehnički i tehnološki različitim medijima, reproduktivne razlike su neizbježne. Postupak prebacivanja optičke filmske slike na neki od televizijskih sustava elektroničke slike obavlja se telekino uređajem. Njime se optička fotokemijska slika pretvara u videosignal. Kinematografski film prepisan na magnetnu vrpcu je vizualno promijenjen. Javljaju se odstupanja i u ukupnoj dužini trajanja od izvorne snimke. Telekiniranjem se fotogrami optičke filmske slike skeniraju u stvarnome vremenu i pretvaraju u videosignal, pri čemu se standardna učestalost filma od 24 sl/s prilagođava televizijskim normama

od 25 sl/s, odnosno 30 sl/s. Sustav projiciranja i skeniranja filmske slike ovisan je o vrsti telekino uređaja. Telekiniranje je složen postupak, ne puki prijepis na videozapis. Složenost je uvjetovana tehnološkim razlikama i odnosi se na uvjete gledanja u kinu ili na televizijskom ekranu. Postupak prebacivanja zahtijeva stalnu kontrolu i podešavanje kolorističkih, tonskih i ugođajnih vrijednosti filma prema tehnološkim mogućnostima i zahtjevima videozapisa i elektroničke slike. Uz pretpostavku oštrote i prenošenja maksimalnog slikovnog zapisa, filmska i elektronička slika se uz tehnološke razlike razlikuju i u dojmu. Neki stručnjaci smatraju kako se pri prebacivanju na elektronički medij provodi nasilje nad filmskom slikom zbog razlike u površini: površina emitirane elektroničke slike je znatno manja. Gledatelj pri projekciji na televizijskom ekranu vidi sliku kojoj je dio površine odrezan u usporedbi s kinoprojekcijom. Iako su gledatelji većinom usredotočeni na "lijepu sliku", problem nije beznačajan (Midžić, 1997: 141–142).

17. Biti ili ne biti... digitalan?

Teško je govoriti o očuvanju pokretnih slika bez uporabe pojmova *platforma* ili *sadržaj*. Popularnost pojma *platforma* proizlazi iz upoznatosti suvremenih korisnika s njime. Čini se kako taj pojam podupire ideju da je film nešto što postoji neovisno o nositelju, tj. da se informacija može prenositi s pomoću različitih medija i platformi, a sadržaj osloboditi ovisnosti o nosaču. U tom kontekstu forma mu više nije povijesna, nego logička (Usai; Francis; Horwath; Loebenstein, 2008: 195). Pristupanje građi danas priziva riječ *digitalno*. Filmski arhivist Paolo Cherchi Usai nudi pet mogućih scenarija za suvremene arhive. Predstavlja spektar najvjerojatnijih mogućnosti i pretpostavlja dvije stvari. Prvo, živimo u svijetu u kojem se novi filmovi distribuiraju i prikazuju isključivo digitalno. Drugo, radimo u hibridnom arhivu sa zbirkom 35-milimetarskoga i 16-milimetarskoga filma predstavljajući prvo stoljeće kina,

i zbirkom izvorno nastalih digitalnih radova. Što arhivisti mogu učiniti? U prvom scenariju arhiv nastavlja prikazivati 35-milimetarske i 16-milimetarske filmove u vlastitoj projekcijskoj dvorani. Može li si priuštiti takvo postupanje? Može, ali za to mora poduzeti prikladne mjere *odmah*. Mora pribaviti i očuvati što više 35-milimetarskih i 16-milimetarskih filmskih vrpca te ih restaurirati i tretirati kopije s najvećom mogućom brigom, znajući kako ih neće moći zamijeniti kada se prekine proizvodnja filmskih vrpca. Arhiv je zamišljen kao posljednje mjesto na svijetu gdje se još uvijek prikazuje film. Prednost modela je taj što arhiv pretvara u mjesto gdje je iskustvo gledanja filma postalo jedinstvenim kulturnim fenomenom. Istodobno ga pretvara u zastarjelu instituciju bez kontakta sa stvarnim, digitalnim svijetom.

U drugome scenariju svijet prelazi na digitalno, a arhiv ga slijedi. Budući da je riječ o filmskom arhivu, želi se osigurati da digitalna projekcija u što većoj mjeri ostane bliska iskustvu kina. U čemu je razlika? Arhivist bi mogao pokušati uvjeriti publiku kako digitalna projekcija nije ni bolja ni lošija od 35-milimetarske projekcije. To je različit način percipiranja pokretnih slika. Time se arhiv ne mora riješiti svoje zbirke filma, ali se njome koristi isključivo za stvaranje digitalnih kopija. Velika je prednost to što se digitalni filmovi mogu prikazivati na znatno većem broju filmskih festivala, konferencija i posebnih događanja. Nedostatak je što bi arhiv trebao više financijskih resursa. Istodobno gubi na jedinstvenosti jer se takav način gledanja filma ne razlikuje od gledanja filma u komercijalnome kinu ili kod kuće. Iskustvo gledanja filma može biti lako stvoreno i izvan arhivske institucije. Zbirka i dalje može biti bolje interpretirana od interpretacije u kinu, ali gubi na posebnosti.

U trećem scenariju arhiv ne održava projekcije. Odlučuje se na VoD (engl. *Video on Demand*) poslovni plan i prigrli mrežnu distribuciju ili drugo sredstvo široke diseminacije. Publika više nije 100, 200 ljudi. Cijeli svijet

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRADE
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

može se koristiti zbirkom arhiva. Pretpostavlja se kako je publika zadovoljna velikim izborom i manjom cijenom (cijena je manja za korisnika, ne za arhiv). No, ovdje se javljaju drugi problemi. Pod pretpostavkom da su nositelji vlasničkih prava arhivu dali dopuštenje da digitalizira čitavu zbirku, arhiv za to ima potrebna financijska sredstva te postoji način da se zbirka osigura od ilegalnog kopiranja, u čemu bi bila korist arhiva? Ako se arhivsko filmsko gradivo može pronaći na internetu, je li institucija i dalje potrebna? Ako će se sva kinematografska djela tretirati kao ravnopravna, koja je korist od prikazivanja najboljih restauratorskih pothvata na festivalima?

Četvrti scenarij je kombinacija prvih triju. Arhiv kombinira tradicionalne i digitalne projekcije filma te širu diseminaciju mrežom. To se čini najboljim jer omogućuje objašnjenje razlika između načina vizualne percepcije. Pokazuje kako film nije puki sadržaj, već kulturni i tehnološki fenomen s određenim povijesnim mjestom. Veliko *ali* leži u traženju financija. Čak i kada bi resursi postojali, arhiv mora dobro savladati projekcije analognih i digitalnih projekcija te VoD. Ako u tome ne uspije, prije ili kasnije početak usporedbe i rasprave u kontekstu boljšeg ili lošijeg te doći do zaključka kako je digitalno bolje od originalnog iskustva gledanja filma. Peti scenarij je najcrniji. O njemu se arhivisti i muzeolozi ne usuđuju javno raspravljati. Pretpostavlja isključivo digitalnu distribuciju filmova. Usai zamišlja kako je on producent ili distributer s apsolutnom kontrolom nad digitalnim proizvodom. Zašto bi pristao na predaju filma arhivu? Kod 35-milimetarskoga filma arhiv je imao struč-

nost i dužnost vođenja brige o filmu. Plaćao bi troškove očuvanja i bio odgovoran ako nešto pođe po krivu, a vlasnik bi imao pristup filmu kad poželi. U digitalnome dobu producent ili distributer ima tvrdi disk, kontrolira satelitsku distribuciju i više ne treba arhiv. Osim tisuća analognih kopija koje nitko ne želi gledati jer su dostupne u digitalnom formatu, arhiv bi bio sveden na obično skladište (Ibid.: 192–194).¹²

18. Arhivska pohrana izravno nastalih digitalnih radova

Digitalni otoci postoje od 1980-ih, počevši od postprodukcije i vizualnih efekata. Donedavno se za snimanje rabio film. Digitalni su se elementi isporučivali kao slike na analognome filmu. Danas su čitava djela digitalno producirana, a dematerijalizacija sadržaja mijenja arhivističke prakse vezane uz obradu i zaštitu gradiva te samu dostupnost (Mazzanti, 2011: 57). Prikupljanje izvorno digitalnih formata je u tijeku. U nedostatku potrebne opreme, financijskih resursa i neiskustvu arhivista u rukovanju i trajnoj pohrani, digitalno filmsko nasljeđe je ugroženo. U europskoj kinematografskoj produkciji prevladava model u kojem se DSM (engl. *Digital Source Master*) i iz njega stvoren DCDM (engl. *Digital Cinema Distribution Master*) isporučuju naručitelju, odnosno producentu na LTO (engl. *Linear-Tape Open*) kasetama ili čvrstom disku (ibid.: 53).

Hrvatski filmski arhiv preuzima gradivo na LTO kasetama, iako trenutno nema potrebne uređaje za njihov pregled. Stvaratelje se upućuje na to da predaju gradivo na distribucijskim nosačima (najčešće DCP, engl. *Digital Cinema Package*), iako ni za njihov pregled i

¹² Većina europskih zemalja ima neku vrstu obveznog depozita za filmske radove. U jedanaest je riječ o zakonskoj obvezi, u drugih šesnaest o ugovornim obavezama odlaganja za javno financirane kinematografske radove. Jedino se Nizozemska i Velika Britanija oslanjaju isključivo na dobrovoljan

depozit. Ni u SAD-u ne postoji zakonska ili ugovorna obveza odlaganja filmova. Producenti predaju kopije ili *master* na dobrovoljnoj osnovi. Aktivno su uključeni u proces dugoročnog očuvanja svojih radova (Mazzanti, 2011: 48).

obradu također ne postoji odgovarajuća potrebna oprema unutar Arhiva (Burić, 2016).

Arhivi osiguravaju trajnu pohranu filmskoga nasljeđa u njegovoj originalnoj formi. Kod konvencionalnih filmskih kopija strategija zaštite temelji se na očuvanju originalnog medija, što za digitalne medije i formate nije moguće. Tehnička komisija ne nudi rješenje za dugoročno očuvanje digitalnoga gradiva, ali specificira prihvatljive formate za arhivsku pohranu. Arhivima se za početak savjetuje provjera tehničke kvalitete pohranjenoga digitalnoga gradiva. Zahtjevi arhiva mogu biti u neskladu s kratkoročnim interesima producenata koji mogu smatrati kako je predaja kodiranih DCP-a za njih bolja opcija jer ne predstavlja prijetnju njihovim vlasničkim pravima. Međutim, očuvanje kodiranog DCP-a je vrlo rizično. Mogu se dogoditi stvari poput gubitka KDM (engl. *Key Delivery Message*) ključa, neuspjeh u dekodiranju dok je KDM još aktivan i sl., što DCP čini beskorisnim. Predaja dekodiranog DCP formata je bolja opcija. Iako je komprimiran i nije idealan za dugoročno očuvanje, ipak je točna reprezentacija onoga što je predstavljeno publici. Budući da je komprimiran bez gubitaka, može zadovoljiti zahtjeve pohrane. Nekomprimirani DCDM je u teoriji idealan za dugoročno očuvanje. Budući da ne postoji kao fizički objekt, arhiv mora procijeniti isplativost čuvanja nekomprimiranoga *mastera* u odnosu na visoke troškove pohrane. Samo su DCDM i nekodirani DCP prikladni formati za trajnu arhivsku pohranu. Arhivi u politici pribavljanja moraju biti svjesni kako će DCDM biti znatno veći od DCP-a. DSM također može biti prihvaćen, ali nikako kao zamjena za DCP ili DCDM. I troškovi pohrane kvalitetne verzije DSM-a također mogu biti visoke (FIAF TC, 2010: 3–4).

19. Dugoročno očuvanje digitalnoga filmskoga gradiva

Analogni film se u ispravnim uvjetima pohrane može očuvati između 500 i 2000 godina. Ukupni troškovi zaštite analognoga filma

manji su od troškova zaštite digitalnoga gradiva. Svi digitalni radovi (izvorno nastali digitalni i digitalizirani) su u ranoj fazi razvoja u odnosu na analogno gradivo. Ne postoji spremište digitalnoga gradiva s dovoljno dugim vijekom postojanja na osnovi iskustva kojega bi se mogli izvesti jasni zaključci o dugoročnom očuvanju i životnom vijeku digitalnih sadržaja. Javlja se rizik od nepovratnog gubitka suvremene produkcije. Nejasno je tko će snositi troškove dugoročnog očuvanja te hoće li uopće biti pronađen prihvatljiv ekonomski model. Uspješna zaštita i pohrana digitalnoga sadržaja zahtijevaju usvajanje sustavnih pristupa, a digitalni repozitorij mora obavljati migracije medija i formata. Migracija medija provodi se kada medij zastarijeva ili su postavljeni novi korisnički zahtjevi. Migracija formata provodi se kada je program zastario te ne može očitavati sadržaj. Važni su i tehnički metapodatci koji opisuju originalni format. Arhivi bi u politici pribavljanja digitalnih radova morali izbjegavati kodirane materijale jer bi mogli omesti migraciju formata i mogućnost provjere integriteta sadržaja. Sadržaj digitalnoga gradiva trebao bi biti pohranjen kao nekomprimiran. Iako to znatno uvećava troškove, ključno je za dugoročno očuvanje i pristup (Mazzanti, 2011: 129–130).

Digitalizacija zbirki, dostupnost i šira diseminacija ključne su komponente svih strategija filmskih arhiva u budućnosti. Primjer pruža dokument Irskog filmskog arhiva (Irish Film Archive) iz pera Kasandre O'Connell. Ocrta strategiju Arhiva u upravljanju digitalnim zbirkama radi dugoročnog očuvanja i pristupa, ali ne daje detalje politike i procesa Arhiva. Opisuje osnovna načela koja će voditi razvoj i tijekom projekta u idućih šest godina (2013–19). Arhiv se vodi SPECTRUM standardima za upravljanje zbirkama, a radi dosljednosti koristi DAM (engl. *Spectrum Digital Asset Management*), nastao 2013. kao okvir za digitalne strategije. Arhiv je razvio *Strategiju digitalnog očuvanja i pristupa gradivu* (engl. *Digital Preservation and Access Strategy*) kako bi se razvio u digitalni

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRADE
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

arhiv na svjetskoj razini te osigurao pristup irskom nacionalnom filmskom nasljeđu. Kako bi se osigurali učinkovitost i isplativost projekta, Arhiv će slijediti tri osnovna načela: (1) fleksibilnost – osmišljavanje sustava tako da je svaka komponenta sposobna djelovati kao samostalna jedinica unutar veće mreže i biti sposobna za obavljanje niza aktivnosti kako bi se maksimizirala operativna učinkovitost; (2) skalabilnost – osmišljavanje postupaka tako da se u obzir uzmu brze promjene tehnologija te dopušta integracija budućih tehnologija i dodatnih kapaciteta za pohranu i operacije kada Arhivu postanu financijski ostvarive i dostupne, te (3) održivost – digitalna infrastruktura i oprema zahtijevat će stalno ulaganje i modernizaciju pa će vještine potrebne za dugoročno očuvanje i upravljanje digitalnim zbirkama morati biti razvijene unutar organizacije (za Arhiv je ključno odabrati rješenja koja mogu biti održiva u sklopu organizacijskih resursa i održavati dobre veze s drugim važnim sektorima). Kao potencijalni rizici navode se zastarijevanje tehnologije, nedostatak standarda i troškovi. Prednosti su očuvanje originalnog gradiva, brži i jednostavniji pristup (VoD, virtualno razgledavanje prostora Arhiva) i nove prilike za financiranje (prihodi od mrežne distribucije, subvencije). Strategija određuje strateške prioritete, podijeljene na osnovi potreba Arhiva.

Prva faza Strategije odnosi se na kratkoročne potrebe Arhiva (2014) i usvajanje digitalne infrastrukture za izgradnju svih digitalnih politika i procesa. Infrastruktura će uključivati visok kapacitet pohrane, mogućnost nadogradnje sposobnosti za digitalnu restauraciju i sl. Osoblje Arhiva analizirat će operativne potrebe, identificirati sve skupine korisnika te mapirati sve trenutačne aktivnosti u pripremi kako bi se razvio novi tijek rada. Proces će se

tijekom razvoja nadopunjavati i nadograđivati, dok sustavi u idućih šest godina postaju sve više automatizirani. Druga faza Strategije odnosi se na srednjoročne potrebe Arhiva (2015–16). Arhiv će s tehničkim suradnicima dizajnirati tehnološka i operativna rješenja radi smanjenja rizika povezanih s krhkošću medija i zastarijevanjem. Usporedno s razvojem opreme, razvijat će politiku upravljanja digitalnim zbirkama i procedure usklađene sa Spectrum DAM okvirom. Kako bi osigurao pristup zbirkama, koristiti će se formatima otvorenog standarda (engl. *Open Source Digital Asset Management Solutions*) te različitim tehnološkim rješenjima omogućiti razgledavanje virtualnog arhiva, VoD (engl. *Video on Demand*) i sl., koristeći se komercijalno uspostavljenim platformama. Treća faza odnosi se na dugoročne potrebe Arhiva (2017–19) Uključuje uspostavu digitalnoga repozitorija, podržanoga *Sustavom za upravljanje digitalnom imovinom* (engl. *Digital Asset Management System*). U toj će fazi Arhiv formalizirati svoje politike i procese razvijene u prethodnim fazama. Provest će se prva velika migracija i nastaviti se tijekom životnoga ciklusa svega pohranjenoga digitalnoga gradiva. Dostupnost sadržaja bit će omogućena širokim rasponom platformi. Pristup irskom filmskome nasljeđu neće biti ograničen mjestom. Dokument Strategije bit će osnovni alat Arhiva pri ispunjenju ambicije da postane digitalni arhiv koji zadovoljava međunarodno prihvaćene standarde izvrsnosti. Riječ je o živom dokumentu koji će se pregledavati na godišnjoj razini, s osvrtnom na kraju svake faze. Time bi se trebalo osigurati da strategija bude važeća unatoč tehnološkim, političkim ili proračunskim promjenama. Dokument nije zamišljen da djeluje samostalno. U razdoblju trajanja projekta popratnom će se dokumentacijom omogućiti

pohrana, opis, ponovno korištenje i očuvanje digitalnoga gradiva Irskog filmskog arhiva.¹³

Paolo Cherchi Usai smatra kako mnogi arhivi oklijevaju pri ulasku u digitalnu arenu, svjesni da će nastupiti vrijeme kada će biti prisiljeni odlučiti. Neki će uvidjeti kako se ne mogu nositi s digitalnim dobom. Filmski arhivist Francis David Horwath pretpostavlja kako arhivi neće moći odbiti pribavljati digitalno gradivo. Smatra kako bi bilo dobro osnovati poseban odjel unutar samog arhiva ili njegove krovne organizacije, čime bi se osigurali resursi za rad s isključivo digitalnim gradivom te izbjeglo "natjecanje" između tradicionalnih i digitalnih zbirki (Usai; Francis; Horwath; Loebenstein, 2008: 168).

20. Troškovi dugoročnog očuvanja digitalnoga filmskoga gradiva

Koliki bi bio trošak trajne pohrane izvorno nastalih digitalnih materijala? Temeljem trenutnih godišnjih produkcija i projekcija od približno 1100 igranih i 1400 kratkih filmova, količina podataka može se izračunati na jedinicu kapaciteta memorije između 5,8 i 30 PB (petabajta) godišnje. U modelu je za izračun potrebnih troškova uzeta veličina od 5,8 PB. Trošak se odnosi samo na arhive jer je trošak odlaganja digitalnoga *mastera* gotovo beznačajan. Prema modelu, trošak za očuvanje novih digitalnih produkcija iznosio bi oko pet milijuna eura godišnje. Čak i kada bi broj učetverostručili i time uključili potrebnu opremu, i dalje bi iznosio samo 0,77% financijskih resursa koje zemlje članice Europske unije godišnje ulažu u filmsku industriju. Kada bi se čitavo europsko nasljeđe digitaliziralo, ono bi iznosilo oko 1900 PB, a ukupan godišnji trošak pohrane iznosio bi oko 290 milijuna eura. Troškove bi trebalo pridodati raspoloživim proračunima filmskih baštinskih institucija, no briga o digitalnom gradivu ne smije biti na štetu brige o analognim zbirkama.

Pasivnost bi mogla rezultirati gubitkom novoproduciranih filmova te nedostupnošću

gradiva koje nije digitalizirano (Mazzanti, 2011: 130–131). Također, ako javni sektor ne podrži filmske baštinske institucije u zaštiti čitavog filmskoga nasljeđa, filmska distribucija učinit će masovnu migraciju prema digitalnoj projekciji što će dovesti do smanjenja zahtjeva za 35-milimetarskim filmskim kopijama. Nestat će zaliha filma i porasti cijena u njegovoj potražnji. Važno je spomenuti kako produkcijske digitalne *mastere* koji nisu preneseni na 35-milimetarski film producent pohranjuje na tvrdi disk ili LTO kasete a da ne može osigurati dugoročno očuvanje. Nakon početne komercijalne eksploatacije filma u razdoblju između pet i deset godina, većina podataka pohranjenih na čvrstom disku ili LTO kaseti bit će nepovratno izgubljena (ibid.: 30).

Informacije o financijskim pitanjima nisu lako dostupne. Ako ih arhivi dijele, čine to pod uvjetima povjerljivosti. To je bio slučaj s oba izložena modela. Svi su projekti u ranoj fazi razvoja. Teško je izvesti zaključak o projektima u tijeku. Na osnovi odgovora iz intervju a i istraživanja, svi projekti teku savršeno i bez problema pa se u izračun ne mogu uključiti dodatni troškovi za pogreške, uobičajene u svim velikim projektima. Čini se kako pogreške ne postoje, što nije vjerojatno. Stvaranje modela troškova projekata koji bi obuhvaćao 27 zemalja članica EU-a je iznimno složen, posebno ako se razmotre tržišne razlike između zemalja, zahtjevi za kvalitetom, resursi, potrebe i zahtjevi pojedinih arhivskih institucija (ibid.: 43).

21. Osiguranje trajne pohrane i pristupa filmskomu nasljeđu

David Francis (Usai; Francis; Horwath; Loebenstein, 2008: 170) smatra kako dobivanje financijske potpore u budućnosti treba ostvarivati uz korištenje pojma *pristup* u koji je inkorporiran pojam *zaštita*, a ne kroz pojam *zaštita* u svrhu dugoročnog očuvanja. Filmski arhivisti se moraju riješiti pasivnog pristupa te prihvatiti aktivnu politiku i uravnotežiti potrebu za diseminacijom nacionalnih zbirki i potrebu da

društvo doista razumije bitne elemente svjetske kinematografije i filma.

Pasivnost ugrožava europsko filmsko nasljeđe. Filmske baštinske institucije, države članice EU-a i filmska industrija moraju aktivnom suradnjom osigurati njegovo očuvanje i dostupnost u budućnosti. Zajednički moraju ostvariti rješavanje prijetnji za dugoročno očuvanje i pristup, stvoriti precizne i detaljne planove na nacionalnoj razini, prepoznati dubinu problema, po potrebi poduzeti izvanredne mjere, osigurati stalnu i neprekidnu potporu u zaštiti i trajnoj pohrani gradiva, redefinirati tradicionalne prakse kako bi bile primjenjive na digitalni sadržaj, podupirati pribavljanje opreme, obuku i institucionalizirano obrazovanje arhivista. Važno je razmotriti postojeće zakone i propise kako bi se arhivima osigurala predaja gradiva u ispravnim formatima. Zakonodavstvo treba biti formulirano tako da filmski arhivi mogu definirati prikladne formate, a da ne moraju ponovno pisati zakon. Institucije bi trebale početi planirati najbolje načine za dizajniranje i implementaciju digitalnih repozitorija s maksimalnom razinom sigurnosti i kontrole kako bi se izbjegao rizik od krađe neokodiranih materijala. Fazu planiranja treba poduprijeti financijski i suradnjom stvoriti zajedničke značajke i specifikacije repozitorija, združujući stručnost i kompetencije različitih arhiva diljem Europe. ACE bi trebao razmotriti mogućnost osnivanja skupine stručnjaka iz različitih filmskih baštinskih institucija kao tijelo odgovorno za neprekidno proučavanje tehničkih i organizacijskih pitanja (istraživanja, analize, preporuke). Savjetodavni odbor trebao bi imati precizan legalni status koji dopušta nadzor i usklađivanje inicijativa na razini cijele Europe, odgovoran za rasprave i uvođenje zajedničkih standarda za depozit filmskih radova. Traženi formati za predaju trebali bi biti oni koji se koriste u arhivima, a ne oni koje je proizvela industrija. Prije stvaranja novih standarda, potrebno je provesti detaljna istraživanja. Članice bi se trebale pobrinuti za

osiguravanje trajne pohrane analognoga gradiva. Komisija bi trebala potvrditi načela koja članice moraju implementirati u zakonodavstvo kako bi arhivima bilo dozvoljeno poduzimati potrebne tehničke procese. U zakon o autorskim pravima mora biti uveden širi spektar mogućih aktivnosti za arhive tako da ih je nemoguće pogrešno interpretirati, npr. koncept kopiranja sadržaja u svrhu zaštite je dobra osnova, ali mora biti ispitana u kontekstu čitavog procesa, uključujući migracije medija i formata, premještanje na više lokacija i sl. (Mazzanti, 2011: 135–139).

22. Rekonstrukcija i restauracija filmskoga gradiva

Čim se primijeti propadanje nekog umjetničkog djela javlja se potreba za restauracijom radi održavanja kontinuiteta. Kontinuitet se može ostvariti na više načina, ali se u osnovi svodi na popravak oštećenih dijelova ili nadopunjavanje onoga što nedostaje (Zore, 2009: 64). Filmsko gradivo oblikovano je od fizički prepoznatljivih značajki. Opipljivo je, ima materijalnu realnost, skrivenu i nepoznatu gledateljima koji film doživljavaju isključivo kroz projekciju. Filmsko djelo izaziva fizičke (medij) i duhovne, odnosno nematerijalne (estetski dojmovi slikovnih zapisa, priča) učinke na gledatelje. Materijalne izvedenice filmskoga djela su fotografije, plakati, scenariji, knjige snimanja, filmski časopisi i sl. U rekonstrukciji određenog djela oba su učinka na gledatelje filmskim arhivistima jednako važna. Rekonstrukcija polazi od nematerijalnih podataka, odnosno od projicirane slike kao polazišta. Informacije iz slikovnih zapisa, međunaslova ili jezika korisne su, ali same za sebe nisu nedovoljne. Potrebno je provesti istraživanje i usporedbu pronađenih dijelova s drugim podacima (Kukuljica, 2000: 161).

Prema Mati Kukuljici (2004: 294) cilj restauracije je trajna zaštita filmskoga djela koje je nečime ugroženo. Na osnovi praktičnog iskustva europskih filmskih arhiva, za resta-

uraciju se može zaključiti kako ona znači popravljane i obnavljanje djela radi postizanja prijašnjega slikovnog i zvučnoga zapisa. Svaki restauracijski postupak sadržava elemente nadomještanja dijelova koji nedostaju ili su oštećeni. Elementi su rađeni od sačuvanoga gradiva u boljem stanju. Zaštita i restauracija gradiva pri svakoj obradi sadržava elemente temeljitog popravljanja (perforacija, pokidana vrpca, zalijepljena emulzija za podlogu, popravak spojnica i sl.). Rekonstrukcija se razlikuje od restauracije, ona je znanstvena disciplina koja pripada istraživačkomu području. Tek u konačnoj fazi uključuje metodu restauracije rekonstruiranih fragmenata spojenih u cjelinu. Reproduciranje filmskoga djela je završni cilj uspješne rekonstrukcije i restauracije. Ponovni je prikaz uvjetovan pretpostavkom kako je djelo istovjetno povijesnom nastanku, odnosno prikazano na način kao u vrijeme prve projekcije (Kukuljica, 2004: 294). Zbog ograničenih sredstava arhiva, prvo je potrebno utvrditi prioritete za dugoročno očuvanje i pristup. Oni se utvrđuju na temelju istraživačkoga pristupa u pregledu sveukupnoga gradiva arhiva, poznavanju fizičkoga stanja svakog filma i preciznim kriterijima vrednovanja gradiva s estetskoga, povijesnog i širega kulturnoga značenja. Na osnovi tog znanja mogu se donositi odluke o izboru gradiva za zaštitu i restauraciju te produljivanju njegova životnog vijeka od 20 do 40 godina (Kukuljica, 2000: 124). Za razliku od arhivista i konzervatora koji štite konvencionalno gradivo, filmski arhivisti tijekom radnoga vijeka pojedino gradivo restauriraju više puta. Primjenjuju preventivne metode čuvanja, izrađuju sigurnosne kopije i zamjensko filmsko gradivo te provode restauraciju i rekonstrukciju radi ostvarenja dugoročnog očuvanja i dostupnosti (Kukuljica, 2001: 132).

23. Fotokemijska restauracija gradiva

U usporedbi s tradicionalnim umjetnostima, film je napravljen od nepostojanog, osjet-

ljivijeg materijala. Boje na filmskoj vrpici brzo blijede, a prigodom svakog prolaska filma kroz projektor svjetlost iz projektorske lampe uništava boju (Zore, 2009: 67).

Od pojave restauracije fotokemijski postupak laboratorijske obrade filmske vrpce bio je jedini postupak koji se rabio. Gotovo svi arhivi su 1990-ih provodili isključivo fotokemijsku restauraciju. Može se smatrati kako su postupci zaštite i restauracije gradiva započeli 1950-ih presnimavanjem filmova na sigurnosnu podlogu. Početne teškoće odnosile su se na razlike u gradivu – ručno bojani filmovi kopirali su se na crno-bijelu podlogu, a filmovi u boji na vrpce koje su se tada mogle naći na tržištu. Podloge nisu bile stabilne, a boje nisu odgovarale originalnim negativima. Potkraj 1970-ih ustalila se kvaliteta negativa u boji. Najjednostavniji način provođenja restauracije je izrada filmske kopije bez posebnih intervencija. Film se razvija i kopira. Na poteškoće mogu naići arhivi koji nemaju specijalizirane filmske laboratorije. Na početku je potrebno obaviti probe i izraditi tonsku kopiju sa značajkama *nulte kopije*. Probe se obavljaju radi ostvarenja optimalnih svjetlosnih, kolorističkih i ostalih tehnoloških rješenja. Izrađuje se korekcijska kopija, a nakon nje kvalitetna kopija na najboljoj filmskoj vrpici. Izrada kopije s intervencijama na negativu (čišćenje, pranje vrpce) je složeniji postupak restauracije. Puna restauracija pretpostavlja primjenu svih postupaka i tehnika kojima se omogućuje izrada dubl pozitiva ili inter pozitiva, po značajkama najbližima izvorniku (stabilnost, gustoća, oštrina, kontrastnost). Popravlja se oštećena perforacija, odstranjuje prljavština ili masnoća, gljivice, ogrebotine, fizička oštećenja, tragovi gubitka boje i sl. Pri punoj restauraciji potrebno je uračunati broj izrada ranijih generacija filmske vrpce. Sa svakom se novom generacijom restaurator udaljava od osnovne kvalitete izvornika. Originalni negativ je prva generacija, kopija druga generacija, kopija iz dubl negativa četvrta itd. (Kukuljica, 2000: 143–146).



Prizor iz
filma *Slučajni
život* (Ante
Peterlić, 1969).
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

Tehnike fotokemijske restauracije su tehnika suhog i tehnika mokrog (engl. *wet gate*) kopiranja. Češće se rabi tehnika mokrog kopiranja, a provodi se uranjanjem filmskih vrpce u posebnu glicerinsku otopinu koja popunjava oštećenja podloge u vidu tamnih okomitih crta i oštećenja emulzije u vidu bijelih točkica gdje je emulzija nestala. Popunjavanjem tih praznina na novoj kopiji oštećenja se u najvećoj mogućoj mjeri uklanjaju ili ublažavaju (Burić, 2016).

Projekt pune restauracije originalnih negativa i zvučnih zapisa hrvatskih filmova traje od 1995. Cjelokupan projekt Zaštite i restauracije hrvatske filmske baštine je 1981. pokrenuo Mato Kukuljica. Započeo presnimavanjem gradiva s nitratne vrpce na sigurnosnu te prebacivanjem s formata 9,5 mm i 8 mm na 35-milimetarski film, čime se omogućila dostupnost. Projekt je nastavljen 1995, uz financijsku potporu Ministarstva kulture, čime su od propasti spašeni mnogi filmovi hrvatske produkcije. Hrvatski dugometražni film Ante

Peterlića *Slučajni život* iz 1969. dobar je primjer restauracijskoga postupka. Originalni negativ bio je oštećen zbog loše pohrane. Proces je započeo ručnim čišćenjem filma (2100 m vrpce). Slijedilo je popravljivanje perforacije i spojnica te izrada novih *blankova* na krajevima rola. Izvršeno je očitavanje svjetla svjetla originalnog negativa, izrađena je nulta kopija te dodatno korigirano svjetlo i izrađeno zamjensko izvorno gradivo – kombinirani dubl pozitiv iz kojeg se poslije može izrađivati dubl negativ. Zamjensko izvorno gradivo izrađeno je na kvalitetnoj Eastman Kodakovoj poliesterskoj vrpce koja može osigurati trajnost filma do 200 godina. (Kukoč, 2005: 1–2)

Uspješna restauracija provedena je i na filmu *Lisinski* (1944) Oktavijana Miletića, najistaknutijega filmskog stvaratelja prijeratnoga doba. Film *Lisinski* je dugo bio u središtu oštih kritika ili ignoriran. Prvi put prikazan je na dan treće obljetnice postojanja NDH u kinu Europi, a u doba socijalističkoga režima bio je, dakako, nepoćudan. Budući da se nije prikazivao, niti



Slučajni život.
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

se o njemu govorilo, smatran je izgubljenim. Godine 1981. arhivisti ga pronalaze u spremištu Jadran filma, bez oznaka i na nitratnoj podlozi. Pregledom svih devet rola otkriveno je kako se nalazi u pristojnom slikovnom stanju. Izrađeni su novi zamjenski izvorni materijali (dubl negativ i tonska kopija) na triacetatnoj podlozi. Zbog krutosti sustava vođen je pod naslovom *Živjet će ovaj narod* sve do demokratskih promjena u Hrvatskoj (Burić, 2012: 66–70). Radi razgradnje triacetatne podloge, projekt restauracije filma *Lisinski* je ponovno pokrenut 2005. (film ulazi u postupak restauracije 2008). Izrađeni su novi kombinirani dubl negativ na Eastman Fine Grain poliesterskoj vrpici i nova tonska kopija na 35-milimetarskoj Kodakovoj poliesterskoj vrpici (ibid.: 72).

24. Digitalna restauracija gradiva

Fotokemijskom restauracijom nije uvijek moguće popraviti oštećenja na originalnom negativu. Tijekom projekcije nekih filmova moguće je uočiti ranija oštećenja. Oštećenja

na zamjenskom izvornom materijalu moguće je ukloniti digitalnom restauracijom (Kukoč, 2005: 2). Digitalna restauracija se u Hrvatskom filmskom arhivu provodi u 2K i 4K rezoluciji (Burić, 2016).

Restauracija započinje skeniranjem pojedinačnih filmskih kvadrata čime nastaje digitalni zapis u formi digitalnog mastera, pohranjen u digitalnu bazu podataka. Uporabom posebnog programa može se korigirati boja, poboljšati kontrast slike, odstraniti ogrebotine i ukopirana oštećenja s vrpce i sl. Programi koji to omogućuju su npr. Cineon, Domino, Illusion, Inferno, Matador itd. Izvorno su nastali kao programi za stvaranje specijalnih efekata i potrebe snimanja televizijskih programa i filmske proizvodnje, a ne za potrebe arhivskoga restauriranja. Ipak, mnogi imaju značajke koje omogućuju arhivsku restauraciju. S pomoću filmskoga rekordera film je moguće ponovno snimiti na filmsku vrpcu. Digitalne tehnologije omogućile su kopiranje i prijenos elektroničkih zapisa bez gubljenja kvalitete,

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRADE
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz
filma *Lisinski*
(Oktavijan
Miletić, 1944).
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

što nije moguće uporabom analognoga sustava (Kukuljica, 2001: 134–136).

Na filmu *Lisinski* provedena je i digitalna restauracija, što predstavlja dobar primjer takva postupka u Hrvatskom filmskom arhivu. Prije pokretanja projekta restauracije važno je prepoznati i utvrditi koje je greške moguće ukloniti i na osnovi toga donijeti odluku o opsegu, trajanju i cijeni projekta. Digitalna restauracija *Lisinskog* radila se po fazama. Prvo je film podijeljen na kadrove. Slijedila je analiza pokreta u slici i pohrana podataka na disk za kasnije korištenje. Određene su značajke filmskoga zrna te je provedeno automatsko uklanjanje prašine i oštećenja; računalo je primilo informacije o vrsti, veličini i kontrastu oštećenja te ih otklonilo koristeći se posebnim programima. Oštećenja koja nije bilo moguće ukloniti automatski uklonjena su ručno tijekom pregleda svakog fotograma. Idući je korak bio automatsko uklanjanje okomitih ogrebotina te ručno uklanjanje ogrebotina koje nisu uklonjene automatski. Slika je stabilizirana

(uklonjene su nestabilnosti zbog oštećene perforacije ili loše mehanike kamere ili kopirke). Uklonjeni su titranje slike, nastalo zbog različitih tehnoloških standarda procesa snimanja i izrade tonske kopije, te zrnatost. Također je korigirana oštrina slike, a boje su izjednačene i ugođene originalu. Ispravljene su neujednačenosti kod zatamnjenja ili odtamnjenja i pretapanja. Rezolucija slike prilagođena je i kodirana za željeni izlazni format. Obavljena je priprema za ponovni ispis na film. Film *Lisinski* se u prosincu 2009. pojavio na novom DVD nosaču. Kopija je čuvana kao DPX zapis koji omogućuje ponovni povrat zapisa na film u budućnosti. Tek kada je film presnimljen na filmsku vrpcu, može se tvrditi kako je trajno zaštićen (Burić, 2012: 74–75).

25. Osnovni problemi pri restauraciji gradiva

Filmski arhivi često nemaju originalni negativ nekih filmova. Za zamjensko izvorno filmsko gradivo (dubl pozitiv, dubl negativ)

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRAD
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Branko Špoljar
kao Lisinski u
istoimenom
filmu.
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

ponekad je teško utvrditi o kojoj je generaciji riječ. Može se približno odrediti pregledom rubova kvadrata, posebno oko perforacije. Dokazi prijašnjih kopiranja mogu biti pojava serija nekoliko crta koje razdvajaju kvadrate ili tragovi bivše perforacije. Nekada nije moguće ništa osim restauracije iz zamjenskog izvornoga gradiva slabije kvalitete. I zvučni zapis kopiran na dubl pozitivu ili inter pozitivu također je lošije

kvalitete. Emulzija dubl pozitiva ostvaruje dobru sliku, ne i zvuk kojemu je potrebna veća kontrastnost slike. Kada arhiv nema sačuvan ton negativ, mora pronaći tonsku kopiju iz koje će izraditi novi pročišćeni ton negativ i restaurirati zvuk (Kukuljica, 2000: 149).

Najveći i najčešći problemi proizlaze iz nepoštovanja zakonske obveze izrade zamjenskih negativa produciranih filmova. Pro-

ducenti često izrađuju kopije iz originalnih negativa i time ih uništavaju. Loša pohrana (visoke temperature, vlaga) izaziva mehanička oštećenja filma (izgrebana vrpca, oštećenje perforacije, napuknute montažne spojnice) i oštećenja emulzije (nečistoća, gljivice, mrlje od vlage, gubitak boje i oštine slike, gubitak gustoće filmske vrpce). Obavljenom restauracijom nije uvijek moguće popraviti oštećenja na originalnom negativu (Kukoč, 2005: 1). Odstranjivanjem teških mehaničkih oštećenja, digitalnom restauracijom odstranjuju se i sami artefakti koje u sebi nosi filmska vrpca. Novi slikovni zapis može djelovati neuvjerljivo, kao da ne pripada vremenu u kojem je nastao (Kukuljica, 2001: 139). U digitalnoj je restauraciji teže osigurati da postupak ne utječe na original i promijeni ga na način koji bi imao utjecaja na iskustvo (Usai; Francis; Horwath; Loebenstein, 2008: 73). Film *Metropolis* Fritz Langa iz 1926. Objekt je pokušaja restauracije desetljećima. Prvo je u Berlinu prikazan u dužini vrpce od 4189 m (projekcijski prikaz s 24 sl/s trajao je 153 minute), no danas postoji samo u skraćenim verzijama. Usprkos kasnijim pokušajima restauracije originala, oko 30 minuta filmskoga sadržaja smatra se nepovratno izgubljenim (Bursi; Venturini, 2008: 27).¹⁴ Kada se određena informacija izgubi iz filmske podloge, nema mogućnosti povrata. Najbolji oblik zaštite je trajna pohrana originalnoga negativa, zamjenskih izvornih materijala i sigurnosnih kopija. (Kukuljica, 2001: 139) Digitalne tehnologije pružaju nove mogućnosti, ali donose li probleme s kojima se arhivisti ne mogu nositi? Na to je teško odgovoriti jer je gradivo do danas tretirano isključivo u digitalnom ili u fotokemijskom okruženju. Nepoznavanje cijele problematike onemogućuje donošenje uvjerljivog zaključka ili rješenja.

26. Vrednovanje gradiva

Vrednovanje je složen postupak kojim se odlučuje o izlučivanju ili trajnoj pohrani filmskoga gradiva. Kako bi odluka bila utemeljena i opravdana, arhivisti moraju poznavati povijest filma te imati izgrađene filmološke i druge kriterije koji polaze s filmsko-arhivističkoga stajališta trajne pohrane gradiva kao dokumenta filmske tehnologije. U zemljama s malom filmskom produkcijom potreba za čuvanjem svega proizvedenoga filmskoga gradiva naglašena je. Na osnovi vlastita iskustva i iskustva drugih zemalja Hrvatski filmski arhiv je 1990. izradio *Kriterije za preuzimanje i trajnu pohranu filmskoga gradiva*. Kriteriji su usvojeni 15. svibnja 1990. i od tada se primjenjuju. Njima je precizno utvrđeno što se trajno čuva u Arhivu, a što se nakon određenog broja godina izlučuje. Izlučivanje se obavlja iz tehničkih razloga ili činjenice da je prikupljen sav izvorni materijal pa je film time trajno zaštićen. Odluka o čuvanju, trajnoj pohrani ili izlučivanju gradiva prvi je čin vrednovanja. Prosuđuje se ukupno fizičko stanje gradiva i sagledavaju tehnološki aspekti pojedinoga filma. Pretpostavlja se znanje o fazama nastanka djela i laboratorijskih postupaka za restauraciju i zaštitu gradiva. Rad na obradi kreće od pregledavatelja filma čime se provjerava tehničko stanje vrpce. Filmski montažeri daju konačnu ocjenu, a filmolozi i filmski tehnolozi zajednički predlažu mjere zaštite, rekonstrukcije i restauracije vrpce. Kao tim stručnjaka odlučuju o pohrani ili izlučivanju te potrebnim mjerama i metodama zaštite. Svaka pogrešna procjena može ugroziti film. Odluka znači život ili nestanak pojedinoga filma te mora biti stručno i znanstveno utemeljena. Kako filmsko gradivo u Arhiv često dolazi kao jedinstven primjerak, to je posao zaštite i trajnog čuvanja odgovorniji. Često je i sama filmska vrpca unikatna po kemijskome sastavu

¹⁴ U novije je vrijeme pronađen dio izgubljenog materijala *Metropolis*a (op. ur.)

te zahtijeva stalnu brigu i nadzor zbog osjetljivosti na okolinske uvjete (Kukuljica, 2008). U digitalnoj lavini postalo je teže i skuplje zamijeniti kopije te prigode za prikazivanje 35-milimetarskoga filma postaju povlastica. To je velika šteta i za korisnike. Publika će sve rjeđe biti u prigodi vidjeti film na način na koji je bio stvoren i namijenjen prikazivanju. Također se čini kako je sve manje novih naraštaja arhivista obrazovano za rad u projekciji analognih filmova (Usai; Francis; Horwath; Loebenstein, 2008: 182).

Moguće je kako dio problema proizlazi iz toga što arhivi nikada nisu uspjeli stvoriti dojam važnosti artefakta po sebi. Film je viđen kao vrsta umjetnosti koja može biti ponovljiva. Slična se teza može primijeniti i u slikarstvu. Slika može biti ponovljiva, ali se vrednuje kao originalan artefakt. Zašto se javila tolika razlika između načelno sličnih institucija? Vjerojatno zato što arhivi nisu, poput muzeja, od početka pripisivali dovoljnu vrijednost artefaktu. To povlači i problem sposobnosti informiranja javnosti o tome što filmski arhivisti rade i opravdanje zašto to rade upravo na takav način (ibid.: 16–17). Arhivistima bi trebalo biti omogućeno reći kako su oni stručnjaci sa 70 godina iskustva iza sebe i određenim pogledom na zbirke, za što se ne bi trebali ispričavati (ibid.: 29). Arhivist David Francis tvrdi kako pravi problem još nije ni nastupio. S njim će se filmski arhivi suočavati u budućnosti. Ljudi će i dalje odlaziti u filmske arhive kako bi doživjeli auru nekog djela. Otvoreno pitanje je kako zadržati širi interes javnosti za filmske arhive (ibid.: 21).

27. Zaključak

Tehnološke promjene i dinamični zahtjevi tržišta filmskim arhivima prijete pretvaranjem u zastarjele institucije. Većina arhiva se uspješno posvetila digitalizaciji gradiva. Veći problem predstavlja stvaranje digitalnih repozitorija. Trenutačno ne postoji primjer uspješne prakse koja bi jamčila očuvanje digitalnoga sadržaja za idućih nekoliko stotina, pa čak ni

desetaka godina. Prepreke se odnose na ograničene resurse i neopremljenost arhiva. Ako bi arhivi sva raspoloživa sredstva uložili isključivo u digitalno očuvanje, onemogućila bi se prikladna briga o postojećim, analognim zbirkama. Svi postupci i politike arhiva moraju biti usmjereni na očuvanje i omogućavanje pristupa cjelokupnomu filmskomu gradivu, neovisno o mediju i formatu. Korisnički zahtjevi idu u korak s brzim razvojem filmske industrije, koja je danas u potpunosti digitalna. Internetski arhivist Rick Prelinger navodi YouTube kao mogući način razumijevanja današnjih digitalnih arhiva. Nastao 2005, u očima javnosti viđen je kao idealna forma digitalnog arhiva. Svake minute se na YouTube postavi oko 60 sati materijala. Na mjesečnoj razini postavljena je onolika količina sadržaja koliko tri velike američke televizijske kuće – ABC, CBS i NBC produciraju u 60 godina (Rascaroli; Young; Monahan, 2014: 254). Dematerijalizacija filmskih zapisa za arhive predstavlja golemi problem. Filmski arhivisti nude iskustvo gledanja u kontroliranim uvjetima. Kako bi bilo prikazano na ispravan način, djelo se mora prikazivati kao u doba prve javne projekcije, u čemu leži smisao ulaganja velikih napora i sredstava u zahtjevne rekonstrukcijske i restauracijske projekte.

Filmski arhivisti korisnicima nude edukaciju o filmskoj industriji koju sama industrija ne nudi. Filmska industrija i proizvođači kinematografske i snimateljske opreme danas su u potpunosti digitalni. Kako filmski arhivisti prenose izvorno iskustvo gledanja, obvezni su izvorno nastalomu digitalnomu gradivu osigurati jednake uvjete kao u slučaju s analognim gradivom, ali većina ih ne posjeduje potrebnu opremu i novac. Zbog prestanka proizvodnje analogne opreme i izostanka digitalne, obje vrste filmskoga nasljeđa u podjednakoj su opasnosti. U različitoj dokumentaciji i izvještajima naglašava se kako buduće strategije baštinskih institucija moraju biti usklađene s digitalnim dobom. Ispunjenje strateških ciljeva zahtijeva široku suradnju i znatna ulaganja. Istodobno se

novčani zahtjevi baštinskih institucija odbijaju. Na popisu odbijenih programa Ministarstva kulture za 2015. našle su se mnoge AKM institucije, uključujući Hrvatski državni arhiv u Zagrebu koji je zatražio “proširenje kapaciteta za digitalizirano gradivo”.¹⁵

Za početak je nužno omogućiti stvaranje samostalne institucije za prezentaciju, istraživanje i promociju filmskoga nasljeđa. Potrebno je provesti strukturne promjene u organizaciji Hrvatskog filmskog arhiva. Osim tehničkoj i filmološkoj obradi, potrebno je posvetiti se i bavljenju vlasničkim i drugim pravnim pitanjima te provesti reformu odjela Arhiva. Tek kada osnovni problemi budu riješeni, Arhiv će biti spreman za stvaranje posebnih strategija i politika razvoja u budućnosti. Mladen Burić (2015) kao prvi korak predlaže formiranje Vijeća za audiovizualnu baštinu koje bi određivalo politike vezane uz korištenje, vrednovanje i prezentaciju hrvatskog AV nasljeđa. Vijeće bi poticalo istraživanja i obrazovanje vezane uz AV baštinu te izradu registara AV djela, stvaratelja i imatelja, čime bi se omogućili sustavno praćenje stanja te baštine i poticanje zaštite, restauracije i digitalizacije gradiva. Vijeće bi također

predlagalo osnivanje institucija i tijela za rad na zaštiti i očuvanju te imenovalo ravnatelje i voditelje za provedbu tih postupaka. Osnovna odluka trebala bi biti vezana uz osnivanje samostalne institucije s temeljnom djelatnošću prezentiranja, istraživanja i promocije AV baštine na lokalnoj i globalnoj razini. Potrebno je uvesti korjenite promjene u djelatnosti AV sektora te jasno definirati što se smatra AV baštinom te dobiti uvid u stanje gradiva izvan Arhiva, upotpuniti kataloške podatke Arhiva, uvesti sustavnu kinotečnu djelatnost, provoditi postupke zaštite i restauracije na osnovi prije osmišljenih programa, razviti sustavnu strategiju zaštite AV baštine općenito te jasno definirati odnos države prema nacionalnoj AV baštini u pitanjima vlasništva koja nisu jasno regulirana.

Promjene bi trebale krenuti od zakonodavstva i postojeće organizacije u području zaštite i prezentacije AV baštine, pri čemu bi radna skupina trebala biti sastavljena od pravnih stručnjaka, predstavnika akademske zajednice, članova strukovnih udruga i proizvođača AV djela upoznatih s kvalitetnim rješenjima i praksama u EU-u (Burić, 2015: 4–6).

15 Pregled programa nabave informatičke opreme koji nisu prihvaćeni za financiranje u 2015. godini, <<http://www.min-kulture.hr/userdocs/images/>

Odobreni%20i%20odbijeni%20programi%202015/
Kopija%20informatizacija%20odbijeni%202015.pdf>, posjet: 15. siječnja 2016.

LITERATURA

Babac, Marko, 1976, *Tehnika filmske montaže*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Broadcast Industry Glossary, <<http://www.indiedcp.com/broadcast-industry-terminology.html>>, posjet: 30. prosinca 2015.

Burić, Mladen, 2012, "Lisinski – od nitrata do DVD-a", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 72, str. 65–77.

Burić, Mladen, 2015, "Pitanja audiovizualne baštine u RH", u: Kozina, Mario (ur.), *Autorska prava u audiovizualnom sektoru i kako ih ostvariti*, Zagreb: Društvo hrvatskih filmskih redatelja

Burić, Mladen, 2016, Načelnik Odsjeka za obradu filmskog, video i fono gradiva, intervju, Zagreb, 20. siječnja 2016.

Bursi, Giulio; Venturini, Simone (ur.), 2008, *Critical Editions of Film. Film Tradition, Film Transcription in the Digital Era*, Pasian di Prato: Campanotto Editore

Christensen, Thomas C.; Kuutti, Mikko, 2012, *A Digital Agenda for Film Archives*, <<http://www.ace-film.eu/wp-content/uploads/2012/03/A-Digital-Agenda-for-Film-Archives-2012.pdf>>, posjet: 5. prosinca 2015.

FIAF Technical Commission, 2010, *Recommendation on the deposit and acquisition of D-cinema elements for long term preservation and access*, <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/TC_resources/D-Cinema%20deposit%20specifications%20v1%200%202010-09-02%20final%201.pdf>, posjet: 29. prosinca 2015.

FIAF Technical Commission, 2012, *Some Considerations when Setting Up a Digitization Workflow*, <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/TC_resources/Setting%20oup%20a%20digitization%20workflow-%20FIAF%20tech%20paper%20V1.1.pdf>, posjet: 2. siječnja 2016.

Gan, Vicky, 2014, "Unhappy Medium: The Challenges With Archiving Digital Video", *Washingtonian*, <<http://www.washingtonian.com/articles/people/unhappy-medium-the-challenges-with-archiving-digital-video/>>, posjet: 6. siječnja 2016.

Hrvatski filmski arhiv (Hrvatska kinoteka), <<http://zagreb.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>>, posjet: 2. siječnja 2016.

IFI Irish Film Archive, 2013, *Digital Preservation and Access Strategy*, <<http://www.ifi.ie/wp-content/uploads/DPAS-V.2.pdf>>, posjet: 3. prosinca 2015.

Ivanović, Jozo, 2010, *Priručnik iz arhivistike*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv

Klaić, Bratoljub, 1978, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod MH

Kukoč, Juraj, 2005, "Vremeplov – program restauriranih hrvatskih filmova iz fundusa Hrvatske kinoteke u sklopu 51. Festivala igranog filma u Pulj", *Arhivski vjesnik*, br. 48, str. 218–220, <http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=10652>, posjet: 10. siječnja 2016.

Kukuljica, Mato, 2000, *Ciljevi i dosezi zaštite i restauracije filmske građe*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet u Zagrebu

Kukuljica, Mato, 2001, "Nove elektronske tehnologije – pomoć u restauriranju filmskog gradiva", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 26, str. 132–151, <<http://hfs.hr/doc/ljetopis/hfl26-web.pdf132>>, posjet: 12. siječnja 2016.

Kukuljica, Mato, 2002, "Zaštita filmskog i drugog audiovizualnog gradiva (analiza, mjere, prijedlozi)", *Informatica Museologica*, br. 32, str. 127–138, <http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=207320>, posjet: 17. prosinca 2015.

Kukuljica, Mato, 2003, "Identifikacija filmskoga gradiva", *Arhivski vjesnik*, br. 45, str. 115–133, <http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=13818>, posjet: 15. prosinca 2015.

Kukuljica, Mato, 2004, *Zaštita i restauracija filmskoga gradiva*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv

Kukuljica, Mato, 2008, "O izlučivanju i trajnoj pohrani filmskoga gradiva", *Zapis*, posebni broj, <http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=32469#.VpnY_FLQNaA>, posjet: 17. prosinca 2015.

Kula, Sam, 2003, *Appraising Moving Images. Assessing the Archival and Monetary Value of film and Video records*, Lanham: The Scarecrow Press Inc.

Mazzanti, Nicola (ur.), 2011, *Digital Agenda for the European Film Heritage. Challenges of the Digital*

KRISTINA
MIHALIĆ:
POSTUPCI I
PROBLEMI
OBRADE
I ZAŠTITE
FILMSKOG
ARHIVSKOG
GRADIVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Era for Film Heritage Institutions – Final Report prepared for European Commission, DG Information Society and Media, Peaceful Fish Productions, <https://ec.europa.eu/digital-agenda/sites/digital-agenda/files/final_report_en.pdf>, posjet: 7. prosinca 2015.

Midžić, Enes, 1997, "Kinematografski film u televizijskom okviru", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 3, br. 12, str. 125–151, <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl12-web.pdf>>, posjet: 28. prosinca 2015.

Muzejska zbirka filmske tehnike, <<http://zagreb.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>>, posjet: 2. siječnja 2016.

Pravilnik o organizaciji i radu Kinoteke Arhiva Hrvatske, 1977, <<http://www.google.com/url?url=http://hrcak.srce.hr/file/183042&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ved=oahUKEwjhmeeF4LrKAhXFWWhQKHYbODNIQFggTMAA&sig2=QXMIBMDmAMXN7wfvgsMXVA&usq=AFQjCNG9HO8uYdZJ9a9sOV8Lc7oScpoNNQ>>, posjet: 21. siječnja 2016.

Pregled programa nabave informatičke opreme koji nisu prihvaćeni za financiranje u 2015. godini, 2015, <<http://www.minkulture.hr/userdocsimages/Odobreni%20i%20odbijeni%20programi%202015/Kopija%20informatizacija%20odbijeni%202015.pdf>>, posjet: 15. siječnja 2016.

Rascaroli, Laura; Young, Gwenda; Monahan, Barry (ur.), 2014, *Amateur filmmaking: the home movie, the archive, the web*, New York: Bloomsbury

Stančić, Hrvoje, 2009, *Digitalizacija*, Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Šojat Bikić, Maja, 2013, "Modeliranje digitalnih zbirki i digitalnih proizvoda: sadržajno-korisnički aspekt komuniciranja kulturne baštine u digitalnom obliku", *Muzeologija*, god. 13, br. 50, str. 17–516, <http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=203331>, posjet: 27. prosinca 2015.

UNESCO Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images, 1980, <<http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/OfficialDocuments/1980%20Unesco%20recommendation.pdf>>, posjet: 2. prosinca 2015.

Usai, Paolo Cherchi; Francis, David; Horwath, Alexander; Loebenstein, Michael (ur.), 2008, *Film Curatorship. Archives, Museums and the Digital Marketplace*, Beč: SYNEMA –Gesellschaft für Film und Medien

Wright, Richard, 2012, *Preserving Moving Pictures and Sound*, Digital Preservation Coalition, <<http://www.dpconline.org/publications/technology-watch-reports>>, posjet: 20. prosinca 2015.

Zore, Lucija, 2009, "Specifični problemi pri restauraciji filmskog djela", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, br. 60, str. 64–69, <<http://hfs.hr/doc/ljetopis/hfl60-web.pdf>>, posjet: 10. siječnja 2016.



UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229"2018"(049.3)

Milan Zaviša

Mali ljudi s velikim problemima

Uz regionalnu konkurenciju 14. izdanja ZagrebDoxa –
Međunarodnog festivala dokumentarnog filma,
25. veljače – 4. ožujka 2018.

Regionalna je ovogodišnja konkurencija ZagrebDoxa pružila izobilje filmova čija je ponuda bila prilično dobra, bez određenog iskanja u pogledu kvaliteta ili potpune zalutalosti u program. No, izbor je širok, te će u tekstu biti reći samo o nekolicini filmova.

Dani ludila (2018) Damiana Nenadića vrlo je dobra do odlična intimna studija o ljudima sa dijagnostikovanim psihičkim oboljenjima koje društvo, nakon početne pomoći, gotovo stihijski prepušta na milost, i još veću nemilost unutrašnjim demonima i spoljašnjim nerazumevanjima, a sve to sa sobom nosi povećati teg sa kojim se krhka ljudska jedinka zna teško nositi, te se stepen metaforičkog, ali i bukvalnog ludila progresivnom stopom, iz sata u sat, dobrano povećava, da se iz tog kruga gotovo nikada i ne izlazi. Dvoje protagonista filma, Mladen i Maja, čine sve da tako ne bude, a rediteljska sloboda ovde teče paralelno sa njihovim iskrenim otvaranjem i mogućnošću da se uđe u najintimnije kutke, bez zazora i lažnih obzira prema kome. Nezahvalnost teme je tražila suptilniji, mekši pristup, naročitu obzirnost prema svim ljudskim faktorima, a Nenadić se tu dobro snašao vešto balansirajući i trudeći se da snimljeni materijal što verodostojnije predstavi bez ikakvih dodatnih komentara. Lagano se uvodi u tešku jezovitost zavisnosti od lekova i tihog nestajanja u kolopletima izokrenute stvarnosti, gde i ništa oko i iz nje ne

pomaže rešavanju situacije – naprotiv, kao da se i zbilja urotila, barem takav dojam imaju i Maja i Mladen, protiv njih, i da izlaz nije opcija, jer se od kakofonije zaglušujućih glasova teško prepoznaje onaj pravi. Nenadić inače ne snima sam, već dopušta svojim junacima da minuciozno koriste kameru, što doprinosi ličnijem doživljaju stvari i prisnijem odnosu koji se na kraju dobija između učesnika i gledalaca. Uloga drugog se sa pravom ističe – drugi, koji je uglavnom i doprineo stanju u kojem se oni nalaze, ali i drugi koji su tu kako bi im pomogli, ili barem stvorili osećaj tako potrebnog zajedništva u samoći sopstvenosti koja ih okružuje.

Porodica – koja igra bitnu ulogu u oba slučaja, ali na svoje jedinstvene, destruktivne načine – je vrlo smelo predstavljena kao tačka žarišta, jedan od razloga koji je oboje doveo u situaciju u kojoj su, ali na koju njih dvoje gledaju iz drugačije vizure. Zapravo, jedinstvenost ovog filmskog polueksperimenta je i u odabiru baš ovo dvoje ljudi, jer se kroz njih zrcali jedan opšti odnos koji društvo ima prema različitosti i zaziranje od iste, što se dalo zaključiti na osnovu dve ipak različite priče. Dok je Maja otvoreno besna, što nemali put izražava pred kamerama, kako na fizički, tako i na svaki drugi način, ne libeći se da svoj sklopčani balast otvoreno rasproste pred svima, jer pravilno oseća da je sve već gotovo izgubljeno, toliko je Mladen dosta zatvoreniiji, te svoju životnu

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Društvo
besplatnog
ručka (*Free
Lunch Society*,
Christian Todd,
2017)

priču iznosi uz jednu dozu nevoljnosti, koje smo svesni dok je gledamo na platnu, kao što je i on svestan da je se mora osloboditi, da se te suzbijene naoko smirenosti mora rešiti, na lakši ili teži način, ipak uspevajući da se kroz šumu otežavajućih faktora probije do svog Ja, do onoga što želi reći.

Reditelj je svesno žrtvujući neke druge filmske elemente, kao što su kvalitet slike, zvuka i klasične scenarističke koncepcije, uspeo da kroz njihove oči predoči dve unutrašnjosti u borbi sa sobom i svetom. Ima tu i finih, sporednih dragulja, na prvi pogled letimičnih slika, a zapravo vrlo bitnih u celoj koncepciji filma, kao što je gledanje televizije, puko, nemo, u mraku, snimanje svadbe u lokalnoj crkvi, gde kamera jeste usmerena ka događaju, ali istovremeno pratimo puls Mladenovog srca u realnom vremenu, ili prostorija u kojoj se Maja uglavnom nalazi, a koja odiše bezizlaznošću, ili trenutak kada ona, duboko svesna svega, ali i konačno dovoljno jaka i hrabra izgovara "...kako sam se izvukla...", na samom kraju.

Fantazam samoskrivljene otuđenosti, praćen konstantnom krivnjom i preispitivanjima bez kraja i konca, krasi i Josipu, glavnu junakinju filma *Josipa, volim te* (2018) Jadranke Cicvarić Šiftar i Senada Zemunovića. Žrtva seksualnog zlostavljanja u ranoj mladosti, Josipa

postaje i žrtvom odveć lako shvaćene terapije lekovima, te se nekoliko borbi u njoj odvija u isto vreme, a sve je praćeno njenom potrebom za oslobađanjem i ponovnim verovanjem ljudima. Depresivna stanja kroz koja prolazi, možda se najbolje očitavaju u iskazu "dani mi samo prolaze" (što je u dubokom kontrastu sa onim calvinhobbessovskim "dani su prosto pretrpani") i počestim pitanjima o smislu snimanja i pravljenja filma. No u tim trenucima faktor onoga koji je snima, Senada, dolazi do izražaja i počinje se stvarati jedna začudna simbioza između njih dvoje karakterisana neobičnim poverenjem i stidljivim otvaranjem Josipe prema njemu, te se plahim koracima film širi, i ono što je izgledalo kao potencijalni problem u realizaciji – njena introvertnost – tim potezom dobija sasvim drugo značenje. Pri tome taj se odnos razvija i ni do kraja ne biva sasvim jasno šta su oni jedno drugom, što dodaje određenu auru namerne mističnosti, ali i ostavlja dovoljno prostora priči da se prikaže nezavisno od suštine njihove bliskosti.

Kao i u *Danima ludila*, i ovde je priča pretpostavljena tehničkim detaljima, te je film mogao da bude, čak i pored toga, u određenoj meri doteraniji, ali je ono što se dešava u njemu ipak preuzelo potpuni primat. Josipina priča se odmotava sa kraja, pa se lako da videti razvoj nje-

MILAN ZAVIŠA:
MALI LJUDI
S VELIKIM
PROBLEMIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Dani Iudila
(Damian
Nenadić, 2018)

ne ličnosti i problemi i nedoumice sa kojima se susretala, i načini na koje je iz njih pokušavala da izađe. No, taj već pomenuti drugi, Senad, snimatelj i korežiser je onaj koji je na indirektni način usmerava, u razgovoru sa njim ona i otkriva intimne detalje o svom životu, a on je, i kao čovek, ali i kao neko ko realizuje film, dovoljno dobar slušalac, te njene izjave dobijaju svoje stilske preoblike u celini filma kao takvog. Gradacijski se i načini realizacije snimanja menjaju da bismo, kako film odmiče, dobili i snimak iz njene ruke, što je vrlo vešto realizovano zajedno sa trenutkom kada ona biva svesna i odnosa sa kamerom, ali i onim koji tu kameru drži i razumski rezonuje mogući kraj jednog, ali i početak nekog drugog odnosa koji se može čitati i kao drugo sazrevanje, posle svega što se desilo. I tada ono "jednog dana" postaje, čvrsto i stameno "sada".

U regionalnoj selekciji se našlo još nekoliko vrlo komplementarnih filmova koji zahvataju, u širokom luku, jednu pojavu, svaki na svoj način. U filmu *Društvo besplatnog ručka* (*Free Lunch Society*, 2017), Christian Todd analizira zanimljive postavke tzv. zajamčenog novčanog dohotka i njegovu istorijsku pojavu kao i moguću budućnost. Utopistička, barem u ovim uslovima, zamisao da ljudi prostim bivanjem

budu plaćeni određenom novčanom sumom, kako se osnovni životni postulati ne bi dovodili u pitanje, deluje i te kako deprimirajuće kada se imaju u vidu uslovi u kojima žive (sa ili bez navodnika) junaci filma Marka Cvejića *Radnička klasa odlazi u raj* (2017). I najmanji bi problem bio da su oni jedini, i da su manjina. Sve vodi ka tome da su obespravljeni, obespareni i umorni od svega radnici prepušteni na šibanje pregoleme egzistencije koja uglavnom ne pita za manjak sredstava za iole bilo kakav život. U tim se potpuno ogoljenim uslovima može doći do zaključka da do realizacije ove ideje definitivno mora doći, ali da je do toga dalek put. Svakako, dalo se pokazati da je tako nešto bilo moguće u određenim kontrolisanim uslovima, da negde u određenom obliku i postoji, da su opet reaktivirane opcije u pojedinim gradovima, a da i pojedine države razmišljaju o referendumima o sličnim pitanjima. Sve to Christian Todd nastoji da prezentira, ali se iz njegovog filma dobija utisak o, u određenim momentima vrlo suvoparnoj i intelektualnoj raspravi koje svakako mora biti, ali je izostanak u većoj meri konkretnih primera iz okružujuće svakodnevice ipak primetan. No, tu je Cvejićev film koji udara u srce radničke tame gde se svetlo ne nazire, jer ga ni nema.



*Josipa, volim
te* (Jadranka
Cicvarić
Šiftar, Senad
Zemunović,
2018)

Branislav, Marija, Milan, Alfred, Jovića, Mihalj su oni koji pričaju, oni koji kažu "...bilo je lepo živeti u Zrenjaninu..." I jeste. Lepo je bilo biti rođen tamo, odrasti, sticati prva iskustva, nositi grad u sebi. Sada toga nema. Zrenjanin je utvara, teško živuća sablast koja baulja po ostacima svoje prošlosti nikada do kraja svesna šta ju je snašlo. Možda čak ni pravih duhova tamo nema, jer i za njih nema ništa. Brutalni tranzicijski kapitalizam je protutnjao, posledice se osećaju i osećaće se još dugo, a ljudi moraju da žive. Iz svega ovoga, Marko je Cvejić bio dovoljno umešan da probere taman onoliko sastojaka da se film ne pretvori u otužni pamflet, već da na pravi način dočara mučne svakidašnjice radnika nekadašnjih velikih preduzeća, prestarih za novih posao, premladih za penziju, koji su za sve višak, a od čijih manjaka bi posebni filmovi mogli da se urade... Svakom ponaosob se daje dovoljno prostora, enterijer i eksterijer igra zavidnu i nadopunjujuću ulogu pričama koje se pripovedaju, a Cvejić sa priličnom sigurnošću nastoji da se stilski odredi, ali nikako ne nauštrb priče, a sve ono što se čuje se uz male imeničke korekcije može primeniti na mnogim mestima. Arhivski snimci i radničke pesme dobro se snalaze u intimističkom okruženju radničkih sudbina, a bitan deo su i

naglasci određenih zvukova, a jednog posebno, jednog koji tačno, nepogrešivo simbolizuje svu teškoću, besperspektivnost, utonulost u rutinerski bezizlaz, setu prolaznosti na obroncima ambisa – to je zvuk gugutke u rano prepodne, jednog letnjeg dana, u tmini usnulog grada, nekada.

O jednom dakako drugačijem, a sličnom radu je reč u kratkometražnom filmu Dejana Petrovića *Isti* (2017), koji se spretno provlači kroz zamke zatvorskih rešetki ne bi li dočarao život iza istih, a da se to kroz prve kadrove uopšte ne biva svesnim. Zapravo, kroz ovaj tankoćutno skladan film, sa jasnom, dinamičnom radnjom koja prikazuje različite vrste radnih aktivnosti u kazneno-popravnim ustanovama, Petrović uspostavlja jasne aluzivne poveznice sa različitim vrstama sloboda, neprestano terajući da se kroz film probijamo pitanjima o uslovljenostima egzistencija svakog od nas kroz stilski precizne i neobično odmerene kadrove čija će, pak, možda najvažnija karakteristika biti usklađena harmoničnost između početne ideje i krajnje realizacije, gde se daje primećiti da se kroz nerasplinutost početne zamisli uspelo stvoriti delo strogih okvira, ali utvrđenih, samonametnutih merila gde je svaki kadar značajnost za sebe, i ništa ne biva viškom, već

MILAN ZAVIŠA:
MALI LJUDI
S VELIKIM
PROBLEMIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Sretna zima
(*Happy Winter*,
Giovanni
Totaro, 2017)

služi kako bi se skrojena metaforičnost razvijala kroz različite slikovne ekvivalente.

Na jedan drugi, potpuno oneobičajen način o trenutnoj nesuvislosti glede radništva, teškoj situaciji na lokalnom tržištu rada i ponositom dostojanstvu koje se poslednje gasi, progovara Giovanni Totaro u filmu *Sretna zima* (*Happy Winter*, 2017). U, na prvi susret čudnom dokumentarnom zahvatu, Totaro kroz obalnu plažolikost palermuskog sunca oslikava nekoliko slojeve nefiktivne stvarnosti kroz skrojene zaplete svakodnevnosti porodica i ljudi zatečenih u letnjem zagrljaju lažne slike svuda oko njih. Pesak koji nestaje pod propadajućim tlom je samo paravan za društvenu igru moći koja se ovde pod ubitačnim zracima jasnije vidi, iako je debelim slojem infantilne sramljenosti, a pod naslagama ubitačnih sunčevih zraka prividno zamaskirana. Tako se dešava da taštine proždiru osobenosti, a stid nagrizu sloj po sloj duševnog aspekta čovekovog. Onda dobijamo porodicu koja se svim silama trudi da svoj društveni položaj održi uprkos nimalo zavidnoj situaciji na finansijskom i poslovnom planu; tu su i tri žene u svojim četrdesetima koje nastoje svoj status održati na prividno frivolan način, te ih i kamera nastoji uslikati takve, ali se lako nazire da se iza toga kriju posledice godina sa kojima one najradije ne bi da se nose.

Na obali je mora ipak najbitnije obezbediti svoju kolibicu, kutak koji garantuje društvenu vidljivost i posledične manje ili više vidljive dobiti koje će pokušati da iskoristi lokalni mešetar u vidu politikantskog manipulatora lakog tipa, koji se blagoglagoljivošću nastoji dodvoriti apsolutno svakome, iako to čini i sa izvesnom dozom nevine ludosti koja na momente biva i simpatična.

Kroz sve njih se probija lokalni prodavač pića koji na različite načine nastoji doći do kovanice više – naročito je upečatljiv trenutak kada nam se prikazuje u jednom kadru dok broji iste i duboko uzdiše načinom i pratećim pogledom koji podosta govori o široj društveno-političkoj situaciji – koja će mu itekako dobro doći u zimskim mesecima bez posla. Totaro svu totalitarnost svojevršnih letnjih ferija prožima repetirajućim scenama nevinih ljubljenja dvoje mladahnih, sveže zaljubljenih, oslikavanja tek probuđene plaže koja se priprema za ponovni dolazak zaglušujuće mase ili zajedničkih gledanja fudbalskih utakmica kao kolektivnog nadomjestka svim individualnim nedostacima. Pogledni snimci kamere iz dubinskih naslaga visine su naročito uspeli, a tu su da smire karnevaličnu atmosferičnost i da priguše teskobnost očitujućih nedaća glavnih protagonista.



Radnička klasa
odlazi u raj
(Marko Cvejić,
2017)

Različitošć situacija i njihova prividna zamaskiranost se ogleda i u filmu Bernharda Braunsteina *Vježbanje razgovora* (*Atelier de conversation*, 2017). U kutku javnog dela biblioteke Centra Georges Pompidou – u filmu koji se na zadivljujuće komparativne načine nadovezuje na predivni *Ex-libris* (2017) Fredericka Wisemana, isto tako prikazanog na ovogodišnjem ZagrebDoxu, a oba prizivaju dva dela iz dokumentarnog filma *Katedrale kulture* (*Cathedrals of Culture*, 2014), od kojih jedan prikazuje dan u životu Pompidou centra, a drugi, ponajbolji u tom omnibusu, u režiji prerano otišlog Michaela Glawoggera, biblioteku u Sankt Peterburgu koja dobija čovekolike elemente u moru citatnih fusnota koje se ovaploćuju kroz svoju zvučnu ekvivalenciju, dok nas kamera odvodi u neke druge svetove – susreću se ljudi, različiti ljudi sa samo jednim ciljem – da svoj francuski unaprede. Braunstein se trudi da linearno gradi priču u filmu te nam prvo daje samo obrise slike, kroz puki glas, a zatim kreće sa sesijama gde se kroz nastojanje ka poboljšanju jedne veštine, govorenja stranog jezika države u kojoj se čovek nalazi, dobija i društveni dijalog pride o najrazličitijim temama kao što su stereotipizacija naroda i klišeji koji se vuku da se nikada do kraja ne razmrse, trenutna ekonomska situacija, muški i ženski poslovi, priče o ljubavi,

ali i o svemu onome što ljudima nedostaje iz zemalja iz kojih su došli.

Ovde se neminovno ispoljavaju sve one jedinstvene različitosti koje isijavaju iz svakoga od pridošlica, a znade da sevne i poneka varnica koja će samo potvrditi svu šarenolikost sveta koja se slila u jednu čitaonicu. Kako bi razbio monotonost klasičnog dijaloga, Braunstein se odlučuje da kutak u kojem se razgovara postepeno otvara ka spolja, te se postupno upoznajemo sa okruženjem u kojem se nalazi, zgradom i okolicom u kojoj je smešten, a svojevrsni *intermezzo* sa čišćenjem prostorija mu služi kako bi film dobio na pokatkad usporenijoj dinamici, ali i na otvorenoj metaforičnosti koja u ovom slučaju nimalo ne škodi. U strogo tempiranim okvirima jasno je da se tematski priča morala zaokružiti na sličan način na koji je i uvedena u film, kroz puke aslikovne reči, ali se prikazivanjem razmene kontakata na kraju ipak dobija još jedna dimenzija koja dosta govori o prirodi prostora, ali i razgovora samih.

Apsolutni formalni pobednik među filmovima koji su se takmičili u okviru regionalne selekcije je *Druga strana svega* Mile Turajlić, koji je osvojio i nagradu FIPRESCI žirija kao i nagradu publike. No, film je to dubokih moralno-političkih problema koji svakim kadrom isplivavaju na površinu tobož se predstavljaju-

MILAN ZAVIŠA:
MALI LJUDI
S VELIKIM
PROBLEMIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Druga strana
svega (Mila
Turajlić, 2017)

ći za nešto drugo. Tako u konceptijskoj zamisli o filmu gde se istorijsko-politička pripovest o sistemu jedne države i prelasku ka nečem nepoznatom spaja sa ličnom pričom autorkine majke, Srbijanke Turajlić i njenog političkog angažmana, da bi se to dvoje preplelo u politički motivisanom, pokazaće se samo rukavcu filma o pregradnim vratima Srbijankinog stana, podeljenog nakon Drugog svetskog rata i odnosom prema tom činu i onima koji tamo žive. Ispostaviće se da se do onog Drugog ipak ne stiže od zamagljenosti jedne duboko proračunate priče koja se obraća sigurnoj publici, bez ikakvih rizikujućih dometa, ali vrlo sračunatih ciljeva na čijim će se realizacijama svesno zloupotrebljavati – ili će tako barem zaista delovati – oruđe u rukama filmaša, te ćemo dobijati tendenciozno montirane scene koje će jasno govoriti o stavovima autorke ne bila ona toga čak ni u punoj meri i zamahu potpuno i svesna, ali će njihovo ponavljanje u različitim vidovima istog ipak ukazivati da se ne radi o pukom nehaju ili nenamernoj slučajnosti, već o preciznom odnosu prema određenim sugrađanima i ustanovnicima države u kojoj se živi, a sve ne bi li se tobožnja građanska suvo-parnost visokoplafonskih beogradskih stanova prikazala u što ispravnijem svetlu. Svaka potencijalno dobra stvar u ovom filmu pada

u tmurnu vodu ideološkog mučenja, a otužni, kriptomelanholični tonovi ušuškanih boja, kojima je film stilski obojen, ovde ne predstavljaju ništa drugo do umetničke zamene za jedan u priličnoj meri, nikako na prvu montažnu loptu, ali ipak pamfletski uradak, posle kojeg doista ostaje dosta upitnih znakova da lebdi u vazduhu, kao i turobna zapitanost o tome zašto je, kvragu, ovaj film uopšte i snimljen, barem na ovakav način, kome se i na koji način obraća, i čemu suptilni propagandistički ton gde mu mesto nije.

Drugoga nema, vidljiv nije, reč i slika njegova ne dopire do nas osim u odveć malicioznim komentarima. I zaista, ta usiljena bojazan da se kroči ka toj drugoj obali, o kojoj je film trebalo i da bude, to nastojanje da se ona drži na bezbednom odstojanju istovremeno razbija koherenciju ionako rascepkane naracije i svesno dovodi gledaštvo u strogo kontrolisanu zabludu koja će toj istoj, uglavnom kao što i rekosmo, većma ciljanoj publici i prijati. Ili je, obrnemo li situaciju, ta druga strana zapravo ona o kojoj se priča, ali tu bi tek nastali problemi u kojima je ovaj film verovatno i namerno zapetljan. No publika i žiriji su uglavnom rekli svoje, te se ovo može shvatiti kao jedno disonantnije, drugačije shvatanje inače pretežno hvaljenog filma.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229"2018"(049.3)

Matej Beluhan

Priče koje pričamo i laži koje gledamo

Uz međunarodnu konkurenciju 14. izdanja ZagrebDoxa –
Međunarodnog festivala dokumentarnog filma,
25. veljače – 4. ožujka 2018.

Vječito prijateljstvo publike i umjetnika, ostvareno posredstvom sadržaja i sintakse djela, potonjeg stavlja u privilegirani položaj onog prema kojem prethodni osjeća zahvalnost, a njegovo djelo uzvisuje na privatni oltar divljenja. S druge strane, umjetnost nas isto tako može i iznevjeriti, obećati nam priču vrijednu prepričavanja, a ipak nas ostaviti razočarane poput djece koja pod božićnom jelkom nisu pronašla najdraže igračke. Upravo su djeca i isprepletenost pripovijedanja i "stvarnog" života provodna narativna nit dokumentarnog filma *Liyana* (2017) u režiji Amande i Aarona Kopp, koji su za ovo ostvarenje nagrađeni Posebnim priznanjem žirija Međunarodne konkurencije 14. ZagrebDox-a.

Redateljski bračni par odvodi nas u Svazi, malenu državu na jugu Afrike u kojoj je gotovo polovica stanovništva zaražena HIV-om. Ondje se upoznajemo s petero siročadi koja na radionici pripovijedanja istražuju kreativnost uma i mašte, ali i razvijaju sposobnost koja im jača karakter te omogućuje lakše nošenje sa svakodnevicom. Kolektivno pripovijedanje može započeti tek nakon što djeca kreiraju glavnog lika, u ovom slučaju Liyanu, koja se ubrzo nađe pred problemom koji će ju otisnuti na put prema sazrijevanju. U dječjoj mašti Liyanini roditelji već su pokojni i ona je primorana brže-bolje odrasti kako bi mogla štititi i odgajati svoje dvoje mlađe braće. Ubrzo po početku priče braću otima skupina pljačkaša koja iznenada

prodre u nezaštićeno selo pritom lomeći i paleći sve na svom putu, nakon čega se banda daje u bijeg preko nepregledne pustinje. Teški teret baca djevojčicu na koljena, no ona se zatim ipak uspravi i smjelo zakorači u smrtonosni vrući pijesak i tako počinje još jedno herojsko putovanje.

Imaginacija i realitet, naravno, dio su jedne te iste cjeline, pa tako ubrzo saznajemo da su tri mjeseca ranije pljačkaši provalili u dječji dom i unijela strah u srca djece lišene odrastanja u sigurnosti roditeljskog doma. Koppovi su priču o nadilaženju strahova pripovijedanjem uspješno uvili u poetski dokumentarac koji se istovremeno može promatrati i kao posveta umjetničkom stvaralaštvu. Naime, ne samo da pratimo razvoj dramaturgije, nego je isti i nadahnuto ekraniziran tehnikom animacije, pa se crtane sekvence uvijaju u dokumentarističke snimke, a sve ovo zajedno tvori jedinstvenu cjelinu u kojoj je mašta tek produžetak surove realnosti teškog odrastanja. Autorski bračni par pritom ne upada u zamku prisiljenog naglašavanja nasilne okoline i zaraznih bolesti koje okružuju mališane, već iste tretira bez pretjerivanja, kao dio svakodnevice jedne od najugroženijih skupina djece na našoj planeti.

Doduše, i egzistencijalne svakodnevne brige odraslih ljudi u (gospodarski) razvijenijim zemljama, u stanju su do neprepoznatljivosti izjesti čovjekovu dušu. Na južnim padinama Kavkaza proteže se Gruzija, u kojoj su nakon



Liyana
(Amanda i
Aaron Kopp,
2017)

raspada Sovjetskog Saveza uslijedili ekonomski slom i neizbježna inflacija, rast nezaposlenosti te pad standarda. U srcu države smještena je Chiatura, negdašnja industrijska žila kucavica iz čijih se rudnika vadilo više od polovice svjetskih zaliha mangana (kemijskog elementa koji se koristi pri dobivanju čelika), čije kuće sada zjape prazne, a sablasne ruševine sovjetske arhitekture uzdižu se nad ono malo ljudi što je ostalo živjeti u njihovim sjenama. Protagonisti filma *Grad sunca* (Mzis Qalaqi, Rati Oneli, 2017) dio su brojčano prepolovljenog stanovništva čija je sudbina usko vezana uz onu samoga grada. Pred gledatelja se poput razlomljenog mozaika rasipaju životne priče različitih osoba: učitelja glazbe koji živi od demoliranja (čekićem) ruševnih struktura i sakupljanja otpada kojega sam generira, sportašica koje se bez ikakve financijske potpore pripremaju za Olimpijske igre i jednog rudara čija je strast igranje uloga na pohabanim kazališnim daskama.

Oneli je oblikovao apstraktan, no prizemljen film u kojem naglasak ne počiva na narativnoj strukturi, već na emotivnom klupku ostvarenom preklapanjem epizodnih niti. Od pojedinačnih opservacijskih segmenata najrezonantniji su oni najtiši trenutci kao što je

to, recimo, dugi kadar (kamera pričvršćena na prednji dio lokomotive) vlaka koji klizi strogo određenim linijama ili scena s kravom zarobljenom u rupi jedne razrušene zgrade. Stado ju je napustilo i ona sada tugaljiva pogleda muče u postindustrijsko sivilo, a njen posmrtni pjev nadjačava tek udaranje čekića o zidine od betona. Iako su poetski senzibilitet *Grada sunca* i vjera da snimljeni materijal uz neforsiranu montažu može odjeknuti puninom udarca tijekom projekcije rastjerali trećinu publike, Oneliju su ipak donijeli naklonost žirija koji ga je nagradio Posebnim priznanjem.

Dok je spori tempo *Grada sunca* za neke ipak bio previše kompleksan, a cjelina možda iznenađujuća, od dokumentarca *Lov na zečeve* (*The Rabbit Hunt*, Patrick Bresnan, 2017) dobilo se upravo ono što se moglo i očekivati. U močvarnom području centralne Floride zvanom Everglades, skupina mladića čuva obiteljski ugled, ali i zarađuje kako bi prehranila svoje bližnje trčeći poljima sa štapovima kao oruđem, te razbija glave zečevima koji bježe od plamteće stihije gorućeg korova i monstruoznih žitnih *headera* kombajna. Priča prati jedno radno poslijepodne sedamnaestogodišnjeg Chrisa čiji dan završava deranjem kože i čišćenjem lovine



Grad sunca
(Mzis Qalaqi,
Rati Oneli,
2017)

od iznutrica te prodajom iste susjedi, na kraju kulminirajući večeranjem svježe ulovljenog obroka. Ovu dokumentarnu crticu od dvanaest minuta, dakle, krasi jednostavnost u dočaravanju krvave tradicije koja se izvan evergladeskih krugova može činiti začuđujućom, i od ovog se filma ništa više nije moglo ni tražiti, ali ni dobiti.

Zemlja žena (Край женщин, Aliaksei Paluyan, 2017), koja počinje više reportažno nego li dokumentaristički, priča je o bjeloruskom selu Lubeiki čije stanovništvo sačinjavaju isključivo žene. Udovice se, u razgovoru s redateljem, prisjećaju anegdota iz prošlosti od kojih je većina, iako njima svakako značajna, nama gledateljima jedva jedvice zanimljiva. Ističe se priča jedne starice koja se prisjeća kako ju je majka kao malu slala na jutarnju ispašu gdje je znala čekati da se krave popišaju da bi svoje noge mogla ugrijati u njihovoj mokraći. Daljnjim odmicanjem film, istina, poprima na univerzalnoj snazi, pa nam tako starice neizbježno postaju drage i poistovjećujemo se s njihovom nostalgijom za nekadašnjom dječjom energijom i veseljem. Doduše, nikako ne možemo žaliti za nekim njihovim muževima koji su ostali upamćeni kao seoske pijandure pa je, čini se,

u “zemlji žena” kraj životnih radosti možda i ponajbolje dočekati u društvu stoke i divljih životinja.

Smrt, posljednji izdah i ništavilo koje slijedi, ponekad nas uhvate i prije nego što smo spremni suočiti se s njima. Ponekad nas Kosac posjeti u snu, a ponekad dolazi iznenada praćen gromoglasnim tutnjanjem, te se s nebesa spušta izravno u signal naše mobilne kartice. Dužnost je to koju spremno obnašaju moderni ratnici-informatičari koji po afganistanskim pustopoljinama navigiraju dronove u potrazi za pikselima vrijednim ubijanja. *Pronađi, naciľaj, uništi* (*Find, Fix, Finish*, Mila Žluktenko, Sylvain Cruiziat, 2017) izlaže kolaž ispovijesti nekolicine američkih vojnih zaposlenika čiji se radni dan sastoji od promatranja aktivnosti potencijalnih državnih neprijatelja u nekim dalekim zemljama, odnosno kako i sami kažu, od promatranja jedne te iste zgrade kako se vrti u krug opet i opet i tako unedogled. Kroz film nas vodi naracija ratnika-informatičara, a voajeristička je intima dočarana kadrovima snimljenima isključivo pomoću dronova. Od istih u pamćenju nam, zbog svoje kreativno izvedene i analogijski pravodobno tempirane prirode, ostaje kadar trga kojim se šeću brojni

MATEJ
BELUHAN:
PRIČE KOJE
PRIČAMO I LAŽI
KOJE GLEDAMO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

stranci dok nisko zalazeće sunce ostavlja izdu-
ljene tragove njihovih sjena na svijetlom ka-
menu. Dok prijeteci ptičji rakurs *Pronađi, na-
ciljaj, uništi* čini vizualno impresivnim filmom,
djelo u cjelini nije niti upola toliko zanimljivo.
Svjedočanstva ratnika-informatičara ne samo
da sadržajno ne iznose ništa što nismo mogli
i očekivati, već su i iznesena s manje emotiv-
nog naboja negoli govor prvog čovjeka Vlade.
Dobro, valja imati na umu da se ovdje ipak radi
o profesionalnim vojnicima, no ako su autorice
i igrale na kartu širenja prijetee dehumanizi-
rajuće orwelloske jeze u gledateljsko iskustvo,
to im nije najbolje pošlo za rukom.

Psihološki teror ratnog razaranja u film-
ski izražajnoj punini ilustrira film Simona La-
renga Wilmonta *Daleki lavež pasa* (*The Distant
Barking of Dogs*, 2017), priča o ukrajinskom
dječaku koji živi u neposrednoj blizini vatrene
linije zaraćenih strana. Dok mještani napuštaju
selo, desetogodišnji Oleg i njegova baka Alek-
sandra odlučuju ostati jer su, kako kažu, dio
toga mjesta i njihove su duše pustile korijenje
u kući u kojoj žive. Tjeskobu zbog nepravde
počinjene nad tolikim djetinjstvima, kao po-
sljedica ratno-političkih igrica ljudi u odijeli-
ma, gledatelj ponajviše osjeća prilikom scena
koje prikazuju djecu koja se kupaju u rijeci dok
poljima odzvanjaju smrtonosne detonacije, ili
možda u sceni u kojoj se otkriva kako dječak iz
susjedstva povraća od straha svaki put kada za-
čuje lansiranje razarajućih raketa. Nekima se,
pak, želučana kiselina uznemiri kada vide kako
učiteljice za vrijeme nastave u razredu obja-
njavaju učenicima kojim putem ići kroz polja i
kako prepoznati potencijalne minske naprave
na putu do škole.

Prisiljen odrastati u takvu okruženju i
sam Oleg ubrzo, iz ruku starijeg prijatelja, do-
biva plinski pištolj i hicem ubija žabu. Prekid je
to jedne nevinosti, čak i korak prema može-bit-
noj monstroznosti, ali i dalje samo čin prepla-
šenog dječaka koji želi postati muškarac. Baka
Aleksandra, pak, osim što u život svog unuka
unosio prijeko potrebnu dozu stabilnosti, svo-

jom naracijom također unosi i živopisni ritam
u samu filmsku priču, dajući joj tako osobni, ali
i širi društveni kontekst zbivanja. Bez snažne i
smirene ženske ruke Oleg i njegovi prijatelji ne
bi se imali na koga osloniti niti bi uopće mogli
pronaći utjehu u kraju u kojem se izgubljeni i
prestravljeni dječaci međusobno napucavaju
eksplozivnim napravama.

Napucavanje nogometne lopte prašnja-
vim sirijskim igralištem otvara novo doku-
mentarno ostvarenje Talala Derkija, redatelja
koji je nekoliko godina ranije gostovao na Za-
grebDoxu s filmom *Povratak u Homs* (*Return to
Homs*, 2013), filmskom bilješkom ratnih užasa
u opkoljenom i razorenem gradu Homsu. Dok
je *Daleki lavež pasa* film u kojem se povlače
paralelni narativni pravci odrastanja u ratnoj
zoni i bakine požrtvornosti, u *O očevima i sino-
vima* (*Of Fathers and Sons*, 2017) povlače se niti
između odrastanja u ratnoj zoni i očeva sna da
se njegovi sinovi priključe svetom ratu protiv
nevjernika. Abu Osama jedan je od osnivača
Fronta obrane (Džabhat al-Nusra), radikalne
islamističke organizacije bliske Al-Kaidi, koja
ipak ne pribjegava činovima čija se brutalnost
može mjeriti s onima pripadnika takozvane
Islamske države Iraka i Sirije (ISIL). Abu ima
dvije žene, a vjerojatno i nekoliko kćeri, no
one su u potpunosti izostavljene iz zabilježe-
ne filmske stvarnosti (izuzev scene u kojoj se
čuje njihovo plakanje iz susjedne sobe, no i ono
uskoro biva ušutkano muškom prijetnjom ba-
tinama).

O očevima i sinovima je priča o najvećoj od
svih priča – bespoštednoj moći ideologije zbog
koje su roditelji u stanju svoju voljenu djecu
poslati u susret smrti. Abu, naime, koliko god
se to možda nama činilo nepojmljivim, zaista
voli svoje sinove. Redatelj Derki, koji se hrabro
infiltrirao u dom islamskog radikala, uvjerivši
ga da kao ratni fotograf bilježi uspon islamskog
kalifata, uhvatio je trenutke izmjene nježnosti
i radosti između oca i sinova, ali i predaju prvog
pištolja u ruke najstarijem sinu, četrnaestogo-
dišnjem Osami, te njegov odlazak u vojni kamp



Lov na zečeve
(*The Rabbit
Hunt*, Patrick
Bresnan, 2017)

gdje će mu svakodnevno pucati kraj glave kako bi se naviknuo na svakodnevicu na bojištu. Jedan od šokantnih trenutaka uhvaćenih Derkijevom kamerom očeva je ispovijest snimljena u bunkeru na padinama sirijskih uzvisina. Abu, koji nam u jednom trenutku kazuje kako je u zatvoru najviše patio jer nije znao hoće li ikada više vidjeti svoje sinove, već u sljedećem trenutku podiže snajper i puca uz povike "Allahu Akbar", nakon čega slijedi nekoliko sekundi tišine dok Abu ponovno cilja metu koju je ranio srušivši je s motornog vozila. On ponovno okine, no puška se zaglavi te Abu brže-bolje krene puniti drugu, a gledatelj sjedi zatečen razvojem situacije i promatra hoće li se pogođeni čovjek spasiti od sljedećeg hica. Dok je Abu namjestio drugu pušku, ranjenik se sklonio na sigurno, a otac nastavlja pričati kako jedva čeka da pošalje svoje sinove u rat.

Laži i prijevare integralni su dio gotovo svake priče, ali za uistinu uspjele prevaru potrebno je barem dvoje: trilerški napeta kombinacija rekonstrukcijskog dokumentarca i igranih postupaka, što i čini okosnicu filma *Stranac* (*En fremmed flytter ind*, 2017), nagrađivane danske redateljice Nicole Nielsen Horanyi, koja

obnavlja prizore iz životne epizode Amande Kastrup. Amanda, kao i većina aktera koji su na neki način sudjelovali u njezinoj epizodi, pritom glumi samu sebe, usput nas vodeći kroz tromjesečnu vezu s tajanstvenim čovjekom po imenu Casper. Kako je sve počelo? Samohrana Kopenhaganka je već u srednjim dvadesetim godinama prestala vjerovati da ljubav postoji. Ali, kada započne online komunikaciju na Facebooku s osobom s kojom, čini se, dijeli iste demone i strahove, Amanda ponovno počinje vjerovati. Poput cvijeta orhideje, Casper joj se polagano otvara i ona osjeća kao da ju korak po korak pušta u svoj privatni život. I to, kako ispada, u život milijunaša koji samo želi voditi jednostavan život sa ženom koju voli i koja će mu pomoći odgojiti kćer iz prvog propalog braka. Savršeno za našu Amandu, zar ne?

Presavršeno. Jer Casper, osoba koju je pustila da živi u njezinoj kući i ide u šetnju s njezinom kćeri, uopće nije Casper, već iskusni prevarant koji je veći dio svog života proveo u podrumu kuće svojih roditelja, a očito je i opsesivno-kompulzivni lažljivac. Radi se, dakle, o osobi zarobljenoj u vlastitim lažima koje, baš poput antičkog Ouroborosa, same sebe iznova

MATEJ
BELUHAN:
PRIČE KOJE
PRIČAMO I LAŽI
KOJE GLEDAMO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



*Pronađi,
naciľjaj, uniřti
(Find, Fix,
Finish, Mila
Źluktenko,
Sylvain
Cruiziat, 2017)*

i iznova izjedaju, ostavljajući za sobom samo praznu ljuřturu nekoć perspektivnog mladića. IzlaŹući nam priču o laŹi, redateljica se pitanjima i uputama upliće i u pojedine rekonstruirane situacije, a scena zajedničke večere nam je prvo prikazana kao proba, a zatim i kao izvedba. Spretnim uplitanjem i strukturiranjem *Stranca* po “knjiŹevnim” poglavlјima, Horanyi insinuira fabriciranost filmske stvarnosti, odnosno laŹ unutar okvira kadra koja je ionako ontolořki vezana uz iluziju istinitosti same realnosti.

Svi smo mi u nekoj mjeri opsesivci, a osobito kada su u pitanju pupčane vrpce naših misli, koje nas poput sidra veŹu uz roditelje. Glavni junak dokumentarca *Mamina jednadŹba* (*Dotais lielums: mana māte*, 2017), matematički je genijalac i kompjuterski programer po imenu Raitis Ozols. Iako se u prvih desetak minuta filma čini kao da se radi o šabloniziranom portretnom ostvarenju u kojem će nas ovaj asocijalni blentavac nasmejati i raŹalostiti, redateljica Ieva Ozolina u svom dugometraŹnom prvijencu pred gledatelja stavlja gordijski čvor inherentno obiteljske prirode. Raitis u svom stanu gomila hrpetine starih stvari, novogodiřnu noć provodi sam u řetnji kroz emocijama ugriјanu masu ljudi, a kada ga prijatelj za bi-

ljarskim stolom upozna s djevojkama u izlasku, Raitis ostaje po strani, řetuckajući lijevo-desno i řiljeći vrh svog biljarskog řtapa. Za sve to, a i puno više, tridesetčetverogodiřnji Latvijac krivi svoju majku, sveučiliřnu profesoricu navodno manipulatorskih i totalitarističkih roditeljskih sklonosti.

Zamršeni obiteljski odnosi polako nam se otkrivaju tek pred kraj film, no mi, jednako kao i Raitis, ne moŹemo pojmovno obuhvatiti řto se to točno događa u beskonačnom tunelu obiteljskog *pathosa*. Međusobna psiholořka tortura neposredna je i stvarna poput nedostatka kisika u zraku, a obruć koji se steŹe tek pri samom kraju izraćunavanja mamine jednadŹbe eskalira Raitisovim fizićkim nasrtajem (koji je samo tonski snimljen iz druge prostoriје) te kasnije djetinjastim pokuřajem sinova suoćavanja s vlastitom majkom na vrhu montirane palube broda u izletnom parku. Ozolina je u svom radu bila strplјiva te je uspjela zagrepsti pod povrřinu izuzeto zaćahurene obitelji koja je u svoj svojoj neurotićnosti i uzavreloj situaciji ipak uspjela odvojiti prostor i vrijeme da bi redateljica mogla pronaći dobar kadar. Naposlјetku, Ozolina je na samom kraju dokumentaristićkog portretiranja psihe obiteljskog zatvora ostavila svoj zaključni komentar i



O očevima i sinovima (Of Fathers and Sons, Talal Derki, 2017)

tehnikom zamrznutog kadra zauvijek zatočila majku i razvratnog sina unutar rubova filmskog okvira.

No koja je priča ovogodišnjeg ZagrebDox-a? Iako je bilo originalnijih pristupa i zanimljivijih tematika, žiri međunarodnog natjecateljskog programa Velikim pečatom je nagradio Talala Derkija za film *O očevima i sinovima* uz obrazloženje da se autor izložio golemom riziku kako bi nam prenio napetu kombinaciju "ljubavi i ekstremizma koja se prenosi s koljena na koljeno". Svakako, Derkijev hrabar pothvat

dokumentiranja kaosa u njegovoj domovini zaslužan je naklona, a ipak, kao da umjetnička vrijednost njegova filma ne rezonira tolikom silinom da bi gledatelja potaknula na daljnja propitivanja. Kao da je išla u jednom, istinabog, zastrašujućem smjeru, ali bez dubine dramaturško-psihološkog obrata, kao što je to bio slučaj u *Strancu* i *Maminoj jednakžbi*. Naravno, cijela ta naklonjenost umjetničkom ostvarenju ovisi o tome koja je naša osobna životna priča i u čemu se sve prepoznamo između redaka što za nas razabiru autori filma.

MATEJ
BELUHAN:
PRIČE KOJE
PRIČAMO I LAŽI
KOJE GLEDAMO

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229"2018"(049.3)

Miro Frakić

Utezi prošlosti, utezi budućnosti

Osvrt na program Kontroverzni Dox u sklopu 14. izdanja
ZagrebDoxa – Međunarodnog festivala dokumentarnog filma,
25. veljače – 4. ožujka 2018.

Bilo kakva kontroverzija, jer je društveno uvjetovana, nužno je simptom određenog prostorno-vremenskog konteksta. Pitanje naoružanih civila teško da će predstavljati toliki problem u Hrvatskoj, koliki u SAD-u (s obzirom na pandemiju pucnjava u školi); u jednoj rodno osviještenoj Švedskoj (već ratificirana) Istanbulska konvencija neće se tumačiti kao kritična prijetnja postojećem sustavu, dok će u današnje vrijeme malo tko i u nas i u Švedskoj preispitivati žensko pravo glasa. Stoga su se u popratnom programu ZagrebDoxa posvećenom kontroverznim doxevima, u selekciji festivalskog direktora Nenada Puhovskog, zatekla ostvarenja koja, s jedne strane, zadiru u teme osjetljive za našu regiju, primarno one obiteljskih, vjerskih i nacionalnih kategorija, a s druge se strane dotiču gorućih globalnih tema etički problematičnog napretka tehnologije, industrije oružja i orvelijanske države nadzora.

U jedinom hrvatskom dokumentarcu u kontroverznom programu, Višnja Skorin i Kristina Baticeli grabe u najslađu opsesiju (novo) hrvatskog naroda – vjerske osjećaje. *Crna ovca bistrička* (2018) prati Baticeli, ateisticu iz Marije Bistrice koja se zaljubi u vjernika Krešu. Kada krenu priče o vjenčanju, komične postavke posve su u stilu Ante Tomića; nakon što se u svojoj tradicionalnoj obitelji deklarira kao nevjernica, mora donijeti odluku, hoće li po-

vrijediti svoju rodbinu necrkvenim odabirom ili pregaziti svoje principe. Na poslu, pak, u montaži na pretežito desničarskoj državnoj televiziji, osjeća se kao glasilo Katoličke crkve, institucije za koju smatra da uvelike podriva sekularnost države, zadirući u državni aparat, zdravstvo i školstvo. O pitanjima vjenčanja, odgoja i odgovornosti razgovara s nizom ljudi iz svakodnevnog života, od majke i oca te ostale rodbine, preko prijatelja i prijateljica, pa sve do svećenika, i u njihovim se (u najboljem slučaju smiješnim) komentarima razotkriva neprihvatanje. "Tko ju je odgojio takvu?" zapitat će se roditelji kroz neugodan smiješak, nadajući se da je samo faza, prijateljica će se zauzeti za pravo nezačetog djeteta na vjeru, a svećenik će upitati: "Što je ateizam stvorio na hrvatskim prostorima i općenito u svijetu?"

Drugim riječima, reakcije okoline, preispitivanja Baticelinih uvjerenja i, konačno, izbora, uvelike sliče onima u okviru priča o deklariranju seksualne orijentacije (eng. *coming out*); ona se mora izboriti, ona se mora opravdati. No koliko god diskurzivan njezin pristup u početku bio, Baticelin zazor od konflikata prevladava i, naposljetku, umjesto razrješenja dokumentarac završava u znaku hrvatske nemogućnosti. Na televiziji daje otkaz, miri se s nemogućnosti ispisa iz Crkve, i odlazi u Austriju s Krešom. Detalj koji je iskrasnio u razgovoru s autorima poslije filma, štoviše, jest da se pri-

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Crna ovca
bistrička (Višnja
Skorin i Kristina
Baticeli, 2018)

likom prijave za boravište u Austriji čak i Krešo deklarirao kao ateist ne bi li izbjegao plaćati doprinos Katoličkoj crkvi. Samim su time zakružili priču o paru koji, iako u nekim pogledima različiti, ostaju ujedinjeni u želji da budu dio hrvatske emigrantske statistike.

Kratkometražni film Kate Stonehill, *Neizrecivo* (*Unspeakable*, 2017), bavi se sličnim temama vjerske i nacionalne pripadnosti. Međutim, za razliku od Skorin i Baticeli, čiji je fokus na obiteljskom aspektu i na tome kako se šira ideologija reflektira na međuljudske odnose, Stonehillin je pristup formalniji. Pred kameru ona dovodi trojicu muškaraca iz javnog života koje je britanska vlada pod izlikom borbe protiv ekstremizma prozvala "radikalnim" govornicima čija stajališta nisu "kompatibilna s pravim britanskim vrijednostima". Ulomci su intervju isprepleteni sa svakodnevnim scenama iz londonskog života, nerijetko opservabilne/voajerske prirode, a dijelove čak usno sinkroniziraju "obični" građani, poput starije žene u svojoj kuhinji, studenta u svojoj sobi ili zaposlenika jedne sive firme u sobi za fotokopiranje. Tim se postupkom narativnim repozicioniranjem dokida granica između domaćih i doseljenih, vjersko-nacionalna se

pripadnost relativizira u odnosu na društvo u cjelini. Ako Haitham al-Haddad, primjerice, sunitski musliman kojeg Stonehill intervjuira, općenito izražava stavove negativne prema homoseksualnom "stilu življenja", koliko se ono razlikuje od istih riječi kada ih izgovara jedan protestant i, na kraju krajeva, je li aspekt vjere ili nacije uopće bitan? Pravo na mišljenje ne bi smjelo biti ugroženo moraliziranjem, izrazit će al-Haddad, jer se država ne zasniva na poštivanju određenih etičko-moralnih vrijednosti, već prvenstveno zakona. Takve su implikacije gotovo posve neshvatljive u slučaju *Neoprostjenih* (*The Unforgiven*, 2017) Larsa Feldballea-Petersena. On prati Esada, osuđenog ratnog kriminalca nježna srca koji se pokušava ispričati svojim žrtvama za ono što je počinio kao mladi nemilosrdni stražar u zatvoreničkom kampu za Srbe. Njegova je etnička pripadnost tu ključna; ona ne podrazumijeva set eksplicitnih vrijednosti već figurira kao izvor tragične krivnje koja ga nuka da na tragu stanfordskog zatvorskog pokusa pronalazi nove načine da ponizi svoje zatvorenike. Dok ga film humanizira, ne pokušavajući ga opravdati, već tek kontekstualizirati njegovo djelovanje, u susretu s bivšim žrtvama Esad

MIRO FRAKIĆ:
UTEZI
PROŠLOSTI,
UTEZI
BUDUĆNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Neizrecivo
(Unspeakable,
Kate Stonehill,
2017)

uviđa da je njegova krivnja neizbrisiva i da je ne može poništiti ni riječima niti bilo kakvim zakonski određenim kaznama.

U dokumentarcu-prvijenцу Marie-Emme Paoli, *Zovite ga predsjednikom* (*Call Him President*, 2017) regionalni sukobi pozadinska su buka, promatrana iz perspektive treće strane. Vít Jedlička češki je političar desno-libertarijanske orijentacije koji 2015. na malenoj nenaseljenoj parceli na zapadnoj obali Dunava, između Hrvatske i Srbije, proglašava svoju državu Liberland, zemlju u kojoj osobne i ekonomske slobode imaju primat, bez uplitanja politike. Riječ je o komadu zemlje koji u graničnim sporovima između dvije republike, a koji su dodatno zakomplicirani nacionalnim i vjerskim pitanjima, tehnički ostaje bez vlasnika, svojevrsna *terra nullius* na kojoj Jedlička vidi priliku za nov početak. Bez diplomatskog priznanja UN-a njegov čin samoproglašenja načelno malo znači, ali u Paolinu filmu toj se činjenici ne poklanja previše pažnje. Njezin je pristup izravan, ona ga ne ispušta iz fokusa u njegovim mnogim putešestvijama i vremenom oslikava Jedličkinu kompleksnu osobu: dok se diplomatski zauzima za svoj utopijski libertarijanski raj, u Češkoj broji nove stanov-

nike, na televiziji daje intervju, nasmiješen, pozitivan i siguran u sebe, a i poznati arhitekti razvijaju ideje za kompleks u njegovoj državi. Sam Liberland cijelo vrijeme ostaje nenastanjen, imaginaran i daleko od bilo kakvih očiju. I hrvatska policija, a i slučajni prolaznici vrlo su neprijateljski nastrojeni, a i postupno se razjašnjava da ni sam Jedlička ne vjeruje posve u Liberlandovu izvedivost. Kako uspostaviti "živi i pusti druge da žive", što bi bio moto nepriznate slobodne republike, ako su utezi prošlosti hrvatskih i srpskih pripovijesti preteški, pitanje je to koje se retorički provlači *Predsjednikom*. Paoli nas istovremeno vodi i ka većem pitanju: dok je jasno da Liberland može opstati tek na marginama, u paprikašu i smijehu na zabavama u selu, kao medijski eksponirani kuriozitet, na području bivše Jugoslavije, a naročito među državama koje nacionalizmom potenciraju razlike među sobom, fikcija nacionalnog identiteta posebno je kontroverzna i osjetljiva, pa koliko ljudi zapravo mora vjerovati u naciju prije nego što ona postane legitimna?

Globalni aspekt kontroverzne programske sekcije tiče se nezaustavljivog napretka tehnologije i pridružene tehnofobije u refleksijama na šire društveno-ekonomske relacije.



Plave orhideje
(Blue orchids,
Johan
Grimonprez,
2017)

U ostvarenju značajno fragmentiranog naslova *O.b.i.t.e.lj.* (F.A.M.I.L.L.E., 2017), francusko-američka redateljica Jessica Champeaux pokušava razložiti što zapravo čini obitelj, van svih ustaljenih socijalnih i zakonskih kategorija, naročito iz tehnološkog aspekta. Niz pojedinaca iz istospolnih obitelji, a koji su začeti zahvaljujući medicinski potpomognutoj oplodnji, izlaze pred kameru i dijele svoje doživljaje sebe i svijeta. Njihova iskustva iscrtavaju agresiju lice-mjernog društva koje *a priori* osuđuje ono što ne razumije. No koliko god neprihvatanja oni trpjeli, koliko god se protesta dignulo i transparentata napisalo, svi ističu da nesigurnosti nema, jer tom metodom začeca znaju da nisu tek proizvod slučajnosti; njih su roditelji zaista željeli. Osuda se heteronormativnom i konzervativnom pogledu postavlja sama od sebe, a i na osobnoj razini Champeaux – svojim *vo-ice-overom* i celuloidnim koraćanjem mnogim privatnim osobnim snimkama – zapravo gradi vlastitu putanju, od društvenog do osobnog definiranja obitelji. U posljednjim sekundama filma ona s malenom djevojčicom slovka riječ *obitelj* i tom sitnom didaktičkom gestom ukazuje da su djeca, neovisno o načinu začeca, odraz nas samih i društva u cjelini.

Ponešto drugačiji odnos prema tehnologiji nude filmovi Matthiasa Heedera i Monike Hielscher *Prije zločina* (*Pre-Crime*, 2017), te kratkometražno ostvarenje s njim prikazano, *Projekt X* (*Project X*, 2016) Laure Poitras (poznate po dokumentarcu o Edwardu Snowdenu *Citizenfour* /2014/) i Henrika Moltkea. Dok je kod Champeaux tehnološki napredak izvor nečeg pozitivnog, mada ponekih etičkih implikacija, *Prije zločina* i *Projekt X* njega promatraju u relaciji prema (nad)državnom aparatu. Poitras i Moltke tako u deset minuta filma bilježe putovanje imaginarnog agenta obavještajne službe NSA iz sjedišta u Marylandu do betonskog mastodonta na Manhattanu, tzv. 33 Thomas Street, navodne newyorške baze tajnovite agencije. Izveden u brutalističkom stilu, sam neboder bez ikakvih je prozora, ubraja se među najsigurnije zgrade na području SAD-a, ali njegovoj impozantnosti usprkos, u gradskoj panorami on je nevidljiv, skriven na otvorenom. Zorna je to metafora za rad obavještajaca koje Rami Malek i Michelle Williams monotonim glasom opisuju na temelju procurenih službenih dokumenata obavještajne agencije.

Njihove su ovlasti velike (“nadljudske”), za njih vrijede neka druga pravila, a sve u okvi-

MIRO FRAKIĆ:
UTEZI
PROŠLOSTI,
UTEZI
BUDUĆNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prije zločina
(Pre-Crime,
Matthias
Heeder i
Monika
Hielscher, 2017)

ru retorike antiterorizma. Heeder i Hielscher u *Prije zločina* fokusiraju se, pak, na najnovije i moralno vrlo upitne tehnološke novitete kojima se policije diljem svijeta (Chicago, London, Pariz, Berlin, München) služe ne bi li predviđele i prevenirale zločin. Zaziva se Spielbergov *Specijalni izvještaj* (*Minority Report*, 2002), temeljen na istoimenoj priči Philipa K. Dicka, u kojem se pojedinci uhićuju za buduće zločine koje grupa medija predvizualizira, ali ne sa stopototnom sigurnosti. U sadašnjosti, umjesto tih nesavršenih vidovnjaka, *Prije zločina* pronalazi netransparentne računalne algoritme koji izbacuju popise rizičnih pojedinaca određene zajednice. Varijable kojima se sustav koristi su tek djelomično razjašnjene, podrazumijevaju sve od prethodnih prijestupa do “lošeg društva” ili, naprosto, “loše četvrti”. Kredibilitet tog sustava načinju svjedočanstva nevinih ljudi sa spornog popisa; oni i kao puki svjedoci nekog zločina završavaju na njemu, nakon čega ih policija osobno i redovito upozorava na njihov status. Uvidom u njihove živote oblikuje se i problematična socijalno-rasna nepristranost sustava. Forma je pritom prilagođena temi, i kao i kod *Projekta X* emulira se osjećaj trilera i neonira, uz mnoštvo noćnih panoramskih

kadrova iz ptičje perspektive i atmosferičnu glazbenu podlogu. Svjesnim uklapanjem žanrovskih tehnika, kao da se filmskim jezikom želi ukazati da su tehnofobije od sveznajućeg Velikog Brata, fikcijom dugo banalizirane, zapravo (pogotovo nakon skandala s tvrtkom Cambridge Analytica optuženom za neovlašteno korištenje osobnih podataka Facebookovih korisnika) sušta stvarnost.

Posljednja kontroverzija dotične programske sekcije hibridni je dokumentarac eksperimentalnog belgijskog multimedijskog umjetnika Johana Grimonpreza, *Plave orhideje* (*Blue orchids*, 2017), svojevrсни postskriptum njegovu *Svijetu u sjeni* (*The Shadow World*, 2016). Teme kojima se u tim filmovima (a i inače) bavi, osjetljiva su područja međunarodne politike – globalna trgovina oružjem i pridruženo ratno profiterstvo, medijsko-političke borbe i sam pojam rata protiv terorizma – oko kojih se u medijskom prostoru nerijetko stvara diskreditirajući veo teorije zavjere. Centralni se dio vrti oko intervjua s dva deziluzionirana muškarca iz *Svijeta u sjeni*, a koji su u to “srce tame” ušli sa suprotnih strana. Chris Hedges negdašnji je ratni dopisnik za *New York Times*, a Riccardo Privitera deklarirani trgovac

oružjem. Njihove se priče međusobno prožimaju u filmskom tkivu s arhivskim snimkama iz raznih televizijskih priloga; ratni prizori postavljeni su između samouvjerenih izjava vođa zapadnih demokracija, Margaret Thatcher ili Georgea W. Busha, u kojima opravdavaju svoje kontroverzne odluke o ratovanjima na Bliskom Istoku, ne bi li ih već sljedećim kadrom doveo pod upitnik. Kao što će to Privitera dočarati, političari su nalik seksualnim radnicima, "samo što su puno skuplji". Niz političkih skandala spominje se i vizualno referencira u tijeku filma, od Falklandskog rata iz 1980-ih do afere Sandline iz 1990-ih, pa do još uvijek aktualnih američkih ratova na Bliskom Istoku, iz čega se dobiva bogato, gotovo transhistorijsko tkivo koje će sve povezati kao simptome jednog većeg zla: pohlepe malene skupine moćnih pojedinaca. Da i bombe imaju svoj rok trajanja, Privitera će objasniti želju za ratom kao unosnim biznisom. Svatko na svojoj strani globalne histerije za oružjem, Hedges i Privitera nemoćni su donkihotovski pojedinci koje sustav pokušava zatrti i, konačno, diskreditirati. Zato je kraj neobično prikladan – bivši

specijalni agent pod optužbama prevare završava u zatvoru pod drugim (pogrešnim?) imenom, ali ne odaje dojam čovjeka kojemu stvari izmiču kontroli. Neobično je smiren i samosvjestan. Igra maski koja je bila esencijalni dio njegova prijašnjeg zaposlenja pokazuje se nimalo zaigranim, pa čak i patološkim *modusom vivendi*.

Sve te kontroverzije, pak, u programskom tkivu objedinjuje motiv crne ovce, svojeglavog pojedinca koji svojim uvidima prkosi gomili. Bila to nevjernica u *Crnoj ovci bistričkoj*, nesuđeni predsjednik u *Zovite ga predsjednikom* ili, pak, netko od mnogih nevinih ljudi kojima se sudi prije zločina. Crne ovce svojeglavim stavom više ili manje svjesno prkose regresivnom kontekstu koji ih koči. Meandrirajući iz jedne fobije današnjice u drugu, Kontroverzni dox naposljetku sav taj nesklad prokazuje kao ukorijenjene ostatke kakve dalje ili bliže prošlosti. Osjećaj konstantne izloženosti i vrebanja, koji mnogi opisuju, refleksija je svijeta u klinču s vlastitim demonima, regionalnim, vjerskim i socijalno-ekonomskim razlikama. U tom stanju entropije pravo razrješenje izostaje.

MIRO FRAKIĆ:
UTEZI
PROŠLOSTI,
UTEZI
BUDUĆNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(430 BERLIN)"2018"(049.3)

Marko Stojiljković

Ne tako dobra filmska berba

Uz 68. međunarodni filmski festival u Berlinu (68. Internationale Filmfestspiele Berlin), 15–25. veljače 2018.

Ako vredi ona narodna da se po jutru dan poznaje, arthouse filmska prognoza za 2018. godinu se ne čini naročito povoljnom nakon Berlinale. Takođe, autoru ovog teksta se valja malo i ograditi od tako jake tvrdnje činjenicom da je propustio metaforičnu zoru (Sundance) i rane jutarnje sate (Rotterdam), kao i da je odnos snaga između filmskih festivala sa takozvane A liste, kao i onih navodno neovisnih, prilično fluidan (čini se samo da je Cannes teško dostići po kvalitetu filmova), te da selekcijski programski odbori imaju autonomiju kod kriterija izbora za glavni i prateće programe. Iako su veliki festivali dobra mesta za svetske premijere najkvalitetnijih filmova, koji će posle toga ići na festivalsku turneju i u distribuciju (s tim da se programi poput Panorame i Foruma mogu pokazati kao dvosekli mač), oni su takođe platforma za odašiljanje političkih i inih poruka i nametanje tema o kojima će filmska javnost raspravljati u mesecima koji dolaze. Nekakav balans između ta dva pola postoji, ali on nije nužno fiksiran.

Počnimo onda od samog pobednika, *Ne dodiruj me* (*Touch Me Not*, 2018), debitantskog ostvarenja rumunske rediteljice Adine Pintilie. Reč je o filmu koji možda razbija uvrežene predstave o rumunskoj kinematografiji samom činjenicom da se ni u kojem slučaju ne može podvesti pod novovalnu etiketu. Tema filma je seksualna intimnost, autorski pristup se ugrubo može označiti kao *docu-fiction* i, u konačnici, film se može svrstati u "tvrđi" arthouse,

dosta tvrđi od festivalskog proseka. Početna traumatiziranost protagonistkinje funkcioniše kao relativno diskretna poveznica sa aktuelnim trenutkom prelaska u novu fazu borbe za prava žena, ali *Ne dodiruj me* svejedno nije film sa tom agendom. Ono što vredi primetiti je opaska većeg broja filmskih kritičara sa "festivalskog cirkusa" da je čudno što se ovakav film našao u glavnom takmičarskom (a ne nekom pratećem) programu, te da na svoju autoricu debitanticu nagrada stavlja dodatni pritisak da uspeh ponovi nekim od narednih filmova, što se verovatno neće dogoditi.

Odluke žirija ne valja dovoditi u pitanje, jer bi se time srušila njegova autonomija, ali nije pobednički film jedina kontroverza. Recimo nagrada za scenario filma *Muzej* (*Museo*, Alonso Ruizpalacios, 2018) takođe je izmamila nekoliko začuđenih pogleda budući da je, po primedbama kritičarskih krugova, ovom inače navodno vrlo dobrom filmu scenario najslabija karika. Isto vredi, makar po mom ličnom mišljenju, i za nagradu za glumačko ostvarenje dodeljenu Ani Brun za ulogu u *Naslednicama* (*Las herederas*, Marcelo Martinessi, 2018), pošto je u filmu gluma inače problematično zadržana, a nedostatak hemije između glumica primetan. Nagrađenom za najbolju režiju, Wesu Andersonu za *Otok pasa* (*Isle of Dogs*, 2018) ovo je već drugi Srebrni medved (prethodni je bio Grand Prix žirija za *Hotel Grand Budapest* /*The Grand Budapest Hotel*, 2014/), i ne može se tvrditi da je nagrada otišla u krive ruke, premda

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ne dodiruj me
(Touch Me Not,
Adina Pintilie,
2018)

miljenik Berlinale svojim novim animiranim filmom na režijskom planu nije ponudio ništa novo, već se koristio proverenim (a efektnim) trikovima iz svog stilskog arsenala. Čak se i za ovogodišnju Veliku nagradu moglo reći da je utešna, makar sudeći po izrazu lica dobitnice Malgorzate Szumowske, kojoj nije pomogao ni status koji uživa na festivalu (sa prethodna dva filma je osvajala nagrade u Berlinu), a ni činjenica da njen film *Njuška* (*Twarz*, 2018) hvata aktuelni politički trenutak u Poljskoj na za autoricu tipičan (crno)humorni način.

Istini za volju, glavni takmičarski program nije ponudio obilje interesantnih naslova koji pomeraju granice filmske umetnosti, ali svejedno ih je bilo. Recimo, atmosferični iranski pseudožanrovski metafilmski uradak *Svinja* (*Khook*, Mani Haghighi, 2018) u kojem se na meti serijskog ubice nađu svi iranski disidentski reditelji osim jednog, protagoniste Hassana, izuzetno je zanimljiva studija taštine i osećaja relevantnosti začinjena apsurdom. Isto tako, švedski film *Nekretnine* (*Toppen av ingenting*, Måns Månsson i Axel Petersén, 2018) nudi sasvim novi pogled na socijalne probleme poput rasta cena nekretnina u Stockholmu i korupcije koja se javlja na tržištu socijalnih stanova pričajući priču iz vizure nestabilne oso-

be, šezdesetogodišnje naslednice jedne zgrade, Nojet (Léonore Ekstrand), kroz njenu svađu sa članovima familije (bratom i nećakom koji su napravili koruptivnu shemu) i sa akcentom na atmosferu koja graniči sa horor filmom. U red uspelijih filmova valja uvrstiti i *Tranzit* (*Transit*, 2018) Christiana Petzolda koji vrlo inovativno priča priču o početku nacističke okupacije Francuske, prenoseći je u sadašnje vreme i smeštajući je u Marseilles, lučki grad nedovoljno iskorištenog filmskog potencijala. Namena takve intervencije je jasna i ovde u potpunosti uspeva – pokazuje da se današnji politički trenutak sa usponom desnog populizma u Evropi i svetu, vrlo lako može oteti kontroli i otići u pravcu ponavljanja istorije.

Ljubavni trougao u miljeu boljestojećih izbeglica, koje čekaju na papirologiju i brodove da ih odvezu preko Atlantika, nedvosmisleno podseća na scenarijski rad pokojnog Haruna Farockija i funkcioniše kao posveta njemu, s obzirom da je *Tranzit* prvi Petzoldov film u dužem vremenskom periodu za koji Farocki nije pisao scenario. Vrlo dobar je i *Dovlatov* (*Довлатов*, Aleksej German mlađi, 2018), stilski doteran biografski film koji pokriva šest ni po čemu posebnih lenjingradskih dana u životu naslovnog sovjetskog pesnika i disidenta,

MARKO
STOJILJKOVIĆ:
NE TAKO
DOBRA FILMSKA
BERBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



*Ne brini, neće
stići daleko
pješice (Don't
Worry, He
Won't Get Far
on Foot, Gus
Van Sant, 2018)*

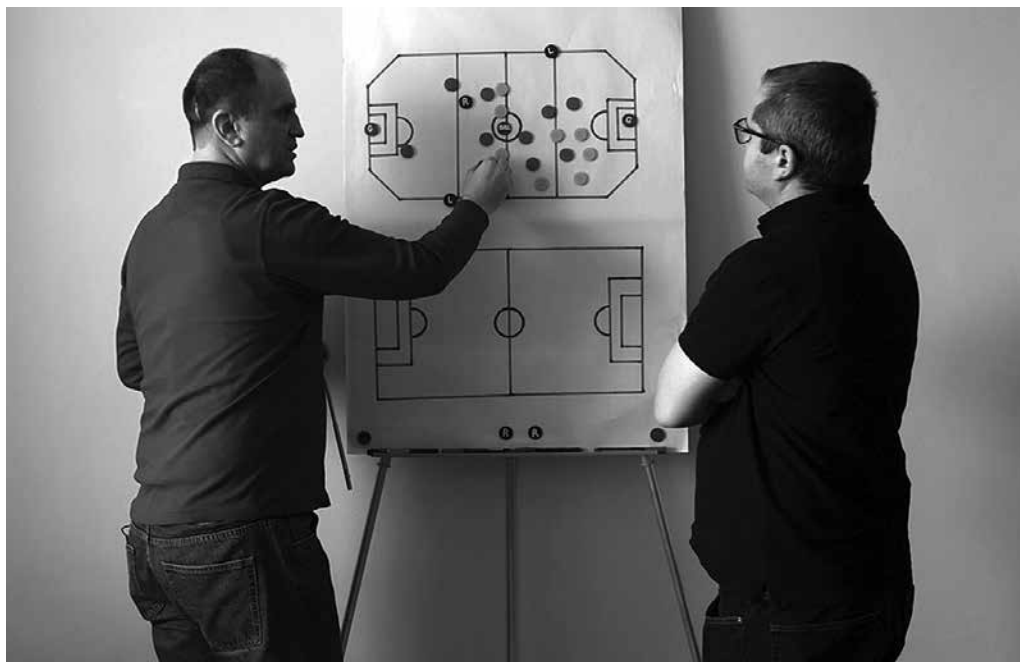
savremenika i prijatelja Josifa Brodskog, studirajući koliko je slobode i prosperiteta bilo za umetnike koji nisu stvarali u socrealističkim okvirima i po narudžbama i direktivama državnih birokrata. U ovogodišnjoj slabijoj berbi, u red dobrih filmova je moguće i uvrstiti i *Ne brini, neće stići daleko pešice (Don't Worry, He Won't Get Far on Foot, Gus Van Sant, 2018)*, iako je reč o korektnom i umereno zabavnom biografskom filmu o karikaturisti Johnu Callahanu i njegovoj borbi protiv alkoholizma, koji je posredno odgovoran i za njegov hendikep. Reč je o filmu koji je u Berlinu imao tek internacionalnu premijeru, što nije uobičajeno za takmičarski program tako velikog festivala, i čiji je glavni adut ime reditelja, ma koliko Van Sant bio daleko od svoje vrhunske forme, te glavni glumac Joaquin Phoenix čija je interpretacija više nego korektna, premda na istoj liniji kao i većina njegovih uloga u poslednje vreme.

Naravno, nešto od filmova služi isključivo za popunjavanje takmičarskog programa, poput biografskog uratka *3 dana u Quiberonu (3 Tage in Quiberon, Emily Atef, 2018)*, u kojem valja zabeležiti izuzetno glumačko ostvarenje

Marie Bäumer u ulozi Romy Schneider (fizička sličnost takođe pomaže), ili za praćenje izvikanih svetskih trendova poput skoro četvorosatne istorijske rock opere *Sezona vraga (Ang phanon ng halimaw, Lav Diaz, 2018)*, ili kao ne baš uspeli okidač za suočavanje sa prošlošću kao što je *Utøya 22. jula (Utøya 22. juli, Erik Poppe, 2018)* gde je naslovni masakr pretvoren u žanrovski *slasher*, a jedini autorski komentar je dat kroz snimanje u jednom kadru kamerom iz ruke čime se simulira osećaj "ovde i sada". Uvrštavanje barem tri naslova se, međutim, može smatrati ili skandaloznim ili pokazateljem izrazito loše godine. *Eva (Benoit Jacquot, 2018)* je film oko kojeg se ne bi otimali ni manji festivali, ali ime reditelja je moguće poslužilo kao adut. I uvrštenje tročasovne incestuozne romantične komedije *Moj brat se zove Robert i idiot je (Mein Bruder heißt Robert und ist ein Idiot, Philip Gröning, 2018)* može se smatrati neukusnim, ali dno tabele svakako zauzima *Damsel (David i Nathan Zellner, 2018)* koji ne samo da je već bio prikazan na festivalu u Sundanceu, već je zaradio i za Berlin neuobičajeno glasno negodovanje na novinarskoj projekciji.

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Beskonačni
fudbal (Fotbal
infiniit, Corneliu
Porumboiu,
2018)

Reč je o po svim kriterijima lošem filmu koji se sa dozom navodne ironije nezrelo nadovezuje na #metoo kampanju ne doprinoseći ni cilju ni raspravi ni na koji način.

Ni za tri filma prikazana u glavnom programu sa oznakom "Izvan konkurencije" se ne može tvrditi da su nešto posebno. *Black 47* (Lance Daly, 2018) je vestern-drama sa temom osвете locirana u Irsku u doba Velike gladi. Sedam dana straha (*7 Days in Entebbe*, José Padilha, 2018) pristojan je i gledljiv žanrovski triler koji je nakon festivala odmah otišao u distribuciju, a premijerom je moguće kupovao nekakav glamur. Sa druge strane, najnoviji uradak najavljen kao povratak korenima nekada nezavisnog, a sada izrazito komercijalnog filmaša Stevena Soderbergha naziva *Nenormalno* (*Unsane*, 2018) snimljen mobilnim telefonom, valjda radi verističkog dojma, nije ispunio očekivanja. Dok prva polovica filma obećava kao ekspozicija na temu korupcije u američkom zdravstvenom sistemu, kod zadržavanja ljudi u psihijatrijskim ustanovama, druga je ničim izazvani *torture porn* do kojeg se dolazi otvaranjem rupa u logičkom kontinuitetu zapleta.

Kada već nije moguće uvideti logiku po kojoj su se neki filmovi našli na programu, njihovo grupiranje po festivalskim danima je bilo očigledno do granice ne baš sasvim uspelog vica. Tako su jednog dana bili na rasporedu filmovi o ženama, sledećeg filmovi o piscima, ili sa piscima kao protagonistima, trećeg filmovi o odnosima unutar porodice, a kao kriterij za grupiranje je poslužila čak i trivijalna činjenica da se u naslovima nalaze brojevi.

Što se programskog segmenta Berlinale Special tiče, njime su brojčano dominirali dokumentarni i igrano-dokumentarni naslovi poput *Amerike, zemlje čudaka* (*America Land of the Freeks*, 2018) Ullija Lommela i *Gurumul* (2017) Paula Williamsa. U program su uvršteni i igrani naslovi poput *Knjižara* (*The Bookshop*, 2017) Isabel Coixet, koji je već prošle godine igrao u španjolskoj, domaći film *Tiha učionica* (*Das schweigende Klassenzimmer*, Lars Kraume, 2018) koji u fokus stavlja pobunu u jednom srednjoškolskom razredu u istočnonemačkom gradu koji je u ono vreme nosio naziv Stalinstadt povodom sovjetske intervencije u Mađarskoj 1956. Svoje mesto našao je i bi-

MARKO
STOJILJKOVIĆ:
NE TAKO
DOBRA FILMSKA
BERBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Waldheimov
valcer
(Waldheims
Walzer, Ruth
Beckerman,
2018)

ografski film *Sretni princ* (*The Happy Prince*, 2018) Ruperta Everetta, koji je njegov režijski debi. Izbor teme, poslednjih par godina života Oscara Wildea nakon zatvorske kazne koju je odslužio zbog svoje homoseksualnosti, nije naročito iznenađujući izbor teme, pošto je Everett već nekoliko puta na filmu i u teatru igrao što samog Wildea, što njegove komade. Nešto konvencionalniji, a i u izvedbi solidniji biopic je bio *Mlada Astrid* (*Unga Astrid*, 2018) Pernille Fischer Christensen koji pokriva pozno detinjstvo i mladost Astrid Ericsson, kasnije udate Lindgren, autorice Pipi Duge Čarape, te njenu borbu da kao sama, emancipirana žena odgaja svog sina. Konačno, ma koliko simbolika austrijsko-slovačke koprodukcije *Prevodilac* (*The Interpreter*, 2018) u režiji Martina Šulika bila (pre)očita, za njenu premijeru se Berlinale pokazao kao pravo mesto. Film prati neočekivano prijateljstvo bečkog bonvivana i sina nacističkog oficira, kojeg igra Peter Simonischek, i naslovnog slovačkog prevodioca i potomka žrtava nacističkih zločina, kojeg igra Jiří Menzel. Očekivanu "gerijatrijsku komediju", zasnovanu na razlikama u karakteru, od sredine filma menja dosta mračniji ton sa akcentom na (zakasnelu) spoznaju Austrijanaca da njihovi preci nisu prve žrtve nacističke ekspanzije, već da su joj

voljno doprineli svojim angažmanom bilo iz tvrdih uverenja, bilo iz naivnosti, bilo iz osećaja dužnosti prema nekoj, kakvoj god, vlasti.

Imajući u vidu veličinu i lokacijsku raspršenost festivala, o velikim sporednim programskim segmentima, kao što su Panorama i Forum, vrlo je teško steći koherentan dojam, ako se isti na prate fokusirano, odnosno ako se ne prati samo Panorama ili samo Forum. U tom smislu je jedna od prečica osluškivanje pulsa kolega kojima su ta zaduženja dopala. Druga opcija je priznanje vlastitih limita i izbor naslepo. Tako su se na programu Panorame našli i dosta konvencionalan rediteljski debi glumca Idrisa Elbe *Yardie* (2018) koji se bavi jamajčanskim krimi-miljeom u Kingstonu i Londonu krajem 1970-ih i početkom 1980-ih i, na primer, novi film Kim Ki-duk, biblijska distopija *Čovek, mesto, vreme i čovek* (*Inkan, gongkan, sikan grigo inkan*, 2018), premda je Kim više bio tema zbog svog odnosa prema svom glumačkom ansamblu (priznao je šamaranje glumice na setu, a pojavile su se i priče o silovanjima na snimanjima njegovih filmova), nego zbog filmova. Na seansama razgovora sa publikom, Kim se suočavao sa burnim reakcijama (što nije čudno imajući u vidu i njegov filmski izraz i tematiku njegovog poslednjeg filma), a sve



Tranzit (Transit,
Christian
Petzold, 2018)

insinuacije o svojoj mizoginiji je prebacivao na klimu u korejskom društvu. Pažnju kritike privukla je i *Geneza* (Genezis, 2018) Árpáda Bogdána, mozaik triju priča sa rasizmom u Mađarskoj kao centralnom temom, uz ispitivanje posledica ne samo po žrtve (Rome), nego i po celokupno društvo.

U dokumentarnom programu Panorame svoje mesto je našla i jedna hrvatska koprodukcija, *U slučaju rata* (Až prijde válka, Jan Gebert, 2018) na temu desničarski indoktriniranih paravojnih formacija, kao i *Hotel Jugoslavija* (2017) Nicolasa Wagnieresa, koji naslovnu beogradsku građevinu koristi prvo kao metaforu za raspad Jugoslavije, a onda i kao šlagvort za slabo utemeljeni antiglobalistički solilokvij. U sekciji Forum svoje premijere doživela su i dva filma snimana u Bosni i Hercegovini, *Drvo* (2018) i *Kaotični život Nade Kadić* (2018), a zanimljivost predstavlja da to nisu filmovi bosansko-hercegovačkih autora, već su realizirani kroz program Film.Factory koji je na Sarajevskoj Filmskoj Akademiji pokrenuo Béla Tarr. *Drvo* potpisuje portugalski reditelj André Gil Mata, a Bosna i Hercegovina nije navedena niti kao koprodukcionni partner, dok je *Kaotični život Nade Kadić* režirala meksička autorica Marta Hernaiz Pidal. Oba navedena filma prizivaju etikete “či-

stog”, sporog i visokoparnog umetničkog filma, i na oba se vidi Tarrov uticaj. U istom programskom sklopu je prezentirana i sveže restaurirana kopija klasika *Kad budem mrtav i beo* (1967) Živojina Pavlovića.

U program Foruma uvršten je i *Zelena magla* (The Green Fog, 2017) kanadskog autorskog tandema Guy Madin – Evan Johnson koji je posveta Hitchcockovoj *Vrtoglavi*ci (Vertigo, 1958), dok je kao predfilm prikazan muzički video *Accidence* koji podseća na *Prozor u dvorište* (Rear Window, 1954). Ostatak Foruma su, pak, obeležili dokumentarni naslovi. Jedan od njih je *Waldheimov valcer* (Waldheims Walzer, 2018) u kojem se autorica Ruth Beckerman bavi nacističkom prošlošću austrijskog predsednika i bivšeg generalnog sekretara UN Kurta Waldheima, te odazivom njega i njegovih političkih saboraca na otkriće iste, koristeći se isključivo arhivskim materijalom. Film je dugo pripreman, a sama autorica kaže da se kašnjenje ispostavilo kao sreća u nesreći jer je u sadašnjoj političkoj situaciji film bolje odjeknuo. Sa neobičnim dokumentarcem *Beskonačni fudbal* (Fotbal infinit, 2018) je nastupio i rumunski sineasta Corneliu Porumboiu. Kako je Porumboiu inače poznat kao ljubitelj ovog sporta (njegov dokumentarac *Druga utakmica* /Al doilea joc, 2014/ bio je VHS

MARKO
STOJILJKOVIĆ:
NE TAKO
DOBRA FILMSKA
BERBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prevodilac (The Interpreter,
Martin Šulík,
2018)



Dovlatov (Довлатов,
Aleksej German
mlađi, 2018)

sнимak utakmice nacionalnog kupa iz 1980-ih, sa tonskim zapisom razgovora autora i njegovog oca), očekivao se klasičan sportski dokumentarac sa možda malo lirske obrade. Rezultat je nešto sasvim drugačije, ali i zanimljivije, fudbal je samo povod da se Porumboiu vrati u svoj rodni gradić i preko svog školskog druga, kojem je povreda na fudbalu okrenula život na glavce toliko da sad ima opsesiju kako napraviti jednako dinamičan, a sigurniji sport na istoj osnovi, zapravo ispituje život u malom mestu, povezanost zajednice i neobične ideje koje ti ljudi imaju. To ne čini s visoka, kako to intelektualci obično rade, već sa dirljivom toplinom.

U okviru Foruma prikazan je i novi dokumentarac plodnog ukrajinskog filmaša Sergeja Loznice pod nazivom *Dan Pobjede (День Победы, 2018)* koji bez direktnog komentara prati proslavu 9. maja u berlinskom Treptower Parku, pritom ne propuštajući da uhvati apsurd toga da se na toj proslavi skupljaju i Rusi i Nemci, i nostalgici i mladi, i nacionalisti i anarhisti, i pitome bakice iz folklornih skupina i naci-motoristi Noćni Vukovi, te da te grupe svečarskoj atmosferi uprkos, neretko upadaju u (verbalne) sukobe. Indirektni komentar Loznica daje izborom muzike, romansi i borbenih pesama iz perioda Drugog svetskog rata.

UDK: 791.633-051ZVJAGINCEV, A."2017"(049.3)

Bez ljubavi

(Нелюбовь, Andrej

Zvjagincev, 2017)

Bez ljubavi otvaraju statični kadrovi osamljene šume nadomak tipskog stambenog predgrađa. Simbolizirajući napetost i opasnost poprišta budućeg zločina, tjeskobu dodatno raspiruje prateća glazba i ritmična izmjena statičnih kadrova, nagovještavajući tako skori nestanak dječaka uslijed raspada obiteljskog odnosa. Dok se poigrava postupcima kriminalističkog žanra, redatelj obavlja ovu dramu svojstvenom hladnom i noir atmosferom (postupak koji pamtimo još od *Елене*, 2011). No, obiteljsku priču Zvjagincev zapravo koristi da bi izgradio puno širu sliku moralne i duhovne katastrofe suvremenog života te dao zamah vlastitoj "poetici očaja" utemeljenoj na uvjerljivom predimenzioniranju osjećaja i morala u podlozi filmske priče.

Dok priča prati napetu potragu roditelja i civilne službe za nestalim djetetom, njezin glavni fokus postaje otkrivanje psiholoških i društvenih okolnosti tragedije. Prateći život nekadašnjih supružnika, kroz turbulentni prijelazni period razotkrivaju se kompleksi nastali uslijed disfunkcionalne komunikacije, potiskivanja povrijeđenih osjećaja i pritiska svakodnevnog života, a nestali dječak, prije nego što to roditelji uspijevaju uočiti, postaje simboličnom žrtvom cijele situacije. Dok Ženija (Marjana Spivak) pronalazi sigurnost u luksuznom stanu muškarca koji već ima odraslo dijete iz prethodnog braka, Boris (Aleksej Rozin) nastavlja borbu s pritiscima obiteljskog života u zajednici s nekadašnjom ljubavnicom (Marina Vasiljeva). S obzirom na tragediju vezanu za nestanak sina, Ženiji i Borisu u nastavku života ne preostaje puno mogućnosti za romantiku. Stoga proizlazi dojam da su njihovi novi odnosi lišeni supstancijskog smisla. Ozra-

čje "kraja" dodatno oslikavaju medijski sadržaji s radija i televizije o dnevno-političkim aktualnostima – ratu u Ukrajini i popularnim najavama kraja svijeta, a poprilično komoran ton filma začinio je groteskni lik Ženijine majke (Natalija Potapova) kao starice zatvorene u četiri zida vlastite nemoći da neopterećeno komunicira s kćeri i ostatkom svijeta. U neumornom nastojanju da prikaže širi kontekst jedne obiteljske tragedije, film se zauzima na autorskom komentaru koji sadrži možda suviše nametljivu političku parodiju za ovako intimnu dramu. Završna scena prikazuje Ženiju na traci za trčanje koja se, kako film ide prema kraju, nastavlja gibati na mjestu, u ruskim bojama i s ozbiljnim pogledom, poput personificirane Rusije u poznatom spomeniku Majke Domovine.

Sam Zvjagincev ističe da je na početku razvoja filma bio inspiriran Bergmanovom tv-serijom *Prizori iz bračnog života* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), kronikom komunikacije koja istražuje bračni život srednje klase, ili ono što Bergman naziva "agonijom života u paru". Na posljetku, Zvjagincev se fokusira na priču o bolnom razvodu te lamentira o povezanosti između povrijeđenosti i agresivnog ponašanja koje se prenosi iz generacije u generaciju. Izbor glumaca osigurao je utjelovljenje običnih likova koji se na razumljivo loš način nose s posljedicama raspada braka. Prevarena Ženija je otvoreno gruba, na trenutke površna i hladna, dok se Boris povlači u sebe pred pritiscima koje mu donosi posao u korporaciji čije pravoslavno vodstvo od zaposlenika očekuje uredan obiteljski život. U pozadini priče su zbivanja koja se odvijaju između 2012. i 2015. koje Zvjagincev opisuje kao razdoblje općeg pada morala i iznevjerenih očekivanja u bilo kakve pozitivne promjene u političkoj klimi Rusije.

Uvodni prizori definiraju zlokobni *setting* filmske radnje – od neuređena šumskog terena do tipskih zgrada urbanog predgrađa. Prisjetimo se koliko važnu ulogu krajolik ima i u prethodnom filmu Andreja Zvjaginceva, *Leviatan* (*Левияфан*, 2014). Njega otvaraju kadrovi surovog ruskog sjevera, kojeg redatelj polako razotkriva kao poprište biopolitičkog zločina. Iako je

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



jedva nastanjen, ovo je i dalje poprilično živahan političko-pravni prostor, gdje se život pojedinca ne izmiče sveprisutnoj biomoći korumpiranih političara i vjerskih vođa. Takvu represiju nad ljudskim životom simbolizirali su već prvi kadrovi surove prirode. No na tematskom i stilskom planu *Bez ljubavi* je ipak nešto bliskiji s filmom *Elena*, dramom o zahlađenju odnosa između muža i žene s modernim zapletom u stilu film noira.

I dok u *Eleni* upliv ruskog političkog i ekonomskog konteksta u pozadini daje priči suvremeni okvir, u *Bez ljubavi* prodor političkog konteksta Rusije dodatno definira apokaliptičnu atmosferu i daje okvir moralne katastrofe suvremenog života. Disfunkcionalnost odnosa bivših supružnika u *Bez ljubavi*, kao i disfunkcionalnost sustava koji nema kapacitet baviti se još jednim slučajem nestanka, u zanimljivom je kontrastu s dobro koordiniranom građanskom organizacijom čiji volonteri organiziraju potragu za dječakom. Stoga je kroz razvoj filmske priče tu oblikovan jasan komentar (iako ponešto suptilniji nego u *Levijatanu*) o tjeskobnom životu u državi koja vodi rat izvan svojih granica, dok moderni život u njezinim gradovima izrasta na narcisoidnim ape-

titima za luksuzom te slaboj moralnoj podlozi licemjernog nacionalizma i pravoslavlja.

Filmovi Andreja Zvjaginceva još su od *Povratka* (*Возвращение*, 2013) popraćeni velikim interesom kritike i festivalske publike, a entuzijazam dodatno raspiruje usporedba s Andrejom Tarkovskim, s kojim Zvjaginцев i danas dijeli svojevrsnu monumentalnost na stilskom i tematskom planu. Zvjaginцев ima reputaciju autora koji je zainteresiran za pitanja moralne i etičke odgovornosti, stoga ne iznenađuje što se njegov posljednji film bavi psihologijom roditelja uslijed nemogućnosti preuzimanja roditeljske odgovornosti u labilnim bračnim odnosima, ali istodobno ovu obiteljsku tragediju postavlja u puno šire, društvene i geografske okvire. Na momente se čini da *Bez ljubavi* možemo analizirati kao grčku tragediju s tragičnim junacima i korom (volonterima koji sudjeluju u potrazi), a koju je gotovo užitak gledati jer na uviđavan i temeljit način uspostavlja razumijevanje za tragičnu situaciju i sudbinu junaka. Treba primijetiti i to da hrvatski naslov filma ukazuje na odsustvo ljubavi, dok originalni naslov upućuje na njenu negaciju (*neljubov*), ili barem na nemogućnost njezina ostvarenja.

nja u kontekstu suvremenog života. Sve u svemu, intrigantno je kako Zvjagincevu polazi od ruke otvoriti egzistencijalna pitanja koja su itekako tradicionalne tematike (ljubav, obitelj, bračni odnosi), ali postavljena iz svježije kritičke i analitičke perspektive društveno-političkog konteksta.

Percepcija Zvjaginceva kao nastavljača škole Andreja Tarkovskog donekle se mijenja nakon što u spori i monumentalni stil filmskog izlaganja redatelj uvodi reference iz suvremenog društvenog i političkog života (kao što je slučaj u *Eleni*). S probojem društveno-političkih kompleksa redatelj odustaje od pokušaja da ishodi sredstva ruskog Ministarstva kulture. Činjenica da je *Levijatan* realiziran sredstvima privatnih investitora, uz podršku sa Zapada, bila je dovoljna da se oko autora stvori poprilično neprijateljska klima u Rusiji (vjerske grupe su film okarakterizirale kao "odvratno klevetanje"). S druge strane, filmovi Andreja Zvjaginceva senzacija su na zapadnim festivalima, od epskog *Povratka* do politički nabijenog *Levijatana*. Zvjagincev se doima pragmatičnim kada objašnjava vlastite interese za prikaz "stvarnosti" u filmu. Univerzalnu stvarnost koju je oblikovao u *Povratku* sada nadopunjava suvremenim kontekstom, uz tvrdnju da je to ono što filmskoj priči daje "iskrenost". Pozivajući se na pravo autora na vlastitu interpretaciju stvarnosti, Zvjagincev uočava problem njezina (ne)prihvatanja od gledatelja. "Realnost" prikazanu u filmskoj priči ljudi prihvaćaju kao zrcalnu izvanjsku stvarnost, prepoznajući se u slici koju sami drže zrcalnom, a to kod nekih stvara negativne osjećaje prema samom filmu, tvrdi autor.

I *Levijatan* i *Bez ljubavi* bili su nominirani za Akademijinu nagradu u kategoriji najboljeg stranog filma, što je pojačalo dojam da se u sferi kulture zaista vodi svojevrstan nastavak Hladnog rata. Dok su zapadni mediji isticali da je Zvjagincev jedan od rijetkih redatelja koji imaju snage uputiti oštru kritiku na račun ruskih centara moći i pravoslavlja, u Rusiji se ovakva recepcija Zvjaginceva doimala ispolitiziranom, a sama podrška ruskih kritičara i publike bila je podvojena. Kako god bilo, ovako monumentalne produkcije

i strpljenje uloženo u prikaze strukture moći uspijevaju u tome da se mehanizmi funkcioniranja moći doimaju univerzalnim. Filmovi Zvjaginceva svakako zaslužuju ozbiljnije bavljenje. Pritom ove tenzije može smanjiti (ili ih dodatno razbucati?) i doza humora prisutna u njegovim filmovima, kao i šala izrečena u jednom stranom intervjuu o tome da je Rusija jedna sasvim opuštena zemlja.

Ana Abramović

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051MATANIĆ, D. "2017"(049.3)

Egzorcizam

(Dalibor Matanić, 2017)

Potez u karijeri koji je povukao Dalibor Matanić, da posle u Cannesu nagrađenog filma *Zvizdan* (nagrada žirija u konkurenciji Izvjestan pogled iz 2015), i najave da sprema psihološki nabijenu Sunčevu trilogiju, snimi niskobudžetni (barata se cifrom od oko 100 000 kuna) film strave, može delovati pomalo čudno, posebno u kontekstu države (i bivše joj države-prethodnice) u kojima tradicija horora, i žanrovskog filma uopšte, nije baš jaka. No kako je reč o autoru sa relativno stabilnim, i za hrvatske prilike prilično brzim tempom snimanja novih filmova, te autoru koji je i u svoje prijašnje radove unosio elemente žanra (npr. *Fine mrtve djevojke* /2002/ žanrovski je moguće odrediti kao socijalni neo noir, a tragove horora moguće je pronaći u relativno stripovskoj i predominantno čudačkoj karakterizaciji antagonista i sporednih likova; kod Čaće /2011/ pak od horora je preuzimao naglašeno neprijatnu atmosferu izolacije u ruralnom predelu), ovakav potez ne treba čuditi, bilo da se radi o pokušaju povećanja prisustva u medijima, ili da se zaista radi o pažljivo pripremljenom i temeljno razrađenom žanrovskom filmu.

Bilo kako bilo, Matanić tvrdi da je inspiraciju za bavljenje egzorcizmom pronašao u istinitom, ali temeljno zataškanom događaju koji se dogodio u gradu Vodnjanu. Zanimljivo je da je prije same distribucije, radnu, nedovršenu verziju filma (eng. *work in progress*) prikazao na festivalu u Puli, da bi se ona završena našla na redovnom kinorepertoaru oko praznika Svih Svetih (što je takođe uobičajen termin za distribuciju filmova strave). S uglavnom istom glumačkom i kreativnom ekipom postavio je i istoimenu pozorišnu predstavu u Istarskom Narodnom Kazalištu. O istinitosti događaja se usled neproverenih i zapravo neproverivih glasina može samo nagađati,

ali činjenica je da Matanić ne pokušava tematizirati samo jedan slučaj navodnog egzorcizma, niti samo pokušava ispitati mogućnosti žanrovskog pristupa u niskobudžetnim uslovima, već da egzorcizam koristi kao metaforu za ispitivanje stanja u hrvatskom društvu.

U tom smislu, površna karakterizacija likova, svedenih na po jednu ili dve osobine i pokoji detalj iz njihove individualne/skupne prošlosti, te referentnost tih detalja u prokazivanju licemerja unutar hrvatskoga društva, očekivane su, koliko i u Matanićevoj teškorukaškoj scenarističkoj izvedbi, nažalost, razočaravajuće. Tako imamo još uvek maloletnu, ili tek punoletnu devojkicu Mašu Artuković (izvrsna uloga Nike Ivančić pre svega u fizičkom smislu) koja je navodno opsednuta demonom i njenu sestru (na koncu saznajemo i majku) Veru (rediteljeva supruga Helena Minić Matanić) koja je inicijator opasnog, a prema filmu čak i u crkvenim krugovima osporavanog obreda. Usled otkrivanja njihovih prošlosti kroz *flashback* momente pokazuje nam se kako je Maša ustvari normalna, možda tek nešto povučeniya devojkica, a da je jedino neobično kod nje trauma koju su ona i verski fanatična Vera doživle od oca, čije prezime Artuković, isto kao i kod prominentnog NDH zločinca, verovatno nije slučajnost. Incestuozi otac tako postaje metafora za duhove ustaške prošlosti i sasvim očekivano gine od Verine ruke pomoću ustaške kame iz porodične zaostavštine.

Ostale *personae dramatis* su: sveštenik Viktor Supilo (Janko Popović Volarić), koji obred izvodi po prvi put, a čija je tamna mrlja na savesti ne samo to što je imao mladu (možda i maloletnu) ljubavnicu, već i to da se ona ubila kada ju je ostavio; psihijatrica Sofija (Senka Bulić, odgovorna za najslabije glumačko ostvarenje u filmu), majka je pokojne devojkice koja se nakon kćerine smrti odala sotonizmu; novinarka Lidija (Lana Gojak) sa Obiteljske televizije ima misiju razotkriti egzorcizam kao zastarelu i nehumanu praksu kojoj nema mesta u modernoj crkvi, ali ni sama ne živi po hrišćanskim načelima koja navodno zastupa budući da je prekinula trudno-

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ću radi karijere; tako je snimatelj Boris (Marko Braić), Mašina simpatija iz školskih dana i vreća za Lidijine verbalne udarce, jedina moralno neupitna ličnost. Na koncu, tu je i sveštenik koji je otkrio lokaciju tajnog obreda i doveo ekipu za snimanje da bi poginuo kao prva i jedina smrtna žrtva u "realnom vremenu" obreda.

Kroz simbolične likove Matanić se obračunava sa crkvenim i "obiteljaškim" licemerjem, ali ne ostaje dužan ni društvu u celini, posebno ateističkoj nauci koju kroz loše konstruiran Sofijin lik izjednačava sa sotonizmom. Iz intervjua sa rediteljem može se zaključiti da je takvim likom pokušao da ukaže na taštinu praznine materijalističkog pogleda na svet, ali socijalni komentar ipak nije naročito uspeo. Poseban problem u svemu tome je Matanićeva odluka da te prošlosti, koje se ionako daju nagovestiti, otkrije kroz očekivane i stoga nepotrebne *flashback* scene koje razbijaju žanrovsku poetiku i ritam, jednom kad ih se reditelj uhvati, negde od polovine filma.

Do tada, film se uglavnom bavi uvođenjem likova u priču, te raspravom o egzorcizmu: je li on opravdan generalno ili ne, je li opravdan možda samo u Mašinu slučaju, odnosno je li ona zaista opsednuta đavlom (na šta ukazuju manifestacije poput govorenja jezicima koje ne ra-

zume i bljuvanja krvi i eksera), ili je reč o sasvim "svetovnim", psihičkim problemima. I upravo u tom uvodnom, dramski intoniranom delu više smetaju ograničenja budžeta i dramaturgije, koja ima za cilj društveni komentar. Stvari se, međutim, popravljaju kada radnja, sa prvim Mašinim begom iz stolice, za koju je bila vezana, krene putem žanrovskog kanona. Izmenjivanje mirnijih kadrova, snimljenih kamerom iz ruke, s onima nemirnijim, koji simuliraju *found footage* estetiku, sa sjajnom, "fizičkom" glumom Nike Ivančić stvaraju jedan novi meta-nivo, što je dovoljno da se gledateljima skrene pažnja i "podvali" estetika krajnje niskobudžetnoga filma sa jeftinim ili nikakvim specijalnim efektima. Tomu doprinosi i izbalansirano loš tonski zapis koji simulira *mockumentary*. Sve nabrojano, kao i odgovarajuća, dovoljno diskretna muzika braće Sinkhauz, dovodi do toga da druga polovina *Egzorcizma* postane pristojan žanrovski film, ako se, naravno, objašnjavanje jasnog kroz retrospektivne scene može zanemariti.

Problem je, međutim, upravo u tom obrascu filmova o egzorcizmu gdje se nameće inherentno poređenje sa Friedkinovim *Egzorcistom* iz 1973, koji možda nije bio prvi film koji je egzorcizam tematizirao (npr. *Demon* Brunella Rondija

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

/Il demonio/ je deset godina stariji), ali je prvi dospeo do globalne publike i uspostavio shemu kojom se prikazuje spomenuti ritual, te inspirirao gomilu nastavaka, kopija i varijacija na temu, a da se nijedan od njih originalu nije ni približio po kvaliteti. Matanićev film tu nije nikakav izuzetak, kvalitetom dobacuje otprilike do nekog od solidnijih nastavaka/kopija, ali to svejedno nije ni blizu originala.

Međutim, već po bombastično naslovljenim intervjuiima u kojima Matanić obznanjuje da je hrvatskom društvu potrebno pročišćenje od zla, jasno je da se *Egzorcizam* ne može meriti samo žanrovskim merilima. Matanićeva ambicija da bude socijalno relevantan vrlo je blizu onoj Cristiana Mungiuia (*Iza brda /Dupa dealuri/*, 2012), koji kao polazište postavlja raspravu o stranputicama rumunskog (post)tranzicionog društva, pa je čak i citiran u tekstu *Egzorcizma* (Sofija ga navodi kao primer surovih i nepotrebnih rituala koji su otišli predaleko), što nije posve u skladu sa artistskim postupkom koji se oslanja na evropske *found footage* filmove poput *[Rec]* serijala, sa još manje budžeta i efekata. Konačni rezultat, kada se saberu plusevi i minusi, ostaje negde u granicama osrednjeg.

Marko Stojiljković

UDK: 791.633-051RAMSAY, L."2017"(049:3)

Iskupljenje u New Yorku (*You Were Never Really Here*, Lynne Ramsay, 2017)

Iskupljenje u New Yorku filmaši su ovjenčali nagradom za najbolji scenarij na prošlogodišnjem Cannesu, a kritičari ga prozvali *Taksistom* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) dvadeset i prvog stoljeća. Čak je i promocija filma išla toliko daleko da na poster uključi citat glavne filmske kritičarke *The Timesa* Kate Muir koja film proglašava "Taksistom za novo stoljeće." I, uistinu, i priča i glavni likovi su strukturno poprilično slični onima iz scenarija Paula Schradera – traumatizirani ratni veteran Joe (Joaquin Phoenix) nastoji spasiti maloljetnu djevojčicu Ninu (Ekaterina Samsonov) iz svijeta seksualne eksploatacije. Tako, primjerice, dok se De Nirov Travis Bickle košmara u glavi pokušava riješiti vrludajući ulicama New Yorka i, eventualno, čišćenjem "šljama" s njih, Phoenixov Joe svoje traume rješava autoasfiksijom plastičnim vrećicama i čekićanjem pedofila.

Ekstremno nasilje je, očigledno, također nešto na čemu kapitaliziraju oba filma. Slično kao što je teško zaboraviti Trvisa kako pištoljem raznese prste sa šake jednog of pedofila u završnici *Taksista*, Joe pravdu širi razbijanjem lubanja istih čekićem. Čak je i sam kraj oba filma, poprilično neočekivani i pomalo artifičijelni hepiend, nakačlemljen na neuspjeli pokušaj samoubojstva. Dok Travis, propucavši bagru i ostavši bez metaka da dokrajči sebe, nenadano postaje lokalni heroj, a maloljetna se prostitutka Iris (Jodie Foster) vrati kući odakle je pobjegla, u *Iskupljenju u New Yorku* nakon masovnog masakra bludnika i njihovih pomagača, te onoga što nalikuje Joeovoj fantaziji o samoubojstvu, on i Nina piju *shake* prije negoli odluče iskoristi prekrasan dan vani. No ovo nas ne bi trebalo zaslijepiti za inovativna rješenja ko-



jim Ramsay i njezina ekipa pričaju novu verziju stare priče.

U prvom redu tu su likovi i način na koji ih glumci utjelovljuju, kako ih kostimografi oblače, kako ih snimatelj osvjetljava i kadrira, kakvu glazbu redateljica bira, kako se dočaravaju njihova unutarnja stanja itd. Nina je, primjerice, radikalno drugačija od Iris. Prva je eterična do te mjere da joj noge rijetko dodiruju tlo, ona gotovo da ne hoda, spasioci i otimači prenose ju na leđima s jednog na drugo mjesto. Kada je prvi puta vidimo zapravo nije najjasnije što gledamo – isprva nefokusirani kadar smeđih tonova s plavom mrljom, koja bi mogla biti *lens flare*, ali i odraz nečega što sugerirajući dodatnu staklenu plohu, prelazi u krupni plan njezina lica položenog na postelju poput kakve suvremene Trnoružice koja je, iako otvorenih očiju, još uvijek u dubokim snovima. Tek treptajem odaje da dijeli Joeov svijet. Potpuno je prikladno da je glazbena pozadina u toj kadar-sekvenci pjesma *Angel baby*. Iako očigledno žrtva višestrukog silovanja i usprkos tome što je kroz čitav film samo u spavaćici, teško ju je zamisliti kao seksualno biće. Kada miluje svoju mokru kosu, igrajući se kapima na vršcima pramenova

po tuširanju, ona je još uvijek u prvom redu tek snena, skoro pa tinejdžerica. Pa čak i kada počne ljubiti Joea da mu zahvali, čini se mnogo više kao djevojčica koja grli oca, a ne kao kakva nimfa koja se svesrdno odužuje uaturi.

Suprotno Nini, koja kao da hoda po oblacima, prvi puta kada vidimo Iris ona je i doslovno i metaforički s “obje noge na zemlji” i aktivno pokušava pobjeći od svog svodnika Sporta (Harvey Keitel) ulazeći u Travisov taksi. Dok ju ovaj vuče, ona se opire, tuče ga rukama i protestira. No pitanje opiranja ovdje više je ono razmirice sa Sportom, a manje bijeg od prostitucije kao takve. Na “radnom mjestu” Iris se bez problema baca na koljena i seže za muškim remenjem – na kraju krajeva, Travisov upad u bordel u finalu filma prekida ju baš u felaciju. Za razliku od Nine, dakle, ne samo Irisine geste, već i šminka i oprave izrazito su seksualizirane. Kada ju Travis prvi puta posjeti, njezina kosa je sređena kao na kakvoj maloljetnoj divi iz pedesetih sa *smokey* očima i sjajnim usnama. Ona redovito nosi vruće hlačice opasane zlatnim remenom i top koji jedva da joj pokriva grudi, ili, pak, prpošne majiće bez grudnjaka koje joj naglašavaju siluetu. U konačnici, Jodie

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Foster Iris glumi kao djevojku koja je daleko od toga da je “sišla s drugog planeta”, upravo suprotno, ona istovremeno može pohlepno sipati šećer na svoj kruh s marmeladom, kao i pozivati se na ženska prava da opravda svoje životne izbore, dok sluša Travisovu kritiku o tome kako “prodaje svoju malu picu nizašto”.

Mogli bismo se zapitati koliko je razlika ovih dvaju likova zapravo pitanje implicitne cenzure. Nije jasno bi li danas film, u kojemu je maloljetna protagonistica dobrim dijelom svojevoljno angažirana kao prostitutka, mogao preživjeti horde kulturnih komentatora čiji je glavni interes u kritici pitanje: “Kako je lik reprezentiran?” Čak ni u tv-seriji *Kronike Times Squarea* (*The Deuce*, George Pelecanos, David Simon, 2017-) – trenutno vjerojatno najodvažnijem filmskom djelu o seksualnoj i pornografskoj industriji – niti jedna od prostitutki nije maloljetna. Utoliko bismo Ninin lik, kao eteričniju verziju Iris, mogli shvatiti koliko stilskim izborom toliko i svjesnom odlukom izbjegavanja potencijalnih kontroverzi. Na kraju krajeva, uvijek postoji opcija da interpretiramo Irisino transcendentno stanje na mnogo prizemniji način – kao posljedicu prisilnog drogiranja ili neku vrstu traume. Iz ove perspektive, ne samo da Nina omogućuje što nekontroverzniju reprezentaciju seksualne eksploatacije u kojoj su maloljetnici nedvosmisleno žrtve, već se i njezino ponašanje može objasniti razumnim narativnim parametrima.

Štoviše, u konačnom obratu Nina je ta, a ne Joe, koja spašava samu sebe prerezavši grkljan svom zlostavljaču. No zanimljivo je da čak ni ovaj čin, na kraju krajeva, kao nešto što mora biti posljedicom duge povijesti silovanja, ne uspijeva generirati dovoljno mase da ju spusti na tlo. Lako mogu zamisliti da joj, dok sjedi za stolom i prebire povrće nožem i vilicom s krvavom ubitačnom britvom do tanjura, stopala u čipkastim čarapicama ne dodiruju pod, već lamataju poput balerininih tik do. Baš onako kako putuju zrakom u *slow motionu* kada je otmu od Joea.

Povrh glume, kostimografije, šminke, snimanja i glazbe, glavni način na koji se osigura-

va da Nina postoji u, praktički sferi za sebe, je, dakako, da se ništa od tih traumatičnih radnji ne prikazuje eksplicitno. I ovdje nalazimo vjerojatno drugu ključnu razliku u odnosu na *Taksista* – eksplicitno prikazano nasilje iliti specifičnu formu posredovanja istog. Kada Travis “eksplodira” u završnici *Taksista*, obračun je predstavljen na način koji bi se mogao nazvati psihologiziranim naturalizmom. Šake su raznesene, tjelesa su izrešetana, ruke su izbodene, krv pršti iz vrata, nasilje je trajavo i izrazito neefikasno, osakaćeni pedofil vrišti na Trvisa bez ikakva oružja, a ovaj ga tek udara pištoljem umjesto da ga dokrajči. I sve to uz dočaravanje Travisove psihoze namjernim odstupanjem od sinkronizacije zvuka i slike gdje je *slow motion* njegova napredovanja po stepenicama popraćen normalnim zvukom kontinuirane bujice prijetnji. Nasilje u *Iskupljenju u New Yorku* nikada nije tako jasno vidljivo, pa čak i kada je eksplicitno prikazano mogli bismo reći da je anestetizirano specifičnim oblicima posredovanja.

Već smo spomenuli da je Irisina presuda svom silovatelju samo implicirana njegovim truplom i krvlju natopljenom britvom. Slično, kada potplaćeni policajci pronađu Joea i Iris nakon njihova inicijalnog bijega, Joe je “počašćen” bujicom krvi s prosvirane glave recepcionista motela, no, striktno govoreći, ovaj je dobio metak u potiljak u *off-u*. Čak i za borbe s jednim od plaćenika, koja netom slijedi, kamera kao da odbija direktno prisustvovati nasilju i umjesto toga hitro se diže da uhvati policajčev kraj u zrcalu na stropu. Nešto kasnije, kada se Joe obračunava s nepoželjnim pridošlicama u svojoj kući, vidimo njega kako puca, čujemo antagoniste kako padaju, i tek onda možemo prisustvovati spektaklu tjelesa koja leže ili pužu.

Dvije ključne scene nasilja – dva navrata u kojemu Joe dolazi po Iris – također su posredovane. U prvom redu tu je već spomenuta pjesma *Angel baby*, koja djeluje manje kao kontrapunkt nasilju sa svrhom njegova naglašavanja, a više kao uspavanka koja bi nas trebala anestetizirati na prikaz istog. Štoviše, kako se kadrovi mijenjaju u oba slučaja, mijenja se i zvučna perspektiva

— pjesma očigledno dolazi negdje unutar svijeta filma — što još više odvlači pozornost od vizualnog i usmjerava nas na zvučno. Pritom je na zvučnoj ravni nasilje potpuno zatomljeno, nema ni jednog jedincatog jauka, a kamoli izbezumljene vriske iz *Taksista*. U svom drugom pohodu kada dolazi po Iris, Joe naprosto napreduje kroz eksterijere i interijere kuće glavnog negativca s čekićem u ruci i svaki put kada ga vidimo nalazi-mo novi leš kako leži negdje blizu.

U ovom slučaju tako nemamo ni priliku čuti udarce čekićem ili zvuk tijela kako pada o tlo. Jednom na podu, nema više ni leleka, ni gmižanja, pa čak ni toliko krvi. U Joeovu prvom pohodu posredovanje nasilja je vjerojatno još efektivnije, jer ono nije ostvareno kratkim narativnim elipsama, već odlukom da se prikaže kroz sustav za nadgledanje. Ono što se priprema kao najzbudljiviji događaj filma — Joeov upad u bordel s maloljetnicama — istovremeno je i izrazito nasilan i izrazito miran događaj. Joe nesumnjivo mlati stražare i pedofile čekićem nasmrt, i ti su činovi eksplicitno vidljivi, no činjenica da ih vidimo i čujemo kroz crno-bijelu kameru s poprilično slabim mikrofonom, ublažava efekt nasilja. Ono je manje stilizirano, a više dokumentarizirano kroz totale, ali i činjenicu da se kadrovi izmjenjuju po logici različitoj od one hollywoodske montaže (rez na pokret, poklapanje smjerova gledanja, održavanje smjera ulazaka i izlazaka iz kadra itd). Postoji određeni broj kamera u kući i ono što vidimo sličnije je automatiziranoj sekvenci posjećivanja jedne kamera za drugom, pa onda opet tako u krug, negoli što je fokus na specifičnoj akciji. Tako dok Joe dokrajčuje anonimce, kamera može bez problema skočiti s tog čina na neke lokacije drugdje u kući, gdje je leš već prostrt na podu ili gdje nema ničega doli hodnika.

Povijesni i kulturni period nastanka filma nesumnjivo utječe na stilske izbore filmaša. Kao što sam već spomenuo, teško bi bilo zamisliti koji bi film iz studija Amazon danas mogao prikazati dvanaestogodišnjakinju kao svojeglavu prostitutku. No istovremeno treba imati na umu da je to daleko od determinizma — postojanje odre-

đenog shvaćanja društva nipošto ne znači da je Nina u ovom filmu morala biti takvo eterično biće kakvim je prikazana. Stoga bi bilo potpuno pogrešno izvoditi zaključke, koje opet nerijetko možemo naći među kulturnim komentatorima koji se bave pitanjima reprezentacije, da nam način na koji je nešto predstavljeno u filmu može puno toga reći o stanju u društvu. Reći da je na neki način nasilje posredovanije danas, negoli 1970-ih, sigurno se ne može opravdati gledanjem jednog filma. A ako je ovaj film *Taksist* dvadeset i prvog stoljeća, onda bi to trebalo samo značiti da su stilski i tematski izbori u filmu oni koji su bili mogući u dvadeset i prvom stoljeću, nipošto nužnost proizvoda tog perioda, kao niti sredstvo za razumijevanje čitave epohe.

Mario Slugan

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051BURGER, J."2017"(049:3)

Ivan

(Janez Burger, 2017)

Umjetnost novog stoljeća obilježilo je sve češće tematiziranje glasova Drugih, onih s marginalne društva, a taj se trend posebno pojačao nakon migrantske krize. Tako se sve češće susrećemo sa životima koji do sada nisu bili u fokusu društva, poput izbjeglica, ali i žena te djece. Posebno je potonja kategorija uvijek bila blisko povezana, kako u kontekstu odnosa majka-dijete, tako i s obzirom na predmnijevane kognitivne sposobnosti. Stoga se vrlo često ženska inteligencija dovodila u vezu s dječjom. Žene su u muškom svijetu uvijek bile bliske djeci i prirodi, instinktivne i nepredvidljive, pa tako njihov glas, kao ni život, nisu bili značajni za oblikovanje pripovijesti koja će biti od društvene, političke ili kulturne vrijednosti. Osim žena samih, koje su počele sve više iznositi vlastita gledišta, jakim su se ženskim likovima počeli baviti i muškarci. No često se nameće pitanje koliko uspješno uspijevaju prikazati ono zaista esencijalno žensko, a koliko je to tek muška vizija o "jakoj" ženi.

U koštac sa ženskim uhvatio se i uspješni slovenski redatelj Janez Burger u svojem najnovijem filmu *Ivan*, oblikujući, kako mnogi navode, snažan ženski lik koji pronalazi mjesto u muškom svijetu. No detaljnijom se analizom uočava kako je Burgerova junakinja Mara (Maruša Majer) predvidljiva i društveno normirana protagonistica vođena izborima karakterističnima za patrijarhalno društvo, tj. riječ je o muškom viđenju žene.

Upravo je ideja o slobodi izbora ono što svakom pojedincu nudi iluziju o nevjerojatnim mogućnostima koje sam može iskoristiti ili kreirati, a potonju je premisu u svojem filmskom ostvarenju iskoristio i Burger, podučavajući publiku kako svaka odluka sa sobom nosi posljedice, ali i mogućnost povratka na "ispravan put" – indikativno je da liberalno-kapitalističku krilaticu

o slobodi izbora slovenska antropologinja Renata Salecl prepoznaje kao tiraniju.

Ivan je izvanbračni sin Roka (Matjaž Tribušon), sredovječnog poduzetnika optuženog za poslovni kriminal, i studentice Mare, koja svoje prve trenutke s novorođenim djetetom provodi u iščekivanju Rokova poziva. Do njihova ponovnog susreta dolazi stihijski – Mara upada na posjed gdje se Rok skriva te pred njegovom ženom govori da je dijete u autu njegovo. Sljedeći dan biva pretučena, izbačena iz stana te prisiljena potpisati da Ivan nije plod njihova preljuba. No ona se vraća Roku nakon saznanja da je za sve kriva njegova prevarena i ljubomorna žena.

Nekoliko je tematskih sklopova oko kojih Burger oblikuje svoju pripovijest: kriminal i korupcija u posttranzicijskom slovenskom društvu, obitelj, žena i njezina tjelesnost, majčinstvo, djeca te sloboda individualnog izbora. Prvotni tematski sklop može se okarakterizirati kao neizbježni dio suvremene kinematografije postjugoslavenskih država, kao "potreba" za tematiziranjem crne "balkanske" svakodnevnice koja je gotova uvijek prikazana sivo, hladno i vlažno. Ostale tematske sklopove Burger koristi s namjerom subverzije i izazivanja šoka, posebno u kontekstu ženske tjelesnosti, majčinstva i djece, ali nikako ne može izbjeći nametnutim društvenim okvirima.

Obitelj je ono što nas veže za određene tradicije, rituale, živote za koje možda nismo htjeli biti vezani; to je struktura koju Burger tek djelomično rastače, jer, s jedne strane, ukazuje publici da njezina stabilnost u tradicionalnom smislu u suvremenom svijetu više nije moguća, no, s druge strane, ono malo informacija koje dobivamo o odnosu Roka i njegove žene daju naslutiti da u njihovu braku nema djece, pa tako Burger odnos s Marom izbacuje u prvi plan. Tako on ruši, ali i iznova gradi ideju tradicionalne obitelji utemeljene na heteroseksualnim predodžbama o temeljnoj društvenoj jedinici. Iz tog okvira pokušava izaći kada Mara napušta Roka, ali publika na kraju ostaje zaklinuta za potpuni uvid, budući da i film završava u tom trenutku.

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ostale tematske motive Burger gradi hladnim tonovima, ističući atmosferu tjeskobe kojom perpetuira ideju o slobodi izbora, u konačnici uvijek pod snažnim utjecajem društvenih predodžbi i očekivanja. Potonje se može iščitati i iz Marinih odabira koji je čine predvidljivom i društveno normiranom junakinjom. Taj obrazac redatelj provodi kroz nekoliko scena usmjerenih na žensko tijelo i tjelesnost, kojima u prvom redu pokušava izazvati šok kod publike.

Eksplícitan prikaz Ivanova poroda u početnim kadrovima te Marino odbijanje djeteta, isprva nameće ideju o društveno subverzivnoj priči. Ipak, žensko neprihvatanje majčinstva očito se ne uklapa u Burgerovu premisu o mogućnostima izbora, tako da on, bez ikakve kontekstualizacije, prelazi preko Marine prvotne odbojnosti i pretvara je u požrtvovnu i brižnu majku koja više ne propituje svoje prvotne osjećaje vezane uz sina. U tom je smislu ključna scena ona gdje Mara teturajući pretučena, dok se u pozadini čuje samo Ivanov histeričan plač, skida svu odjeću sa sebe, uzima dijete u naručje te staje na rub balkona spremna da se s njega baci. No pogled na sina koji spontano počinje sisati, odvraća je od nakane da se ubije. Burger svaki Marin izbor postavlja u "ispravi okvir", pa i onda kada odluči pobjeći iz skloništa, vratiti se Roku te ostaviti dijete na benzinskoj postaji. No ta odluka donosi Mari neviđenu psihičku, ali i fizičku patnju – curenje mlijeka, a još uvijek svjež bol od poroda vidljiva je u njezinim nezgrapnim pokretima.

Dodatni moment koji podcrtava autorove intencije u prikazivanju tabu tema odnosi se na sekundarnu narativnu liniju usmjerenu na posvojitelsku obitelj u kojoj je Ivan završio. Ovom linijom Burger uvodi motiv dječje perspektive, pri čemu izokreće opći društveni mit o dječjoj nevinosti i naivnosti ukazujući kako djetinjstvo, koje zajednica percipira, nije ništa drugo nego vizija odraslih o onome što bi djeca trebala predstavljati. Poigravajući se sa žanrom horora, Burger povećava tjeskobu kada grupa već posvojene djece planira ubiti Ivana da netko od njih ne bi morao otići iz obitelji. Jastuk u kolijevku baca upravo najmlađe dijete, nesvjesno svog odabira. Kadar se prekida, a neizvjesnost ostaje visjeti u zraku do samoga kraja.

S druge strane, Mara uspijeva pronaći mjesto u muškom svijetu. Odbacujući svoje "sebične emocije", bježi od Roka s adresom posvojitelske obitelji gdje nalazi Ivana živog i zdravog. Promjena i konačni "ispravi" izbor obilježen je klišeiziranim prodorom sunčevih zraka koje osvjetljaju Maru i Ivana na putu u bolji život.

Spajajući nekoliko različitih žanrova, od drame, preko trilera, filma ceste do elemenata filma strave, Burger nam nudi prikaz suvremenoga slovenskoga društva, no glavna se narativna linija usmjerava na pitanje ženske slobode izbora i njezin glas. Većinu radnje Mara biva gotovo nijema (jer ona više govori tijelom nego riječima). Ženska je tjelesnost aspekt koji je oduvijek jedini imao mogućnost prodrijeti u javnu, tradicional-

no mušku sferu. No Burgerov pokušaj ispoljavanja Marine sloboda izbora, do koje teško dolazi, zapravo je ono što se u patrijarhalnom svijetu i očekuje od žene, k tomu i majke – a to je odbaciti “sebičnost” i prihvatiti ulogu koja joj je, kao roditeljici, predestinirana. Tako Marini izbori u konačnici, gledano iz šireg konteksta, poprimaju oblik tiranije koje pojedinci u realnom svijetu, zaslijepljeni krilaticom o “slobodi izbora”, nisu svjesni. To je vidljivo po tome što se svaka, nekonvencionalna Marina odluka, vraća na ispravno i očekivano izvorište.

Burgerov film u pokušaju da prenese glasove Drugih zapada u konvencionalne predodžbe o ženi i ženskome, a scene koje bi trebale funkcionirati kao subverzija društvenih normi, na kraju ostaju tek na razini izazivanja fizičkih reakcija u publike – šoka i tjeskobe.

Martina Jurišić

UDK: 791.633-051AKIN, F."2017"(049.3)

Iz ništavila

(Aus dem Nichts, Fatih Akin, 2017)

Ako je i bio u krizi – a o njoj se sa određenim pravom može govoriti – Fatih ju je Akin ovim filmom potpuno prebrodio i pokazao da je kvalitetan režiser, kojem su možda samo određeno vreme i prostor bili potrebni da bi pokazao svu svoju raskoš, koja je delimice bila zatvorena u izvana samonametnuti elitistički manirizam, iz čije se udobnosti ili nije izlazilo, ili je to bilo ne baš suvislo (u)rađeno. Sada je sve došlo na svoje mesto. U njegovom novom filmu Katja (Diane Kruger) predstavlja osobu čije se kockice života gromopucateljno raspadaju nakon što joj muž Nuri (Numan Acar), bivši diler narkoticima te rehabilitovani član društva, i sin Rocco (Rafael Santana) stradaju u etnički motivisanom terorističkom aktu. Nakon tog događaja sledi stvarna priča filma, sa Katjom kao glavnim likom.

Triptihom ga izdelivši, podelivši narativnu strukturu u tri čina, obuzdavajući, sa jedne strane, neizbežne meandrirajuće rukavce priče, čime se isti skladno drže pod kontrolom (jer se u svakom momentu jasno zna centralnost glavne teme), a sa druge strane, jasno davajući obrise klasičnog dramskog dela, duboko se oslanjajući na antičku tragediju, transponujući njene obrasce u nimalo naivnu, velom prolaznosti i plaštom indiferentnosti ovenčanu zaglibljujuću stvarnost iz čije će utrobe priča (napisana u saradnji sa Harkom Bohmom) i izroniti, Akin filmu daje dubinu, nimalo se ne okliznuvši na takvom terenu.

Nazivi svakog poglavlja služe kao okidajući uvidi u sadržaje istoga, a tišina koja ih prati zamenjuje lirske pesme hora. Takvim se činom pruža oslonac nositeljskoj ravni čitavog filma te smiruje njegov pripovedački ton, ali i daje zama-ha postupcima glavne junakinje čija krajnja ne-



mogućnost iskazivanja nepreglednog bola dobija svoje proplamsaje u vidu nekonvencionalnijih postupaka, a strašna nemost između poglavlja joj kontrapunktira, ali u istom zamahu je i opravdava. Diane Kruger se pokazala vrhunskom Akinovom saradnicom. Na svakoj rediteljskoj stopi ona staje svojim izvanrednim glumačkim znanjem i nadopunjuje njegove zamisli u izvedbi jedne glumice i te kako svesne svoje veličine, ali i dovoljno udaljene od svog glumačkog "ja", da bi uvidela sve ono što je lik Katje zahtevao, a što je bio nimalo lak zadatak. Puko je uranjanje u karakter moglo doneti dosta problema bez istančanog osećaja za pravovremena skretanja i menjanja diskursa postavke u određenim situacijama, koja posledično nose kasnije promene u filmu i bivaju značajne za one radnje koje bi bez toga bile samo ljuštore jednih naivnih i neveštih pokušaja.

Bivajući većim delom filma u kadru, Kruger se jasno nosi sa zadatim okvirom i elegantno donosi jednu gotovo arhetipnu junakinju, šire gledano Majku Hrabrost jednog pervertiranog vremena gde su osećanja i mozak nepovratno u klinču, na istoj razini kao što je to potraga za balansirajućom linijom traženja dostatnog glumačkog izražaja koje neće junakinju, a posredno sa njom, i film odvesti u pogrešnom, melodramskom smeru, već pokušati da kroz verbalno i

ino tumačenje situacije dopre do gledaoca, no istovremeno mu ne povlađujući ni za jotu. Ona je ta koja na svojim plećima nosi bol veću od čovekove, na nju se sručava tupi teret bezizgleda, gde se organizam svodi na puko postojanje, gde se lampice za fabrička podešavanja umnosti automatski pale, i gde je život i dalje tu, oko nje, opipljiv koliko i bicikl na koji je morala da pogleda dok je ostavljala sina kod muža – jer je to baš onaj akt razlike između prosečnih i vrhunskih reditelja – bicikl nakon kojeg će ugledati i lice koje pojavljeno u prvom činu mora biti viđeno i u poslednjem, i biće poslednje što će njena junakinja videti u filmu. Između će (o)stati sećanje i tuga.

Mi posmatramo u svakoj sekundi ono što se njoj dešava i kakve posledice to ostavlja na njenoj duši, ali to činimo kroz njene oči koje gledamo sa strane, iz neutralnog ugla, ipak ostajući na koliko je to moguće objektivnoj distanci, ali bivajući duboko svesni onoga kroz šta prolazi. Zapravo, ovo je filmsko pripovedanje izvedeno u "ja" formi kroz treće lice gde se nastojalo istaći ono najbolje od oba načina. Akin ne dozvoljava bočnim, spoljašnjim likovima nikakvo razmahivanje doli onog koji je u službi postupaka Katje, detaljnijeg opisivanja njenih radnja i stanja. Pametna odluka, koja mu je omogućila fokusiranost ne samo na puke, opipljive dimenzije jed-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nog čina, nego i na metafizičku ravan koju će na izrafinirane načine sve više stavljati u fokus, ne odričući se svetovnih elemenata potrebnih za funkcionisanje radnje.

Katjini, kao i Nurijevi roditelji, predstavljaju obrise nekih prošlih svetova, svaki na svoj način, i to je sasvim dovoljno. Uloga njenog advokata, muževog prijatelja Danila Fave (Denis Moschitto), uglavnom je na distanciranim pozicijama i bitna je onoliko koliko je važno i samo suđenje. Zapravo, veću ulogu će odigrati njegovi pozivi u trećem činu – pozivi na koje Katja uporno i konstantno ne odgovara, a koji će manifestovati njenu skranost i malodušnost, ali i začudnu odlučnost i rešenost u istrajavanju do kraja. I onog trenutka kada mu se javi i ugovori sastanak, biće jasno da će se dogoditi suprotno. Sa druge strane, zanimljiva je pozicija Katjine sestre Birgit (Samia Muriel Chancrin), kao nekog ko joj pruža utehu nakon tragičnog događaja, ali je i na bolan način, bez svoje volje iskušava. U sceni kada tek porođena stiže u Katjin stan, prebolna je Katjina nemogućnost da vidi i prihvati novo ljudsko biće, što je Diane Kruger odglumila kroz svedenost glumačke potencije suzbijene do tačke disperzije, koja tim aktom morajućeg nastavka života gradacijski slaže svu složenost sopstvenog emotivnog stanja na takav način da je gledaocu jasno da je to kroz ovu minijaturu baš tako, i nikako drugačije moralo biti.

Interesantan je način na koji su dvoje optuženih, André (Ulrich Brandhoff) i Edda Möller (Hanna Hilsdorf), predstavljeni. Glas im se ne daje tokom suđenja, ni mukajet, samo njihovi zakonski zastupnici iznose odbranu. Oni čute, stoje, slušaju, diskretno likuju. To teže pada od bilo koje izgovorene reči. Njihovi distancirani glasovi će se čuti samo u krajnjim, završnim scenama kada im se daje kakva-takva ljudskost. I to je jasan stav od kojeg ne bi trebalo bežati. Akin je toga duboko svestan, zna da glasno šalje poruku, ali ona nije napadna, već je u dovoljnoj meri živa i upozoravajuća, bez ikakvog lažnog protoprosvetiteljskog moraliziranja i pamfletskog pakovanja filma u propagandni letak.

Zapravo, čitava atmosfera u sudnici, scenografska postavka aktera, napetost koja raste kada se počinje uvidati da proces klizi od već zacrtanog završetka, stanka kada Jürgen Möller (Ulrich Tukur), otac optuženog, iznosi svoje svedočenje – sve to služi kao skupljanje materijala za scenu izricanja presude gde se ugao kamere menja, perspektive su drugačije, i opet ostajemo sa glavnom junakinjom, sami, najusamljeniji u tom trenutku. Kod Akina sve ovo funkcioniše na jednostavan način, bez nepotrebne raskoši ili korišćenja nekih pripomoćnih sredstava kako bi se naglasila određena radnja ili postupak.

Te scene suđenja, koje zauzimaju centralno mesto u filmu, predstavljaju kako posledice onoga što je bilo, tako i katalizatore daljnjeg Katjinog ponašanja. Kao i u ranijim situacijama, Akin igra na ono neočekivano, iznebuhalno, konstruišući situaciju koja nas vodi u jednom smeru, da bi nas, vrlo suptilno, odveo van svakakvih očekivanja u drugom pravcu. Iako može delovati pomalo nategnuto, ono što se desi na sudu je utemeljeno u stvarnosti, na dovoljnom broju činilaca koji su omogućili da se tako nešto dogodi, gde u istom trenutku imamo i ukazivanje na činjenicu da pravde možda zapravo i nema, i da tragična junakinja mora da je sama sprovede, na verovatno jedini mogući i zamislivi način.

Eksterijerski, kiša igra vrlo značajnu ulogu u filmu. U svakom trenutku, od saznanja za tragičan događaj, preko njegovog poimanja u Katjinoj glavi, do istrage, te sve do početka suđenja, ona repetirajuće pada, ne da mira, rominja, pljušti, dosadnuje, ne daje nadu. U toku suđenja, u jednom trenutku će glavna junakinja izaći van i videćemo da kiša ne pada, ali da je padala. Tu se perspektiva lagano pomera, shvatamo da je verovatno više neće ni biti, i onda, umesto nje kao takve, lagano dolazi pojava jedne druge vode, kao jednog od osnovnih elemenata, u vidu mora, ali se i bezidejno sivilo struktuisane gradske sredine i pločnika jednog, za junakinju već odavno počivšeg grada, menja za utihnulost i harmoniju morskog okoliša. A između je samo sneg, kao odveć čistilišno intepretacijsko pretapanje

junakinjinog stanja kroz vremenske prilike, kao međučin.

Emotivna stanja Katjina su u konstantnoj korelaciji sa događanjima na ekranu – Akin je uspeo da nađe dobar balans između sadržine i forme uz pomoć koje realizuje zamisli, a da to niti u jednom trenutku ne izgleda neuzgobljeno u samom filmu, a da se i stekne utisak jedne nekonvencionalnije režije u jednom, u suštini *mainstream* filmu. Scena u kojoj Katja i policijski inspektor razgovaraju noću, uz već pomenutu kišu, dešava se iz nekoliko puta. Ona to naprosto ne može da podnese u jednom naletu, te joj Akin daje vremena tako što lagano izlazi i ulazi u scenu koristeći se *fade outovima*, efektnim načinom kojim ona dobija potreban dah, a sa potpuno druge strane naglašava i dugotrajnost trajanja čitavog razgovora.

Upečatljiva je i scena, na nekoliko nivoa gradacijski izvedena, gde Katja polako tone u sve težu čemernost, a kulminativni momenat se događa u trenutku kada tonjenje dobija svoje konkretno fizičko ovaploćenje i kada ga prate i druge nuspojave koje, opet postepeno, Akin uvodi u scenu, da bi nas kroz istu vodio isto tako gradacijskim kadriranjem podižući stepen jezovitosti, kako se on scenaristički realizuje na ekranu u realnom vremenu, da bi onda samo u jednom trenutku dao širu sliku, efektno usnimljenu, sa kamerom koja sa visine gleda na glavnu junakinju, da bismo se već u sledećem trenutku našli u njenoj ravni zbog detalja koji se tada dogodio.

Akin je kao montažera opet imao Andrewa Birda, koji je vrhunski posložio sve režiserske zamisli, stvarajući dovoljnu napetost koja izvlači maksimum iz scenarističkog predloška, ali nastojeći da vidno polje radnje dovoljno otvori da se u svakom trenutku znaju uzročno-posledične veze događanja, ali i da se slobodan režiserski hod svede na minimum i da praznih mesta gotovo i da nema. I u početnom i u završnom kadru, kamera se udaljava od tačke radnje približavajući se gledaocu, pomalo čineći da se četvrti zid raspršuje, da bi se već u sledećem trenutku uronila u scenu; na početku nam predstavljajući glav-

nu protagonisticu, a na kraju nam je na transcendentan način odjavljuje i stapa sa prirodom i dubokim plavetnilom te tako čini optičku varku vešt看im montažerskim postupkom menjanja perspektive. Svojevrsni su činovi isкупljenja na dva krajnja pola filma – prvi čin pokreće radnju, a drugi je tu da je pravovremeno zaustavi.

Fatih Akin uspeo je da spoji punokrvni, napeti, uznemirujući, do srži tačan dramski triler za klasičnu bioskopsku publiku, ali je to učinio uz pomoć odveć i isuviše umetničkih elemenata kojima bi se u takvoj postavci kada i ne bismo nadali, i koji se mogu čitati i kao znakovi za sebe, *hommage* filmskom stvaralaštvu i mediju filma kao jedinstvenim područjima nabijenim simboličnim značenjima, koje svaki od njih nosi.

Milan Zaviša

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051REINER, R. "2016"(049.3)

Lyndon B. Johnson (LBJ, Rob Reiner, 2016)

Geografski i politički kontekst je bez svake sumnje učitao u tumačenje istorijskih događaja i istorijskih ličnosti koje su u njih bile upletene. Tako javna percepcija Lyndona Bainesa Johnsona, trideset i šestog po redu predsednika Sjedinjenih Američkih Država, van Amerike varira od ignorantske (po kojoj je Johnson tek neki bivši američki predsednik), pa do izrazito negativne, da je baš on započeo rat u Vijetnamu ili da je čak imao nešto s ubistvom svog prethodnika Johna Fitzgeralda Kennedyja, kada mu se već toliko nepriстойno žurilo da položi zakletvu i preuzme vlast, iako su istorijske činjenice svakako kompleksnije od toga.

Zanimljivo je da su takvoj percepciji u određenoj meri doprineli i američki (hollywoodski) filmovi uključujući i *JFK* (1989) Olivera Stonea i *Batlera* Leeja Danielsa (*The Butler*, 2012), od kojih se prvi nadovezivao na ničim potkrepljene teorije zavere, a drugi ga je u jednom segmentu, usled svoje epizodične strukture, posmatrao iz rasne perspektive kao (bivšeg) rasista koji je nevoljko prihvatio da Afroamerikancima osigura puna građanska prava i ukine segregaciju iz osećaja dužnosti prema svom prethodniku i njegovoj glasačkoj bazi.

Opet, generalna percepcija iz američkog ugla nije ni izbliza tako negativna niti tako površna. Kao političar i lider suprotstavljene južnjačke frakcije Demokratske stranke, Johnson je Kennedyju omogućio izbornu pobjedu kao potpredsednički kandidat, da bi nakon toga sledeći Kennedyjevu viziju o novoj, građanskoj i rasom neopterećenoj Americi, permanentno žrtvovao glasove s Juga. Takođe, sledeći, operacionalizirajući i još dalje produbljujući Kennedyjevu viziju, Johnson je postao i ostao jedan od većih reformatora u američkoj istoriji, ne samo po pi-

tanju građanskih i biračkih prava, već i u smislu zdravstvene zaštite, borbe protiv siromaštva, javnih medija i imigracije (otvorio je granice i za neevropske imigrante), pa se njegovo predsednikovanje smatra vrhuncem američkog liberalizma.

Što se tiče vijetnamskoga bremena, pak, valja imati na umu da spoljna politika, posebno hladnoratovska, teško može ovisiti o volji jednog čoveka, pa stoga teško da se samo i isključivo njega može okriviti za ratnu eskalaciju i američki angažman u njoj, premda danas postoji konsenzus da je rat bio krivo vođen kako od strane Johnsona, tako i od strane njegova naslednika Richarda Nixona.

Kako god, indikativno je da se jedan bivši i odavno pokojni američki predsednik (umro je 1973. od posledica srčanog udara) nametnuo kao tema u američkoj kinematografiji, i to baš pred kraj drugog Obamina mandata 2016. Ali dok se televizijski film *All The Way* (2016) u HBO-ovoj produkciji i režiji Jaya Roacha, poznatog po političko-biografskim filmovima kao što su *Prebrojavanje* (*Recount*, 2008), *Promjena igre* (*Game Change*, 2012), *Kampanja za luzere* (*The Campaign*, 2012) i *Trumbo* (2015), bavio samo jednom prelomnom godinom u Johnsonovu životu (od atentata na Kennedyja do izborne pobjede 1964), film Roba Reinerja ipak zahvata nešto širi vremenski period, od Kennedyjeva izbora do izglasavanja Zakona o građanskim pravima.

Različite su im i ambicije, pa samim tim i distribucijske strategije. Roachev film klasični je televizijski rad sa nešto zvučnijom glumačkom postavom (Bryan Cranston kao Johnson, Melissa Leo kao njegova supruga Lady Bird, Anthony Mackie kao Martin Luther King i Frank Langella kao senator Richard Russell), te politički potpuno na liniji *stronger together* ("zajedno smo jači") poruke koja je služila kao slogan Hillary Clinton u predsedničkoj kampanji (što se može prevesti kao pozivanje na kontinuitet po pitanju Obaminih socijalnih reformi), a na televiziji je prikazan u maju mesecu te godine. Sa druge strane, iako i Reinerov film deluje kao raskošnija televizijska produkcija sa još glasovitijom glumačkom eki-

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



pom, premijeru je imao na Filmskom festivalu u Torontu, a u američku je kinodistribuciju došao tek godinu dana kasnije, i to uz prilično skromne rezultate, da bi se odatle preselio na videoformate, pa je zapravo pomalo čudno da je na svom putu nekako došao i do hrvatskih kina početkom ove godine.

Razlog za odlaganje američke distribucije je verovatno potencijalna kolizija sa spomenutim HBO-ovim filmom i strah od zatrpavanja publike sličnim filmovima, ali je činjenica da je sentiment gledanja LBJ-a sa iskustvom Trumpove izborne pobeđe ponešto drugačiji, te da deluje kao podsetnik da su Americi potrebni vešti i lukavi, a istovremeno poštteni i etični političari kakav je bio Johnson, a kakvih više (pretpostavimo) nema.

U pomalo hagiografskom tonu, *LBJ* prati svog naslovnog protagonistu (igra ga Woody Harrelson sa maskom na licu) kako navigira između pritisaka sa strane i moralnih dilema, pokušavajući da preživi kao spona između dva suprotstavljena klana političara koja ne priznaju svet onog drugog. Sa jedne strane, tu su Kennedyjevi, nepoverljivi prema južnjaku i uljezu Johnsonu, koji jedva čekaju da ga skrajnu na neku manje važnu dužnost (kao što je predsedavanje Komitetom za jednakost) i eventualno potegnu kao argument za sledeće izbore. Sa druge strane,

tu su Johnsonov politički mentor, vođa južnjačkih demokrata Richard Russell (Richard Jenkins) i njegova frakcija koja bi održala *status quo*, odnosno segregaciju. John Kennedy (glumi ga Jeffrey Donovan kojem je najveći adut za ulogu do utančina nastudirana dikcija i imitacija Kennedyjeva govora) je manje ratoboran i spram Johnsona manje nepoverljiv od svog brata Roberta (Michael Stahl-David), dok se u odnosu sa Russellom kroz sukob provlači nit prijateljstva, što je sentiment koji Johnson vrlo vešto eksploatira. Jennifer Jason Leigh u ulozi Lady Bird Johnson uglavnom je svedena na stereotip žene kao potpore svom uspešnom mužu, ali glumački čini sve šta je u njoj moći da takav lik oživi.

Struktura filma, podeljenog u dva asimetrična dela, takva je da se njome više pokušava uneti dodatna dinamika u sled fascinantnih, ali svejedno relativno poznatih istorijskih činjenica, koje su iznesene nelinearno. To samo po sebi ne predstavlja velik problem, premda se centriranje prve dve trećine filma na događaje oko atentata na Kennedyja čini kao pomalo senzacionalistički pristup, dok se Johnsonov politički uspon i način na koji ga je ostvario gura u *flashback*. U poslednjoj trećini filma, koja pokriva Johnsonovo predsednikovanje, izlaganje postaje linearno i po pravilima klasičnog biografskog filma. Scenario

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

debitanta u dugometražnom igranom formatu, Joeya Hartstonea, pak, više poena ubire na planu vrlo živahnih dijaloga i pleni veštinom sa kojom se ubacuju Johnsonovi citati i anegdote iz njegova političkog života.

Izbor Woodyja Harrelsona za glavnu ulogu se na prvi pogled čini logičnim. On možda ne liči na Johnsona koliko je to bio slučaj sa Bryanom Cranstonom, pa se u tom smislu moralo paziti na masku i šminku, ali ima druge adute. Prvi od njih je tekšaški akcenat koji kao rođeni Teksašanin ne mora glumiti. Drugi i odlučujući je njegova glumačka prošlost sačinjena uglavnom od "narodskih" likova, što je upravo osobina po kojoj Johnson odstupa od većine američkih predsjednika.

Režijski gledano Rob Reiner je uglavnom "nevidljiv", što može biti pokazatelj pre svega njegovih godina i činjenice da pripada nekom drugom filmskom dobu. On je često provlačio političku notu kroz svoje filmove, kao što su vojno-procesna drama *Malo dobrih ljudi* (*A Few Good Men*, 1992), procesni triler *Duhovi Mississippija* (*Ghosts of Mississippi*, 1996), pa i romantična humorna drama *Američki predsjednik* (*The American President*, 1995), premda se filmskim biografijama nije bavio. U kontekstu njegovih radova u poslednjih dvadesetak godina, a koje su uglavnom činile romantične komedije (i to ne baš uspele), ovaj se film čini kao napredak, ma kako on skroman bio.

Marko Stojiljković

UDK: 791.633-051 KABIELA, D., WELCHMAN,
H."2017"(049.3)

Loving Vincent: Van Goghov misterij (*Loving Vincent*, Dorota Kobiela, Hugh Welchman, 2017)

Prikazivanje je života umjetnika, kao i svaki pokušaj umjetnosti da se bavi sama sobom, izrazito potentna tema za propitivanje mogućnosti medija u svim njegovim slojevima – ono omogućuje razvijanje autorske eksperimentalne fantazije do njezina estetskog vrhunca. *Loving Vincent* s takvom je namjerom pošao korak dalje, nastojeći da barem u nekoj mjeri poništi sraz između medija o kojem i u kojem pripovijeda, te je time postao prvi dugometražni animirani film u potpunosti sastavljen od ulja na platnu.

Biografski film o Vincentu van Goghu, jednom od najutjecajnijih, a danas i najpopularnijih postimpresionista, posveta je liku i djelu nestabilnog, ali dobroćudnog slikara, široko razumijevanog kao neshvaćenog umjetničkog genija. Da je riječ ni o čemu drugom doli eksperimentalnoj fantaziji i više no predanom *homageu* ukazuju impresivne brojke o 125 slikara iz više od 20 zemalja koji su za potrebe rotoskopske animacije izradili preko 65 000 kadrova ulja na platnu imitirajući Van Goghov stil i rukopis. Dodatan produkcijski napor svakako predstavlja činjenica da je dio financiranja omogućen Kickstarter kampaњom, što je još jedan podsjetnik na standardizaciju uporabe ranije posve alternativnih platformi za masovno financiranje u filmskom stvaralaštvu.

Idejna je začetnica i redateljica filma Dorota Kobiela, Poljakinja s diplomom slikarstva i režije, koja je radila u redateljskom tandemu s Hughom Welchmanom, Oscarom proslavljenim Britancem za film *Peća i vuk* (*Peter and the Wolf*,



2006). Shodno tome, i *Loving Vincent: Van Goghov misterij* nominiran je za Oscara 2018, ali ga nije osvojio.

Cjelokupna ideja o stvaranju toliko likovno razrađenog filma, koji težeći za autentičnošću, kreće u pothvat dugogodišnjeg minucioznog rada, možda i nije toliko začudna, uzme li se u obzir očigledan animacijski potencijal Van Goghova stvaralaštva. Vibrantnost impasta kojim Van Gogh gradi slike neprestano izaziva optički efekt titranja nalik kovitlanju oblika na vjetru ili, pak, ljeskanju na provansalskom suncu pod kojim doseže stvaralački vrhunac. Tretiranje svakog pojedinog ulja kao mikrokadra u montažnoj cjelini stvara upravo onaj efekt koji se "običnim" promatranjem slika javlja kao kognitivni proces koji samostalno nadopunjuje likovne sugestije. Uz to, distorzija zbilje koja se javlja uslijed iskrivljenog korištenja perspektive i uskovitlanog poteza, tek je jedan od formalnih protoekspresionističkih elemenata zbog kojih prikazani prostor kao da curi, raspada se u gibanju. Upravo ta naznaka pokreta koja izlazi iz nemirnoga rukopisa i pokretljivog prostora poziva na realizaciju u animaciji otkako je nje same, a koja se do sada svako toliko javljala tek u citatnom obliku (npr. *Koralina* /*Coraline*, Henry Selick, 2009/), no nikada u razmjerima dugometražnog filma.

Ipak, s obzirom na sadržaj filma, pokrenutost Van Goghovih slika postaje nejasan stilski izbor. Radnja je filma, naime, smještena godinu dana nakon slikareve smrti te prikazuje traganje Armanda Roulina (Douglas Booth), sina Vincentova poštara (Chris O'Dowd), za primateljem jednog njegova naknadno pronađenog pisma. Roulin tijekom svoje potrage putuje od provansalskog Arlesa sve do Auvers-sur-Oisea u okolici Pariza, usput ispitujući poznanike iz čijih iskaza isprva nezainteresirano — jer mu sama zadaća koju mu je povjerio otac predstavlja napor — a zatim angažirano počinje sastavljati slagalicu o Vincentovoj čudi i neobičnim okolnostima njegove smrti. Kako se informacije koje prikuplja krenu slagati u cjelinu, mladi Roulin sve više počinje nalikovati detektivu koji otkriva tajnu Van Goghovih posljednjih dana. Uz ispitivanja Vincentovih poznanika-svjedoka, liječnika i mogućih ljubavnih interesa, Roulin pribjegava i metodi rekonstrukcije, a na vezu sa žanrom nedvojbeno upućuje i prvi kadar koji prikazuje novinski isječak koji izvještava o slikarevoj smrti.

Uzmemo li, stoga, ideju animiranog *hommagea* slikaru kao prvotnu namjeru filma, vizualno rješenje koje prikazuje svijet "kroz Vincentove naočale" učinit će se nelogičnim s obzirom na smještaj radnje nakon slikareve smrti. Nadalje,

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

analepse, koje čine sastavni dio iskaza Vincentovih poznanika, ostvarene su kroz crno-bijele slike koje svijet prikazuju u realističnom, posve mimetičnom modusu, nalik na skice načinjene grafitnom olovkom ili čak fotografije. Ove analepse su ujedno jedini kadrovi u kojima se Vincentov lik (Robert Gulaczyk) pojavljuje do samog kraja filma, kada devedesetominutno gibanje zastaje u njegovu ikoničkom autoportretu. Promjena paradigme u kojoj prisjećanja i zamišljaji preuzimaju realistički izraz, a stvarnost fantazmagoriju lelujavih oblika preuzetu iz slikarstva, može se tumačiti kao nasljeđe koje je ostalo nakon Van Goghove smrti ili, pak, kao “dokumentarizam rekonstrukcije”, no film ustvari ne daje neko jasnije rješenje za takvu izmjenu konvencija.

Generalno bogatu vizualnost prati slabija dramaturgija: Armand Roulin kao središnji protagonist (uz odsutnog Vincenta) sam nije naročito karakteriziran; on je tek pomalo buntovan mladić koji preko volje izvršava očev nalog, a zatim iz neobjašnjenih razloga (odnosno, nerazrađenog rasta emotivne povezanosti uslijed istrage) pojačava interes za Vincentovu smrt. Što se tiče žanrovske linije, Roulin nije ni posebno vješt “detektiv”, jer ga od jednog do drugog sugovornika šablonski vodi sugestija prethodnog (što ustanovljava očekivani tempo priče koji usporava film), pa ni ne dolazi u priliku sam istraživati, odnosno doživjeti “slučajnost” presudnu za rješenje misterija u krimićima, niti u logičkom zaključivanju skočiti korak dalje od razine jasno izrečenih teza koje nude njegovu sugovornici.

Oni su, pak, kao sporedni likovi nosioci ključne uloge pri odgonetavanju slučaja, budući da kroz prizmu ekspresije i karizme vlastitog lika sjajno reflektiraju pojedine strane Vincentove naravi (posebno Eleanor Tomlinson kao Adeline Ravoux, Jerome Flynn kao Paul Gachet, Saoirse Ronan kao Marguerite Gachet te Helen McCrory kao Louise Chevalier). Ispitanici tako služe kao svojevrsna protuteža neutralnom i neinformiranom “detektivu” Roulinu koji, moguće, zastupa poziciju publike, no ostaje toliko zakinut za vlastiti komentar i glas da svi likovi oko njega postaju daleko zanimljiviji, neovisno o načinu na koji promatraju Vincenta.

Vratimo li se ponovno na impresivan proces produkcije, valjalo bi prokomentirati korištenje rotoskopije kao animacijskog rješenja. U likovnom tretmanu, naime, vidljiva je jasna razlika između kadrova koji naglasak stavljaju na prostor i onih koji se fokusiraju na likove i njihovu ekspresiju. Prikaz prostora odnosi se, u ovom smislu, na kadrove koji žele stvoriti estetsku fantaziju, prikazati neperspektivni, cureći interijer, nemirnu ulicu, pokretni pejzaž ili uskovitlano nebo te – koristeći vangoghovska likovna rješenja – u tome savršeno uspijevaju (poput sjajnog uvodnog kadra, koji nakon prikaza zvjezdanog neba, oblaka i grada, jasnom promjenom likovnog tretmana postaje orijentacijski kadar). S druge strane, kada je kadar usmjeren na likove, potez kista postaje nemjerljivo jednostavniji, čišći, manje vidljiv te potpuno u službi otkrivanja glumačke ekspresije u prethodno snimljenom materijalu. Time se otvara problematično pitanje uporabe rotoskopije kao animacijske tehnike čiji se temelj – precrtavanje (preslikavanje) snimke fotografiju za fotografijom – otkriva kao konstitutivno suprotan postulatima Van Goghova slikarstva koje se nalazi između impresije i ekspresije. Premda rotoskopija uvelike olakšava izuzetno zahtjevan koncept oživljavanja ulja na platnu, sa željom da pokret zadrži preciznost, a mimika autentičnost, slikarstvo u tim kadrovima pribjegava “precrtavanju” glume pa igrani film “ispod njega” postaje suviše vidljiv. Imitacija stvarnosti time narušava osnove Van Goghova stvaralaštva u kojem primat ima boja u službi stilizacije stvarnoga svijeta koji je posredovan unutrašnjim osjećajima, dojmovima i zanosima, a nikako prikazivanju “kakav on doista jest”.

Ipak, ovo je jedan od filmova čija tehnička kompleksnost iskupljuje narativne propuste. To nije ni prva ni posljednja biografska (krimi-)drama koja pripovijeda toplu priču o neprilagođenosti i nerazumijevanju, ali je zato prvi pokušaj da se međumedijskom igrom u ovakvim gabaritima odnos između izraza i sadržaja dovede na posve novu razinu te će po tome, čini se, ostati i zaslužno zapamćen.

Petra Galović

UDK: 791.633-051ARONOFSKY, D."2017"(049.3)

Majka (Mother, Darren Aronofsky, 2017)

Velik umjetnik može danima gledati u jednu točku na zidu, vegetirajući, te na taj način djelovati kao najljepši i najbeznadniji primjerak ljudskoga roda, sve dok se slučajno ne predozira svojom mentalnom hranom. Upravo u kriznoj fazi gladi upoznajemo Njega (Javier Bardem), pisca koji ne piše. U osami svoje velike kuće priželjkuje ljude i događaje koji će nahraniti njegov um pa ne iznenađuje da ga usreći dolazak nepozvanih i nepoznatih gostiju. Naime, na njegova vrata najprije pokuca čovjek koji se predstavlja kao slučajno zalutali liječnik (Ed Harris), da bismo kasnije saznali kako se radi o obožavatelju koji je ciljano ušao u dom svoga idola. U trenutku kad se na sličan način pojavi i obožavateljeva žena (Michelle Pfeiffer), već pretpostavljamo da će se kuća nekontrolirano početi puniti neznancima. No za Njega neznanci ne predstavljaju prijetnju, niti ga zbunjuje njihova opuštenost ili bahatost, naprotiv, njegov ego sve više raste s gomilanjem iskaza tuđeg obožavanja i divljenja. Nije teško shvatljivo da je svakom umjetniku potrebna publika na koju će utjecati jer je to način na koji djeluje živi, ali je pitanje kako odrediti granicu u kojoj piščeva zdrava očekivanja prelaze u sebičnost i nehumano iskorištavanje bližnjih. Naime, vidimo kako njegova želja da bude prihvaćen postaje prioritet, jer on se svime oko sebe prvenstveno hrani, tako da mu je i vlastita supruga (Jennifer Lawrence) samo objekt koji pruža ljubav, a ne osoba kojoj je potrebno tu ljubav i uzvratiti, pokazati pažnju, uvažiti njezino mišljenje te primiti njezine i dati joj svoje emocije.

Uočavamo da se piščev lik često pojavljuje u srednjem planu, a unutar kompozicije kadra moraju biti i on i čovjek s kojim se postavlja u odnos jer bi, kao što smo ustanovili, bez te hrane sva umjetnost zajedno s autorom otišla na vječ-

na lovišta. U filmu je izrazito naglašena i simbolika. O njoj govori i sam redatelj u intervjuima. Ovo nije samo priča o umjetničkom kreiranju, već ima i općenitije značenje. Književnika možemo doživjeti i kao Boga koji stvara svijet, a taj svijet daje odgovor svome tvorcu zahvalama i korištenjem svih resursa na raspolaganju. Kritičari i publika mogu zamjerati takve alegorije i smatrati ih pretencioznima i neoriginalnima, no same ideje i ne moraju biti uvijek nove – važnije je da pristup bude svjež, ili da pozornost privuku određeni inovativni detalji, naizgled sporedni, o kojima će kasnije biti riječi.

Sada se vratimo na lik stvaratelja i promoviramo ga kao predstavnika muškoga principa, Jungova animusa. Animus podrazumijeva djelovanje i svaka žena ga nosi u sebi, kao što svaki muškarac posjeduje animu (ženski princip) – intuiciju, osjećaje i kreativnu energiju koja prethodi aktivnosti. Prema Jungu potrebno je spoznati i prihvatiti u sebi te različite principe da bismo se razvili kao cjelovita i uravnotežena osoba. Anima u ovom filmu pojavljuje se u liku Majke. Majka se za razliku od Njega obično nalazi u krupnom planu. Tako se stavlja fokus na njezin izraz lica pri suočavanju s neobičnim situacijama u kojima se nalazi. Vidimo da joj se reakcije mijenjaju. Kad dođe prvi gost u njihovu kuću, ona je iznenađena, ali i iskreno ljubazna te je spremna potruditi se da bi se on osjećao dobrodošlo. No već kad se pojavi njegova žena, Majci je nelagodno te je vrlo sumnjičava i zbunjena ponašanjem pridošlice. To se pogotovo intenzivira prilikom kasnijih razgovora, kad Majka uoči da je žena suviše direktna, iritantno znatiželjna, zadire u privatnost bez isprike, provocirajući je npr. pitanjima zašto ne želi imati djecu, postoje li kakvi problemi u seksualnom odnosu s mužem i sl.

Čitava je priča ispričana iz perspektive Majke. O tome svjedoče i filmski postupci – odmah primjećujemo kameru iz ruke kojom se postiže pomalo dokumentaristički dojam, iluzija da ulazimo u intimni prostor stvarnih osoba. Takvim načinom snimanja postiže se dinamika i najavljuje napetost. Kadrovi su od samoga početka kratki ili srednje duljine, jer nema potrebe da se zaustavljamo na nekom prizoru, nervoza

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nas tjera da se stalno gibamo u ritmu koji nam među Majčini prenapeti živci koji su možda sposobni proizvesti i halucinacije. Možemo pretpostaviti da žuti napitak koji Majka svako toliko konzumira ima anksiolitičko, a potencijalno i antipsihotičko djelovanje, iako to nigdje nije jasno naznačeno.

Uočavamo i da se kamera često naglo kreće u polukrugu, ili četvrti kruga, prateći hod Majke, prebacujući tako fokus s nje na druge likove. Dakle, iako je ona umjetniku jedan od objekata, za gledatelja je subjekt čija je vizura najprihvatljivija. Ona se jedina čudi apsurdno koji je okružuje, predosjećajući opasnost. Ponovno, i nju poput Njega možemo promotriti kao simbol. U tom značenju, ona predstavlja veličanstvenu Prirodu koju ljudi, nažalost, sve više zloupotrebljavaju, ne ponašajući se kao pristojni gosti.

Dio priče o odnosu domaćina i gostiju, i to upravo na doslovnoj razini, najzanimljiviji je i najinovativniji aspekt filma. Pomalo podsjeća na Buñuelove apsurde u svakodnevnici i onirizam kakav vlada u *Diskretnom šarmu buržoazije* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), čiju okosnicu priče čini nekoliko neuspješnih pokušaja skupine prijatelja da zajedno objeduju, dok se pomalo razotkrivaju njihovi snovi i strahovi. U *Majci* je, pak, prikazano apsurdno ponašanje gostiju koji nekontrolirano dolaze u kuću domaćina. Prvo što zbunjuje Majku i gledatelje je činjenica da si liječnikova žena daje za pravo razgledavati kuću, ući u zabranjenu sobu i rabiti predmete bez pitanja. Neobično je i što ne želi napustiti prostor kad gazdarica jasno do znanja da njezina prisutnost više nije poželjna. Kasnije takve situacije postaju sve radikalnije. Uskoro dolaze i sinovi bračnoga para koji se na tuđem tlu poubijaju zbog oporuke, a nakon smrti jednoga od njih, karmine se organiziraju u zaposjednutoj kući.

Ponašanje uzvanika sve više začuđuje – oni boje zidove, koriste sobe za intimne trenutke, sjede na umivaoniku bez obzira na molbu i upozorenje da to ne čine. U drugom navratu, u kuću dolazi gomila pišćevih obožavatelja nakon objavljivanja njegove nove knjige. U kadru

uskoro vidimo hrpu autorovih fotografija među svijećama i gurua, predvodnika kulta, kako ostale ljude na razne načine potiče na fanatizam. Kuća u tim trenucima počinje nalikovati bizarnom hramu, da bi uskoro postala ratište na kojem obožavanje prelazi u grubo nasilje. Tada ono poprima posve nadrealnu dimenziju, kadrovi postaju još kraći, a buka iritantna – od glazbe do niza istovremenih razgovora. Buka posebno dolazi do izražaja između ostalog i zbog toga što u filmu inače nema glazbe, što je uz kameru iz ruke još jedan element kojim se postiže dojam dokumentarističnosti. Naravno, time ne želim sugerirati da je film u bilo kojem segmentu poput dokumentarca. Određeni postupci služe samo da se realnom učini napetost, a ne toliko radnja ili likovi. Likovi su suviše orijentirani tome da se ujedno vide i kao simboli da bismo ih mogli doživjeti kao osobe od krvi i mesa.

No vratimo se gostima i zaključimo da je njihovo ponašanje začudno. Gledajući na to doslovno, zanimljivo je potaknuti se na promišljanje o razlikama u načinima na koji funkcionira odnos gostiju i domaćina unutar raznih kultura. Čitajući *Bijelu Masajku* (*Die weiße Massai*, 1998 / VBZ, 2006) Corinne Hofmann, uputno je primijetiti podatak da Masai imaju običaj primati nepoznate ljude u svoju nastambu, ako oni trebaju prenoćiti. Dakle, to pleme na sasvim normalan način pruža gostoprimstvo strancima i to se smatra pristojnim. U Japanu je npr. dužnost svakoga gosta da donese dar domaćinu. Na našim je prostorima to lijep potez, ali ne i obaveza. Mi ne primamo u dom neznance, već samo prijatelje. Često se za takvu priliku uredi i počisti stan, gostima se nudi hrana i piće, a od njih se očekuje poštovanje prema tuđem prostoru. Dakle, nije uobičajeno kretati se nečijim domom bez dozvole, uzimati predmete, ne obazirati se na riječi domaćina.

U *Majci* se zapadnjačke konvencije primanja gostiju potpuno krše, zbog čega se osjećamo smeteno, ali nas u pojedinim trenucima cijela farsa i nasmijava, pa možemo reći da film ima i elemente komedije. Promišljajući nadalje



žanrovska obilježja, zaključujemo da se ona ne mogu jednostavno i jednoznačno odrediti. Nemogućnost svrstavanja u horor, triler, dramu ili komediju, s umjetničke je strane samo pozitivna činjenica. Međutim, mnogi gledatelji imaju određen horizont očekivanja i ako se film reklamira kao horor, oni ne pristaju na maltretiranje filozofskim promišljanjima jer su iz drugih pobuda došli u kinodvoranu.

Jedan od razloga zašto su brojni gledatelji negativno ocijenili ovaj film čini mi se da je neispunjenost očekivanja. Naime, film je igrao u multipleksima gdje dominiraju komercijalna djela, a *Majka* nije takav primjerak te šokira ljude koji su očekivali dokonu zabavu. U kontekstu, pak, art filma, *Majka* ne donosi revoluciju, a ako nas čime iznenađuje, time dobiva na vrijednosti. To je drama o muško-ženskom odnosu i stvaralačkoj krizi bilo umjetnika ili Boga, triler koji nas drži u napetosti, jer uočavamo gomilanje neugodnih situacija koje žude za konačnim raspletom. To je i horor koji nas uplaši brutalnim scenama, poput žrtvovanja djeteta u žaru fanatizma. No govoreći o umjetnikovim potrebama, namjerno se dosad nismo osvrnuli na drugu stranu medalje, a to su obožavatelji i njihove potrebe.

U današnje vrijeme cvjeta *celebrity* kultura. Ljudi uživaju čitajući senzacionalističke članke o razvodima slavnih osoba, promjenama spola, plastičnim operacijama, snimanju kućnih pornića... Također, *reality* emisije pružaju priliku i običnim ljudima da iskuse pet minuta slave. Za

kulturu o kojoj govorimo nitko ne mora biti nadareni pjevač ili glumac da bi bio uspješan. Bitno je da je nametljiv i da zna privući pozornost medija.

Naravno, i dalje postoje pravi umjetnici koji su zaslužili poštovanje. No u treću kategoriju, koja je često nadogradnja na drugu, spadaju oni koji namjerno ili nenamjerno formiraju kult osobnosti. Oni su često nadareni, ali publika smatra da je njihov domet viši i značajniji od samog umjetničkog djelovanja. Takvi umjetnici su bogovi kojima se trebamo klanjati, na koje se moramo ugledati, koji donose spas za naše probleme. U svijetu u kojem religija ima sve manji značaj, tražimo bogove u umjetnicima jer nam je teško prihvatiti život bez uporišta, bezgraničnu slobodu u kojoj nema orijentira. Ako gledamo stvari na takav način, i nema previše razlike između doslovnog i metaforičkog tumačenja ovoga filma; postoji u interpretacijama neodvojiv sklad. Sjetimo se scene u kojoj nakon rata ljudi viču da im treba hrana i novac, a za pomoć se obraćaju Bogu-piscu. Kako bi pokazali da ga doista štiju, odlučili su žrtvovati njegova sina-Isusa i nahraniti se njegovim mesom. Ta je žrtva potrebna da bi se otkupili ljudski grijesi, a pjesnik smatra da im tu nesmotrenost valja oprostiti. *Majka* Priroda tad eksplodira od bijesa. Nije podnosila njihovo uništavanje prostora, ali ubojstvo djeteta je vrhunac ludila. Gubi se svaka razlika između obožavanja i razaranja, kuća koja se pretvorila u kaos postaje poput Zemlje uništene sjećom šuma, is-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

pušnim plinovima, radioaktivnim onečišćenjem, gomilanjem otpada...

U filmu je kuća jasno označena kao živi organizam. Već na početku vidimo da u zidovima kuća srce, a kasnije na parketu pozornost privlači krvavi procjep. Dakle, kuća je na neki način prvo dijete svoje Majke, a rođenjem sina ona ponovno opravdava svoje ime. Međutim, uništenjem oba organizma, za Majku postojanje više nema smisla te odlučuje spaliti sebe i sve što je okružuje da završi s patnjom. Uostalom, to je jedini način da njezino djelovanje ima efekt jer sve dotad nitko ne obraća pozornost na nju. Gosti je ignoriraju ili se čak podsmjehuju njezinim pokušajima da preuzme kontrolu. Muž joj ne posvećuje dovoljno pažnje stavljajući u prvi plan sebe, svoju umjetnost i ugled. Nestajanje svega u plamenu čini se kao jedini način da se dokrajči bespomoćnost i konstantno podređen položaj. Muž ne tuguje za njom, nego očekuje da mu pjesnička muza prije smrti da zadnji svoj dar – srce pretvoreno u dragi kamen. Tada primjećujemo da film ima cikličku formu, tj. završava kao što je i počeo, plamenom koji pomalo nestaje, obnavljanjem prostora u kojem ovaj put nova muza, neka druga Majka, spremno pristaje da se pisac nahrani njezinom ljubavlju.

Maja Gregorović

UDK: 791.633-051MILIĆ, K. "2017"(049.3)

Mrtve ribe (Kristijan Milić, 2017)

S obzirom da život cijenimo zbog njegova smisla, Albert Camus postavlja pitanje trebamo li se ubiti kad shvatimo da tog smisla nema. U svojim djelima dolazi do zaključaka da nije dobro racionalizirati izvorno neuređen svijet koji nas okružuje, te da ne postoji konačna pravda koja bi nagradila moral. No ipak odgovara da izlaz iz tog jada nije samoubojstvo, već se besmisao pobjeđuje svojevrsnim paradoksom: prkosnim prihvaćanjem besmisla života, a posebice ostavljajući trag stvaranjem umjetničkog djela koje nas nadživljuje.

Profesor (Dragan Despot) komentira da bi u šahu trebalo postojati pravilo samoubojstva kralja, prepuštanja partije, odustajanja, ako to igrač poželi. Spominjanjem tog motiva aludira na *Sedmi pečat* (*Det sjunde inseglet*, Ingmar Bergman, 1957), film što govori o vitezu koji igrajući šah protiv Smrti pokušava dokučiti smisao bivstvovanja, preispitati vjeru, produžiti svoje trajanje. No tada, u srednjem vijeku, izraz *memento mori* imao je ozbiljan i svečan prizvuk, djelujući kao opomena. Tijekom tog razdoblja postupno se formirao strah od smrti, jer to su bila vremena kada mnoge duše neće biti spašene od pakla... masovno se umiralo od gladi, siromaštva, loše higijene i raznih epidemija, pa stoga promišljanje o mogućem samoubojstvu iz tadašnje perspektive djeluje razmaženo i nezahvalno.

Danas, za razliku od toga vremena, čovjek poput Profesora nonšalantno odabire biti šahovska figura koja nestaje s ploče opravdavajući samoubojstvo egzistencijalističkom slobodom izbora. Prema Jean-Paulu Sartreu sami formiramo svoju bit, pa tako i stil života ili trenutak smrti, što možemo smatrati privilegijom. Iskustvo apsurda se samo pretpostavlja i o njemu promišljamo prikupljajući podatke o liku koje nam nude

ostale osobe u kojekakvim razgovorima. Doznajemo tako da je Profesor predavao "srpskohrvatski jezik" u školi prije rata. Zadao je jednom učeniku da u maturlnom radu piše o psalmima, što u to doba nije bilo politički poželjno. Kasnije je sudjelovao u ratu. Možemo samo naslutiti da su ga mučile poslijeratne traume, te pokosio novi, a možda već i stari društveni sistem, da su ga uništile propale ambicije i da se nije snašao nakon raspada države pa je to imalo negativan utjecaj na njegov život. Spomenuto je i da je pisao pjesme koje nije objavio pa se pitamo je li to ta Camusjeva besmrtnost, koja ako se ne ostvari, implicira pobjedu apsurdna. U tom bi slučaju očito i Camus razumio nečije samoubojstvo.

Tema samoubojstva sama je po sebi mračna, a u filmu se to dodatno naglašava crno-bijelom slikom. Nedostatak prirodnog šarenila čini atmosferu beznadno depresivnom, a sivim nebom u kasnu jesen lete ždralovi koji navješćuju loše vrijeme. Oni su metafora prolaznosti i ponavljanja vječnih ciklusa života i smrti – izmjene tvari koja ne zaobilazi nijedno od bića na ovome svijetu. Pjesnik (Saša Anočić) kaže da se neke od tih ptica sele, dok druge ostaju stalno na istom mjestu, kao i ljudi. Dakle, ljudi često doslovno bježe iz svojih rodni krajeva jer misle da će drugdje nestati i problemi koji ih more, a mogu, kao što im sloboda dopušta, pobjeći i od samoga života. Osim ždralova pojavljuju se i ribe koje su u jednom trenutku žive i plivaju, dok u drugome mrtve plutaju izvurnute na leđa. Tako o njima prije smrti promišlja jedan mladić (Armin Omerović) na kojeg je slučajno automobilom naleteo lokalni bogataš Dragan (Velibor Topić). Ovaj motiv također ima preneseno značenje te se odnosi na ljudski, ali i bilo čiji drugi život, koji može biti prekinut na banalan način. Prometne nesreće su samo jedan takav primjer. Naime, zdrav čovjek hoda ulicom, planira otići na ručak, sutra će možda diplomirati ili se oženiti, a neki vozač u trenutku njegova prelaska preko ceste malo zažmiri, nagazi na tijelo ili ga udari, i apsurdna priča je gotova. Takve situacije čine nas malodušnima, kao i život u provinciji koja ne nudi mogućnost

prosperiteta na pravi način, a stanje se mijenja puževim korakom.

Nije točno rečeno u koje je razdoblje smještena ova filmska priča. Definitivno je to poslijeratno vrijeme, ali se radnja može događati koliko i kasnih 1990-ih toliko i u neposrednoj sadašnjosti. Pretpostavljamo, između ostalog i po korištenju suvremenih mobilnih telefona, da se radi o nama bliskom vremenu, ali ratne rane nikako da zacijele. O ratu se, dakle, još uvijek govori, nacionalne i vjerske podjele nisu prestale, kao ni netrpeljivost. Možda samo katkada malo predahnu, ovisno o stranci koja je trenutno na vlasti, pa napetost dolazi manje do izražaja. No jačanjem i širenjem ekonomske krize te osiromašjenjem ponovno se snažnije formiraju ekstremniji nacionalistički stavovi i vrijednosti. Za sve se boljke, izravno ili neizravno, optužuju pripadnici manjina ili imigranti. Dakle, kao da ponovno otvaramo rane, te se čini da je oporavak nevjerovatno spor. U skladu s time, i tempo filma je spor, a kadrovi su dugi, a često i statični. Fokus je na likovima koji vode dijaloge, dok pozadina zna biti zamućena. Plošnošću se naglašava minimalistička estetika koju nam sugerira već spomenuta crno-bijela slika. Često i kompozicija kadra odaje monotoniju – svi objekti su simetrično postavljeni, centrirani, nerazigrani. Dalo bi se razmisliti o tome bi li malo hororično-nadrealističkog ludizma učinilo film intrigantnijim. Ždralovi kao da vode svojom prisutnošću u smjeru tog očekivanja, jer se pojavljuju stalno i napasno, poput Hitchcockovih ptica. Od njih se želi nešto više, nešto uvrnutije. No oni samo povezuju likove i drže ih na okupu kao lajtmotiv s obzirom na to da nema drugih narativnih uzročno-posljedičnih spona. Osim što svi oni žele proniknuti u razlog za Profesorovo samoubojstvo dok ždralovi lete i odlaze iz grada koji ne nudi ništa dobro većini svojih stanovnika.

Taj je grad vjerojatno Mostar, iako u filmu nije imenovan. U Mostaru još uvijek vlada razjedinjenost i neprijateljstvo bosanskih Hrvata i Bošnjaka. Uočavamo da brojni dijalozi svjedoče o tome pa je vrijeme da ih pomalo proučimo,

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



zajedno s likovima što u razgovorima sudjeluju. Među prvima upoznajemo staricu (Asja Jovanović) koja uvjerava svećenika (Vinko Kraljević) da joj se ukazala Djevica Marija. Doznajemo da joj je sin poginuo u ratu pa pretpostavljamo da su njezine vizije proizvod snažnih emocija i želje da komunicira s onostranim, jer se na drugom svijetu sad nalazi osoba koju je voljela. No tu je važno i istaknuti da se njezinim likom jasno uvode u optjecaj motivi rata i vjere. O ratu kasnije na svoj način razgovara i grupa mladića pod utjecajem marihuane. Slušajući njihovu konverzaciju uočavamo da je i dalje vrlo delikatno rabiti određene izraze jer nije isto biti Musliman i Bošnjak, odnosno nazvati Bošnjaka Muslimanom uvredljivo je, a Hrvata je uvredljivo poistovjetiti s ustašom, i tako dalje.

Nadalje, jedni drugima zamjeraju, ili se međusobno zadirkuju, zbog strane na kojoj su se u ratu borili njihovi očevi ili djedovi pa se podjela na tabore automatski prenosi na novu generaciju. Način na koji mladići razgovaraju je mangupski, primitivan i sirov. Možemo reći da mnogi likovi razmjenjuju stilski slične replike. Još se, primjerice, pri kraju filma pojavljuje skupina muškaraca koja uz pivo komentira srpsko-hrvatske odnose, jezik, raspad Jugoslavije i religiju u kontekstu

bivše države. Svako toliko čuje se pokoja sočna psovka, a muške provokacije na rubu tučnjave dokaz su njihove mačoidnosti. Alkohol u nešto većim količinama točio se već na početku filma, a dvojica likova u ozbiljno pijanom stanju žestoko su se unijela u emocije proizašle iz ljubavnih zavrzlama. Čak je i Profesor u razgovoru s Pjesnikom i Mirkanom (Dražen Mikulić) u filozofske meditacije i poeziju unosio pokoji vulgarizam iz straha od patetike, neuvjerljivosti i knjiškog dojma. No ne postoji razlog zašto bi razgovorima životnost uvijek morale dati psovke i muška podbadaanja.

U ovom je filmu previše osoba koje djeluju kao stereotipne "balkanske seljačine", a dosta bi bilo da je prikazana jedna grupa mladića koja je slika i prilika takve populacije. Postavlja se pitanje kakav bi ton poprimio film da su likovi malo raznovrsniji po stilu izražavanja te emotivnim i intelektualnim reakcijama na okolinu. Sveprisutnost alkohola se još i može razumjeti, jer piće, na nešto manje radikalna način od smrti, predstavlja bijeg od stvarnosti, a zajedničko je gotovo svim likovima da ih ona na neki način ograničava ili uništava. Iznimka je bogati političar koji ponosno vozi svoj službeni automobil i ne osjeća beznađe i bezizlaznost s kojima se suočavaju ostali, obič-

ni prosječni pojedinci. On sa suprugom i djecom uživa u komforu te se ne obazire na okolinu. Prilikom posjeta restoranu njegova se kći pita zašto članovi obitelji za drugim stolom nose vlastito piće umjesto da ga naruče u ugostiteljskom objektu, a roditelji samo odmahuju glavom. Možda nije lijepo zuriti u neznance, ali majčina rečenica: "To se nas ne tiče" ima šire i temeljnije značenje. Površno upoznavajući ove bogataše stječemo dojam da doista ne obraćaju pozornost na druge ljude ni u slučaju odgovornosti za svoja djela. Primjerice, kad otac u trenutku dekoncentracije automobilom naleti na mladića, i ne pomišlja stati i pogledati u kakvu je on stanju, pozvati policiju i hitnu pomoć. Ne, on zavara oči i vozi natrag, u svoj svijet gdje ima ugled koji ne želi izgubiti.

Profesor jednom prilikom izjavljuje da je za Dragana automobil statusni simbol kojim dokazuje veličinu svog ega, čak i više nego financijsku nadmoć nad ostalima. Jedan od duhovitijih trenutaka je onaj kad dolazi svećeniku da bi mu blagoslovio "limenog ljubimca". Dakle, bogataš se izdvaja u odnosu na okolinu, ali od nje odskaču i Pjesnik i Profesor, međutim, na drugi način. "Pjesnici su čuđenje u svijetu..." Profesor tim citatom zadirkuje prijatelja koji rado recitira stihove u pijanom stanju. Cinično-sarkastično komentira da bi trebao poput ostalih normalnih ljudi potući se i razbijati čaše ili plakati zbog pokojne bake. Svjestan je da će pjesnika u društvu svatko primijetiti, ali tako da ga etiketira kao otpadnika i gubitnika. To je još jedan pokazatelj pogrešnih vrijednosti i opet rastućih barijera. Ljudi bi mogli izgraditi i novi Berlinski zid, kako kažu pripadnici starije populacije. Ti isti starci vide i ždralove koji kaskaju za svojim jatom, poistovjećujući se upravo s tim primjercima što ne mogu postići optimalnu brzinu kretanja, a među ostalima vide podjelu na manja jata koja su u sukobima. Drugim riječima, znaju da njihov naraštaj odlazi, a nove generacije na moderan način uspostavljaju svoje odnose, ako već otpočetka ti ljudi nisu iskazali jasno neprijateljstvo, možda iskrenije od farse na koju mnogi radije pristaju.

Ti farsični odnosi su površni i kontaminirani predumišljajima, a o njima posebno promišljamo i kad u priču u jednom trenutku ulazi žena (Ornela Vištica) čiji je mladić u komi. Napominje da je gledala film, po svemu sudeći Almodovarov *Pričaj s njom* (*Hable con ella*, 2002). Tvrdi da u tom filmu glavni lik razgovara s nesretnicom koja je u komi i time joj pomaže da se izliječi. Odlučuje da će i ona činiti isto kako bi probudila svojeg Bricu (Ivo Kresić). Međutim, ne spominje ono bitno u tom filmu, a to je moralna dvojba vezana za ljubavni odnos bolničara i nesvesne pacijentice. Dok mnogi bez razmišljanja seks s osobom u komi proglašavaju silovanjem, drugi će uzeti u obzir okolnosti, karakter likova i usporedbu s drugim odnosima koji su samo naizgled čudoredniji. Veza s osobom bez svijesti je iluzorna, ali iluzije su sveprisutne. Prijateljstva iz interesa, površna poznanstva i suptilni nagovori na fizička zadovoljstva dio su svakodnevnice te se malo tko zapitkuje za moralnost svojih postupaka u tim slučajevima. U *Mrtvim ribama* je komunikacija živih i polumrtvih jednako deprimirajuća kao i ona među živima koji ne znaju tko će biti sljedeći na listi za umiranje, bilo slučajno ili svojom voljom.

Maja Gregorović

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051SALAJ, I."2017"(049.3)

Osmi povjerenik

(Ivan Salaj, 2017)

Siniša Mesnjak (Frano Mašković), Vladin povjerenik iz naslova, politička je zvijezda u usponu koja će na početku filmskog zbivanja u času potamni; sunovraćenje jednog nezdravo ambicioznog mladog čovjeka nadomak gradonačelničke funkcije zamašnjak je filma, ali istodobno i točka loma gdje neočekivano počinje njegov novi život, nepatvoren i ispunjen. U dramediji *Osmi povjerenik* (2017) scenarista i redatelja Ivana Salaja, adaptaciji istoimenog satiričnog romana Renata Baretića (AGM, 2003), pratimo, dakle, pojedinca koji nakon egzistencijalnog kraha dobiva priliku krenuti iznova, iako u aktualnom trenutku toga nimalo nije svjestan.

Mesnjak je, naime, po "kaznenom zadatku" otprijeđen na Trećić, da na tom "najudaljenijem naseljenom hrvatskom otoku (...) bez signala, popa i mise", a prosječnom građaninu poznatom tek iz križaljke, organizira lokalnu upravu i samoupravu, na čemu su sedmorica njegovih pretihodnika redom lomili zube. Pred njim je, očito, povelik izazov – kao u kakvu bajkovitom narativu on protiv svoje volje kreće na putovanje, te-gobno i neizvjesno, da bi ispunio nametnutu mu zadaću, iskupio se i dobio dopuštenje vratiti se u svoju hektičnu kolotečinu, no prisilni prostorni pomak neizbježno pomiče i perspektivu što mu donosi kritičniju svijest o svijetu i samome sebi.

Taj ekskurs iz zagrebačke civilizacije na kraj svijeta, u mediteransku divljinu, bit će privremen i kratak, samo dok se skandal s drogom i prostitutkama, koji mu je očito namješten, ne stiša, tješi se uslijed prvotnog šoka ovaj "dečko koji obećava". Međutim, Mesnjakovo najprije neprijateljsko zadiranje u malu, samodostatnu sredinu, a onda i sve pomirljivije prilagođavanje specifičnostima otočkog mentaliteta, za njega će imati fatalne, duboko transformativne i dugoročne

posljedice, ispostavivši se njegovom cjeloživotnom realizacijom, kako otvoreni kraj filma sugerira, ili se raznježeni gledatelj barem tome nada.

Tako se glavni lik, tijekom dvosatnog filmskog trajanja, odnosno višemjesečnih unutar-filmskih događanja, iz izrazitog antijunaka promeće u jednostrano pozitivnog junaka.

Posrnuli politički kalkulanta naposljetku iz ove avanture izlazi kao pobjednik, prima oprost od autoriteta, šefa svoje stranke, ujedno i premijera (Stojan Matavulj), ali samosvjesno odlučuje da povratak na staro za njega više nije moguć; svojevrijedno ostaje na otoku distancirajući se tako doslovno i simbolički od korumpiranog državnog aparata. Kad osim toga shvati da je njegova djevojka Željka (Iva Mihalić) u međuvremenu od tajnice stranke napredovala do premijerove ljubavnice, zaključuje da se više nema kome vratiti.

Prvi kadrovi filma Sinišu Mesnjaka zatječu u njegovu uobičajenom urbanom okruženju, isprva u poslovno političkom kontekstu (stranačke prostorije, ured premijera), pa u privatnom (njegov stan, japijevski *penthouse*), a oba ta mikrosvijeta povezuje Željka svojom energičnom sveprisutnošću. U uvodnih desetak minuta zagrebačkog ambijentiranja radnje, gledatelju je ponuđena osnovna karakterizacija protagonista – odmah je jasno koliko je njegov dotadašnji način življenja teško spojiv s mjestom na koje mu predstoji zaputiti se. Nakon oproštajne večeri s ljutitom djevojkom, sljedećeg jutra već je na malenom trajektu, izložen znatiželjno nepovjerljivim pogledima suputnika, žitelja otočica Drugića. Na Drugiću, za koji se ubrzo ispostavlja da je u povijesnoj zavadi sa susjednim Trećićem, prekrcat će se nimalo entuzijastično u barku za svoje krajnje odredište.

Protjeran, dakle, uslijed nesretnih okolnosti, čini mu se, k zaostalim čudacima, taj nezvani uljez, kako otočani vjeruju, loših namjera, s vremenom će pozitivno utjecati na tu zatvorenu zajednicu, a otočki osobenjaci istovremeno će na najbolji način polako mijenjati njega. Uslijedit će proces preobrazbe zagrebačkog karijerista potisnute emocionalnosti koji se u izvanvremenskoj

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



otočkoj scenografiji, u susretu s nečim tradicionalnim i autentičnim, a njemu nepoznatim i neobičnim, postupno opušta i oljđuje. Organizacija filmskog vremena upućuje na to da je prvi, urbano situiran dio njegova života bio suštinski ništavan u odnosu na novouspostavljenu, krajnje pojednostavljenu, gotovo organsku rutinu, ali i vrijedne prijateljske odnose koje će uspostaviti na otoku.

Dinamika odnosa Trećićana i nesimpatičnog stranca – “nezvanca”, unatoč predvidljivosti (i domaćini i došljak međusobno su sumnjičavi, ali dok oni njega promatraju s oprezom, on njih gleda s prezirom), vrlo je dopadljivo postavljena. Na pristaništu novog povjerenika pozdravlja odbor za doček u crnom, starci opremljeni kišobranima iste (ne)boje, pa mu ta prijeteća ili barem negostoljubiva skupina djeluje kao kompaktna monolitna masa nerazaberivih fizionomija, sve dok svakoga od njih ne upozna pojedinačno, posjećujući ih u njihovim domovima, kad napokon poprimaju kolorit i individualne osobitosti. “Domoroce” zapletene u malomišćanske intrige, utaju poreza od australskih mirovina, šverc namirnica iz Australije preko Italije, Mesnjak teškom mukom, prvo prijetnjama, a onda molbama i dobronamjernim lukavstvima nagovori da organiziraju stranke, a potom i izbore, da bi on što prije mogao otići, a zauzvrat će nadređenima zatajiti njihove prijestupe pa će moći nastaviti nesmetano živjeti kao i prije njegova dolaska.

Otočko stanovništvo čine mahom umirovljeni povratnici iz Australije, pripadnici dvaju ple-

mena Kvasinožića i Smeraldića, kojima je nakon radnog vijeka u tamošnjim rudnicima rodni Trećić nešto poput staračkog doma koji ih podsjeća na djetinjstvo (kako to tumači Baretić u romanu), jer odonda se na tom zabačenom komadiću kopna baš ništa nije promijenilo. Jedini mlađi stanovnik otoka Tonino je Smeraldić (Borko Perić), koji inzistira na artifičijelno književnom standardu, što mu priskrbuje etiketu ridikula, no uz komični potencijal on posjeduje brojne ljudske kvalitete, kao i mudrost medijatora između suprotstavljenih strana – tim teže će gledatelju pasti njegov posve iznenadni kraj.

Riječ je o socijalno i emocionalno visoko inteligentnom mladom čovjeku koji unatoč turobnim životnim okolnostima (rani gubitak majke, dugogodišnja usamljenost na izoliranom i depopulariziranom otočiću, briga o nepokretnom ocu sadistu (Ivo Gregurević), nemogućnost daljnjeg školovanja, nedostatak ikakve obiteljske podrške...) uspijeva zadržati vedrinu i ljubaznost. On Sinišu dočekuje u svojstvu vodiča i prevoditelja koji se dodjeljuje svakom od vladinih izaslanika, jer je kompleksni otočki idiom strancu nemoguće razumjeti. Kroz niz teških, a istodobno i humornih situacija povjerenik i njegov “ađutant” zbližit će se, a u tom dirljivom prijateljstvu dviju naoko nespojivih osobnosti miri se kontinentalno i mediteransko, urbano i ruralno, moderno i starinsko, preglumljeno i prirodno.

Džogirajući otočkim nigdinama (trčanje, kojim plaši ovce i sablažnjava pastire jedini je

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

od elemenata njegova prijašnjeg, gradskog stila života koji mu je na novom boravištu još moguć) otkriva romantičnog svjetioničara Brkljačića (Filip Šovagović), zapravo jednog od svojih prethodnika, koji se nakon političkog neuspjeha odlučuje na rubu škoja odati pustinjaštvu i pseudoznanstvenim zabavama. Upoznaje zatim druželjubiva mitomana Selima (Goran Navojec) i Juliju, djevojku koju ovaj skriva od mafije (Nadia Cvitanović), ukupno troje živopisnih pojedinaca koji na Trećiću borave ilegalno, a ovim neslužbenim žiteljima otoka možemo pribrojiti i Aboridžinku Muonu, pokojnu suprugu jednog od otočana koja se Mesnjaku povremeno ukazuje u arkadijskom pejzažu ili, pak, u noćnim morama.

Usamljenog Tonina ljupka Julia posve će opčiniti, a i ona će se zaljubiti u njegov šarm, bezazlenost i toplinu. Moguća gledateljeva zabrinutost da Julia samo želi iskoristiti neiskusnog mladića neopravdana je, jer djevojčini osjećaji iskreni su i postojani, sprema se vjenčanje, no baš na taj dan dolazi do tragedije: Tonino umire od posljedica kronične neurološke bolesti koju se sve dotad bagateliziralo, odnosno doživljavalo krajnje neozbiljno, tek kao generator humora; naime, u najneočekivanim situacijama mladiću se događalo da se naprosto "zaledi", što je rezultiralo brojnim komičnim scenama.

Izmjenom hladno koloriranih urbanih krajolika i zavodljivih otočkih totala, interijera preosvijetljenog minimalističnog Mesnjakova stana i mračne kamene kuće Toninova oca, bljedunjavih fizionomija uredskih službenika u Mesnjakovu nekadašnjem poslovnom okruženju i ostarjelih, ali itekako živih lica mještana, Salaj jukstaponira dva oprečna sustava vrijednosti, dva tako daleka svijeta, jedan hiperrealistički, drugi utopijski. S mediteranskim vizurama pred Sinišom Mesnjakom, pokretačem zbivanja i fokalizatorom, otvaraju se nove konstelacije – prijašnje površne i funkcijski motivirane odnose (Siniša-Željka, Siniša-premijer) potisnut će kompleksniji (Siniša-Tonino, Tonino-njegov otac), u kojima će se sam zateći ili koji će ga kao promatrača intenzivno zaokupljati.

Napetost se u narativnom okviru vrtloži oko sklopa pitanja: hoće li se povjerenik uspjeti izboriti sa skepsom otočana, postići kompromis i riješiti naoko nerješiv zadatak, može li taj sposobni mladi političar kasnije nastaviti svoju naprasno prekinutu karijeru, te mogu li Tonino i Julia ostvariti i održati vezu? Bajkovita pripovijest okončat će se tek uvjetno sretno, budući da gledatelj u razmaku od nekoliko minuta doživi šok zbog Toninove smrti, ali i osjeti veselje zbog Julijine trudnoće (čime i Tonino na neki način ostaje ovdje), kao i njezina preseljenja na sigurno, k moćnom australskom pokrovitelju Trećićana. Uz upitnik zašto je toliko karizmatičan i neodoljiv lik poput Tonina morao biti žrtvovan, gledatelj će zaključiti da je sve drugo baš kako treba biti. I dok se isprva posrnuli, a sad prosvijetljeni Mesnjak korjenito mijenja, idilični otok Trećić, zajedničkim naporima svih, ostaje netaknut.

Prevođenje literarnog predloška u filmski medij provedeno je bez teškoća, ali i bez većih odstupanja od Baretićeva teksta (najveće je uočljivo u karakterizaciji Julije koja se znatno razlikuje od Zehre, kako se djevojka zove u romanu, te u oblikovanju završnice), izuzev za filmsku ekonomiku nužnih komprimiranja romanesknih zbivanja. Uspjelost filmskog ostvarenja ovisi i o subjektivnim očekivanjima dijela gledateljstva koje je prethodno pročitao knjigu; dok će jedni priželjkivati vjerno prepisivanje predloška, neki će se nadati snažnijoj emancipaciji filmske adaptacije od književne ideje. Salajeva *Osmog povjerenika* smatram solidnim primjerom tzv. *feel good* filma – scenarijski dobro postavljeni i glumački fino prokrvljeni protagonisti, zavodljiva atmosfera i uspjela komika i fizičkoga gega i verbalnih dosjetki, čine ga kvalitetnom srednjostrujaškom zabavom unutar korpusa domaće komedije mediteranskog predznaka.

Vanja Kulaš

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051BAKER, S. "2017"(049.3)

Projekt Florida

(*The Florida Project*, Sean Baker, 2017)

Često svoje mlađe prijatelje i kolege pitam: "Koji je danas smisao života?" Na ovo preuzetno i pompozno pitanje, oni se ili ne osvrću, ili se ipak obraćaju općim mjestima poput zdravlja, ljubavi, (seksa!), sreće... Međutim, nikad, ali baš nikad im namah na pamet ne padne najplauzibilniji, zapravo, jedini mogući odgovor: "Pa to je veća (i još veća) brzina interneta!" Jer... što je veća ta brzina, tek na djelić našeg dodira/senzorija, sve smo bliži apsolutnom smiraju, blaženstvu. No što su ustvari ta *ataraxia*, *eudaimonia*? Ništa, doli – tupilo. Doista, svaka psihotehnika kontrole želje svoj vrhunac ima u potonjem osjećaju, doživljaju... Da, Sotona nas digitalnog kapitalizma želi učiniti umrtvljenima. Zašto? Pa da bismo ostali vječno mladi, lijepi, glupi... da (p)ostanemo vječno dijete.

Protagonistica filma *Projekt Florida* baš je takva. Kose obojene u zelene pramenove, istetoviranih ruku, nogu, trbuha, vrata, leđa... s pljugom u nabubrenim usnama, lica i pogleda usredotočenog na ekran mobilnog telefona, na njoj se iscrtaava suvremeno tupilo. Halley (Bria Vinaite), savršeni je produkt *Projekta Florida*. A što je ustvari taj "projekt"? Radi se o otjelovljenju i realnoj konstrukciji ultimativnog američkog sna – Disneylandu. Fantazma je to koja ponajbolje utjelovljuje "kapitalizam kao religiju" (naslov jednog fragmenta Waltera Benjamina iz davne 1921). Preko izgradnje brojnih Fantasylanda diljem Amerike, od prvog iz 1955, pa sve do danas, sam je Walt Disney izgradio korporaciju koja je ovladala emocijama, željama i dušama ljudi. Tik pored autoceste, u rajsko-fantazijskoj provinciji Floride, smjestio se i toponim istoimenog filma. Redatelj Sean Baker je uz scenarista Chrisa

Bergocha ispričao jednu od najmisaoonijih filmskih avantura prošle godine. Halley i njezina šestogodišnja curica Moonee (Brooklyn Kimbrey Prince) stanuju u ružičastoj zgradi na tri etaže u kojoj vrvi kao u košnici, i sve pulsira od intenziteta neposrednog odvijanja života. Isti je dio većeg stambenog kompleksa, predgrađa tematskog parka koji se otkriva kao Disneyjev projekt.

Ljeto je i traju školski praznici... Kamera se od samog početka lijepi za dječurljivu, Moonee i njezine vršnjake Scootyja (Christopher Rivera) i Dickyja (Aiden Malik). I dok u svojoj zabavi hrčkaju po parkiranoj automobilu, u priču se uvlači još jedna im vršnjakinja – Jancey (Valeria Cotto). Ova djeca će i cijelu narativnu strukturu smjestiti na svoju razinu. Doista, kamera će dobrim dijelom filma biti spuštена na nivo dječjeg pogleda. Rabeći upravo ovakovo, sniženo dječetsko polazište, Baker će nam i na opipljivo tjelesnoj ravni pripovijedati priču o padu američkog sna u infantilizam. Jer, naime, što? U opisanoj košnici floridskog predgrađa gorko-slatko će se razviti dijagnostika američke suburbije kao naličja spomenutoga sna. Sna koji će iza fasade bezbrižnog, dječjeg ljeta nositi noćnu möru – sjetimo se ovdje pjesme "Jesus of Suburbia" američke punk-rock grupe Green Day s njihova albuma indikativnog naslova *American Idiot* (2004).

Svi su stanovnici objekta prikazanog u filmu na neki način u tranziciji. Za jednog dječaka iz družine to je bila tek prolazna postaja prema Kaliforniji. Za sve ostale, čini se, da su tek privremeno izručeni jedni drugima u nevolji života. Upravitelj objekta (žudnje?) s nazivom Magic Castle, sveprisutni je Bobby (Willem Dafoe). Iza njegova grubog izgleda krije se spomenuti "Isus iz predgrađa". On je solidaran sa svim potrebama i nevoljama stanovnika bloka. No kako biti solidaran s Halley čiji sam lik gore ocrtao? Ona je nezaposlena, te ubrzo ostaje bez sredstava za život, pa se upušta u snalažljive, ali i nelegalne "poduzetničke akcije". Prodaje jeftino nabavljene parfeme, povremeno prosjači, posuđuje od Scootyjeve majke Ashley novac, da bi se u konačnici upustila u prostituciju i tako ušla u začarani krug

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



sitnih krađa i narkomanije. Zanimljivo je da u sceni u kojoj stanovnici gledaju napuštene i derutne kuće nikad zaživjelog Disney-raja na periferiji, što ih guta plamen koji je posljedica dječjega nestaslučka, Halley izražava zadovoljstvo time kako iste nestaju, jer su bile okupljalište kurvi i drogeraša.

Projekt *Florida* unekoliko je srodan zadržanjem filmu Andree Arnold *American Honey* (2016). Kao film o odrastanju na cesti, uz presjek urušavajućeg se američkog društva, ponudio je dramatični okvir jednoj ljubavnoj priči. Doista, epopeja male skupine akvizitera u korporativnu okružju izokreće sliku Amerike, prisutne, recimo, još od stihova dvojca Simon & Garfunkel iz šezdesetih: *Let us be lovers we'll marry our fortunes together... I've come to look for America*. ("America"/*Bookends*, 1968). Vizura i ideja Bakerova filma bit će još radikalnija: potrošačka, postmoderna kultura u Americi svojim agresivnim nastupom i konstrukcijom žudnje kanalizira i programira svaku neovisnu struju mašte svojstvenu ponajvećma djeci. Imaginacija, pa i dječja, bespovratno je zarobljena u digitalne slike. Ekonomski menadžment i politički marketing porobili su – djetinjstvo sâmo. Svaka je iluzija u navlastito maštanje izmještena... projektirana.

A Moonee? Ova vrcava i simpatična djevojčica čuvat će osjećaj beskrajnog zadovoljstva zbog bezbrižnog ljeta sa svojom prijateljicom Jancey. Baker će, naravno, vrlo promišljeno na početak filma staviti pjesmu "Celebration" grupe Kool & the Gang, a za Moonee će svaki dan pretvoriti u užitek i slavlje života. No umijeće autora filmske priče očitovat će se u ozračju stalne prijetnje toj nevinosti djeteta. Tako Halleyino "poduzetništvo" eskalira kada jednu od svojih mušterija orobi za skupocjene šarene ogrlice, pa ih potom proda kao ulaznice za tematski Disneyjev park. Klimaks će njezina kraha biti premlaćivanje negdašnje frendice Ashley, od koje je dobivala besplatne slastice budući da je ova radila u restoranu.

Kako Halley izgleda ne haje ni za svoju niti za kćerinu budućnost, izgleda da na gledatelju ostaje briga o maloj slatkici Moonee. Prirodno, stavlja se i na stranu Bobbyja, čija solidarnost sa stanarima zgrade nadmašuje puke obveze prema njima. No oni su tek *driftersi*, nošeni strujom događaja izvan svoje kontrole. Halleyin lik čini se kao da je izašao iz kakva tinejdžerskog, "buntovničkog" magazina, a njezin imidž postaje i doslovno *selfie* poželjnog izgleda i neprestane zabave. U tri će navrata *selfie* obilježiti filmsku

dijegezu; najprije, kada se Halley i Moonee selfaju u kupaćim kostimima, zatim kada se uslikavaju ispred požarišta derutnog naselja te, konačno, on će obilježiti i prizorište tučnjave ispred zgrade u sveopćoj egzaltaciji i navijanju svih stanovnika iz apartmana. Gradirano u narativnoj strukturi, Halley će nam od djetinjasto simpatične mlade žene, sve više predstavljati prijetnju, i to ponajprije onu vlastitom djetetu. Hiperemotivna sekvenca nakon intervencije socijalne službe i nevoljkih policajaca pri njezinu privođenju, savršen je *punctum* filma. Moonee dotle pobjegne do Jancey, pa se onda njih dvije upute prema samome Fantasylandu. Probijajući se kroz gomilu, kao i da njih dvije malene traže dio svojeg potrošačkog raja – izvan surove zbilje razorene iluzije – u Main Street U.S.A.

Bakerov je film oris psihopolitike kreacije sreće u mrežama trgovačkih centara. Doista, trgovački centar je uz tematski park središnji toponim filma. To je rijetko svjedočanstvo u potpori žudnji zahtjevnih filmskih gledatelja da se kino-iskustvo približi umjetničkoj “formi koja misli” (J.-L. Godard). A upravo je spoj socijalne filozofije i filma njegov najdragocjeniji sastojak. Suvereno vođenje priče, bez dociranja i eksplicitnih autorskih komentara, čini da nas predložene slike u pokretu (*movies*), pokrenu i dotaknu (*dakle, move us on*).

Vraćam se na uvod: Kakva je dijagnoza svijeta danas (i ne samo u Trumpovoj metamorfozi “američkog sna” u noćnu mòru)? Radoznom i pažljivom ću gledatelju usmjeriti pozornost na otprilike dvije sekunde *Projekta Floride*. U njima će Halley i Moonee proći ispod svjetlećeg napisa – *FAST INTERNET*. Od toga će se trenutka zbivanja u Bakerovu filmu gotovo dvostruko ubrzati (najdoslovnije će to biti vidljivo u gore opisanoj završnoj sekvenci). Spomenuti natpis zalijepit će se na vašu (pod)svijest poput Halleyina tampona na staklo Bobbyjeva ureda. A što je to nego sâm smisao života danas?

UDK: 791.633-051HANEKE, M."2017"(049.3)

Sretan kraj (*Happy End*, Michael Haneke, 2017)

Suvremene nas tehnologije naizgled uporno usmjeravaju k stvarnosti – bilježimo je, komentiramo, mijenjamo svjedočeći. U toj sveprisutnoj fokusiranosti na bilježenje vlastite prisutnosti ultimativno se potvrđuje i reflektira naše postojanje, no kao žrtva pada ona slika svijeta koja realnost prikazuje kao nešto što nas nadilazi. Michael Haneke u fenomenu internetske komunikacije, i njome proizvedene virtualne intime, pronalazi podatno tlo za novo istraživanje onog što se u njegovoj filmografiji nameće kao vjera u imanentnu odvojenost subjekta od iskustva. Novost je da u ovom filmu pronalazi registrom svjež i strukturno odvažan način obrade svojih starih fiksacija prilazeći temi otuđenja s neočekivanom dozom blagonaklonog humora, ali i formalnog nadahnuća kakvo nije pokazao još od remek-djela *Šifra nepoznato* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, 2000).

Sretan kraj zadijeva se u neočekivani žanr komedije, ali ne one u kojoj se rugamo lošijima od sebe, već one u kojoj se katarzično smijemo svijetu koji nemoćno iščezava potisnut utvarama proizvedenim narcisoidnom infantilnošću. Haneke pronalazi umjetničku svježinu pozicionirajući se izvan olakih osuđivanja virtualnog univerzuma koji nije ništa doli igralište nimalo sublimnih žudnji i još manje suptilnih manifestacija ega.

Svoje Ann, Georges i Eve Laurent (stalna imena likova te prezime svih obitelji iz njegovih ostvarenja na francuskom) Austrijanac ovaj put pronalazi u buržujskoj francuskoj obitelji Laurent koja živi u Calaisu odakle upravljaju svojim poslovnim carstvom. Obitelj čine stari patrijarh Georges (Jean-Louis Trintignant), koji uglađenom mizantropijom diktira osnovni ton sudbini svog

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Marijan Krivak



klana, starija kći Ann (Isabelle Huppert), koja je preuzela vođenje obiteljske tvrtke, u čemu joj pomaže priroda "ledene kraljice", njezin alkoholu sklon sin Pierre (Franz Rogowski), te njen mlađi brat Thomas (Mathieu Kassovitz), koji je zauzeo ulogu razmaženog i egocentričnog beskičmenjaka da bi ravnoteža među dvama nasljednicima bila optimalna.

Dramaturgiju filma pokreće dolazak Thomasove kćeri iz prvog braka, dvanaestogodišnje Eve (Fantine Harduin), na boravak na neodređeno u obiteljsku palaču nakon što joj je majka završila u bolnici zbog navodnog pokušaja samoubojstva. Ova djevojčica anđeoskog lica fokalizator je kroz čije hipersenzibilne i istovremeno hladnokrvno precizne oči promatramo obiteljsku farsu Laurentovih sastavljenu od hinjene bliskosti, emocionalnih ucjena, neizlječivo ambicioznih apetita i posvemašne usmjerenosti na vlastite užitke i potrebe. Tako Ann svog sina vidi isključivo kao produžetak vlastite veličine, vjerno kopirajući okrutni model koji je iskusila u odnosu s ocem koji je sada, kada se moć i kontrola od nje ga udaljavaju svakim novim udahom, opsjednut mislju kako da skonča prije negoli bude posvema ovisan o drugima. Svog parnjaka stari će čangrizavac naći upravo u novopridošloj unuci, koju

će isprva okupati sadističkim prezirom. Riječ je zapravo o zrcalnoj slici sebične usmjerenosti na samog sebe, koju djevojčica uporno dobiva od svog oca koji svoju novu suprugu i njihovu bebu voli još manje nego što je to bio slučaj s Evinom majkom.

Sveopći ton obiteljskih veza jest onaj okrenutosti sebi, svojevrsne zatočenosti u staklenom zvonu povrijeđenosti i sebičnosti, što Haneke u odabiru registra tretira koristeći za njega neobičajan crni humor, ali i odvažna rješenja na razini dramaturgije i vizualne strukture izlaganja.

Priča je naime sazdana od niza vinjeta iz obiteljske svakodnevice koje nisu povezane nekim središnjim pripovjednim uporištem, pa ne postoji konkretan dramski razvoj, niti središnja problemska situacija filma. Narativno se jednostavno plovi od lika do lika i daje nam se odsječak njegova izolirana i usamljena svijeta kroz pomno odabranu mikro situaciju lišenu klasičnog dramskog naboja. Tako, naprimjer, u slučaju depresivnog, opijatima sklonog Pierrea (maestralno ga utjelovljuje njemački glumac Franz Rogowski čija je uloga naknadno nasnimljena s obzirom na to da ne govori francuski) Haneke bira dvije fantastično promišljene sekvence. Prva je ona u kojoj kamera lebdi nad mladićem dok beživotno leži

u svom od stvari ogoljenom, crvenim svjetlom okupanom stanu, pa se slika njegove izmučene unutrašnjosti nadaje kroz fizičku manifestaciju atmosfere prostora u kojem obitava. Druga ga, pak, postavlja u dijametralno suprotan prostor, ali postiže isti, jednako upečatljiv efekt slikanja njegove unutrašnje praznine i očajanja. U njoj, u jednom jedinom kadru, snimljenom u polutotalu, gledamo mladića kako groteskno pleše i pjeva u karaoke baru na hit *Chandelier* pop dive Sia. Dok se Pierre baca pozornicom poput ranjene gorile, okupan hladnoćom neona i bukom glazbe, pred nama izranja jedan od najprodornijih otisaka postmodernog očajanja, odnosno gorko-slatko traženje potvrde vlastitog postojanja u svijetu duhova.

Lik Pierrea, te crne ovce obitelji Laurent, okidač je dramski najpotentnijih minijatura koje susrećemo u ovom od velikih emocionalnih gesta suspregnutom filmu. One proizlaze iz njegova opetovanog izazivanja savršene slike, što je obitelj tako savjesno i predano o sebi gradi. Bogati mamin sin nameće se kao čovjek koji ima savjest, ali je paraliziran krivnjom što je osjeća naspram vlastite povlaštenosti i kastriran ovisničkom osobnošću, pa nije ništa bolji ili gori od svojih bližnjih koji su, u konačnici baš kao i on, prvenstveno zaokupljeni samima sobom. Svi su oni uhvaćeni u zamku da život vide kao arenu u kojoj će nasititi vlastite potrebe, stavljajući uvijek i jedino sebe u njezino središte.

A sliku te pošasti nigdje ne možemo naći tako pročišćenu kao u fenomenima što ih omogućuje suvremena tehnologija kojom se virtualna sebstva mogu s lakoćom ovjeriti i perpetuirati. Haneke tu nalazi svježu dozu inspiracije i autorske fascinacije koja ga gura da iznađe nove načine pripovijedanja filmskom slikom kojima će sadržaj biti virtualnost sama i koji će na autentičan i vjerodostojan način zabilježiti novu dimenziju naše stvarnosti u kojoj je presudno ono što se s našim identitetom događa u internetskim prostranstvima ili bespućima, ovisno o perspektivi.

Na formalnoj je razini upotreba dvostrukog okvira slike jedan od ključnih postupaka filma koji

na autoreferencijalan način koristi različite vrste suvremene komunikacije od Snapchata, preko YouTube bloga sve do Facebooka i Messengera. Film otvara *live-streaming* u kojem Eve mobitelom bilježi večernju rutinu svoje majke tako da je tekstualno anticipira, pa prije svake radnje slijedi imperative na ekranu: Isperi, progutaj, opet isperi itd. Ovom okrutnom igrom demonstrira nam se djevojčičin cinizam, koji graniči sa psihopatskom frigidnošću, pa ispovjedni snimak upućen virtualnoj publici, u kojem u formi vloga demonstrira kako je tabletama ubila hrčka, ne dolazi kao iznenađenje, već kao logičan idući korak.

Na razini filmske cjeline za Hanekea je logični nastavak ove sekvence još jedan snimak snimke – ovaj put one što ju je zabilježila nadzorna kamera na gradilištu na kojem se dogodila nesreća odrona koji je ugrozio živote radnika. U dugom statičnom polutotalu promatramo odron od kojeg se osjećamo ugodno odvojeni dvostrukim okvirom snimke unutar snimke. Haneke odvažno prelazi iz privatnog u javni prostor, iz subjektivnog u objektivno bilježenje, iz dinamične, "neuredne", u statičnu, preciznu sliku, no zadržavajući dvostruki okvir potvrđuje činjenicu da nas čin snimanja imanentno odvaja od svijeta po sebi, te mu oduzima dimenziju stvarnosnog, što je jedan od ključnih fenomena što ga istražuje u ovom filmu. U svijetu što ga uporno bilježe kamere i koji vrví slikama koje zastarijevaju u istom trenutku u kojem i nastaju, subjekt se gubi iza koprene relativnosti doživljenog i zabilježenog koji se u ontološkom smislu izjednačuju. Haneke tako propituje delikatne situacije koje zahtijevaju postavljanje pitanja postoji li ipak razlika, i što nam je od ovo dvoje važnije, odnosno kojem ćemo od naša dva sebstva dati primat – virtualnom ili fizičkom?

Ovo pitanje na izrazito duhovit način redatelj postavlja i završnom sekvencom filma u kojem djevojčica opet mobitelom bilježi situaciju u kojoj se nalazi, a koja je ovaj put malo manje svakodnevna od one s početka, ali zapravo jednako blizu ultimativnoj realiji smrti, koja kod Hanekea nikada ne napušta obzor. Snimajući svog djeda u

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zadnjoj, kao i svoju majku u prvoj sekvenci filma, Eve odbija sudjelovati u njihovu životu te ga činom bilježenja pretvara u spektakl oduzimajući im pravo na patos i osobno dostojanstvo, koji izloženi *on line* optici njezina pametnog telefona postaju farsa o njihovoj nemoći. U svijetu kakav nude virtualne platforme više nema visokog i niskog, komičkog i tragičkog, ostaje tek distancirana opservacija tuđeg i vlastitog trajanja koja zamjenjuje čin kratke, ali realne bliskosti. U svojoj dvostruko uokvirenoj završnoj sekvenci Haneke umjesto inzistiranja na izvjesnosti smrti bira nasmijati žilavošću života, ali to nipošto ne znači da nas poziva da povjerujemo u sretan kraj.

Višnja Vukašinić

UDK: 791.633-051MCDONAGH, M."2017"(049.3)

Tri plakata izvan grada (*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*, Martin McDonagh, 2017)

Tri plakata izvan grada priča su o pokušajima. I to o točno tri pokušaja, koliko je i plakata u naslovu i zapletu ovoga filma. Prvi je pokušaj pronalaženja pravde, drugi dolaska do kakve-takve utjehe, a treći mijenjanja samoga sebe, kada već nije moguće promijeniti okolinu. Jasno je to od prvih kadrova ovog spoja kriminalističke, humorne i obiteljske drame koji se svojim tonom poprilično razlikuje od svega onog što će uslijediti nakon naslova filma. Početak je snolik, poetski i katarzičan, bez riječi i pokreta.

U prologu, koji podsjeća na eksperimentiranje fotografijama, u izmaglici se naziru zapušteni plakati na kojima se jedva vide oglasne poruke. Očigledno su prošla desetljeća od zadnjeg korištenja. Kadrovi prati arija "Letzte Rose" iz opere *Martha* (1847) njemačkog skladatelja Friedricha von Flotowa, koju u engleskoj inačici izvodi američka sopranistica Renée Fleming. Pjesmu "The Last Rose of Summer", o posljednjoj ruži ljeta ostavljenoj cvasti samoj, izvorno je napisao irski pjesnik Thomas Moore, a njegov ju je sunarodnjak i redatelj filma, Martin McDonagh, decentno iskoristio kao uvod, ali koji na određeni način funkcionira i kao epilog, s obzirom na kasnije viđeni kraj priče. No umjesto ruže na pustopoljini su ostavljena tri plakata, dok je ruža metaforično silovana i ubijena kći glavne junakinje filma, koja će porukama na ponovno korištenim plakatima dovesti do prave pomutnje među stanovnicima izmišljenog gradića. Ona će uz pomoć plakata pokušati doći do pravde za neriješeni zločin, i do utjehe za nikad preboljenu kćer, ali i do promjene vlastitog gnjeva kroz grozničavo



suprotstavljanje malograđanskoj i institucionalnoj blokadi s kojom je suočena.

Film je nedvojbeno pretrpan zbivanjima, slučajnostima i uzročno-posljedičnim vezama, ali mu povremena eklektičnost više daje na komunikativnosti, negoli što mu oduzima na uvjerljivosti. Uostalom, ovo je promišljeno napisana i izvedena fikcija neovisno o tome što se redatelj i scenarist filma Martin McDonagh nadahnio istinitim događajima. A koliko je u tome pogodio, svjedoči i to što je film, koji je proistekao iz stvarnosti, i sam počeo utjecati na stvarnost. Naime, u podlozi mu je redateljevo putovanje američkim jugom krajem 1990-ih kada je uz cestu zamijetio plakate o jednom neriješenom zločinu. No ubrzo nakon što se film počeo prikazivati u kinima, potakao je mnoge na slične akcije "oglašavanja", od SAD-a i Velike Britanije do Malte i Kosova.

Život snima filmove, a filmovi utječu na život. Stoga je ovo i priča o načinima ljudske komunikacije, koja je i dalje vitalna u zbiljskom prostoru, a ne samo u onom virtualnom. Teško bi ovako složena priča proistekla iz prozivanja i obračuna na društvenim mrežama, te je film na određeni način klasičan u svom propitivanju miljea u ko-

jem emocijama zasićene situacije neprestance generiraju nove emocije, bile one pozitivne ili negativne. A emocije su ovdje ključni generator radnje, od tuge zbog gubitka djeteta, preko gnjeva, ljutnje i mržnje, pa do žalosti i pritajene nade. Možda će netko u tom kovitlacu osjećaja i događaja koji ih prate detektirati teatralnost, ali je i ona, baš kao i spomenuta eklektičnost, ono nešto što filmu daje na šarmu i upečatljivosti. Jer ovo je film o nesavršenom svijetu na svim njegovim razinama – osobnom, socijalnom i institucionalnom – film koji svoje mane pretvara u vrline, a svog redatelja u sve zrelijeg i suptilnijeg autora koji spaja naoko nespojivo: tragediju i nasilje bez racionalnog objašnjenja s humorom na granici gega i fizičke komedije. Prepoznali su to i na Festivalu u Veneciji 2017. gdje je film nagrađen za najbolji scenarij, na dodjeli BAFTA-e, na kojoj je proglašen najboljim filmom i najboljim britanskim filmskim ostvarenjem, te na dodjeli Akademijine nagrade s dvije osvojene nagrade (Frances McDormand za glavnu žensku i Sam Rockwell za sporednu mušku ulogu).

Kao redatelj koji sâm piše svoje scenarije Martin McDonagh najvećim dijelom suvereno

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

vlada sinergijom priče i filmskim izražajnim sredstvima koja je dočaravaju, te se stječe dojam da je film i prije nego što je uopće pala prva klapa već unaprijed izrežirao u glavi. U glavi je svako imao, kao što je i sam rekao, glumačka imena kojima je kasnije povjerio pojedine uloge. To se i osjeća u izvedbi McDormand (u ulozi odrještite Mildred Hayes, majke ubijene djevojke) i Rockwella, kao impulzivnog i samo naoko ograničenog Jasona Dixona, policajca koji će tijekom filma proći kroz najveću preobrazbu karaktera i motivacije.

S konkretnim scenarističko-redateljskim rješenjima te uz konkretnu glumačku ekipu, autor od prvih opisanih kadrova ne ostavlja nimalo prostora za improvizaciju. Kao da je cijeli film postavljen u golemu kazališnom prostoru te kao da se ne odvija u dramskom, nego u stvarnom vremenu. *Tri plakata izvan grada* jedno je od onih filmskih ostvarenja u kojem nema praznog hoda, niti ga može biti. I to zbog zadanog pravca radnje koja počinje spletom okolnosti: Mildred se prolazeći automobilom pokraj napuštenih plakata dosjeti da bi ih mogla iskoristiti za prozivanje mjesne policije koja nije riješila ubojstvo njezine kćeri Angele. To postaje okidač za međusobno prepucavanje Mildred i šarolikog sastava policijske postaje, na čijem je čelu prozvani šerif William Willoughby (Woody Harrelson), ali i za propitivanje cijele mreže međuljudskih odnosa u uspavanom provincijskom gradiću koji, htio-ne htio, postaje i medijski zanimljiv. S obzirom na to da su plakati i njihova namjena odmah otkriveni, sve što nakon toga slijedi ovisilo je o tome koliko će se početna dosjetka "dokapitalizirati" slojevitosti radnje, likova i kontekstualizacije zbivanja. U tome McDonagh najvećim dijelom uspijeva s lakoćom i iznimnom preciznošću, osobito spajem bolnog i ironičnog u prve dvije trećine filma, kada postaje jasno da nije riječ o uobičajenom traganju za počiniteljem zločina, nego o traganju za ljudskošću u ekstremnim okolnostima.

Ovaj je film u svojoj biti studija karaktera u studiji okoline koja, premda definirana svojim američkim socijalnim i kulturnim obilježjima,

zrcali autorovu socijalizaciju te umjetničko sazrijevanje u Velikoj Britaniji i Irskoj. Po tome je ovo djelo univerzalno, a struktura prizivlje starogrčku tragediju prenesenu u američki gradić u 21. stoljeću. Grad Ebbing u državi Missouri u zbilji ne postoji, što je još jedno domišljato poigravanje stvarnošću i njezinim prilagođavanjem duhu priče. Film je snimljen u gradu Sylviji u Sjevernoj Karolini, a zbivanja koja su nadahnula priču dogodila su se u tekšaškom Vidoru u čijoj je okolini 1991. otac ubijene Kathy Page postavio plakat sličan onima iz filma. Tako je jedan mjesni tragični događaj prerastao u filmsko djelo u kojem je uistinu moguće osjetiti da su činjenice i njihova umjetnička interpretacija postigle sinergiju i međusobnu interakciju.

Što je to na plakatima koje Mildred Hayes na početku priče postavlja na ulazu u grad i što je to izazvalo lančanu reakciju prozvanih, ali i cijele sredine? Na prvom plakatu u nizu piše "Silovana na samrti", na sljedećem "Još uvijek nitko nije uhićen?", a na trećem, koji zaokružuje poruku snagama reda i zakona, "Što se događa, šerife Willoughby?". Ova se trilogija plakata pretvara i u tri čina filma te tri odnosa koji će ih odrediti. Prvi čin, kroz tumačenje motiva glavne junakinje, donosi njezin odnos sa šerifom kojega ona direktno sumnjiči za nesposobnost. No lik šerifa Willoughbyja iz određenog je kuta gledanja najkompleksniji lik u priči, i to uz najmanje vremena koje mu je redatelj namijenio. On nije antagonist, ni karakter koji bi provocirao nesretnu majku na očajničke poteze. I sam otac i suprug, šerif je u biti vizionarski dobričina koji žali zbog neriješenog zločina svjestan svih ograničenja posla kojim se bavi. Iskreno je željan da se sve što muči njegovu sugrađanku Mildred napokon dovede do nekog oblika satisfakcije. On je i u terminalnoj fazi teške bolesti, što će dodatno galvanizirati situaciju nakon njegova samoubojstva; šerif svakomu od ključnih dionika priče ostavlja po jedno pismo, primatelje *de facto* upućujući na međusobnu toleranciju i suradnju. No ni mrtvi pravednici ne mogu takvo što inicirati sami od sebe, te tu počinje drugi dio filma u kojem je u središtu

odnos Mildred i šerifova podređenog, Jasona Dixona, pun erupcija mržnje, obračuna i novog nasilja te neriješeni zločin umalo dovede do novih zločina. Jer kada se sustav propusti legitimirati, ljudi se vrate svom viđenju pravde. A kada se pravda preuzme u svoje ruke (Mildred izaziva požar u policijskoj postaji, a Dixon napada prodavača oglasnog prostora), samo su dva izlaza: prvi je povratak sustavu, a drugi sebi unutar tog sustava.

U trećem dijelu filma dogodit će se obje situacije. Iako posljednjoj trećini nedostaje žestine i srčanosti s početka priče, pa i argumentiranijih objašnjenja zašto je došlo do karakternih obrata, posebice kod Dixona, i ovaj je dio filma u prvom redu uspješna komunikacija između redatelja i gledatelja. Martin McDonagh se iza kamere ponaša kao da mu je iza leđa kazališna publika kojoj u realnom vremenu može osjetiti reakcije na sve viđeno na sceni. U završnici Mildred i Dixon postaju potpuno ravnopravni likovi koji će zajedno morati odlučiti što dalje: krenuti u potragu za sumnjivcem i presuditi mu na svoj način, ili odustatu od osвете, a pravdu zadovoljiti spašavajući vlastite integritete.

Ovako otvoren kraj jedino je logično rješenje u priči koja u gotovo svakoj dionici ima barem dva računanja. U tom odabiru koji mora biti brz i bez puno razmišljanja, ostvaren je efektan ritam i brz tempo te je film u cijelosti veoma dinamičan. Zasluga je to i izvrsnoga montažerskog rada Jona Gregoryja s kojim je McDonagh radio i na *Kriminalcima na godišnjem* (*In Bruges*, 2008). Decentno prateći razvoj priče montaža studiozno uobličuje narativnu strukturu filma ubrzavajući i usporavajući izmjene kadrova sukladno željenoj dinamici i atmosferi, baš kao što to radi i glazba skladatelja Cartera Burwella, još jednog redateljeva višegodišnjeg suradnika, u suglasju s postojećim melodijama poput spomenute arije iz opere *Martha*. Pritom u svemu tome ima i nečeg vesternovskog, poglavito u režiji i glumi više verbalnih i fizičkih obračuna u filmu, što ne čudi s obzirom na to da je Frances McDormand neposredno nadahnuće za interpretaciju svoga lika

našla u više uloga Johna Waynea, a Sam Rockwell u nastupu Leeja Marvinina kao Wayneova antagonista u vesternu *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) Johna Forda. Uostalom, ozračje iščekivanja, međusobnog optuživanja i upućenosti na suradnju dojučerašnjih neprijatelja, kakvo vlada u nizu klasičnih vesterna, dominira i ovdje. Baš kao i smještanje radnje u sredinu koja svojom socijalnom okoštalošću te prostornom, pa i duhovnom skućenošću neprestance ometa pojedinca u njegovoj borbi za pravdu ili obranu načela u koja vjeruje.

Na velikom i malom ekranu prikazana su mnogobrojna djela, od kojih velik broj antologijskih, u kojima je američka provincija ne samo važno mjesto radnje, nego i ravnopravan akter u razvoju priče upravo zbog svojih socijalnih karakteristika. Kada istodobno i gnjevna i tužna Mildred krene po svoj komadić pravde, neće naći na podršku ni od svog sina, a osobito ne od bivšeg supruga koji je čak optužuje da je skrivila kćerinu smrt, (u danu ubojstva zbog svađe joj nije htjela dati auto), nego će je dobiti upravo od osobe u koju je uprla optužujući prst očajna zbog neriješena zločina. Šerif Willoughby će pak posthumno nastaviti plaćati zakup njezinih plakata i tako joj pokazati da, iako griješi u osobi koju proziva, ne griješi u meritumu. Država jest ta koja zaknutima često ne može pomoći, ali pojedinci u njezino i svoje ime, mogu. Samo je važno pronaći makar jednog istomišljenika.

Frances McDormand, zasigurno jedna od najboljih i najsvestranijih suvremenih američkih glumica, u ovom je filmu ostvarila ulogu karijere, i to 21 godinu nakon što je u *Fargu* (1996) Joela i Ethana Coena samoj sebi postavila visoke kriterije. Njezina policajka Marge Gunderson iz kriminalističke crne komedije braće Coen i aktualni lik Mildred Hayes iz ovog djelomice coenovski intoniranog filma, u jednom su aspektu slični karakteri – pravdi predane junakinje – a u drugom bitno različite heroine – jer je Mildred odavno izgubila optimizam kojim zrači Marge te je njoj realizam vedrija strana pesimizma koji

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

živi i proživljava. McDormand je svoj lik u filmu odigrala uz minimalne pokrete facijalnih mišića, ali uz puno nijansi i detalja u izražavanju unutarnjih stanja, emocija i postupaka prema drugima. U briljantnom monologu, zapravo obraćanju srni u polju, dočarala je svu složenost svoga lika na tako jednostavan, životan način. Usprkos životnoj tragediji ona se ne prepušta ni bolu ni pasivnosti nego – čak i u trenucima beznađa – traga za ostacima nade. Treba vjerovati redatelju i scenaristu da je mislio upravo na nju kada je smišljao tko će taj lik odglumiti. Isprva ga je odbila misleći da je prestara za lik majke tinejdžerice, no na koncu se ipak predomislila i tako napravila jedan od najboljih poteza u karijeri. Isto vrijedi i za Sama Rockwella čija je mimika također krajnje prigušena, ali je konačna izvedba itekako raskošna. Njegov je Jason Dixon unatoč predrasudama prema drugima i drukčijem, od rasizma do mizoginije, najtragičniji lik, samoograničeni nesretnik kojemu će mrtvi šerif podariti novi smisao u životu.

Boško Picula

UDK: 791.221/.228(73)"192/196"(049.3)

Adrian Pelc

Larpurlartisti u tvornici snova

Bruno Kragić, 2017, *Neke tendencije klasičnog filma: tri eseja*,

Zagreb: Hrvatski filmski savez

Kao što je jasno već iz njezina naslova, Bruno Kragić se u svojoj novoj knjizi *Neke tendencije klasičnog filma: tri eseja* vraća jednoj od "velikih" tema povijesti filma: klasičnomu Hollywoodu. Taj naslov, međutim, latentno upućuje i na strukturu same knjige: dok je s jedne strane riječ o tri eseja, tri samostalna zaokružena teksta, s druge je strane riječ o pokušaju da se sintetiziraju određene opće karakteristike klasičnog hollywoodskog stila, da svaki od eseja, ne gubeći na samostalnosti, barem fragmentarno ilustrira jedinstvene tendencije analiziranoga povijesno-stilskog kompleksa.

Kragićeva knjiga, uz tri eseja, sadrži i uvod naslovljen "Nekoliko napomena o klasičnom stilu" koji doista izlaže opću teorijsku matricu na pozadini koje će se moći čitati svaki od pojedinačnih tekstova, matricu koja eseje veže u jedinstven luk. Za početak je, naravno, potrebno hollywoodski klasicizam definirati kao povijesnu epohu i tu se Kragić ne odmiče od uobičajenih periodizacija – on navodi kako je klasični film povijesna etapa "koja je trajala od otprilike početka drugog desetljeća do početka 60-ih godina XX. stoljeća." (Kragić, 2017: 9) Zatim je klasicizam potrebno odrediti kao stilsku formaciju te u tom trenutku počinje Kragićeva intervencija u shematske definicije hollywoodskog filma navedenoga razdoblja. On, naime, nudi niz funkcionalnih definicija klasičnog stila – ponajprije Bordwellovu, ali i Rayevu, Fawellovu te Buccherijevu – te, ana-

lizirajući rad posljednjeg od navedenih teoretičara koji Bordwellovu klasičnu naraciju preimenuje u logičko-narativnu, jasno sažima pretpostavke funkcionalnog pristupa:

Buccheri logičko-narativni stil opisuje kao stil zasnovan na funkcionalističkom načelu, u kojem je iskazivanje funkcija pripovijedanja, režija je u službi "jake" priče osvojene oko protagonista i njegove motivacije te kauzalnog nizanja događaja, kao i na marginalizaciji opisa. Iskaz je "nevidljiv" ali potpuno subordiniran priči koja je strukturirana po kriterijima jasnoće, ritma i prvenstva kauzaliteta.

(ibid.: 14)

Nalazimo se na dobro poznatom terenu: klasični je film, ako ne isključivo, onda barem dominantno mimetičan te usmjerava gledatelju pozornost prema radnji, a u jasnoj opreci prema njemu stoji modernistički film koji naglašava postupak, vizualnu kompoziciju, opis itd.

Kragić, međutim, takve definicije smatra u najmanju ruku reduktivnima; one sustavno zanemaruju sve elemente klasičnih filmova koji bi mogli dovesti u pitanje njihovu urednu shemu: citate, narativnu redundantnost, stilске ekscese, naglašenu retoričnost, poetizaciju izlaganja. Kad se, pak, te elemente počne promatrati ne kao devijaciju, već kao integralan dio klasičnog stila "postaje gotovo nemoguće

jasno i nedvosmisleno distingvirati 'klasični' i 'modernistički' stil u igranom (narativnom) filmu pa njihovo razlikovanje postaje pri interpretaciji pitanje stupnja a ne vrste" (ibid.: 24). Kragić će stoga, kroz tri mikrostudije, pokušati pokazati koliko se često takvi elementi zapravo pojavljuju unutar klasičnoga filma.

Prvi esej naslovljen "Lirski trenutci, ep-ske digresije" pokušava, oslanjajući se ponajprije na opus Johna Forda, pokazati kako je u klasičnome filmu često prisutan svojevrsan *temps mort*, kadrovi duga trajanja kojih se funkcija ne može svesti na narativnu, ili čitave sekvence koje ne pridonose razvoju fabule. Kragić primjerice citira prilično dugu uvodnu sekvencu filma *Kako je zelena bila moja dolina* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941) te dugi kadar iz istoga filma u kojem protagonista mrtvog oca izvlače iz rudarskog okna (koji je sadržajno redundantan jer je očeva smrt već prikazana kad ga sin nalazi zatrpanog u rudniku) kao primjere "čiste retorike", "vizualizacije lirskoga trenutka", "formalističkog skretanja prema lijepim slikama". Ovdje, naravno, možemo istaknuti samo jedan primjer koji zauzima važno mjesto u Kragićevoj argumentaciji, ali potrebno je uzeti u obzir da on analizira vrlo velik korpus filmova te u svakom nalazi slične postupke; esej pokazuje kako citirana mjesta iz *Kako je zelena bila moja dolina* nisu izdvojen fenomen, već vrlo čest element, kako Fordova opusa tako i klasičnoga filma.

Ako je unutar klasičnoga filma moguće pronaći iz narativne perspektive nefunkcionalno duge kadrove, on će sadržavati i čitave sekvence koje su s jedne strane retorički obilježeni trenutci, a s druge upravo usporavaju radnju filma: takvi su primjerice prikazi sviranja i pjevanja u Hawksovim filmovima *Samo anđeli imaju krila* (*Only Angels Have Wings*, 1939), *Imati i nemati* (*To Have and Have Not*, 1944), *Rio Bravo* (1959), *Hatari!* (1962). Takve sekvence, međutim, mogu prerasti u gotovo temeljno strukturalno načelo filma te znatno oslabiti linear-nost fabule; Kragić primjećuje kako je Fordov



Donovanov greben (*Donovan's Reef*, 1963) u velikoj mjeri strukturiran variranim ponavljanjima scena dolaska i odlaska likova na otok na kojem se radnja odvija, a *Hatari!* rekurentnim prizorima lova.

Dugi kadar, ponavljanje uz varijaciju, čak i približavanje parametarskoj naraciji, stalne su odrednice klasičnoga stila koje gotovo u potpunosti ispadaju iz funkcionalističke sheme. Nakon što je u prvom eseju izlučio ove elemente, Kragić u drugom eseju, naslovljenome "Znaci godina, slike vremena" prelazi na sasvim različito područje analize: odnos glumčevih godina i godina lika što ga taj glumac tumači. Okosnice tog eseja čine opusi Garyja Coopera, Johna Waynea te Jamesa Stewarta, ali i određene temeljne pretpostavke o specifičnosti uloge filmskoga glumca: "filmska zvijezda podsjeća na ne-glumca po tome što stalno igra jedan postojani lik, istovjetan s njegovim vlastitim ili barem izveden iz njega" te postaje "jedna

osobita vrsta osobnosti koja postoji nezavisno od svake uloge koju ostvari namećući svakoj ulozi filmsko obličje svoga fizičkog bića” (ibid.: 52). Kragića unutar toga specifičnog odnosa glumca, konstruirane osobnosti te pojedinačnih uloga zanimaju ponajprije dva elementa koji djeluju antimimetično: s jedne strane sva tri navedena glumca često glume likove kojima po godinama očito ne odgovaraju, a da se tu disparatnost ne pokušava prikriti, a s druge strane njihova fiktionalna osobnost koja nije podudarna ni sa jednom konkretnom ulogom dopušta gomilanje intertekstualnih referenci.

Cooperovu ulogu u Wilderovu filmu *Ljubav poslijepodne* (*Love in the Afternoon*, 1957) Kragić tumači na sljedeći način: cijeli je film svojevrsan *homage* Lubitshevima komedijama snimanim 1930-ih, u kojima je glumio upravo mladi Cooper. Lik ostarjeloga plejboja iz *Ljubav poslijepodne* može se stoga promatrati kao intertekstualni komentar na Cooperove ranije uloge, komentar koji upućuje na svijest klasicizma o vlastitoj starosti. Na sličan se način mogu tumačiti i Stewartove uloge u Fordovim filmovima *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) te *Dva jahača* (*Two Rode Together*, 1961); one funkcioniraju kao ironičan komentar na njegovu ranu ulogu u Caprinom filmu *Gospodin Smith ide u Washington* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939): od mladog idealista Stewart je postao upravo onakav cinik kakvima se gospodin Smith suprotstavljao, a takav se intertekstualni odnos pojavljuje u filmovima koji pak ironiziraju vlastiti žanr; podudaranje dvaju ironijskih autoreferenci postaje time važnije od fiktionalnog sadržaja filma.

Već i naglašeno nepodudaranje godina Johna Waynea i Jamesa Stewarta s godinama likova koje oni tumače u uokvirenoj priči *Čovjeka koji je ubio Libertyja Valancea*, nepodudaranje koje Ford nije niti pokušao prikriti, samo po sebi u Kragićevoj interpretaciji svjedoči o samosvijesti ostarjeloga žanra. Wayneova uloga funkcionira kao “kompendij dotadašnjih ju-

naka vesterna koje je inkarnirao te simbolički oproštaj s njima”, a “jasno razvidan procijep između dobi lika i dobi glumca jest i slika naglašene svijesti o simboličkom, o prvenstvu simboličkog nad mimetičkim” (ibid.: 62).

Ako je u drugom eseju Kragić pokušavao pronaći vezu između uloge i filmske samosvijesti, svijesti Hollywooda o vlastitoj tradiciji, u trećem će eseju – “Slutnje kraja, mreže značenja” – on sličnu samosvijest tražiti na motivskoj razini naglašavajući kako mnogi filmovi kasnoga Hollywooda “rekapituliranje i reinterpretiranje motiva i postupaka podižu na razinu poetskog načela” (ibid.: 76). Kragićev je popis primjera ponovno vrlo iscrpan, a uz svoje stalne sugovornike (Ford, Hawks, Walsh, Wilder) on u analizu uvodi i Chaplina te Wellesa.

Težnja za rekapitulacijom za Kragića je eklatantno prisutna u Hawksovima vesternima *El Dorado* (1966) i *Rio Lobo* (1970) kao varijacijama na *Rio Bravo*. Fordova *Dva jahača* može se promatrati gotovo kao ciničan *remake* njegovih ranijih *Tragača* (*The Searchers*, 1956), a Walshova *Banda anđela* (*Band of Angels*, 1957) promatra se kao elegična i cinična varijacija opće teme ikoničkoga djela klasičnoga Hollywooda *Zameo ih vjetar* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939).

Opsjednutost vlastitom umjetničkom tradicijom, citati i aluzije, raniji filmovi, a ne “stvarnost” kao temeljni referent ponovno dovode u pitanje klasični film kao nevidljiv medij, prozor u koherentan fiktionalni svijet, isključivo pripovjedno sredstvo. I time je luk Kragićeva tri eseja završen: svaki je od njih istaknuo različite elemente klasičnoga stila, a te elemente međusobno povezuje činjenica da izmiču funkcionalnim, a vrlo često i dominantnim definicijama klasicizma. Temeljna je kvaliteta njegove knjige možda upravo u načinu na koji je povezao vrlo općenitu tezu i vrlo partikularan opis: on je s jedne strane postavio neku vrstu velikog, gotovo tradicionalnog, istraživačkog pitanja – Jesu li uvriježene podjele između filmskoga klasicizma i modernizma

ADRIAN PELC:
LARPURLAR-
TISTI U TVOR-
NICI SNOVA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

pertinentne? – ali s druge strane nije na njega pokušao dati općenit teorijski odgovor, nego je umjesto toga ponudio tri partikularne studije koje obrađuju vrlo širok spektar filmova, nude velik fond primjera i opisa kojih se bogatstvo unutar ovakvog pregleda ne može iscrpno prikazati, te dopuštaju materijalu da progovori sam za sebe.

Kako, međutim, ne bismo završili u pretjerano idiličnim tonovima, možemo postaviti i dva pitanja: Kragić je filmski klasicizam definirao kao razdoblje između ranih 1920-ih i ranih 1960-ih, ali većina njegovih primjera pripada razdoblju nakon 1940, a najviše se prostora posvećuje filmovima iz kasnoga razdoblja klasičnoga Hollywooda (*Hatari!*, *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea*). Postavlja se, dakle, pitanje pojavljuju li se elementi koje je Kragić identificirao s jednakom učestalošću i u ranim hollywoodskim filmovima, ili bi i u sam klasicizam bilo potrebno uvesti periodizaciju koju u

Tri eseja ne nalazimo. Uz to bi se moglo postaviti pitanje odgovara li Fordov dugi kadar doista Antonionijevu kao što Kragić u prvom eseju tvrdi: ako se kod Forda i može naći duge, nefunkcionalne kadrove, njihovo je značenje ipak u konačnici moguće odrediti – tako bi uvodna sekvenca filma *Kako je zelena bila moja dolina*, naročito ako se uzme u obzir glas komentara koji je prati, ipak označavala nostalgiju, dok bi patos kadra poginulog oca bilo još lakše dešifrirati. Antonionijevi dugi kadrovi naspram toga vrlo često zbunjuju upravo zato što ne akcentuiraju nikakav jasan emotivni sadržaj, a ako patos i postoji, nije jasno što bi on bio.

Premda bi se moglo nastaviti raspravu o tome koliko modernističku i klasicističku maticu možemo doista približiti, Kragić sasvim sigurno vrlo uspješno razotkriva reduktivnost pristupa koji klasični Hollywood promatra kao nevidljiv medij te nas podsjeća na složenost, čak i larpurlartizam filmova toga razdoblja.

UDK: 392.28:791(049.3)

Iva Polak

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Intimno putovanje kroz zemlju iza šume

Boris Perić i Tomislav Pletenac, 2015, *Zemlja iza šume. Vampirski mit u književnosti i na filmu*, Zagreb: TIM press

Prevoditelj i književnik Boris Perić i etnolog i kulturni antropolog Tomislav Pletenac su autori su, nakon *Fantastičnih bića Istre i Kvarnera* (2008), još jedne knjige koja je sigurno privukla šire čitateljstvo. Njihova druga zajednička knjiga *Zemlja iza šume. Vampirski mit u književnosti i filmu* diskurzivno odgovara popularnom štivu koje, kako autori navode u uvodu, ne predstavlja “ni naputak za čitanje Stokera (...) ni nastojanje da se historiografski dokumentira razvoj vampirskog mita u europskoj i globalnoj imaginaciji, premda je na određeni način i jedno i drugo” (Perić i Pletenac, 2015: 13). Upravo ovo “ni jedno ni drugo” pomalo zbunjuje jer su autori u jednom trenutku ipak trebali odlučiti žele li napisati štivo za šire čitateljstvo upravo u maniri prve studije ili pak popuniti još jednu od znanstvenih praznina koja, ukratko rečeno, glasi da unatoč postojanju pojedinačnih znanstvenih radova u Hrvatskoj koji se bave Stokerovim *Drakulom* (1897) i motivom vampira u književnosti i filmu, ne postoji znanstvena studija na hrvatskome jeziku koja bi čitateljima sustavnije približila taj roman, njegove silne filmske i ine adaptacije i općenito pojam vampira u popularnoj kulturi. Međutim, da bi postigli efekt prve studije, Perić i Pletenac su nažalost odabrali temu o kojoj je toliko toga napisano na engleskom, francuskom, njemačkom i drugim svjetskim jezicima da se o njoj naprosto ne može progovarati u određenoj znanstvenoj ili šire gledano knjiškoj izolaciji.

Čak i kad ne postoji knjiški predložak na hrvatskome jeziku, popularna knjiga o Stokerovu *Drakuli* i njegovu nasljeđu ne može imati toliko malo referenci i toliko, teorijski gledano, općih i ponešto okasnjelih teorijskih okvira kojima se izučava ovaj ur-tekst. Ono na što bi pak ova studija valjala stalno, a ne sporadično upućivati je postojanje hrvatskoga prijevoda Stokerova romana iz 1999 (varždinskog izdavača Stanek d. o. o., u prijevodu Damira Žugeca). Iako se postojanje prvoga hrvatskog prijevoda uvodi pred kraj knjige (ibid.: 146), nije jasno zašto su citati romana negdje na hrvatskom, a drugdje na engleskom jeziku. Čitatelj se s pravom može zapitati je li hrvatski prijevod iz 1999. loš ili ga autori ipak preuzimaju ili je riječ o nečemu trećem.

Stoga se žanrovski ova knjiga nalazi u međuprostoru, jer ono što uspostavlja ujedno i podriva i to čini toliko suvereno da čitatelj naprosto mora nastaviti čitati. Zbog pripovjedne napetosti i retoričke uvjerljivosti koja se oslanja više na *ethos* negoli na *logos*, žanrovski bi knjiga odgovarala fiktokritici (*fictocriticism*), terminu koji se nametnuo drugim, ponešto zaigranijim izrazima poput kreativne nefikcije (*creative non-fiction*), kritifikcije (*critifiction*), kriptofrikcije (*crypto-friction*) i sl. Upravo zato bih ju nazvala intimnim putovanjem kroz najutjecajniju vampirsku pripovijest zapadnoga kruga jer je tekst proizvod izrazite ljubavi, određene “stokerofilije” dvojice autora, koji

okreću “kontekst ‘naglavce’” (ibid.: 8) u rasvjetljavaju vampirske tematike. To izvrtnje konteksta ujedno je jedna od slavnih radnih definicija fantastike koju uvodi Eric S. Rabkin (*The Fantastic in Literature*, 1975), što odgovara širem žanru Stokerova romana.

Knjiga je podijeljena u tri poglavlja s mnogobrojnim potpoglavljima, te sadrži i dodatak. Poglavlja razmatraju gradbu mjesta radnje [“Kako je Štajerska postala Transilvanija (i zašto je to vampirska postojbina)”], protagonista (“Kako je grof Vampir postao grof Drakula”) i književno-filmsko ustoličenje *Drakule* (“Drakula: najpoznatiji književni i filmski krvo-pija”) dok dodatak knjizi čini Perićev prijevod Stokerove pripovijetke “Drakulin gost”, (vjerojatno) preuzete iz zbirke *Drakulin gost i druge čudne priče* (*Dracula's Guest and Other Weird Stories*, 1914), što je ujedno i prvi hrvatski prijevod toga djela. Značaj izbora te pripovijetke za tumačenje romana neosporiv je jer je suvremena kritika utvrdila da je riječ o planiranome uvodnom poglavlju Stokerova romana, koje je pisac morao izbaciti ili zbog dužine rukopisa ili zbog navodne nepovezanosti toga teksta s ostatkom priče, mada upravo taj tekst otkriva da je glavni književni utjecaj na Stokera bila novela Josepha Sheridana Le Fanua *Carmilla* (1871–72), kao što uočavaju i autori ove knjige.

Prvo poglavlje uvodi nas u vampirsku topografiju uvjetovanu društveno-povijesnim okolnostima – od Le Fanuove novele, *Vampira* (*The Vampyre*, 1819) Johna Williama Polidorija do Stokerova *Drakule* – kojom se objašnjava zašto je baš gotski roman imao za zadatak ocrtati “nedovršenost društvenih institucija (njihovu nepotpunost)” i istodobno uspostaviti mjesta vlastita simboličkog formiranja (ibid.: 16). Tako Stoker, kako autori vele, gradi zamišljenu Transilvaniju koja nije “neko stvarno mjesto” (ibid.: 17), koristeći se kartografskim metodama zapada, shodno kojima rubni dijelovi europskoga prostora prelaze u egzotična manje civilizirane topose u kojima je “sve moguće, pa i postojanje vampira” (ibid.: 24). Tako nastaje

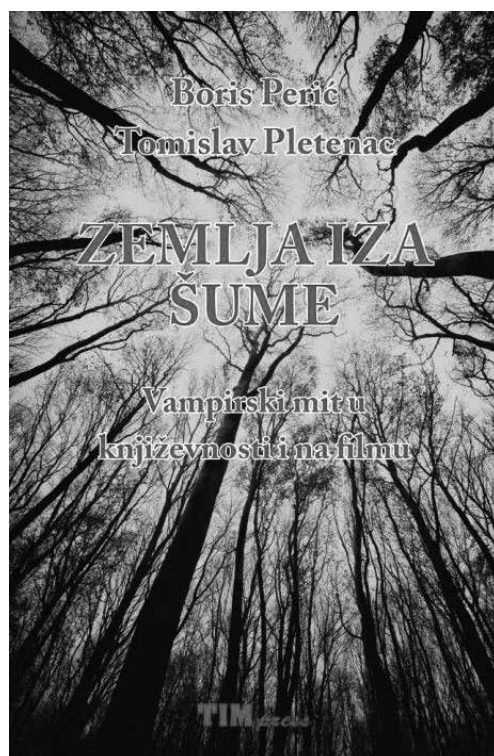
ambivalentni prostor kolonijalne mimikrije koji, unatoč orijentalističkim, u novije doba rekli bismo i balkanističkim, prikazivačkim tehnikama prelazi u prostor koji prijeti europskim središtima moći. Štoviše, nedostatak Drakulina odraza u ogledalu znači da sami odraz u ogledalu postaje Drakula. Tako se Drakula daje tumačiti kao “osoba bez mjesta, bez lokacije” (ibid.: 32), odnosno osoba svakog mjesta, svake lokacije, “proizvod kolonijalizma” (ibid.: 32), lice i naličje “kolonijalnog subjekta [koji] potiskuje kada reflektira vlastitu kulturu” (ibid.). U tome smislu autori uočavaju da je Coppolina filmska adaptacija iz 1992. znatno drugačija od atmosfere Stokerova romanesknoga predloška, budući da Drakula u Coppolinu filmu postaje “predstavnik europske tradicije” (ibid.: 37), udomačuje se u Europi, što odgovara povijesnim okolnostima 1990-ih tijekom kojih se, barem na početku, briše “vidljiva” granica Istoka i Zapada.

Drugo poglavlje oblikovano je kao određena biografija zamišljenoga lika kako bi se dokinulo popularno (dakle neznanstveno) uvjerenje da je lik Drakule utemeljen isključivo na povijesnomu vojvodi Vladu Tepešu III. To nas biografsko putovanje strmovito vodi kroz putešestvije Jacka Rasparača (Trbosjeka), Teda Bundyja, Hannibala Lectera, čak i Slobodana Miloševića u težnji da se uspostavi poveznica između vampira i serijskoga ubojice. Autori se bave psihoanalitičkim, poststrukturalističkim i feminističkim čitanjima *Drakule*, tj. nizom suvremenih tumačenja romana o kojima Stoker, kako i autori sami uočavaju, nije mogao ni pomišljati kad je pisao roman. Puno sustavniji tekst slijedi kad autori raspravljaju o folklornoj potki Stokerova vampira. Iako se zna da su tekst Emily Gerard o transilvanijskom praznovjerju i folkloristička knjiga o likantropiji Sabinea Baring-Goulda donekle utjecali na Stokera, autori zaključuju da je roman ponajprije “montaža raznovrsnih elemenata” (ibid.: 62), no postavljaju i uže pitanje: ima li Stokerov Drakula ikakvo uporište u folkloru Istočne Europe. Na

to suvereno odgovaraju nizom folklornih matrica kako bi zaključili da Drakula “nije zapravo toliko udaljen od folklornog vampira” (ibid.: 74) koliko se to možda čini.

Posljednje se poglavlje bavi načinom na koji je europska književnost oriječila, a američki i europski film ekranizirao vampira. Iako je to poglavlje najopsežnije, iznimno je teško usustaviti način na koji pristupiti liku vampira, poglavito ako se vampir tumači i u doslovnome i u prenesenome smislu. Trebamo li se baviti pjesništvom, dramom ili književnom prozom; što izabrati iz obilja zapadnih književnih i filmskih tradicija? Autori tu dvojbu rješavaju prvotnim usredotočivanjem na široj javnosti možda nepoznatu anegdotu o okupljanju Percyja Byssheja Shelleya, Mary Shelley, Claire Clairmont, Johna Polidorija i Byrona u blizini Ženeve, i njihovu natjecanju u pisanju horor priča, kojega će proizvod poslije biti Shelleyan roman *Frankenstein* ili *moderni Prometej* (1818) i Polidorijeva novela *Vampir*, početno pripisana Byronu. Dodatno zanimanje za vampirsku tematiku dvojica autora obrazlažu i osamnaestostoljetnim nastankom “vampirologije” uzrokovane nizom “vampirskih epidemija” na području Habsburške Monarhije, koje su bile popraćene gotovo histeričnom ekshumacijom leševa.

Ritam rasprave o vampirima u književnosti koji slijedi znatno je brži i neravnomjerniji, upravo zbog postojanja vrlo rasprostranjenog europskog “vampirskog korpusa” i “vampirске tradicije”. Potpoglavlja djeluju kao da su autori zbog skučenosti prostora bili primorani odabrati što će i koliko o kome reći, poglavito ako se vampir gleda u prenesenome smislu pa u taj korpus spada i većina književnih tekstova nastalih potkraj 19. i početkom 20. stoljeća u engleskoj, američkoj, francuskoj, ruskoj i njemačkoj tradiciji, upravo onoj na temelju koje Tzvetan Todorov piše studiju o fantastičnoj književnosti koja pretendira biti strukturalna, no uvelike je historijska. Tako u prolazu upoznajemo pjesme koje spominju riječ “vampir”,



bilo u izravnom ili prenesenom smislu, pjesme koje se dadu protumačiti kao da impliciraju neku od navodnih vampirskih odlika ili uvođe kakvu vampirsku izvedenicu. Od njemačke, francuske, američke, engleske, ruske, preko srpske i hrvatske književnosti suviše brzo žurimo kraju, a bilo bi iznimno zanimljivo nešto više pročitati upravo o neobičnom prisvajanju vampira u srpskom i hrvatskom književnom korpusu i njegovoj (ne)učestalosti.

To očito diskurzivno ubrzanje ipak je nagrađeno vrlo zanimljivim poglavljem o jednoj od najstarijih legendi o pojavi vampira u Europi: istarskome vampiru Juri Grandu, koja je ostala zabilježena u djelu Janeza Vajkarda Valvasora i Hermanna Hessea (ali i u romanu *Vampir* Borisa Perića iz 2006). Potom se autori vraćaju izravnom uzoru Stokerova *Drakule*, tj. Le Fanuovoj noveli *Carmilla* i njezinim ženskim-štajerskim-vampirskim implikacijama: je li kao izvor za lik Le Fanuove Carmille poslužila Barbara Celjska, u legendama sjeverne

IVA POLAK:
INTIMNO
PUTOVANJE
KROZ ZEMLJU
IZA ŠUME

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Hrvatske poznata kao Crna kraljica, ili ugarska grofica Elizabeta Báthory? Nosi li i u kojoj mjeri te atribute Stokerov Drakula? Kako onda u tome kontekstu čitati provokativnu vampirsku seksualnost pripovijetke "Drencula" Borisa Viana, koja u naslovu ime Stokerova lika spaja s francuskim glagolom *enculer* što znači *jebati*, ili pak film *Krv za Drakulu* (*Blood for Dracula*, 1974), poznat i kao *Drakula Andyja Warhola*, redatelja Paula Morrisseyja i producenta Andyja Warhola, u kojem Drakula umire od gladi jer nema više krvi djevica? Autori također otvaraju pitanje značenja riječi "vampir", propituju njezinu etimologiju, a potom i značenja, bilo da proizlaze iz Stokerova romana ili pučke tradicije, te zaključuju da njezino semantičko polje više odgovara navodnim odlikama slavnog istarskog vampira negoli Vladu Tepešu III. O potonjem će autori znatno opsežnije raspraviti i nešto kasnije u potpoglavljima kojima se vraćaju vezi između ove povijesne ličnosti i Stokerova Drakule.

Rasprave koje slijede do zadnjeg potpoglavlja, posvećenoga suvremenim filmskim ekranizacijama, vrlo su raznolike. Autori se pitaju je li Stoker znao o porfiriji, metaboličkome poremećaju koji među ostalim uzrokuje osjetljivost na svjetlo, povlačenje zubnoga mesa i anemiju; propituje se (homo)erotika Drakule, koja se s nepotrebnim čuđenjem dovodi u vezu sa sudskim procesom Oscara Wildea budući da je anglofona akademija o tome pisala tijekom 1980-ih i 1990-ih. Naposljetku se tekst vraća i problemu gotskoga žanra koji, kako autori s pravom zaključuju, nije dostatan nositi mnogostrukost ovoga romana.

Upravo zbog heteroglosije tema o kojima *Drakula* progovara s lakoćom nije neobično što mu se vraćamo i u 21. stoljeću, no u ponešto izmijenjenom izdanju. Tako autori uz zeru opreza zaključuju svoje putovanje *Drakulom*

romanesknim serijalom *Sumrak* (2005–08) američke autorice Stephenie Meyer i popratnom TV serijom i filmskim adaptacijama. Kako autori vele, vampiri su ovoga puta "mahom fini i situirani obiteljski ljudi krajnje građanskih zanimanja i hobija" (ibid.: 166), miljama odmakli od nositelja zaraze i zla u liku Nosferata u Murnauovoj (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) i Herzogovoj (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979) filmskoj adaptaciji. Vampiri postaju označitelji "etičk[e] perspektiv[e] savršena svijeta u koji smrtnik može prismrdjeti samo ako nauči dijeliti nesebične ideale obitelji Cullen" (ibid.: 166). Iako autori dio razloga za takvu prilično konzervativnu preobrazbu vampira vide i u spisateljčinu mormonskome nasljeđu, zanimljivo je u kojoj je mjeri ovo, kako autori vele, "usplahireno moraliziranje [...] na svim razinama radnje" koje je zapadnome svijetu donio *Sumrak* označilo kraj jedne i početak neke sasvim druge društvenopolitičke epohe.

Naposljetku valja zaključiti da ova studija ima svoje zasluženno mjesto u hrvatskome knjiškom prostoru jer prvi put nudi opsežniju priču o tekstu i kontekstu Stokerova romana.

Ako je prva Perićeva i Pletenčeva zajednička studija *Fantastična bića Istre i Kvarnera* otvorila vrata izučavanju hrvatskoga regionalnog predajnog imaginarija, nakon čega je slijedio i znanstveni odgovor u opsežnoj knjizi Eveline Rudan *Vile s Učke: žanr, kontekst i nadnaravna bića predaja* (2016), onda i ova knjiga zaslužuje isti takav odgovor koji bi trebao doći iz redova literata i filmologa koji se bave *Drakulom* i vampirskim intertekstom. Možda svojim diskursom takva studija neće biti podatna širemu čitateljstvu, ali će znanstveno, dakle s nešto više sustavnijeg *logosa* i nešto manje *ethosa*, popuniti veliku prazninu koju su s pravom uočili i intimnim tekstom ispunili Boris Perić i Tomislav Pletenac.

UDK: 791.228(497.5 ZAGREB)(049.3)

Jurica Starešinčić

Dragocjena sjećanja

Boris Kolar, 2016, *Sjećanja i razmišljanja jednog Zagrepčanca*,
Zagreb: Udruga Profesor Baltazar

1. Uvod

Sve donedavno, svaka knjiga koja se većim dijelom bavila fenomenom Zagrebačke škole crtanoga filma na neki je način bila događaj za sve koji su se zanimali za to utjecajno razdoblje u razvoju zanata stvaranja iluzije pokretnih crteža. Bilo ih je, naime, jako malo i sve su se redom bavile umjetničkim dometima, poneka društvenim okolnostima, a poneka i osobnim prijateljstvima koja su se u Zagreb filmu razvijala.

Subjektivna knjiga Nenada Pate *Iz dana u dan u Zagreb filmu* (2006) pojavila se u trenutku kad se o Školi publiciralo sve više, a njezina je posebnost bila u tome što se radilo više o memoarima o životu u studiju (a razvidna je i autorova želja da apologetski predstavi svoju ulogu u kolektivu) nego o kritičkom promišljanju nastalih djela. Još zanimljivija (toliko da je po njenom predlošku napravljena kazališna predstava),¹ iako se manje bavila animacijom i animatorima, knjiga je razgovora s Vladimirom Kristlom koju je priredila Ana Marija Habjan (*Umjetnik otpora*, 2007). Kristl u razgovorima pripovijeda o čitavom svom životu, svojim filozofijama, idejama o umjetnosti... Iako mnoge Kristlove pripovijesti koje u knjizi čitamo nemaju potvrdu u tuđim kazivanjima (a knjiga koja je predmet ove recenzije s više njih se ne-

izravno obračunava), pa teško možemo govoriti o pouzdanom dokumentu, tekst nas upoznaje s uzbudljivim i autentičnim životnim projektom koji, ako se i nije odvio točno kako je ispričan, ipak je vrhunsko prozno djelo. Ne bi bilo pretjerano čak govoriti o remek-djelu koje je preraslo svoju izvornu ulogu publicistike za uski krug zainteresiranih u sferu izvanžanrovske kulturne djela koja nude ponešto za svakog potencijalnog čitatelja (što opet potvrđuje i činjenica da je zaživjela u sasvim drugom, neočekivanom mediju, kako je prije spomenuto). Ana Marija Habjan vrlo je vjerojatno za pitkost proze zaslužna koliko i sam Kristl. Ne dvojim uopće da je većina starozagrebačkog slenga njegov neobuzdani solilokvij, ali isto tako ne dvojim da je pri redakturi donesen niz (izvrsnih) odluka oko uvrštavanja i izbacivanja cijelih pasusa, njihove organizacije, dodavanja i oduzimanja dijelova rečenica ondje gdje je neobuzdana misao poletjela izvan kontrole.

Kolar u svojoj knjizi memoara nije bio te sreće.

2. Urednici i zašto ih volimo

Sjajni autor animiranih filmova, intelektualac koji je doživio i zapamtio veliki dio zagrebačke povijesti 20. stoljeća, pronicljivi kritičar društva, hrane i umjetnosti – svoju knjigu

¹ *Najbolja juha! Najbolja juha!*, r. Rene Medvešek, ZKM, 2008.



piše sam i sasvim očigledno izvan uredničke stege. Potpisana Renata Brkić vrlo je vjerojatno tu tek da se nekim imenom ispuni impresum. Kako drugačije objasniti pregršt nedovršenih rečenica (onih koje su krenule jednim rukavcem, završile u drugom, a njihovu vezu zaboravile), tipfelera itd.²

Ono gdje posebno žalimo za jačom uredničkom rukom ipak je organizacija samog teksta. Kolar je iznimno zanimljiv o čemu god pisao: bilo to o vlastitoj povijesti, povijesti svoje obitelji i Zagreba, gdje iskazuje gotovo fotografsku preciznost u detaljima; bila to opažanja o suvremenoj umjetnosti; bile to često zločeste opaske o kolegama iz Zagreb filma (posebno su mu drage mete Kristl i Vukotić), manje mu simpatičnim rođacima i prijateljima; bile sasvim nasumične crtice o lingvistici, filozofiji, politici, gastronomiji i drugim nepovezanim temama (koje u knjizi upravo tako upadaju u organizaciju teksta: nasumično i bez reda). Međutim, nakon kronološkog početka (koji uključuje biblijski zamorno nabranje svih važnih i nevažnih predaka i rođaka i najslabiji je dio cjeline), često je teško pratiti u kojem tre-

nutku se neka epizoda događa, kako se odnosi prema ostalim epizodama i zašto neki likovi nestaju ili se pojavljuju iznebuha kao da je njihova važnost dobro objašnjena negdje drugdje, samo što je taj dio zaboravio napisati.

Boris Kolar možda je najpoznatiji kao jedan od kreativnih prvaka filmova o profesoru Baltazaru (uz tvorca lika Zlatka Grgića, animatora Antu Zaninovića, autora čudesnih pozadina Zlatka Boureka i druge), ali i kao *auteur* (scenarist, crtač, animator i redatelj) punokrvnog remek-djela i jednog od najprepoznatljivijih i najantologiziranih filmova Zagrebačke škole *Vau-vau* (Boris Kolar, 1964). Međutim, o njegovu kreativnom radu na tim (i mnogim drugim pozornosti vrijednim) projektima saznajemo vrlo malo. O *Vau-vau* gotovo ništa, a o serijalu o profesoru Baltazaru uglavnom pratimo gdje se putovalo, u kojim restoranima jelo i kako se pregovaralo o honorarima dok se radilo na projektu. Čitatelji *Ljetopisa* zasigurno bi radije čitali o izvorima inspiracije, procesu rada, tehnikama, kreativnim slaganjima i neslaganjima. *Profesor Baltazar* u svojim najboljim epizodama nije imao antagoniste ni likove spletkara, intriganata. U Baltazargradu svi su jedni drugima željeli dobro. Bilo bi zanimljivo čitati o idejama koje su tvorci tim postupkom željeli prenijeti, kako su se domišljali uvijek novim problemima koje treba riješiti u svijetu gdje nema zlobe, itd.

Ali ova knjiga jednostavno zaobilazi taj aspekt. Patina knjiga iz uvoda više se bavi kreativnim radom u Zagreb filmu od ove, iako Pata ondje uopće nije bio u funkciji kreativca. Kristl pak krca svoju knjigu razmišljanjima o vlastitu radu, ponekad gotovo nudeći manifestna pravila kako on smatra da se umjetnost mora stvarati.

Boris Kolar bi zasigurno puno toga zanimljiva mogao napisati o tome, ali nije. Više se

² Npr. na str. 84: "Ovome je to dosadilo pa je, kao urednik odličnog časopisa *Filmska kultura*, dao objaviti [zaboravljena riječ: scenarij] kao separat."

U istom pasusu se spominje i "magistralna [maestralna] stilizacija".

koncentrirao na rodoslovlja i (simpatično) hvalisanje potpuno nevažnim “postignućima” poput, vjerovali ili ne, odličnog uspjeha u srednjoj školi. Štoviše, knjiga je toliko malo fokusirana na ono zbog čega je Kolar znan, da bi neupućeni čitatelj mogao pomisliti da je riječ o gospodinu koji je svoje najblistavije uspjehe postigao pišući referate u 2. gimnaziji u Križanićevoj.

3. Fotografije

Možda više od bilo čega drugog, frustracije bude (sitne) fotografije kojima knjiga obiluje, a na kojima su često drugi animatori i kreativci u neakvim kafićima i jasno je da se vode zanimljivi razgovori, razgovori kojima bismo jako rado prisustvovali, ali o kojima vrlo malo saznajemo.

Na jednoj fotografiji (valjda jedinoj u cijeloj knjizi koja je reproducirana preko cijele širine stranice) vidimo Kolara, Chucka Jonesa i Paula Grimaulta u čamcu kako idu na izlet i nasmiješeni razgovaraju o nečemu. Naravno, pojma nemamo o čemu. Ni kakva se kulturna razmjena tu događala, ni kakvo je mišljenje Kolar imao o njihovoj djelu, kakvo su oni mišljenje imali o njegovu. Više saznajemo o vrstama francuskih vina koja su se pila (*bordeaux* i *rose de Provence*) i Kolarovu dojmu o njima (“milina”).

Kad govori o svojim umjetničkim počecima kao karikaturist u Kerempuhu, čitamo puno uredskih tračeva, ali ne vidimo ni jednu jedinu reprodukciju Kolarove karikature. Tu i tamo je bez objašnjenja u donje desne kutove stranica ubačena mikroskopski mala karikatura mačka koji radi nešto smiješno (karikature su zabavne, mora se priznati, šteta što nisu veće), te na samom kraju imamo jednu novu karikaturu novinskoga tipa, možda napravljenju za samu knjigu, ali baš tih ključnih petnaestak stranica, gdje se formira Kolar kao autor i umjetnik, nema toliko potrebnih ilustracija toga razvoja.

O likovnosti filma *Vau-vau*, koji je nedvojbeno Kolarov kreativni vrhunac, oni koji ga nisu gledali neće saznati gotovo ništa, jer jedina reprodukcija kadra iz filma širine je manje od četiri centimetra (vaš temeljiti recenzent potrudio se izmjeriti) i na njoj je baš prikazan kadar s dvanaest likova (nije mu mrsko bilo ni izbrojiti), tako da se zanimljiva i jedinstvena stilizacija kojom su likovi ostvareni naprosto ne vidi.

Još gore je prošao profesor Baltazar (zanimljivo, jer je upravo udruga koja se po njemu zove izdala knjigu). On se na stranicama Kolarove autobiografije likom ne pojavljuje uopće. Za njegovu se prepoznatljivu figuru nisu našla čak ni četiri centimetra prostora u knjizi.

Za skupnu fotografiju maturanata iz gimnazije, generacija 1953, pogađate – mjesta je bilo.

4. Pakost

Nakon svih ovih pakosnih komentara, teško se izvući sa zaslužnim zaključkom kako je riječ o jako zanimljivoj knjizi za kojom bi svi ljubitelji Zagrebačke škole trebali posegnuti i kako trebamo biti zahvalni Kolaru što ju je napisao i Udruzi Profesor Baltazar što ju je izdala.

Jer koliko god osobno žalim što knjiga nije ostvarila svoj puni potencijal (da postane transcendentalno djelo koje se poput *Umjetnika otpora* može preporučiti svakomu i bilo komu), *Sjećanja* i *razmišljanja jednog Zagrepčanca* vrijedni su memoari koji ponekad zahtijevaju trud da se čitatelj probije kroz manje zanimljive dijelove, ali strpljive nagrađuju zanimljivim detaljima o dragim nam umjetnicima.

I ponekim nasumičnim mudrozborjem koje, doduše, nije ni u kakvoj vezi ni sa čim drugim o čemu knjiga inače piše.

JURICA
STAREŠINČIĆ:
DRAGOCJENA
SJEĆANJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791:13

Marko Kardum

HRVATSKI STUDIJI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Mislite li filmom?

Ljubiša Prica, 2016, *Film kao medij filozofskog mišljenja*, Zagreb:

Naklada Jurčić

Pitanje ontološkoga statusa umjetnosti i njezine epistemološke prikladnosti izazovno je još od antičkih vremena. Platonov je dualizam, uz hipostaziranje idealnoga svijeta, za posljedicu, tvrdi se, imao unižavanje umjetnosti na puko nagađanje o zbiljskome svijetu te, posljedično, eliminaciju umjetnosti iz područja ozbiljnoga filozofskog promišljanja. Taj je status ostao nepromijenjen i kasnije, a sama se estetika kao filozofska disciplina smatrala pomoćnom disciplinom zbog svoje vezanosti uz objekt i njegova, najčešće formalna ili ekspresivna, svojstva. Prvi ozbiljniji izazovi takvu shvaćanju bile su avangardne umjetničke prakse. Iako još vezana uz navedena svojstva, umjetnost avangarde počinje problematizirati vlastiti status i tradicionalno shvaćenu funkciju, a taj je smjer razvoja nastavljen u mnogobrojnim umjetničkim smjerovima u kojima je umjetnost propitivala vlastiti status, mislila svijet u kojem se nalazi te se pokušala osloboditi okova objekta koji joj nije dopuštao čisto mišljenje i pristup zbilji.

1. Film kao medij

Sličan se problem može vezati i uz jednu od najmlađih umjetničkih formi – film. Iako često poistovjećen s umjetničkom formom, film dakako ne mora zadovoljavati kriterij umjetničkoga niti mora za sebe tražiti status umjetnosti. Stoga problem filma u analogiji sa statusom umjetnosti valja postaviti šire, kao problem (ne)umjetničkoga medija. Poštujući sva nužna svojstva filmskoga medija, oprav-

dano je razmotriti mogućnost filma da se bavi specifično filozofskim načinom mišljenja, da propituje vlastite uvjete postojanja, vlastiti status i odnos spram zbilje, filozofske tradicije i filozofskih stajališta, da propituje mogućnost interpretiranja filozofskih problema, da argumentima i protuargumentima aktivno sudjeluje u njihovu rješavanju ili daljnjem problematiziranju te da provodi vlastite misaone eksperimente i otvara nove mogućnosti tumačenja samoga sebe i njemu izvanjskoga svijeta. Upravo je na tom tragu knjiga Ljubiše Price *Film kao medij filozofskog mišljenja*.

Analitičkim se pristupom autor kreće upravo u području odnosa filmskoga medija i filozofije te problematizira mogućnost filma da pridonosi filozofskom mišljenju propitujući samu prirodu filma, njegovu mogućnost da stvara ili prenosi mišljenje, njegovu edukativnu i spoznajnu vrijednost te eventualne granice između filma i filozofije. Tako postavljenom zadatku odgovara i struktura, knjiga je podijeljena u tri veće cjeline, poglavlja "Ontološko određenje filma", "Film kao medij mišljenja" i "Film i filozofija". Prvo je poglavlje orijentirano na propitivanje određenja samoga filma, njegovu povezanost s tehnološkim i znanstvenim napretkom te konkretnu vezu sa samim fizičkim medijem, bilo kao njegovim temeljnim zapisom bilo kao sustavom posredovanja filma. Od prvih filmskih eksperimenata do suvremenih filmskih ostvarenja, odgovor na pitanje što je film zahtijeva nalaženje nužnih uvjeta koji bi ontološki odredili film, tj. odredili njegovu bit

93-94 / 2018

 HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ili prirodu. Tradicionalno shvaćanje tehničkih uvjeta snimanja, prikazivanja i fizičkoga posredovanja skupa informacija tako u suvremenim uvjetima doživljava transformaciju. Razvojem suvremenih računalnih tehnologija te uređajima za prikazivanje klasični postupak snimanja prestaje biti nužnim, a reprodukcija poprima različite moguće oblike. Sam proces prikazivanja, kao i fizički filmski medij, ostaju nužni uvjeti određenja filma, ali odgovor na pitanje o naravi filma time nije konačan.

Neodređenost oblika materijalnosti filma proizlazi iz opravdano pretpostavljenih daljnjih tehnoloških inovacija, ali odgovor zahtijeva i uvođenje specifične razlike između prikazivanja filma i reproduciranja nekog drugog digitalnog ili mehaničkog procesa. Ta bi se specifična razlika mogla izraziti kao “sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom koje može prenositi značenje” (Prica, 2016: 63), a uključila bi sve filmske rodove i žanrove, neovisno o njihovom mogućem umjetničkom statusu. Štoviše, rasprava o umjetničkim mogućnostima filma i teza da filmski medij ne nosi specifičnost u odnosu na druge medije (tradicionalno fotografiju, a danas bi se taj odnos mogao dalje problematizirati s obzirom na tehnološke inovacije i računalne mogućnosti) u sebi krije opasnost od medijskog esencijalizma, pri čemu se autor

slaže s Noëlom Carrollom, ali i upozorava na logički nedosljedno i pojednostavnjeno tumačenje Huga Münsterberga i Rudolfa Arnheima za koje ne može vrijediti da umjetnički film izjednačavaju s filmom kao takvim ni da medijsku specifičnost filma izjednačavaju s njegovim stilskim specifičnostima te se, posljedično, ne mogu smatrati medijskim esencijalistima.

Drugo je poglavlje metodološki vezano uz izvode iz prvoga poglavlja, a ponajprije se to odnosi na ustanovljenu definiciju filma i njegovu mogućnost prenošenja značenja. Propituje se analogija filma s umom i procesom mišljenja te još tvrđa pozicija o filmu kao inteligentnom stroju ili filmu kao jedinstvenom načinu mišljenja. Autorovo razmatranje povijesti shvaćanja umjetnosti, pa posljedično i filma sa svim njegovim rodovima kao samosvjesne prakse i djelatnosti analogne mentalnim procesima mišljenja, seže u 18. stoljeće i početak okretanja od objektivnih, zamjedbenih svojstava prema subjektivnom doživljaju, a nastavlja se u uvodno spomenutoj i gotovo paradigmatškoj promjeni u umjetničkim praksama i produkciji 20. stoljeća. Okretanje od mimetičkih koncepata prema formama izražavanja i kreiranja značenja te, posljedično, samoproblematizacije pokazuje dovoljno razloga da se umjetnost uspoređi s procesima mišljenja. S obzirom na u knjizi navedenu moguću ogra-

MARKO
KARDUM:
MISLITE LI
FILMOM?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ničenost specifičnih umjetničkih područja u smislu njihove vezanosti uz specifičnu formu izražavanja poput jezika (u književnosti), slike (u vizualnim umjetnostima) ili zvuka (u glazbi), film se čini kao medij koji će ukinuti upravo navedenu strogu podjelu.

Ovdje bismo, međutim, istaknuli da valja biti na oprezu. Imajući u vidu u prvome poglavlju opravdano izvedenu kritiku medijskog esencijalizma, pri čemu je autor valjano zaključio i pokazao da pristup umjetničkim formama ne treba voditi iz za njih karakterističnih medija koji u nastavku diktiraju stil, sadržaj ili svrhu, valja razmisliti o povratnoj snazi toga uvjeta. Ako se iz postojanja različitih umjetničkih formi ne može govoriti o karakterističnom mediju, sadržaju, stilu ili svrsi koji bi karakterizirali specifične forme, tada navedeni kondicional ne vrijedi ni u drugome smjeru. Drugim riječima, različiti mediji, stilovi ili svrhe ne govore nužno ništa o specifičnoj formi. Prošireno na specifičnu formu izražavanja, ništa nužno ne upućuje na izostanak više formi izražavanja unutar iste umjetničke forme.

Konkluzija ovako izvedene ekvivalencije bila bi da se film, suprotno onomu što tvrdi autor, ne mora shvatiti kao medij koji u odnosu na ostale umjetničke forme stoji u povlaštenoj poziciji s obzirom na pretpostavljenu ograničenost formom izražavanja i uz nju imanentnu analogiju s mentalnim procesima. U prilog tomu moguće je argumentirati dvostruko – provodeći misaoni eksperiment ili pozvati se na već postojeće prakse. U prvome je slučaju moguće zamisliti npr. roman koji bi uz jezični izraz uključio i zvučni zapis kao konstitutivni element ustroja značenja. Iako ne bi uključivao pokretnost slika, takav se roman ne bi ograničio isključivo na jezik. U drugome se slučaju možemo pozvati na suvremene umjetničke prakse u kojima već postoji paralelizam jezika, zvuka i slike, čak i one pomične, a koje ne čine film, već neku drugu umjetničku formu poput instalacije ili performansa. Ni jedan od navedenih primjera ne otklanja mogućnost da isti paralelizam izraza postoji i u filmu, kako autor ispravno tvrdi, ali ruši njegovo važenje isklju-

čivo za film. Daljnja se razmatranja tumačenja filma analogno umu mogu usporediti s onime što bi John Searle okarakterizirao kao stalno uspoređivanje uma s u trenutku dostupnom tehnologijom, počevši od antičkoga razumijevanja uma kao katapulte do modernijih verzija usporedbe uma s telefonskom centralom i, prikladno našem dobu i trenutku, računalom.

Ovdje povijesna usporedba teče obrnuto, ističući mogućnosti filma da kao um razmišlja slikovito, mašta, prisjeća se, podvrgava transformiranu zbilju pravilima uma poput intencionalnog i selektivnog usmjeravanja pozornosti provedenoga npr. krupnim kadriranjem ili istraživanjem podsvjesnoga. Navedene se analogije zaoštravaju prema poimanju filma kao samog procesa mišljenja (kod Eizenštejna) ili inteligentnog stroja koji sam kreira pravila vlastitih misli (kod Epsteina). Te se analogije filma s procesima mišljenja i ljudskim umom odbacuju kao nedovoljno čvrste, a često i nefunkcionalne. Također, film se ne pokazuje kao medij u kojemu se stvarno odvija mišljenje. Odnos filma, uma i procesa mišljenja analizira se u nekoliko koraka.

2. Postupci Pricine analize

Prvi je korak analiza odnosa formalnih elemenata oblikovanja filma i tehničkih postupaka (poput npr. retrospekcije) kao analognih mentalnim procesima za koje vrijedi da ništa ne objašnjavaju i kompliciraju razumijevanje filma zbog (nepotpunog) razumijevanja funkcioniranja uma. Drugi je korak analiza analogije između filma i uma koja se pokazuje promašenom jer se na film nikako ne mogu primijeniti nužna svojstva mentalnoga kao što su npr. intencionalnost i svjesnost. Iz toga kao treći korak slijedi odbacivanje jednakosti između filma i procesa mišljenja kao mentalnoga procesa koji, kako je pokazano u prethodnome koraku, nije obilježje filma kao konstrukta mentalnosti i mišljenja (ljudskih) umova, a to, bez nužnosti propitivanja daljnjih uvjeta, ne dopušta ni mogućnost da film tvori neki zasebni oblik mišljenja

Zbog nemogućnosti da pokaže unutarnje sadržaje svijesti i sposobnosti da na njih tek

uputi, o filmu se kao mišljenju može govoriti tek metaforički. Posljednju je analogiju filma sa snovima zbog neinformativnosti također moguće odbaciti kao i analogiju filma i uma. Naime i bez daljnjih razmatranja, nepoznavanje samoga fenomena sna ne pomaže nam u tumačenju filma. Nakon odbacivanja navedenih analogija, postavlja se pitanje kako onda film, ako uopće, sudjeluje u mišljenju ili je za mišljenje relevantan. Odgovor autora je da, iako film nije medij u kojem se odvija mišljenje niti je slijedom pobijenih argumenata identičan mišljenju, on mišljenje može prenositi. Naime film može posredovati značenja putem zvuka i slike kako je definirano u prvome poglavlju. To se posredovanje može odvijati i simuliranjem mentalnih sadržaja, a uz pomoć različitih filmskih tehnika. Prenosjenje značenja u tom smislu pretpostavlja moguću komunikacijsko-spoznajni kanal te mentalnost i mišljenje koji uspostavljaju značenja na jednome kraju pretpostavljenoga kanala i omogućavaju jednako tako mentalnost i mišljenje koji ta značenja grade ili rekonstruiraju na njegovu drugome kraju. Pretpostavka tek mogućnosti takve rekonstrukcije značenja kod recipijenta ili oslabljivanje te tvrdnje o filmskome mediju logički je uvjetovana ontološkim određenjem filma u prvome poglavlju, kojim se recipijent ili publika uzimaju kao često pretpostavljeni važan dio, iako sam po sebi ne čini nužan uvjet određenja filma.

S obzirom na to da je ustanovljena mogućnost filma da prenosi filozofsko mišljenje, u posljednjem se poglavlju analiziraju upravo te njegove mogućnosti. Filmski medij će se pokazati spoznajno i edukativno relevantnim te će se, zaključno, pokazati i da može filozofirati ne samo prenošenjem argumenata, već i da sam konstruira misaone eksperimente, filozofski i kritički propituje, opovrgava teze i ilustrira filozofske argumente, tvrdnje ili teorije. Skeptički argument o filmu kao mediju neprimjerenome mišljenju svoju prethistoriju nalazi još u antici, s vjerojatno najraširenijim poimanjem umjetnosti kao mimetičkoga principa koji ne barata adekvatnim spoznajnim

moćima. U tom se smislu i film skeptički tumači kao tek odraz ili reprodukcija neke zbilje bez stvarne epistemološke uloge. Štoviše, takvim se tumačenjem filmski medij može shvatiti kao tek puka forma zabave i, u Sokratovoj i Platonovoj tradiciji, kao tipičan primjer neispitanoga života i obmanjenoga duha. Suvremena se ekstenzija tog argumenta može protegnuti na filmski medij kao iluziju stvarnosti u kojoj pojedinci, a onda i društvo u cijelosti, sudjeluju u dobro osmišljenoj i tehnološki izvedenoj obmani i prepuštaju se nekritičkom uživanju, čime štete vlastitim spoznajnim moćima.

3. Hegelom i Heideggerom po filmu

Skeptički argumenti mogu se graditi i u Hegelovoj tradiciji u kojoj umjetnost, a onda i film, više nije adekvatna za slobodno mišljenje i zahvaćanje stvarnosti zbog svoje vezanosti uz osjetilnost. Slobodna se i apsolutna spoznaja, tumači se, može provesti samo u čistom filozofskom mišljenju, filozofskom pojmu, lišenom osjetilnosti. U tom se smislu, navodi se, film pojavio prekasno. Treći se skeptički argument može izgraditi na Heideggerovim shvaćanjima umjetnosti kao događanju istine i uspostavljanju svijeta. U takvom shvaćanju moderna umjetnost u tehnološko-znanstvenim uvjetima nema mnogo veze s istinom, ona bježi od mišljenja, a film se odbacuje kao umjetnička forma jer onemogućuje kontemplaciju i slobodnu asocijaciju. Stoga film valja smatrati oblikom zabave i bježanjem od istine i mišljenja simptomatičnim za suvremenu tehnološko-znanstvenu civilizaciju. Ta tri temeljna skeptička prigovora autor odbacuje kao nezadovoljavajuće – samo nekritičko čitanje Platona vodi do zaključka da je kao edukativno i pedagoški neprimjerena i bezvrijedna odbačena sva umjetnost, za Hegela umjetnost i dalje ima kultivirajuću i edukativnu funkciju, a mnogobrojni su i filmski primjeri za koje može vrijediti da ih obilježava poetičko tumačenje svijeta, čime se filmski medij otkriva kao nešto više od čistog reproduciranja stvarnosti i mjesta bijega od mišljenja u Heideggerovu tumačenju.

MARKO
KARDUM:
MISLITE LI
FILMOM?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Ako se odbace prigovori skeptika, filmskom se mediju može dati filozofska relevantnost pristajući uz slabiju tvrdnju da film edukativno služi za uvođenje u neku specifičnu filozofsku problematiku ili uz jaču tvrdnju da film postaje filozofskim djelom ili da čak i samostalno na neki način filozofira. Čini se da je slabija tvrdnja lako branjiva te da je, kako ističe Prica, dovoljna intencija onoga tko film stvara da mogućnosti filma usmjeri u smjeru prenošenja filozofskih teorija i svojevrsnog uvođenja gledatelja u filozofsku problematiku. Zadovoljivši ontološke pretpostavke filma kao takvog o nekom obliku bilježenja i pohrani podataka, stvaratelj je filma slobodan kombinirati specifičnosti svih filmskih rodova i žanrova u stvaranju značenja koja odgovaraju filozofskim teorijama, posredovati ih slikom i zvukom i kao mogućnost ih ponuditi recipijentu za kojega pretpostavljamo da će ih djelomično ili u potpunosti rekonstruirati.

Druga, jača tvrdnja očekivano nailazi na probleme za koje mora ponuditi neko objašnjenje. Tu je potrebno uvođenje razlikovanja unutar filmskih rodova. Naime, među teoretičarima vlada konsenzus da takva mogućnost uistinu postoji za dokumentarni film koji svojom građom i sadržajem uistinu upućuje i eksplicitno skreće pozornost na određene filozofske teorije, smjerove ili argumente. Drugim riječima, jasno proizvodi značenja koja sužavaju područje moguće interpretacije upravo na značenja koja odgovaraju prikazanim ili propitanim filmskim teorijama te gotovo služe samo kao drugi medij u odnosu na isključivo jezično izražavanje. Završna se Pricina analiza usmjerava na pitanje o jednakoj mogućnosti nedokumentarnoga (autor se prije svega referira na suvremene rasprave o igranome i eksperimentalnome filmu), a s iznimkom art filma kao danas nereprezentativnoga. Nedokumentarni film ipak u sebi sadrži ograničenja za samo filozofsko mišljenje. Stav da nedokumentarni film može ilustrirati neku filozofsku poziciju, opovrgnuti neku tvrdnju

konstrukcijom protuprimjera ili otvoriti neki filozofski problem prihvaća se, ali njegova se filozofska mogućnost nužno veže uz izvanfilmsku i unutarfilmsku dokaznu građu koja bi jasno upućivala na filozofske intencije samoga djela. Ako takva veza ne postoji, složit ćemo se da se filozofska mogućnost filmskoga medija očekivano ruši jer postoji preširok horizont mogućih interpretacija za koje ne vrijedi neko nužno filozofsko značenje kao rekonstrukcija niti nužno vrijede postojanje same intencije ili dovoljne upoznatosti s filozofskim problemom ili pozicijom da se takva značenja uopće proizvedu. Mogućnost da takva značenja ipak interpretativno postoje unatoč intenciji i upoznatosti s filozofijom koje (ne)stoje iza samoga djela može se okarakterizirati kao kontingentna i nedovoljna kako bismo nešto prihvatili kao mogućnost filma da na neki način filozofira. Uz to, nedostatak intencije nužno vodi do pitanja je li nešto uistinu djelo ontološke kategorije koju tražimo, a naročito do pitanja možemo li, ako to i prihvatimo kao traženi ontološki status, smatrati odgovarajućom formom filozofskoga mišljenja.

U konačnici, autor u obzir opravdano uzima i ostale funkcije nedokumentarnoga filma. Naime uz poštovanje i prihvaćanje epistemičkih i edukativnih mogućnosti nedokumentarnoga filma, on se u njima, za razliku od filozofskih djela, ne iscrpljuje. Te se mogućnosti, najčešće, čak nalaze u podređenoj ulozi spram umjetničkih, emocionalnih ili zabavnih svrha prisutnih u filmu. Ta činjenica svakako pridonosi interpretativnom bogatstvu koje film uz sebe veže, ali pokazuje nemogućnost da se film odredi kao uistinu neupitan aparat filozofskoga mišljenja.

Zaključno, sa sigurnošću možemo reći da *Film kao medij filozofskog mišljenja* svojim izvodima, preciznošću, povijesnim pregledima i konstrukcijom misaonih eksperimenata svakako pridonosi dinamičnom i više nego intrigantnom odnosu filozofije i filma kao vjerojatno najutjecajnijega medija današnjice.

UDK: 791.633-051KUBRICK, S.

Tin Bačun

Stil Stanleya Kubricka između klasičnoga i modernoga

SAŽETAK: Cilj rada je opisati ono što bi se smatralo Kubrickovim stilom te savladati heterogenost unutar njegova opusa isticanjem sustava izbora (što u formi, što u sadržaju) što ih je autor činio i samim time pronaći zajedničke točke unutar specifičnih konfiguracija njegovih filmova. Isti će se pokušati pronaći u svim filmovima, ali posebna će se pozornost posvetiti dvama filmovima, jednom iz ranijega stvaralaštva (*Staze slave / Paths of Glory*, 1957/), te jednom iz središnjega dijela opusa (2001: *Odišeja u svemiru / 2001: A Space Odyssey*, 1968/).

KLJUČNE RIJEČI: Stanley Kubrick, stil, *Staze slave*, 2001: *Odišeja u svemiru*, Kubrickov opus, moderniizam, klasični fabularni stil

1. Razvoj stila kroz Kubrickov opus

Stanley Kubrick autor je trinaest igranih filmova. Iako je svaki od njih ostvario ili uspjeh kod publike ili kod kritičara, ili je bio remek-djelo, stil se unutar njih dobarano razlikuje, i to ne samo zato što je Kubrick volio eksperimentirati sa žanrovima.

I dok ćemo karakteristike klasične hollywoodske dramaturgije češće sretati u njegovim ranijim filmovima, modernistički će se postupci sve više javljati kako ćemo se kretati prema njegovu posljednjem filmu. Upravo je zato teško Kubricka svrstati među "klasičare". Njihov autorski stil ne izdvaja se od klasične stilske pozadine prema principu "otklona", već prema principu provedbenog "izbistravanja", obogaćivanja i razrade temeljnih načela klasičnog stila (usp. Turković, 2005: 245). Nadalje, prema

konfigurativnom shvaćanju stila,¹ za *Gestalt* Kubrickova filma možemo reći da ga karakteriziraju samo određena svojstva klasičnoga narativnog stila, no možda čak i više, otkloni od istoga.

Ono što karakterizira klasični narativni stil jest, među ostalim, realistička i kompozicijska motivacija (usp. Bordwell, 1986, citirano prema: Rosen, 1986: 19). I dok realistička motivacija perzistira kroz cijeli opus, umjetnička se pojavljuje te pojačava što se više bližimo kraju opusa. Umjetnička motivacija karakterizira Kubrickov opus, no kada pričamo o ranome Kubricku, uvidjet ćemo kako je realistička motivacija važnija no što je to slučaj u filmovima poput 2001: *Odišeja u svemiru* (2001: *A Space Odyssey*, 1968). Siže se, dakle, razlaže unutar strukture uzrok – posljedica, motivi se povezuju onako kako bi se to moglo zbiti u stvarnosti. Kao primjer možemo navesti *Uzaludnu pljačku* (*The Killing*, 1956), treći po redu cjelovečernji Kubrickov film, film noir o pljačkanju konjskoga trkališta. Kroz promjenjivu fokalizaciju možemo vidjeti planiranje, izvedbu plana i posljedice pljačke Johnnija Claya.

Vratimo se na klasičnu hollywoodsku dramaturgiju. Unutar nje svaka scena prikazuje istančane faze. Prvo dolazi ekspozicija; ona specificira mjesto, vrijeme i relevantne likove – poziciju u kojoj se nalaze i trenutačno stanje uma (ibid.: 20). U Kubrickovim ranim djelima može se zamijetiti moguć strah od nerazumijevanja zbog kojeg ti filmovi sadrže postupke karakteristične za klasičnu hollywoodsku drama-

¹ Jedan od mogućih načina shvaćanja stila izložen u knjizi *Film: zabava, žanr, stil* (Turković, 2005).



Uzaludna
pljačka (The
Killing, 1956)

turgiju. U početnoj ekspoziciji Kubrick se često okreće eksplicitnom iznošenju informacija bitnih za razumijevanje pozadinske priče, mjesta i vremena radnje. Isto je i s porukom koja je gledatelju, u prvih nekoliko njegovih filmova, dana nešto eksplicitnije no što će to kasnije biti u filmovima poput 2001: *Odiseja u svemiru* ili *Oči širom zatvorene* (*Eyes Wide Shut*, 1999) gdje su informacije bitne za razumijevanje djela predložene gotovo isključivo vizualnim putem. Kubrick otvara *Staze slave voice-overom* – naracijom putem izvanprizornog glasa komentara, i natpisom “Francuska 1916.”, dok *Uzaludna pljačka*, nakon prikaza konjičke trke gdje će se odviti pljačka, gledatelja upoznaje s likom Marvina Ungera, opet putem izvanprizornoga glasa koji će se ponoviti u još nekoliko navrata, svaki put s istim ciljem – davanja gledatelju informacija relevantnih za razumijevanje priče.

No, pogledajmo što će se dogoditi u kasnijim Kubrickovim filmovima. Kao jedan od zanimljivijih rezova u povijesti filma definitivno valja istaknuti tzv. *podudarajući rez*² iz početnoga dijela 2001: *Odiseje u svemiru*.

Čovjek-majmun baca “oružje”, kost u zrak. U krupnome planu gledamo okretanje kosti, nastaje tišina, a kadar završava rezom na satelit u svemiru. Jednostavan je rez zapravo elipsa od kojih deset milijuna godina. Kubrick je, nakon prvih filmova, shvatio kako ekspozicija ponekad uopće nije potrebna. Na početku bi radio na sadržaju scene, a potom bi je “preveo”, predočio publici postupcima svojstvenima za umjetnost filma, ponajprije vizualnim sredstvima. Također, spomenuta scena nije samo primjer kako se ekspozicija unutar Kubrickova opusa mijenjala tijekom vremena već i reprezentativni uzorak stila montaže koji je krasio Kubricka (simbolika), ali i prikaz načina na koji se Kubrick odnosio prema elipsi. Naime, ako se unutar filma klasičnoga narativnog stila preskoči vrijeme, montažna će nas sekvenca ili komadić dijaloga uputiti na to, odnosno objasniti što smo propustili. U slučaju 2001: *Odiseje u svemiru* to se neće dogoditi.

Još jedna od značajki klasičnog narativnog stila jest ona da “naracija zna više od ijednog ili svih likova, ona sakriva relativno malo”

(ibid.: 22). Što se više krećemo prema posljednjim djelima Kubrickove filmografije, uvidjet ćemo kako su informacije potrebne za razumijevanje djela u cijelosti namjerno skrivene. Naime, kod Kubricka se ne radi o paralipsi,³ već o vjerovanju kako svi elementi unutar slike imaju sposobnost priopćavanja. Slika je slagalica, zagonetka koju gledatelj mora riješiti.⁴ Upravo to daje određenu višeznačnost, kao i, naravno, završeci njegovih filmova. U hollywoodskome je filmu potreba za rasplitanjem zapleta na način da on pruža “poetsku pravdu” postala strukturalna konstanta, a otvoreni, odnosno višeznačni završeci nisu klasično obilježje naracije.

Valja spomenuti još jedan postupak koji odudara od klasičnoga hollywoodskog filma. Pričamo li o objektivnosti i pouzdanosti pripovjedača koje krase klasičnu hollywoodsku dramaturgiju, uvidjet ćemo kako se filmovi Stanleya Kubricka, u pravilu, ne mogu smatrati njezinim predstavnicima. Seymour Chatman (1980) razlikuje dvije kategorije nepouzdanog pripovijedanja i obje uključuju nepouzdanog pripovjedača. Jedna od njih vizualni je prikaz verbalne priče koju nam govori jedan od likova, kao primjerice u *Rašomonu* (*Rashōmon*, Akira Kurosawa, 1950), dok drugi možemo pronaći u Kubrickovu filmu *Barry Lyndon* (1975). Naime, u drugoj kategoriji pripovjedač putem izvanprizornog glasa komentara (koji može i ne mora biti lik u priči) opisuje i interpretira zbivanja “na platnu” (najčešće u retrospekciji). Međutim, zbivanja koja možemo vidjeti dokazuju kako je tumačenje toga glasa ili pogrešno ili varljivo, odnosno odvodi gledatelja na krivi trag (Wilson, 1986: 42–44).

Premda pripovjedač može biti nepouzdan, sama pripovijest unutar Kubrickovih fil-

move ne krši norme klasičnoga stila. Kubrick je, manipulirajući mizanscenom kao gotovo nitko prije, uspio komunicirati poruku na vlastiti, jedinstven način. Kroz slikovno izlaganje, pozadina i potporni dijelovi glavne pripovijesti kod njega sadrže izrazito važne informacije, što rezultira stvaranjem više pripovjednih razina. Iako zvuči kao odklon od klasičnoga stila, o tome ne može biti riječi zato što Kubrick nikada nije glavnu priču, tematiku, odnosno liniju radnje podređivao nekom višem cilju. On ju je jednostavno svim ostalim elementima produbio, pa i njima, na pomalo skriveni način, komunicirao stvarnu bit djela, odnosno poruku koju odašilje. Kubrick je bio perfekcionista, svaki je pokret kamere bio napravljen s razlogom i svaki je element slike stajao na točno predviđenome mjestu.

Sve se na svome mjestu nalazilo s razlogom i ta je metoda artikuliranja ideja usađivala dvostruko značenje u sve elemente. Na taj je način svim scenama dao svojevrsnu dualnost – jedno značenje scene služi pripovijesti, a drugo daje simboličku konotaciju. Drugim riječima, komentatorski umeci najčešće su bili “stopljeni” s ostatkom filma, a nisu stajali kao zasebni dijelovi, pa tako nisu kršili normu optimalne razabirljivosti (Turković, 2003). Ponekad bi i stajali samostalno, ali najčešće se radilo o ukomponiranim obradama koje bi funkcionirale konzistentno unutar totaliteta filma. Spomenimo samo omanji primjer dvostrukog udarca biljarskom kuglom o stol Sydneya Pollacka koji odgovara dvostrukom udarcu štopa o pod maskiranog čovjeka tijekom “obreda” i samim time stvara šire značenje u filmu *Oči širom zatvorene* (Bond, 2016). Upravo odatle dolazi spomenuta višeznačnost Kubrickovih filmova. Važnost simboličnog značenja njegovih

3 Lateralna ispuštanja; davanje manje informacija no što je čitatelju/gledatelju potrebno (Genette, 1992).

4 Usp. videoesej *Stanley Kubrick – The Cinematic Experience* autora Lewisa Bonda (2016), koji se

može pogledati u sklopu njegova YouTube kanala *Channel Criswell*: <<https://www.youtube.com/watch?v=LCG2nuM3RFw>>, posjet 22. srpnja 2018.



Isijavanje (The
Shining, 1980)

filmova gotovo je (a možda i potpuno) jednaka važnosti glavne priče.

Tako opet dolazimo do slagalice koja se daje gledatelju da je razriješi. Kubrick svoje filmove tretira kao hipoteze. Ne daje odgovore niti kaže da je ijedno rješenje dobro. Za razliku od prvih filmova, poslije je dao prostora višeznačnosti i tako uspio pričati o velikim, širokim temama. Njegove likove pratit ćemo tijekom cijelog filma ne odvajajući se od glavne linije radnje, ali oni će isto tako biti instrument za prenošenje teme na simboličku razinu. Riječ je o modernističkom, ali na neki način i autor-skom postupku, razvijenom unutar klasične dramaturgije. Slučaj 2001: Odišeje u svemiru ili filma Oči širom zatvorene nešto je apstraktniji.

Drugim riječima, proučavajući stil Kubrickovih djela neprekidno nailazimo na značajke više stilskih struja i teško ga, gotovo uopće ne možemo svrstati pod jednu od njih. Nastavimo li sa značajkama modernizma, uvidjet ćemo kako je kod Kubricka većina značenja unutar filma dana putem njegovih vizualnih aspekata. Iako su svi Kubrickovi filmovi rađeni po književnom predlošku, ni jedan od njih nije u punom smislu "književni". Pogledamo li primjerice *Isijavanje* (The Shining, 1980) uvidjet

ćemo kako je priča sekundarna, a prednjače vizualni aspekti filma. Godine 1999. poznati kritičar Jonathan Romney za časopis *Sight and Sound* napisao je:

No ono što filmu daje osjećaj neprovidnosti i otpornosti na znatiželju – koji omogućuje kritičarima da zaključe kako je Isijavanje doista ni o čemu, već je riječ jednostavno o neuspjelom žanrovskom poslu – jest činjenica kako je ovo film o iskustvu gledanja Isijavanja.

(Romney, 1999)

Diskurs mijenja sliku ili, bolje rečeno, reži-
žija.

Dakle, Kubricka je gotovo nemoguće smjestiti unutar jedne stilske struje, razdoblja ili škole, ali sve su nabrojene značajke (neke prethodno korištene od strane različitih škola, neke nove) na koncu značajke njegova osobnog stila. Dijelovi klasične hollywoodske dramaturgije (odnosno nasljeđe klasičnoga narativnog stila) unutar koje postoje velike stilizacije s modernističkim postupcima i još mnogo toga prije spomenutog čine konfiguraciju koju nazivamo Kubrickovim stilom.



Kirk Douglas
kao pukovnik
Dax u filmu
Staze slave
(*Paths of Glory*,
1957)

2. Staze slave

Roger Ebert (2005) spomenuo je Truffautovu tvrdnju kako je nemoguće napraviti antiratni film, jer akcija govori sama za sebe, ali da zasigurno nije zamišljao *Staze slave* kada je to rekao. Jedno od ranih Kubrickovih djela, nadasve kohezivno i ekonomično, sadrži i primjere njegovih tipičnih postupaka, ponajprije vizualnih, koje ćemo početi nazivati njegovim stilom. Dugi kadrovi, duge vožnje kamerom koje pokretom otkriju detalj bitan za scenu, pozadinsku priču, lokaciju ili slično, ali nakon toga nastavljaju trajati. Uvijek inventivan, rabio je zapanjujuće tehnike koje su ponekad odlazile u ekstreme, sadržajem filma, njegovom formom ili načinom prezentacije. Iako su tada filmovi u boji već bili naveliko prisutni, odabir crno-bijele fotografije fantastično odgovara tematici i tonu filma koji prikazuje svijet sebičnosti, pokvarenosti i rata. Dominacija tamnih tonova, slabo osvijetljene noćne scene i naglašene sjene funkcioniraju ekspresivno, dodatno potičući neljudskost priče koja se potom odražava izazivanjem tjeskobe u gledatelju.

Kubrick otvara film izvanprizornim glasom komentara i natpisom: "Francuska 1916." Kako smo već naveli, u njegovim ranim djeli-

ma može se zamijetiti moguć strah od nerazumijevanja, pa se u početnoj ekspoziciji okreće eksplicitnom iznošenju informacija bitnih za razumijevanje pozadinske priče, mjesta i vremena radnje. Antiratna poruka iznesena je eksplicitno, narativno, karakteristično za raniju fazu redateljeva opusa. Priča *Staze slave* jednostavna je i kompaktna, no zahvaljujući likovima i režijskom majstorstvu, pretvara se u kompleksno umjetničko djelo. Narativna struktura ima dinamičan tempo razlaganja koji se sastoji od odnosa akcije i reakcije. Imamo tipičnu strukturu, ali supstanca te strukture odudara od klasičnih hollywoodskih filmova. Iako u njoj ne pronalazimo stilizacije, u priči tri nedužna vojnika osuđena na smrt pogibaju, pakao rata se nastavlja, ljudska pokvarenost ustraje i ništa se značajno ne mijenja. Time Kubrick ne tematizira vojnike Ferola, Arnauda i Parisa kao važne pojedince, već na njihovu primjeru progovara o mnogo širem problemu, koji obuhvaća vojnike od početaka povijesti do danas – oni su samo pijuni.

Glavni lik, protagonista radnje, pukovnika Daxa utjelovljuje Kirk Douglas. Dax je s jedne strane idealist, dok je s druge karika u velikom hijerarhijskome lancu i mora sluša-

TIN BAČUN:
STIL STANLEYA
KUBRICKA
IZMEĐU
KLASIČNOGA I
MODERNOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
Staze slave

ti nadređene. Čovjek od principa koji se nađe u problemu kada zaprimi naredbe kojima se upravo ti principi protive. Borba ne samo da prožima makrostrukturu filma već se i odvija unutar francuske vojske, ali i unutar glavnoga, kompleksnog lika.

S obzirom na Kubrickovu fotografsku karijeru, nije iznenađujuće da je u nekoliko scena *Staza slave* snimatelj bio upravo on, niti je čudno što je vizualni aspekt filma vrlo važan. Dugi kadrovi naglašavaju naturalističku suštinu rata te ostavljaju gledatelja u poziciji iz koje se ne može izvući. On biva uronjen u strahote rata kojima kao da nema kraja te u kontekstu rata općenito može sagledavati i budućnosti ljudske rase. Kao što spomenuta tri vojnika ne predstavljaju samo sebe, već i širu društvenu skupinu, tako i Prvi svjetski rat kroz prizmu *Staza slave* nije isključivo jedan konkretni vojni sukob, već svi ratovi, kako prošli, tako i budućí.

Slika je oštra, kadrovima dominira duboka mizanscena, vojnici stalno prolaze kadrom, što zajedno rezultira svojevrsnim dokumentarističkim izgledom koji potencira realistički

prikaz rata i njegovih posljedica. Mizanscena je vrlo vješto iskorištena – Kubrick u dugim scenama eksterijera iskorištava njenu dubinu i stvoren prostor u razne svrhe poput skretanja gledateljeve pozornosti na detalje presudne za razumijevanje određenog elementa filma, dok je mizanscena interijera gotovo kazališna te tako postiže kontrast “unutarnje” artificijelnosti i “vanjskog” naturalizma. Po uzoru na Wellesa, Kubrick ne samo da majstorski barata dubinskom mizanscenom već se u nekoliko navrata služi i promjenom rakursa kako bi uspostavio hijerarhiju likova.

I dok mizanscena ovladava prostorom, montaža to čini s vremenom. Ona je narativna i kontinuirana. Osim montažnih rezova, film sadrži i četiri pretapanja kako bi stvorio elipsu. U cjelini filmskoga djela montaža je nenametljiva, fluidna, a rezovi su realistički opravdani. Film obilježava i izostanak montaže u veoma dugim kadrovima, vizualno efektivnim zbog među ostalim fantastičnih vožnji kamere. Od nekoliko dugih vožnji svakako valja istaknuti prvu. U njoj kamera prati generala Paula Mireaua kako šeće rovom “dižući moral” voj-



Staze slave

nicima. Na taj jednostavan način Kubrick daje gledatelju informacije o stanju na bojištu, stanju vojnika, kao i karakterizaciju generala koji vojnicima postavlja generička pitanja. Valja spomenuti i vožnju koja prati Daxa u rovu, izmjenjujući njegov blizi plan s protuplanom, odnosno njegovim subjektivnim kadrom. Napad samo što nije počeo, posvuda lete meci i odjekuju eksplozije. Dax neustrašivo hoda rovom, sve je više dima i magle dok kamera naposljetku potpuno ne uđe u sablasni zamagljen prostor, otkrivajući samo sjene i crte, kao da se nalazimo u paklu. Druga vožnja prikazuje napad na Anthill. Kamera prati Daxa, ali se isto tako pomiče gore, dolje, lijevo i desno. Time stvara napetost i ne daje gledatelju da vidi što se nalazi ispred regimenta koji stupa prema njemačkoj utvrdi, te time djeluje dezorijentirajuće. U toj se sceni vidi i korištenje *zoom* objektiv. Taj postupak omogućio je Kubricku da u nekoliko navrata mijenja planove bez montažnih rezova. Zbog svoje vidljivosti i artificalnosti rjeđe korišten postupak, ovdje uopće ne smeta jer odgovara tonu filma – gledatelj je ionako pasivni promatrač. Kubrickov je stil

također poznat po uporabi širokokutnih objektiv, postupaka očuđenja te sklonosti groteski, što je sve i vidljivo u *Stazama slave*.

Scenografija je upečatljivo naturalistička kada govorimo o mokrim, hladnim i krvavim rovovima ili potpuno uništenom teritoriju ničije zemlje između njih. No ona je također važan segment spomenutoga kontrasta jer su naturalističkim rovovima jukstaponirane otmjene, skupe i glamurozne palače u kojima borave generali. Zahvaljujući gornjemu rakursu, možemo vidjeti pod palače koji odaje dojam šahovske ploče – još jedan pomno planirani simbolični detalj. Nadalje, jukstapozicija “pijuna” koji pogibaju na ratištu scenama “iza kulisa” u kojima generali vuku konce, kalkilirajući svoje poteze i postotak ljudi koji će najvjerojatnije umrijeti, djeluje iznimno snažno, čak groteskno. Stoga se može reći kako su *Staze slave* najavile Kubrickov groteskni postupak koji će sedam godina kasnije dominirati još jednim njegovim remek-djelom *Dr. Strangelove* ili: *Kako sam naučio prestati brinuti se i zavoljeti atomsku bombu* (*Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964). Također,

TIN BAČUN:
STIL STANLEYA
KUBRICKA
IZMEĐU
KLASIČNOGA I
MODERNOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Christiane
Susanne
Harlan u ulozi
njemačke
zarobljenice
izvodi pjesmu
*Der treue
Husar* u filmu
Staze slave

jukstapozicija se ostvaruje i unutar jednoga kadra – general gleda u Anthill s osmijehom na licu, bezbrižno i samouvjereno, dok pokraj njega prolaze ranjeni vojnici koji će uskoro biti i mrtvi.

Gledateljske emocije mogu varirati. U širokom rasponu one sežu od pokojeg smiješka na spomenute ironične situacije (kao i na apsurd, cinizam u dijalogu ili ismijavanje pogibije za čast i “uzvišeni cilj”), preko straha i tjeskobe u rovovima i na ratištu, tuge i bespomoćnosti u posljednjim scenama, pa sve do ljutnje koja prožima i pripovjedni ton filma. Redatelj je, kao i gledatelj, nemoćan išta promijeniti. U istoj su situaciji i likovi Daxa, Ferola, Arnauda i Parisa. Ratna mašinerija i politika kreću se bez obzira na njih i nastavit će se kretati i nakon njihove smrti. Dax taj gnjev do posljednjih trenutaka drži u sebi. Dobro ne može pobijediti, a gledatelj ne može intervenirati. Uporaba širih planova emocionalno nas distancira od likova, ali kohezivna priča, odlična gluma i redateljsko majstorstvo opravdavaju taj postupak, stvarajući dodatni osjećaj nelagode i nemoći. Kubrickovi se filmovi ne bave individualnim

problemima, već kroz širu prizmu izražavaju hipoteze o cjelovitoj društvenoj problematici. On “pokušava fotografirati fotografiju stvarnosti”, za razliku od Godardove definicije filma “istina 24 puta u sekundi”, što rezultira potenciranjem distance između gledatelja i likova. Zahvaljujući tomu, uočavamo širi kontekst koji se može preslikati na stvarnost u kojoj živimo.

Film *Staze slave* poznat je i po posljednjoj sceni koja predstavlja određen preokret, ne u narativnom, već u emocionalnom, katarzičnom smislu. Katarzično iskustvo ne proizlazi isključivo iz likova vojnika, već i iz gledatelja. U paklu rata i pokvarenog hijerarhijskog vojnog sustava vidimo pijane vojnike kako pjevaju i plaču dok njemačka ratna zarobljenica (dodatno naglašena kao jedini ženski lik u filmu) pjeva pjesmu *Der treue Husar*. Scena vojnika čini ljudima, koji u neljudskim uvjetima ratovanja ponovno iskušavaju zaboravljene osjećaje. Kubrick rabi prirodno svjetlo te niže krupne kadrove naturščika u ulozi francuskih vojnika, stvarivši tako još jednom dokumentarističku autentičnost koja nas svojim realizmom dodatno pogađa.



Staze slave

U filmu, iako opisuje ratno stanje, uopće nema njemačkih vojnika. Da bismo vidjeli ljudsku pokvarenost, ne trebamo vidjeti drugu stranu, niti koncentrirati se na interakciju dviju strana. Također, kontrastni prizori palače i ratišta zapravo opisuju jednako divljaštvo, samo drugačije iskazano. Doduše, u *Stazama slave*, usprkos nagovještaju sumorne budućnosti, nazire se i borba za ljudskost. Taj je dašak optimizma dodatno potisnut u kasnijem Kubrickovu (anti)ratnu filmu *Full Metal Jacket* (1987). Dominacija tema koje reprezentiraju ono najcrnje u ljudima zanimat će Kubricka kroz cijeli njegov opus postupci korišteni u ranijim filmovima ekstremniji, a filmovi sve "vizualniji". Poruka će postati sve implicitnija izražena, ali će Kubrick i dalje svoje filmove tretirati kao hipoteze, bez davanja odgovora na pitanja koja film postavlja. Traženje tih odgovora postat će zadaća gledatelja.

3. 2001: Odiseja u svemiru

2001: *Odiseja u svemiru* film je iz središnjega dijela Kubrickova opusa, iznimno značajan za diskusiju o redateljevom stilu, koji inspi-

raciju pronalazi u vizualnom i auditivnom eksperimentiranju unutar ranoga zvučnog filma, kao i modernizma 1960-ih. Scenarij je nastao u suradnji Kubricka i Arthura C. Clarkea, pisca znanstvene fantastike i autora kratke priče *Straža* (*The Sentinel*, 1951) koja je poslužila kao polazišna točka filmske priče. Clarke je, nakon što je film već bio prikazan na kinoplatnu, izdao roman, usudio bih se reći, dosta drugačiji od samog filma jer nudi mnoštvo jednoznačnih odgovora. Film ne treba gledati kroz prizmu priče ni romana, ne samo zbog audiovizualne komponente filmske umjetnosti nego i radi toga što bi takav način analize lišio film velikog broja višeznačnosti, njemu toliko svojstvenih.

Počnimo s formom. Kada gledatelj napusti kinodvoranu, ima dojam da bi se film mogao nastaviti dalje razvijati i to ne samo zbog enigmatičnog lika već i, možda i ponajviše, zbog forme koje je gledatelj konstantno svjestan, ponajprije zato što se sastoji od odvojenih dijelova (između kojih su elipse – informacije što se u tim dijelovima zbilo nikada ne dobjemo) (Chion, 2001: 66). Dakle, svojevrsna tročinska struktura i trajne "rupe" unutar priče

TIN BAČUN:
STIL STANLEYA
KUBRICKA
IZMEĐU
KLASIČNOGA I
MODERNOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
Staze slave

elementi su filma koje ćemo moći pronaći i u ostalim Kubrickovim djelima, a svojstveni su filmskomu modernizmu.

Sljedeća je, vjerojatno najpoznatija odlika Kubrickova stila *one point perspective* ili linearna perspektiva s jednim očištem koja se odnosi na kompozicije u kojima prostorne ravnine konvergiraju u jednu središnju točku u daljini. Upravo je linearna perspektiva s jednim očištem jedna od odlika Kubrickova stila koja ovdje, ali i u ostalim njegovim filmovima, upućuje na nešto unutar kadra što kao gledatelji trebamo promatrati. Za druge redatelje, poput Hitchcocka ili Bressona, slika je centrifugalna – upućuje na ono što ne sadrži. Kod Kubricka ona je centripetalna – svaljuje pozornost na ono što joj je u središtu. Najbolji je primjer monolit – pojavljuje se više puta, svaki put naglašeno perspektivom i glazbom – kada ga prvi put vide primati, on se prezentira cijeli, u središnjem dijelu kadra, kao u kazalištu. Širokokutni objektiv također imaju veliku ulo-

gu, često kako bi uhvatili veći prostor i sve što u svijetu filma okružuje likove, a ponekad imaju i simboličku funkciju. U sceni gdje Poole trči u krug poput vjeverice u kavezu sadržaj je kontradiktoran širini i beskrajnosti svemira koja ga okružuje, a koju simbolizira slika koju donosi širokokutni objektiv (Poole izgleda kao da prolazi velike udaljenosti). (ibid.: 78)

Vidljivo je i odstupanje od razine očiju, odnosno poigravanje s rakursom, kao i korištenje njegovih ekstremnih varijanti. Donji se rakurs može primijetiti kada monolit dođe u komunikaciju sa Suncem; simbolično kada primat shvati kako rabiti kost kao oruđe; kada Dave polazi isključiti HAL-a, te u spomenutoj sceni u kojoj Poole vježba. Osim nabrojanih scena, primjetna su i druga poigravanja s rakursom, uključujući kadar sa stjuardesom (180°),⁵ scenu u kojoj Poole i Bowman jedu itd.

Osim što obnaša svoju prvotnu funkciju, rez ističe (za djelo iznimno važnu) jukstapoziciju i postaje metakomunikacijski element koji

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Riječ je o dojmu mijenjanja rakursa i rotacije kamere za 180 stupnjeva (horizontalna os) tijekom scene serviranja hrane.



Prizor iz prvog
dijela filma
2001: *Odiseja*
u svemiru
(2001: *A Space*
Odyssey,
1968) "Zora
čovječanstva"
("Dawn of
Man")

upućuje gledatelja na dodatnu razinu na koju valja obratiti pozornost. Ovdje definitivno valja spomenuti jedan od najpoznatijih rezova, prostorno-vremensku elipsu, s kosti (primatova oruđa i oružja) na svemirski brod, koja je daleko od nevidljivoga reza svojstvenoga klasičnomu narativnom stilu.

Filmolog Michel Chion, kada se dotakne montaže, govori kako u Kubrickovim rukama montaža daje osjećaj nepostojanja gradacije, tzv. *build-up*a informacija, nema memorije, sjećanja svakog kadra u onome koji ga zamjenjuje. Upravo zbog toga 2001: *Odiseja u svemiru* naziva "filmom o amneziji". Epizode unutar filma "amnezične" su u odnosu na druge – likovi su uvijek okupirani sadašnjošću.

Zanimljivo je, nadalje, da u filmu nema izmjene krupnoga plana i kontraplana dvoje likova, već je to rezervirano za konfrontacije HAL-a i Davea, odnosno vezu između HAL-a i ljudskih bića (ibid.: 82). Na taj se način stvara napetost i dopušta gledatelju da te scene promatra podrobnije. Uz spomenutu konfrontaciju drugi briljantni moment filma jest realizacija lika računala, koji po definiciji ne bi trebao imati osjećaje. Kada Poole i Bowman odluče popričati nasamo u omanjoj svemirskoj letje-

lici (kapsuli) o vlastitoj zabrinutosti zbog HAL-ova ponašanja i greške nepogrešivog računala, njegovo "panoptičko oko" čita dijalog s njihovih usana. Kompozicija kadra je takva da se slijeva nalazi Poole, zdesna Bowman, i premda bi oni trebali biti naglašeni, u samom je središtu kadra, u linearnoj perspektivi HAL-ovo crveno oko (i sami se astronauti okreću prema njemu pa posljedično skreću i našu pozornost) – kompozicija, dakle, ističe upravo njega. U toj je sceni on itekako nadmoćan – astronauti vjeruju da su sigurni, dok je HAL posve svjestan njihovih namjera. Važno je istaknuti kako, dok gledatelj još nije svjestan HAL-ove prisutnosti, usred Pooleova i Bowmanova razgovora dolazi rez i možemo vidjeti njegov krupni kadar u potpunoj tišini. U tom se trenutku mijenja fokalizacija, a naš fokalizator postaje računalo, te slijede njegovi subjektivni kadrovi koji otkrivaju da je svjestan dijaloga između astronauta. Kamera radi panoramu slijeva nadesno i obrnuto, dok je detalj usana u središtu kadra.

Michel Chion u svojem djelu *Kubrick's Cinema Odyssey* govori o tome kako se Kubrick drži jezika klasičnoga filma, ali ogoljuje film do srži, pa se zato čini problematičnim (ibid.: 89). Smatram, međutim, kako vrlo očit moder-

TIN BAČUN:
STIL STANLEYA
KUBRICKA
IZMEĐU
KLASIČNOGA I
MODERNOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Svemirska
postaja iz filma
2001: *Odiseja u
svemiru*

nizam ipak treba adresirati. Za početak, ovaj “minimalistički” film sporog je ritma tijekom cijelog trajanja, a u odlike stila posebno bi se dala uklopiti duga vožnja tijekom scene HAL-ova isključivanja. Sporim razvojem radnje dodatno su naglašeni momenti do kojih se polagano stiže.

Nadalje, nakon što je iz filma izbačen pripovjedački glas komentara koji je pratio uvodni dio (“Zora čovječanstva”), nedvojbeno je riječ o primjeni načela “pokaži, ne pričaj” (*show, don’t tell*). Važnost višeznačnosti već smo spomenuli, a dodatni razlozi modernizma uključuju: metanarativnost (Peterlić, 2002: 179), egzistencijalističku problematiku, otvoren kraj (semantički zagonetan završetak filma, Gilić: 2006: 137), priču manje motiviranu pravilima žanra, tročinsku strukturu, prikaz različitih mentalnih stanja (ovisno o tome na koji se način interpretira treći dio filma), permanentne “rupe” u pripovijesti (elipse unutar kojih su se zbili događaji u koje nemamo uvid), uporabu

slike u simboličkoj, namjesto realističkoj funkciji, dominaciju stila nad pripoviješću itd.

2001: *Odiseja u svemiru* film je nastao u trenucima preorijentacije Hollywooda, kako kaže Peterlić (2002: 180–181), u trenucima kada se postojeći obrazac klasičnoga narativnog filma istrošio i kada su iz Europe počele prodirati tendencije modernizma ili autorstva. Nekoliko godina prije nastala su dva izrazito autorska filma što u širem smislu pripadaju žanru znanstvene fantastike – *Alphaville* (1965) Jean-Luca Godarda i *Fahrenheit 451* (1966) François Truffauta. Ta su dva filma, nastavlja Peterlić, bili filmovi teze, koja kao da prethodi njihovoj radnji. I Kubrick je težio sličnomu.

2001: *Odiseja u svemiru* i na prvi pogled odstupa od nečega što bismo nazvali klasičnim SF-om. On je “ostvarenje dugih kadrova i izrazito ‘antipustolovna’ i ‘antinapeta’⁶ prikaza potencijalno iznimno začudnih događaja, ne posjeduje vidljivih mehanizama klasične identifikacije s junacima, čak se teško može

93-94 / 2018

6 Putevi od točke A do točke B nisu obogaćeni akcijom.



Prizor iz filma
2001: *Odiseja u
svemiru*

reći tko su junaci tog filma” (Gilić, 2006: 137). Također, upravo neutralnost tih likova dopušta svojevrsnu “hladnoću” filmu, tako svojstvenu Kubricku. I premda se žanrovske strukture u igranome filmu prije svega povezuju s klasičnim narativnim stilom, one nipošto ne isključuju filmski modernizam. Ne radeći distinkciju između filmskih struja i žanrovskoga sustava, već dopuštajući preklapanja i mogućnost pojave art filma unutar njega, 2001: *Odiseja u svemiru* možemo nazvati modernističkim SF-om.⁷

4. Karakteristične slikovne odlike Kubrickovih filmova

4. 1. Duge scene

Prva karakteristična slikovna odlika Kubrickova stila jesu duge, spore scene koje od gledatelja zahtijevaju strpljivost i dopuštaju refleksiju. Primjera je zaista mnogo, a možemo navesti kartašku igru i scenu zavođenja u *Barryju Lyndonu*, kao i HAL-ovo isključivanje u

2001: *Odiseji u svemiru*. Nema montažnih rezova, nema elipsi – pratimo kako Bowman isključuje jedan po jedan modul. Kubrick je majstor sporih scena. S dijalogom ili bez njega, gotovo kod svake bitne scene njegova filma, tempo se uspori. U *Spartaku* (*Spartacus*, 1960), moment, odnosno klimaks, u kojem je Spartak identificiran sadrži vrlo spor dijalog gdje lik samo gleda u svojeg tužitelja, što rezultira time da ga tužitelj udari.

4. 2. Ekstremni rakurs

Kubrick je općenito poznat po otklonu od norme optimalne točke gledišta, no sa svakim kasnijim filmom dovodio je rakurs (kao i neke druge slikovne odlike filmskoga zapisa) do ekstrema. Najpoznatiji je primjer iz *Isijavanja*, gdje je Jack Torrance u jednom trenutku prikazan iz ekstremnog donjega rakursa, a kamera je gotovo potpuno vertikalna, iskazujući time pomaknuto mentalno stanje lika, ali i njegovu trenutačnu poziciju među ostalim likovima.

TIN BAČUN:
STIL STANLEYA
KUBRICKA
IZMEĐU
KLASIČNOGA I
MODERNOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁷ Peterlić (2002) ga u *Studijama o 9 filmova* naziva mogućom uvertirom u *meta science fiction*.



Astronauti Poole i Bowman (Gary Lockwood i Keir Dullea) u zvučno izoliranoj kapsuli razgovaraju o HAL-u koji ih motri i čita s usana. Prizor iz filma 2001: Odiseja u svemiru.

4. 3. Širokokutni objektiv

Kao nasljeđe Orsona Wellesa i Gregga Tolanda, Kubrick često pribjegava širokokutnim objektivima koji mu daju veću mogućnost manipuliranja mizanscenom. Nekada se radilo o ekstremno širokim objektivima, čak i do te mjere da možemo vidjeti distorziju. Ponekad ih koristi za krupni plan kako bi izrazio hitnost ili patos, a ponekad kako bi stvorio malu distorziju na licu, čineći ga tako strašnijim, "pomaknutijim", kao u filmu *Isijavanje* gdje je radio s lećom od 18 mm žarišne duljine. Kao primjer isto tako možemo navesti i *Paklenu naranču* (*A Clockwork Orange*, 1971) gdje se širokokutnim objektivima ne koristi samo za statične kadrove, nego i za vožnje. Naravno, ne treba podcijeniti ni moć začuđujućih tehnika kako bi se njima iznenadilo gledatelja i učinilo prizor zanimljivijim. Kada su ga pitali za važnost uporabe širokokutnih objektivu, Kubrick je rekao:

Vjerojatno će se nekomе učiniti da je ovo što ću reći krajnje očigledno, ali svejedno smatram da nije loše istaknuti da kada radite film, bilo kakvu višu ideju da pri tom imate na umu, morate biti zanimljivi; morate biti zanimljivi vizualno, narativno i

morate imati zanimljiva glumačka rješenja. Sve ideje koje čine film interesantnim moraju se uklopiti u temu priče, pripovjedne zahtjeve i svrhu scene; ali, u okviru svega toga, vi morate umjetničko djelo učiniti zanimljivim. Sjećam se jednog komentara napisanog u knjizi Stanislavski režira u kome Stanislavski kaže jednom glumcu da je on na pravi način shvatio lik koji glumi, da je potpuno shvatio tekst komada, da je ono što je radio potpuno uvjerljivo, ali da to još nije dobro zato što nije zanimljivo.

(Strick i Houston, 1972)

4. 4. Duge vožnje

Kubrick je u svoje filmove uložio znatno vrijeme i trud kako bi odredio točan položaj i put kamere, čak je i konstruirao setove kako bi vožnje bile izvedive. Jedna od najpoznatijih (i najkorištenijih) njegovih tehnika zasigurno je duga vožnja unazad.

Full Metal Jacket u prvome dijelu sadrži dugu *steadicam* vožnju koja prati ("vuče") narednika Hartmana dok stupa oko spavaonice. U filmu *Staze slave* Kubrick prvi put često pribjegava toj tehnici, a najpoznatija njena manifestacija najvjerojatnije je kada kamera prati



2001: *Odiseja u svemiru*

Daxa u rovu, izmjenjujući njegov blizi plan s protuplanom, odnosno njegovim subjektivnim kadrom.

4. 5. Kompozicija (linearna perspektiva s jednim očistem)

Načelo simetrične kompozicije svojstveno je Kubricku od samog početka njegova filmskog stvaralaštva pa sve do posljednjega filma *Oči širom zatvorene*. On postavlja kameru tako da horizont popunjava središnji dio kadra, a samo je središte točka perspektive do koje vode sve ostale komponente unutar kadra. Često su

dotični kadrovi smješteni unutar uskih hodnika ili koridora, no to nije uvjet. Naprotiv, možemo naići na istu kompoziciju korištenu u eksterijeru (strijeljanje u *Stazama slave*). Također, duga vožnja unazad u uvodnoj sekvenci *Paklene naranče*, kao i scena iz *Isijavanja* koja prati Dannyja dok se vozi na svom dječjem biciklu. Primjera je mnogo, a možda ih najviše sadrži 2001: *Odiseja u svemiru*.

No ključno nije samo korištenje dotičnih tehnika već i način na koji ih Kubrick spaja u cjelinu i način na koji one emocionalno djeluju na gledatelja.

TIN BAČUN:
STIL STANLEYA
KUBRICKA
IZMEĐU
KLASIČNOGA I
MODERNOGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

- Bond, Lewis Michael**, 2016, "Stanley Kubrick – The Cinematic Experience" (videoesej), *Channel Criswell*, <<https://www.youtube.com/watch?v=LCG2nuM3RFw>>, posjet: 22. srpnja 2018.
- Bordwell, David**, 1986, "Classical Hollywood Cinema", u: Rosen, Philip (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press
- Chatman, Seymour**, 1980, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca; London: Cornell University Press
- Chion, Michel**, 2001, *Kubrick's Cinema Odyssey*, London: British Film Institute
- Ebert, Roger**, 2005, "Paths of Glory", <www.rogerebert.com/reviews/great-movie-paths-of-glory-1957>, posjet: 22. srpnja 2018.
- Filips, Džin D. [Phillips, Gene D.] (ur.)**, 2004, *Stenli Kjubrik*, Beograd: Hinaki
- Genette, Gerard**, 1992, "Tipovi fokalizacije i njihova postojanost", u: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus
- Gilić, Nikica**, 2006, "Modernizam i pitanje žanra", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press
- Kovács, András Bálint**, 2007, *Screening Modernism – European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago: University of Chicago Press
- Peterlić, Ante**, 2002, *Studije o 9 filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Romney, Jonathan**, 1999, "Stanley Kubrick 1928–99 Resident Phantoms", *Sight and Sound*, rujan, str. 8–11, <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/179>>, posjet: 22. srpnja 2018.
- Strick, Philip; Houston, Penelope**, 1972, "Interview with Stanley Kubrick regarding A Clockwork Orange", *Sight and Sound*, proljeće, <<http://visual-memory.co.uk/amk/doc/0070.html>>, posjet: 22. srpnja 2018.
- Turković, Hrvoje**, 2003, "Opisnost naracije — temeljna opisna načela", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 35, str. 168–177.
- Turković, Hrvoje**, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Wilson, George M.**, 1986, "Coherence and Transparency in Classical Narrative Film", u: Wilson, George M., *Narration in Light. Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, str. 39–61.

Janko Heidl

Kronika

23. 11.-03. 12. Bruxelles, Belgija

Cjelovečernji dokumentarno-eksperimentalni slikopis *Posljednji super 8 film* Dana Okija prikazivan je u centru za umjetnost i medije Argos, u sklopu višemedijskog programa "Black Box Screenings", a uvršten je i u Argosovu zbirku i distribuciju.

01. 12. Zagreb

U Galeriji Vladimira Horvata održana je 13. revija filma kratke forme, 240 sekundi hrvatskog filma. Nagradu publike osvojila je animirana *Balada iz predgrađa* Martine Anić i Marijane Barišić, u produkciji FKVK Zatrešić.

01. 12.-17. 12. Zagreb

U AK Medici održana je prva međunarodna filmska rezidencija, uz filmske projekcije i razgovore.

02. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je ANIDOK Zagreb, radionica profesionalnog usavršavanja u području animiranih dokumentarnih filmova, uz predavanja inozemnih i hrvatskih stručnjaka.

04. 12.-10. 12. Zagreb i Rijeka

U kinu Europa i u MM centru Studentskoga centra u Zagrebu te u Art-kinu Croatia u Rijeci (06. 12. – 10. 12.) priređen je 15. Human Rights Film Festival, festival filmova o ljudskim pravima. Održane su svjetske premijere hrvatskoga dokumentarno-eksperimentalnoga cjelovečernjega filma *Vremenske bombe* Gorana Sergeja Pristaša i BADCo te kratkoga dokumentarnoga filma *Dobri domaćini* Andreja Korovljeva. U suradnji s Književnim klubom Booksa i Revijom malih književnosti, pod okriljem HRFF-a održan je i program "Sjedinjene Države Levanta", u kojem je, uz prigodan filmski repertoar, predstavljena suvremena bliskoistočna književnost na arapskom jeziku, a bezfilmski dio tih priredbi održao se i u Osijeku, Dubrovniku i Vukovaru. Održane su tribine i diskusije, festivalu su pribivali domaći i inozemni gosti.

05. 12. Bruxelles, Belgija

U glavnoj zgradi Europskog parlamenta, na poziv Josepa Marie Terricabrassa, dopredsjednika European Free Alliance/Group of the Greens u Europskom parlamentu, prikazan je dokumentarni film *Neželjena baština* Irene Škorić, uz nazočnost redateljice, a nakon

projekcije održana je debata o jačanju nacionalizma na prostoru Balkana.

05. 12.-12. 12. Bogotá, Kolumbija

15. festival kratkoga filma Bogoshorts (Festival de cortos de Bogotá, Bogoshorts) je u sklopu sekcije "Put oko svijeta" prikazao dva programa hrvatskih filmova. U izbor animiranih ušli su *Petrova šuma* Martine Meštrović, *Pokretni elementi* Marka Tadića, *Planemo* Veljka Popovića, *Wiener Blut* Zlatka Boureka i *Pavla Šaltera*, *Čoban* Matije Pisačića, *Simulacra* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona, *Glad* Petre Zlonoge, *Fibonaccijev kruh* Danijela Žeželja, *Priča s početka vremena* Božidara Trkulje i *Sotonin sin* Marka Dješke, a u izbor eksperimentalnih *Dota* Petre Zlonoge, *Novi Južni* Zagreb Darka Fritza, *Tu tamo* Alexandra Stewarta, *Nošen pticama* Marka Tadića, *Kino Crvena zvijezda* Silvestra Kolbasa, *U ime naroda* Dalibora Martinisa, *Najmanji* Tomislava Šobana i Sektor Gorana Škofića. U natjecateljskim programima sudjelovali su *Na plaži* Gorana Škofića, *Gamer Girl* Irene Jukić Pranjić, *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusijanović i *Cijena ugljena* Vibora Juhasa, a u ostalim, nenatjecateljskim programima *Posljednji izazov* Božidara Trkulje, *Grad duhova* Marka Dješke i *Tajni laboratorij* Nikole Tesle Brune Razuma.

07. 12. Zagreb

U sklopu projekta Vrtići u kvartovskom kinu, u KUC-u Travno su premijerno prikazani kratki animirani filmovi slovensko-(manjinsko)hrvatske koprodukcije, *Koyaa i nestašni predmeti* Kolje Saksida te dokumentarno-animirani film *Živio*, *Koyaa!* Marine Andree Škop, uz nazočnost autora.

07. 12. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održan je program projekcija Videoforum, s izborom iz recentne hrvatske i međunarodne produkcije eksperimentalnoga, animiranoga filma i filmova umjetnika. Među inima, prikazani su radovi Damira Očka, Ibire Hasanovića, Marka Meštrovića, Davora Sanvincentija i Ane Hušman.

08. 12. Zagreb

U Knjižnici Bogdana Ogrizovića predstavljena je knjiga Tomislav Gotovac: *Anticipator kriza*. Sudjelovali su članovi uredničke ekipe Miško Šuvaković, Darko Šimičić, Ksenija Orelj i Nataša Šuković, autori tekstova Diana Nenadić, Goran Trbuljak i Janka Vukmir te Slaven Tolj, ravnatelj Muzeja moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, nakladnika knjige.

09. 12. 2017.-01. 03. 2018. Osijek

U Muzeju Slavonije održana je izložba posvećena kinu Urania, postavljena u povodu 105. obljetnice njegova postojanja.

11. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera cjelovečernjega dokumentarnoga filma *Črni Kastavac* Igora Modrića, uz nastup autora glazbe, gitarista Damira Halilića Hala.

11. 12.-16. 12. Zagreb

U kinu Metropolis/MSU održani su Dani indijskog filma.

12. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera cjelovečernjeg igranoga filma manjinske hrvatske koprodukcije *Muškarci ne plaču* Alena Drljevića, uz gostovanje glumca Leona Lučeva.

12. 12. Split

U Kino klubu Split održano je predavanje Vedrana Šuvara, filmaša i predsjednika Kinokluba Zagreb, nazvano "Prakse amatera", uz program hrvatskih suvremenih kratkih amaterskih filmova.

12. 12. Zagreb

U kinu Europa predstavljena je autobiografska knjiga *Poslije kiše* Rade Šerbedžije, uz popratnu riječ autora te pisca i scenarista Miljenka Jergovića.

12. 12. Zagreb

U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA, prikazan je igrani film *Izgubljena olovka* Fedora Škubonje, uz popratnu riječ filmologa Nikice Gilića.

12. 12. Zagreb; 13. 12. Rijeka

U zagrebačkom kinu Tuškanac (12. 12.), u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je program "Saturnalije: bečka filmska erotika od 1906. do 1910. godine", sa šesnaest filmova Saturn filma, prve produkcijske kuće na području Austro-Ugarske koja se specijalizirala za proizvodnju tzv. filmova za gospodu. Dan poslije program je prikazan u riječkom Art-kinu Croatia. Projekcije je autorskom glazbom uživo pratio beogradski pijanistički LP Duo.

13. 12.-17. 12. Beograd, Srbija

U retrospektivnim programima jugoslavenskoga subverzivnoga filma, na Alternative film/video, festivalu novoga filma i videa, održanome u Domu kulture Studentski grad, prikazan je i niz klasičnih djela hrvatskih autora i produkcija.

14. 12. diljem svijeta

U hrvatskim i svjetskim kinima počela je redovita distribucija američkoga cjelovečernjega igranoga filma *Ratovi zvijezda: Posljednji Jedi* Riana Johnsa, koji se u ožujku 2016. snimao i u Dubrovniku.

15. 12.-16. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program "Vikend filmskog arhiva: Sjećanje na Relju Bašića".

15. 12.-17. 12. Osijek

U Video klubu Mursa održana je radionica izrade blagdanskih videočestitki u tehnici stop-trik animacije za male i velike, pod nazivom Zajedno.

16. 12. Zagreb

U dvorani Müller zagrebačkog kina Europa održana je prezentacija i projekcija serijala animiranih filmova *Koyaa i nestašni predmeti* autora Kolje Saksida, snimljenih u slovensko-(manjinsko)hrvatskoj koprodukciji, a prikazan je i dokumentarno-animirani film o njihovu nastanku pod nazivom *Živio, Koyaa!* autorice Marine Andree Škop. Projekcije su popraćene prezentacijom pedagoških materijala za rad s djecom i upoznavanje sa svijetom animiranoga filma, a publici se predstavio i dio ekipe predvođen Koljom Saksidom i lutkom Koyoom.

16. 12. Rijeka

U Art kinu Croatia prikazan je program "Live Cinema Act" s projekcijom cjelovečernjega filma *Tuvalu* Veita Helmera uz živu glazbenu pratnju sastava Mr.Lee & IvaneSky.

16. 12. Danilovgrad, Crna Gora

Kratki dokumentarni film *Mama, zašto plačeš?* Vladimire Spindler nagrađen je trećom nagradom u kategoriji Ekologija duše, na 3. GMIFF-u (Green Montenegro Film Festival, 14. 12. – 16. 12.).

19. 12. Zagreb

U Cineplexxu City Center One East održana je svečana premijera cjelovečernjeg igranoga filma *Mrtve ribe* Kristijana Milića. Dva dana poslije počela je redovita distribucija u hrvatskim kinima.

19. 12. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti predstavljeno je peto izdanje knjige *Osnove teorije filma* Ante Peterlića, izvorno objavljene 1977, a ovom prigodom u nakladi ADU-a. O knjizi su govorili filmolozi Hrvoje Turković (priređivač knjige) i Nikica Gilić, te kritičarka Diana Nenadić.

19. 12.-20. 12. Zagreb

U kinu Europa, u programu Fil(m)harmonija, prikazivan je *Cirkus Charlieja Chaplina*, uz glazbenu pratnju Zagrebačke filharmonije uživo.

19. 12.-20. 12. Split

U Kino klubu Split, filmologinja i filmska kustosica Tanja Vrvilo održala je predavanje "Što su poučavali: Martinac i Farocki", uz projekciju pet klupskih filmova Ivana Martinca (*Monolog o Splitu*, *Sve ili ništa*, *Život je lijep*, *Mrtvi dan*, *Atelijer Dioklecijan*) te galerijskoga rada za dva ekrana *Sučelja* Haruna Farockog.

21. 12. Zagreb, Slatina, Nova Gradiška, Rijeka, Prelog...

U 24 kina, u 22 grada širom Hrvatske – Slatini, Novoj Gradiški, Rijeci, Prelogu, Zagrebu, Novskoj, Zaboku, Samoboru, Ivancu, Korčuli, Pazinu, Kutini, Splitu, Koprivnici, Hvaru, Lastovu, Pločama, Svetome Ivanu Zelini, Dubrovniku, Sisku, Varaždinu i Daruvaru – održan je peti Maraton kratkometražnoga filma, kojim se u povodu najkraćega dana u godini slavi kratka filmska forma. Prikazano je ukupno 37 filmova, hrvatskih i inozemnih. Osim u kinima, ovogodišnji Maraton održan je i na internetskoj stranici Hrvatskog audiovizualnoga centra, gdje je od 22. prosinca 2017. do 1. siječnja 2018. prikazano deset kratkih uspješnica s prošla četiri izdanja Maratona. Maraton kratkih filmova odvij se usporedno u četrnaest zemalja diljem Europe.

21. 12. Zagreb

Na repertoar kina Europa stigao je *Kratki izlet*, cjelovečernji igrani prvijenac Igora Bezinovića, čime je počela njegova kinodistribucija u zemlji.

21. 12. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra prikazan je program "Moderne basne" s animiranim filmovima Aleksandra Marksa, Vladimira Jutriše, Zlatka Grgića, Jelene Oroz i Chintisa Lundgren, uz gostovanje Lundgren i njezina suradnika Draška Ivezića.

22. 12. Zagreb

Desk Kreativne Europe – Ured MEDIA Deska Hrvatske objavio je da su hrvatski korisnici i ove godine bili uspješni u sklopu poziva za predlaganje programa koji se referiraju na razvoj pojedinačnih projekata, razvoj skupnih projekata, festivale, kontinuirano usavršavanje, promidžbu europskih djela putem interneta, mrežu kina EUROPA CINEMAS te automatsku i selektivnu distribuciju. Osiguran je ukupan iznos od 638 667 eura.

22. 12. Rijeka

Predstavnici Art-kina Croatia objavili su podatke o posjetu kinu tijekom 2017 – filmskim programima pribivalo je 43 727 gledatelja, a još 5000 posjetitelja nazočilo je tribinama, predavanjima, okruglim stolovima i drugim programima.

26. 12. Beograd, Srbija

U Domu omladine, na četvrtome izdanju festivala suvremenih praksi eksperimentalnoga i umjetničkoga filma, nazvanom "Svetlosne razglednice – presek suvremenog eksperimentalnog filma iz Hrvatske" i posvećenom hrvatskom eksperimentalnomu filmu, prikazani su radovi Ane Hušman, Ivana Faktora, Borisa Poljaka i Vladislava Kneževića.

26. 12. 2017.-27. 03. 2018. Split

U sklopu obilježavanja 65. godišnjice postojanja Kino kluba Split kroz programe prezentacije klupske baštine, u Galeriji umjetnina prikazivali su se kratki filmovi Lordana Zafranovića.

2018.**02. 01. Zagreb**

Premiuo je scenograf, redatelj i slikar Željko Senečić, rođen u Zagrebu 1933.

05. 01. Supetar

U Kinu Mediteran Supetar održana je, uz nazočnost dijela ekipe, premijera *Osmog povjerenika*, cjelovečernjeg igranog prvijenca Ivana Salaja.

08. 01.-12. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su programi nastave filmske umjetnosti za srednjoškolce i profesore, radionica animiranoga filma za mlađe osnovnoškolce te radionica dokumentarnoga filma za starije osnovnoškolce.

09. 01. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održana je, uz nazočnost dijela ekipe, zagrebačka svečana premijera *Osmoga povjerenika* Ivana Salaja. Dva dana potom počela je redovita kinodistribucija filma u zemlji. Tijekom prvoga vikenda prikazivanja film je vidjelo 9166 gledatelja.

09. 01.-14. 01. Rijeka

U Art-kinu Croatia, u sklopu programa "Na putu" prikazan je ciklus suvremenoga njemačkoga filma.

10. 01. Split

U Kinoteci Zlatna vrata prikazan je film *Rani rado-vi* Želimira Žilnika, uz gostovanje autora i ravnatelja

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

filmske fotografije Karpa Godine. Prije projekcije moderator Pave Majić razgovarao je sa Slavenom Sumićem o umjetničkoj akciji Crveni Peristil iz 1968., koje je Sumić bio sudionik. Bila je to prva priredba cjelogodišnjeg programa obilježavanja pedesete obljetnice 1968. godine.

10. 01.-14. 01. Zagreb

U Pogonu – Zagrebačkom centru za nezavisnu kulturu i mlade održane su Restartove Filmske početnice, radionice *stop-motion* tehnike i glazbe na filmu, namijenjene mlađim osnovnoškolcima.

11. 01. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra, u ciklusu Kratke slike prikazan je indijski dokumentarni film *Mašine* Rahula Jaina, uz razgovor s Marijem Ivekovićem, predsjednikom Novog sindikata.

11. 01.-12. 01. Split

U Kino klubu Split održane su autorske večeri Karpa Godine (11. 01) i Želimira Žilnika (12. 01), uz projekcije njihovih filmova prema vlastitu izboru te razgovore s autorima. Program je održan kao dio ovosezonske filmske škole Kino kluba Split pod tematskom cjelinom "Prakse amatera", namjera koje je redefinirati pojmove nezavisnog umjetničkog i autorskoga filma u kontekstu djelovanja kinoklubova i sličnih produkcijskih sustava te naraštajima budućih filmaša i ljubitelja filma približiti djelovanje renomiranih redatelja koji su svoje prve radove, često i najradikalnije i najslobodnije, započeli u amaterskim produkcijskim uvjetima.

12. 01. Zagreb

Vijeće Animafesta objavilo je da je dobitnik Nagrade za životno djelo 28. svjetskog festivala animiranog filma – Animafesta (04. 06. – 09. 06. 2018) češko-američki animator Paul Fierlinger.

13. 01. Split

U Kino klubu Split održan je program "Razgovor s autorom", a gost je bio Igor Bezinović. Prikazani su njegovi filmovi, kao i isječci iz drugih filmova po njegovu izboru. Priredba je ostvarena u sklopu tematske cjeline "Prakse amatera", a istodobno i kao uvod u radionice Hibridnog filma.

15. 01. Zagreb

Na Prvome programu Hrvatske televizije počelo je emitiranje treće sezone (deset epizoda) hrvatske dramske serije *Počivali u miru* u režiji Gorana Rukavine i produkciji Ring produkcije za HRT.

16. 01. Zagreb

U kinu Europa održana je svečana premijera cjelovečernjega dokumentarnoga filma *Gazda: Početak* Darija Juričana, a ujedno je predstavljena istoimena knjiga Mašenjke Bačić i Saše Paparelle.

16. 01. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je tribina "Woyzeck u kazalištu i na filmu". Prikazan je film *Woyzeck* Wenera Herzoga, a nakon toga je održan razgovor s ekipom predstave *Woyzeck* postavljene u HNK Ivana pl. Zajca – redateljicom Anicom Tomić te glumcima Deanom Krivačićem i Hanom Selimović – i filmskim kritičarom Sašom Stanićem.

18. 01.-24. 01. Zagreb i Rijeka

U kinu Europa (Zagreb) i Art-kinu Croatia (Rijeka, 18. 01. – 19. 01) održane su 11. filmske mutacije: Festival nevidljivog filma, a ovogodišnja mu je egida bila Refleksije za budućnost. Program je bio usmjeren na stvaralaštvo Victora Ericea i Montea Hellmana te na albansku kinematografiju. Održani su razgovori i tribine, gostovali su Victor Erice, Iris Elezi, Brad Stevens i drugi. Ogranak Mutacija činila je projekcija video-instalacije za šest ekrana *Proždirati ili letjeti* Haruna Farockija i Antje Ehmanna u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti (20. 01. – 28. 02)

19. 01. Sisak

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine održana je premijera cjelovečernjega dokumentarnoga filma *Odgođena revolucija* Vlatke Vorkapić, uz nazočnost dijele filmske ekipe. Potkraj ožujka počela je ograničena kinodistribucija filma u zemlji.

19. 01. SAD i Kanada

Prikazivanjem u 35 kina diljem SAD-a i Kanade počela je sjevernoamerička kinodistribucija bjelorusko-rusko-srpsko-bosanskohercegovačko-hrvatsko-američkoga cjelovečernjega dokumentarnoga filma *Ruski film ceste* Dimitrija Kalašnjikova.

20. 01. Zagreb

U kinu Europa održana je treća Frooom filmska revija, s izborom filmova nastalih na filmskim radionicama za djecu Frooom! Bacači sjenki tijekom 2017.

20. 01. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra održan je jednodnevni stručni seminar o 16-milimetarskoj filmskoj opremi, uz mentorstvo filmskog tehničara Josipa Cersarca.

22. 01. Samobor

U Bunkeru je održana samoborska svečana premijera *Osmoga povjerenika* Ivana Salaja, uz nazočnost dijela filmske ekipe.

22. 01.-26. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu programa "Na putu", prikazan je ciklus suvremenog njemačkog filma.

22. 01.-28. 01. Zagreb

U kinu Europa održan je filmski program *Queer Moments*.

23. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa *Kratki utorak*, prikazan je program "Zapisi iz (ruskog) podzemlja", s izborom novog istočnoevropskog eksperimentalnoga filma na razmeđu filma i drugih umjetnosti – performansa, glazbe, instalacije... Izbornik, ruski filmaš i filmofil Andrej Silvestrov osobno je predstavio filmove.

23. 01. Ljubljana, Slovenija

U Slovenskoj kinoteci održan je program "Novi hrvatski kratki – režiseri u dijalogu" (Novi hrvatski kratki – režiserji u dijalogu), na kojem su prikazani suvremeni hrvatski kratki filmovi Hane Jušić, Tina Žanića, Jure Pavlovića, Ivane Škrabalo i Sonje Tarokić, uz nazočnost nekih autora.

24. 01. Rijeka

Projekcijom *Osmijeha ljetne noći*, uz uvodnik filmskoga kritičara Boška Picule, počeo je cjelogodišnji program "Filmski prizori iz života Ingmara Bergmana", u sklopu projekta "Bergmanova godina" koji obilježava 100 godina od sineastova rođenja.

24. 01. Dubrovnik

U kinu Sloboda održana je Filmska radionica podnaslovljena *Mladi i Grad* skupa – Forum 2018., uz projekcije radioničkih filmova.

25. 01. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra, u ciklusu *Kratke slike*, prikazani su kratki filmovi Eduarda Galića, Josipa Viskovića i Jurja Primorca, uz razgovor s Eduardom Galićem.

27. 01. Zagreb

U OŠ Ivana Merza počeo je proljetni *Froom* val, niz filmskih radionica za djecu *Froom!* Bacači sjenki, koje su se održavale vikendima, do 25. ožujka.

28. 01.-10. 06. Zagreb

U Udruzi Praktikum održane su filmske radionice za mlade pod vodstvom redateljice Dalije Dozet.

28. 01. Brasília, Brazil

Egzorcizam Dalibora Matanića osvojio je Grand Prix za najbolji film na prvom Anđelu uništenja – međunarodnome filmskom festivalu fantastike u Brasíliji (*O Anjo Exterminador – Festival Internacional de Cinema Fantástico de Brasília*, 25. 01. – 28. 01).

29. 01. Zagreb

Objavljen je izvještaj Hrvatskog audiovizualnog centra nazvan "Gledanost hrvatskog filma i domaća kinodjelatnost u 2017. godini". U njemu među ostalim stoji da je tijekom 2017. u kinima prikazano dvadeset naslova hrvatskih autora te da je, ukupno gledajući, 2017. četvrta najbolja godina u ovome desetljeću po rezultatima hrvatskoga filma. Uz to godina je bila rekordna po broju posjeta kinodvoranama općenito, pa je tako film na velikom platnu gledalo 4,54 milijuna ljudi, što je 5,7% više u odnosu na 2016. Rast posjeta zabilježen je drugu godinu zaredom – 2016. prvi je put u povijesti u kinu bilo više od četiri milijuna gledatelja (4,3 milijuna). Sukladno tomu, rekordni utržak iz 2016. od 126,7 milijuna kuna premašen je za 5,8% i u 2017. godini iznosi 134,1 milijun kuna. Raste i broj posjeta kinima po glavi stanovnika (engl. *admissions per capita*): s 1,02 u 2016. povećan je na 1,09 u 2017. Najgledaniji hrvatski film bio je *Uzbuna na Zelenom vrhu* Čejen Černić, u produkciji Kinorame, sa 64 642 gledatelja. Drugi je *Anka* Dejana Aćimovića, u produkciji DA filma, s 30 885 gledatelja, a na trećem je mjestu češkoslovačko-hrvatski animirani film *Neparožderi* Galine Miklinove (hrvatski koproducent je Filmosaurus Rex d.o.o., s koproducentom Arsenom Antonom Ostojićem i pridruženim producentom Hrvojem Vajićem), s 15 764 gledatelja.

30. 01. Zagreb

U kinu Grič održana je revija filmova snimljenih tijekom 2017. u Blank_filmskom inkubatoru.

30. 01.-19. 06. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je program "Kino učionica: Marginalne", koji je, uz deset susreta domaćina, gostiju i publike te projekcije, tematizirao "žene i marginalnost". Domaćice i moderatorice ciklusa bile su Sanja Bojanić, Brigita Miloš, Marija Katalinić, Marija Ott Ffranolić i drugi, a među gostima su bili Vlasta Delimar i Želimir Žilnik.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

01. 02. Pula, Rijeka, Split i Zagreb

U Kinu Valli (Pula), Art-kinu Croatia (Rijeka), Kinoteci Zlatna vrata (Split) i kinu Tuškanac (Zagreb), održano je novo izdanje programa Secret Arts Cinema, uz projekciju dokumentarnoga filma *S one strane mode* Jaaka Kilmija i Lennarta Laberenz. Projekcije su popraćene gostovanjima stručnjaka za odjevnu modu i izradu odjeće.

02. 02. Karlovac

U Gradskoj knjižnici "Ivan Goran Kovačić" predstavljena je knjiga Igora Jurilja *Film od Zorinog doma do Edisona: Recepcija filma i prvih karlovačkih kinematografa u lokalnoj periodici, 1896.-1920.*, objavljena u nakladi Hrvatskog filmskog saveza, Kinokluba Karlovac i GK "Ivan Goran Kovačić". Knjigu su predstavili filmolog Nikica Gilić, urednica Diana Nenadić i autor.

02. 02.-08. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program "Panorama: Suvremeni švedski film".

02. 02.-09. 02. Rovinj

U Multimedijalnome centru održana je multimedijalna izložba "Luminar" hrvatsko-talijanskoga redatelja i majstora vizualnih i specijalnih efekata Paola Gentilini. Izložene su vizualne instalacije koje su, oponašanjem filmskoga snimališta, posjetiteljima pružale privid snimanja filma i filmske čarolije.

05. 02. Zagreb

U Klinici za psihijatriju Vrapče održana je filmska tribina uz film *Jasmine French* Woodyja Allena i razgovor s filmskim kritičarom i redateljem Živorodom Tomićem te psihijatricom Alemkom Kulenović-Somun.

05. 02.-06. 02. Zagreb

U dvorani Müller kina Europa održan je treći Zimski sajam filma, mjesto susreta nezavisnih kinoprikazivača, kojih je na ovom izdanju bilo ukupno 26. Predstavnici kina razmijenili su iskustva, dogovarali zajedničke programe Kino mreže i Hrvatskog audiovizualnog centra, predstavljene su distributerske novine nadolazećeg razdoblja, a jedna od najvažnijih tema bila je pokretanje redovite distribucije hrvatskih kratkih filmova u cjelogodišnjem kinoprogramu Kino mreže.

07. 02. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera dokumentarnoga filma *Gazda: Početak* Darija Juričana, uz predstavljanje istoimene knjige Mašenjke Bačić i Saše Paparelle.

08. 02. diljem Hrvatske

U hrvatskim kinima počela je redovita distribucija francusko-belgijsko-njemačko-američkog cjelovečernjeg igranoga filma *Odmjetnici* Stevena Qualea, koji je djelomično snimljen u Hrvatskoj.

09. 02. Beograd, Srbija

Premiuo je glumac Nebojša Glogovac, rođen u Trebinju 1969. Glumio je u više hrvatskih filmova.

09. 02. Prag, Češka

U praškom Kině Pilotů održana je češka premijera *Mošta na kraju svijeta* Branka Ištvančića, čime je počela redovita kinodistribucija tog filma u Češkoj.

09. 02.-12. 02. Zagreb

U znak sjećanja na preminuloga filmaša i slikara Željka Senečića, u kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Nostalgija: Scenografije Željka Senečića", s osam cjelovečernih igranih filmova na kojima je Senečić bio scenograf i/ili suscenarist.

10. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je prvi dio programa "Najbolje iz Stuttgarta 2017", s izborom kratkih animiranih filmova s međunarodnoga Festivala animiranoga filma Stuttgart 2017.

10. 02. Zagreb

U Plesnome studiju održana je premijera kratkog animiranoga filma *Crvena jabučica* Ane Horvat.

12. 02. Zagreb

U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, priređen je program "Žene, majke, curice!" uz projekcije kratkih filmova Jasne Nanut, Judite Gamulin i Nikice Zdunić te održan razgovor s autoricama.

12. 02. Zagreb

U galeriji Greta održan je "Walk and Talk Show", projekcija i performans Ante Kuštre.

12. 02. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera srednjometražnoga dokumentarnoga filma *Želja* Petre Mrše, uz nazočnost članova filmske ekipe.

14. 02. Zagreb

Cjelovečernji igrani film *Odredište nepoznato* (2011) Vjerana Vukašinovića i Ines Šulj postavljen je na mrežni kanal YouTube za besplatno gledanje na adresi: <<https://www.youtube.com/watch?v=mqK8suPw10>>.

14. 02. Zagreb

Premينو je redatelj i novinar Branko Lentić, rođen 1938. u Milni.

14. 02.-18. 02. Zagreb

U kinu Europa održan je treći KinoKino – Međunarodni filmski festival za djecu. Profesionalni ocjenjivački sud najboljim je ocijenio njemački film *Oči u oči* Joachima Dollhopfa i Eve Goldbrunner, a posebno je priznanje dodijelio francuskom *Brailleovom srcu* Michela Boujenaha koji je osvojio glavnu nagradu dječjeg ocjenjivačkog suda. Dječji je ocjenjivački sud posebno priznanje dodijelio norveškoj *Oskarovoj Americi* Torfinna Iversena. Održani su razgovori i radionice filmske kritike, videoigara, dizajna i metodike nastave.

15. 02. Pula

U kinu Valli održana je premijera cjelovečernjega dokumentarnoga filma *Medižije kontra štrigarije* Valtera Stojšića i Viviane Brkarić.

15. 02.-16. 02. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera slovenskog dokumentarnoga filma *LP film Buldožer: Pljuni istini u oči* Varje Močnik, uz nazočnost dijela filmske ekipe (15. 02), a dan poslije Marko Brecelj ponudio je dva filmsko-performirana programa – *Meki terorizam* i *Premijerni paket*.

15. 02.-22. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus filmova Wima Wendersa nazvan "Celuloidna putovanja Wima Wendersa".

16. 02. Berlin, Njemačka

Češko-(manjinsko)hrvatski cjelovečernji dokumentarni film *U slučaju rata* Jana Geberta je premijerno prikazan u natjecateljskom programu Panorama 68. međunarodnoga filmskoga festivala u Berlinu (15. 02. – 25. 02).

16. 02.-17. 02. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra održano je 11. Gledalište Kinokluba Zagreb na kojem je predstavljena cjelokupna produkcija kluba u 2017., ukupno 77 filmova. Dokumentarno-eksperimentalni film *Precijenjena dramaturgija* Sunčice Ane Veldić osvojio je Nagradu "Maksimilijan Paspas" za najbolji film velikoga žirija kao i Nagradu kritike za najbolji film. Posebna priznanja članova velikoga žirija dodijeljena su filmovima *Mohamed Reporting Live* Morane Franov i *Spoj* Nevena Dužanca te Željku Radivoju za sve filmove (ukupno deset) prikazane na 11. Gledalištu, dok je posebno priznanje ocjenjivačkoga suda kritike dodijeljeno *Karolinom izvanrednom danu* Marina Mandira.

16. 02.-18. 02. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema prikazan je program "Zagrijavanje za ZagrebDox", s izborom filmova s prethodnoga i budućega ZagrebDoxa (25. 02. – 04. 03).

18. 02. Stockholm, Švedska

Ustav Republike Hrvatske Rajka Grlića nagrađen je kao najbolji film stockholmske grane 7. Baneffa – Festivala novog balkanskog filma (Balkan New Film Festival, 15. 02. – 18. 02), a Ksenija Marinković nagrađena je počasnom nagradom za glumu u istome filmu.

21. 02. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra održana je svečana premijera *Kartolina*, serije tucet kratkih dokumentarno-igranih filmova u režiji Igora Bezinovića, Hrvoslave Brkušić, Katherine Dude, Ivane Pipal, Ante Zlatka Stolić i Darovana Tušeka, uz nazočnost članova filmske ekipe.

21. 02. Zagreb

U sklopu izložbe "Glas umjetnika / I Am the Mouth", u Muzeju suvremene umjetnosti gostovala je montažerka Hrvoslava Brkušić, a povod je bio njezin izloženi vizualni rad *Obrasci planina*.

22. 02. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra, u ciklusu *Kratke slike*, prikazan je program "Igre iz dokoline", s kinotečnim kratkim filmovima Lordana Zafranovića te suvremenim kratkim filmovima Marka Dugonjića, Karla Voriha i Marka Bičanića, uz razgovor s Bičanićem, Vorihom i Dugonjićem.

23. 02. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra dodijeljena je nagrada portala Dokumentarni.net filmu *Oni samo dolaze i odlaze* Borisa Poljaka kao najboljem hrvatskom dokumentarnom filmu u 2017, a potom je održan i razgovor s Poljakom i nazočnim autorima ostalih visokorangiranih dokumentarnih filmova – Goranom Devićem, Lidijom Špegar, Robertom Tomićem Zuberom, Jadrankom Cicvarić Šiftar i Viktorom Zahtilom.

23. 02. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je program "B.A.K.A + ###", s projekcijama nagrađivanih glazbenih spotova, nefestivalskom kinopremijerom kratkoga filma *Ples bijelog ljeta* Gorana Nježića i Matije Tomića, koncert te razgovor s filmašima.

23. 02.-28. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program klasičnih španjolskih filmova, nazvan "Španjolski filmski kanon".

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

24. 02. Komiža

U Kinu Mediteran Komiža prikazan je program "The Best of Frooom", s izborom filmova nastalih na filmskim radionicama za djecu Frooom! Bacači sjenki. Isti je program održan i u Art-kinu Croatia u Rijeci (3. ožujka), kinu Velebit u Koprivnici (7. ožujka) te Beton kinu u Splitu (10. ožujka).

25. 02.-04. 03. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održan je 14. ZagrebDox, međunarodni festival dokumentarnoga filma. Veliki pečat za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji, kao i nagradu Movies That Matter, za film koji na najbolji način promiče ljudska prava, osvojio je njemački film *O očevima i sinovima* Talala Derkija. Veliki pečat za najbolji film iz regionalnoga natjecateljskoga programa osvojila je srpsko-francusko-katarska *Druga strana* svega Mile Turajlić, koja je osvojila i Nagradu FIPRESCI (prvi put dodijeljenju na ZagrebDoxu), kao i HT nagradu publike, a Mali pečat, za najbolji film autora do 35 godina, poljsko-njemačko-finski *Preko svih granica* Marte Prus. Nagradu Teen Dox, za najbolji film o problemima mladih, koju dodjeljuje žiri gimnazijalaca, osvojio je ruski film *Ljepota* Kristine Kuzakmetove, a nagradu Mojoj generaciji, koju dodjeljuje osnivač i direktor ZagrebDoxa Nenad Puhovski, njemačko-američka *Ljudska rijeka* Ai Weiweija. Posebna priznanja velikoga žirija dobili su *Grad sunca* Ratija Onelija i *Džungla te poznaje bolje* Juanite Onzage; regionalnoga žirija hrvatsko-slovenski *Dani ludila* Damjana Nenadića i slovensko-(manjinsko)hrvatski *Playing Men* Matjaža Ivanišina; mladoga žirija *Lyana* Arona Koppa i *Amande Kopp*; žirija Movies That Matter *Zarobljena žena* Bernardett Tuza-Ritter i češko-(manjinsko)hrvatski *U slučaju rata* Jana Geberta; žirija gimnazijalaca *Zovite me* Tony Klaudiusza Chrostowskog. U Glavnom natjecateljskom programu Regionalna konkurencija prikazan je i hrvatski film *Josipa, volim te* Jadranke Cicvarić Šiftar i *Senada Zemunovića* te manjinska hrvatska koprodukcija *Slatko od ništa* Borisa Mitića. Hrvatski filmovi i koprodukcije prikazani su i u pratećim programima, održana je kraća retrospektiva filmova Borisa Poljaka, kao i program studentskih filmova Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Održani su paneli, predavanja, radionice i diskusije, gostovali su inozemni filmaši. ZagrebDox je prvi put gostovao izvan Zagreba, s izborom iz programa prikazanom 02. 03. – 04. 03. u kinima Cinestar Joker Split, Cinestar 4DX Tower Center Rijeka i Cinestar Portanova Osijek.

26. 02. Zagreb

U dvorani Müller kina Europa predstavljena je knjiga *Milenijsko kino – film na početku 21. stoljeća* Damira Radića, objavljena u nakladi Hrvatskog društva film-

skih kritičara, uz popratno slovo urednice knjige Diane Nenadić, filmologa Brune Kragića i autora, te uz projekciju Radićevih kratkih filmova *Zima* i *Ništa se ne može vratiti*.

27. 02. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti gostovali su vizualni umjetnici i kustosi Antje Ehmann i Carles Guerra izlaganjem o djelu Haruna Farockija te projekcijom njihove izložbene dokumentacije i Farockijevih kratkih filmova. U istoj je dvorani potom održan i program "Kino umjetnika", uz predavanje i projekcije kratkih filmova francuskog filmaša Érika Bullota.

27. 02. Zagreb

U studiju "Anton Marti" HTV-a prvi su put dodijeljene su nagrade Zlatni Studio, koje u organizaciji tjednika *Studio Jutarnjega lista* publika dodjeljuje osobama i djelima iz medija televizije, filma, radija, kazališta i glazbe za proteklu godinu. U filmskome području, *Uzbuna na zelenom vrhu* Čejen Černić proglašena je najboljim igranim filmom, *Život od milijun dolara* Roberta Tomića Zuberu najboljim u kategoriji animiranog ili dokumentarnog filma, Goran Bogdan najboljim glumcem, za ulogu u *Agape* Branka Schmidta, Nataša Janjić proglašena je najboljom glumicom, za ulogu u *Goranu* Nevija Marasovića, a *Crno-bijeli svijet* Gorana Kulenovića najboljom TV-serijom.

27. 02.-28. 02. Zagreb

U Polukružnoj dvorani Teatra &TD predstavljena je nova inačica audiovizualne priredbe *Nemoj se DURit*, *MOLim te!* – *Nemoj se DURit*, *MOLim te!* 2. runda Mi-odraga Gladovića i Dinke Radonić.

28. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je drugi dio programa "Najbolje iz Stuttgarta 2017", s izborom kratkih animiranih filmova s međunarodnoga Festivala animiranoga filma Stuttgart 2017.

28. 02. Pula

Na internetskim stranicama Kina Valli objavljeno je da je to kino u 2017. ostvarilo rekordnu gledanost – tijekom godine održano je 1157 projekcija koje je posjetilo 91 245 gledatelja, što je 9908 više nego u prethodnoj godini.

01. 03.-07. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je ciklus filmova Wima Wendersa.

01. 03.-29. 03. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb prikazan je, u tjednome ritmu, program inozemnih cjelovečernih igranih filmova "Svijet nije savršen".

02. 03. New York, SAD

U SVA Theatru održana je svečana američka pretpremijera *Ustava Republike Hrvatske* Rajka Grlića, čime je najavljena redovita distribucija filma u SAD-u, zakazana za konac svibnja. Projekcija je bila posvećena nedavno preminulomu glavnomu glumcu Nebojši Glogovcu.

02. 03.-07. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus filmova Roya Anderssona, nazvan "Minijature o bivanju".

04. 03. Beograd, Srbija

Comic Sans Nevija Marasovića osvojio je Nagradu žirija filmskih kritičara Nebojša Đukelić koja se dodjeljuje za najbolji film iz regije, na 46. FEST-u (23. 02. – 04. 03.). Na FEST-u su sudjelovali i hrvatski filmovi: *Agape* Branka Schmidta, u glavnome natjecateljskome programu, te *Egzorcizam* Dalibora Matanića, *Fuck Off I Love You* Anđela Jurkasa i manjinska hrvatska koprodukcija *Žaba* Elmira Jukića, u nenatjecateljskim programima.

04. 03.-10. 03. Dubrovnik i Cavtat

U staroj zvonari Luža, Narodnoj knjižnici, kinu Visia i u Lazaretima u Dubrovniku te u Domu kulture u Cavtatu, održan je 3. festival Tišina, molim! koji tematizira Dubrovnik kao filmsku lokaciju. Održana su predavanja, predstavljanja, izložbe i zabavni programi.

05. 03. Zagreb

U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održan je program "Precijenjena dramaturgija", uz projekcije kratkih filmova Sunčice Ane Veldić, Zorka Sirotića i Josipa Lukića te razgovor s autorima.

05. 03. Zagreb

U kinu Europa održana je svečana premijera cjelovečernjeg igranog filma *Comic Sans* Nevija Marasovića, uz nazočnost dijela filmske ekipe. Lokalne premijere, uz nazočnost nekih članova filmske ekipe, održane su potom u riječkom Art-kinu Croatia (07. 03), osječkom kinu Urania (14. 03), sisačkom Domu kulture Kristalna kocka vedrine (16. 03) i samoborskom Bunkeru (28. 03). Redovita hrvatska kinodistribucija filma počela je 8. ožujka.

05. 03.-08. 03. Čakovec

U Centru za kulturu Čakovec održana je 6. međunarodna revija filmova za djecu. Održane su radionice i predavanja.

08. 03. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra gostovao je američki novomedijski umjetnik Peter Burr, uz program svojih novijih kratkih eksperimentalnih filmova, nazvan "Labirinti Petera Burra".

09. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera cjelovečernjega dokumentarnog filma *Viva Ludež: Razgovor s trojicom od Ferala* Marine Baničević i Saše Stanića, uz razgovor s autorima i sudionicima filma.

09. 03.-14. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je prvi dio dvodijelnoga programa "Fokus: The Best of 1968", s inozemnim filmovima snimljenima 1968.

12. 03. Zagreb

Premинуli su filmski organizatori Drago Nusschol (r. 1930) i Ranko Ganić (r. 1955.).

12. 03.-19. 03. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti predstavljeni su radovi u mediju filma i videa izabrani za izlaganje, tj. konkurenti za 11. HT nagradu.

12. 03.-04. 04. Zagreb

U Galeriji F8 Akademije dramske umjetnosti održan je ciklus izložbi *U procesu / Work in Process*, s fotografskim ispitnim radovima studenata preddiplomskoga studija snimanja i diplomskoga studija fotografije ADU-a.

14. 03. Zagreb

U okviru ciklusa Politički leksikon, na Akademiji dramske umjetnosti održana je tribina "Za javnu televiziju", uz sudjelovanje književne i kulturne teoretičarke Katarine Peović Vuković, te radijsko-televizijskih novinara i urednika Ljubice Letinić i Domagoja Novokmeta.

14. 03. Zagreb

U Klinici za psihijatriju Vrapče održana je filmska tribina, uz film *Glembajevi* Antuna Vrdoljaka i razgovor s filmologom Brunom Kragićem i psihijatrom Goranom Arbanasom.

14. 03.-18. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je ciklus filmova Roya Anderssona.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

15. 03. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA, prikazan je program "Mihovil Pansini: Antifilm", s kratkim filmovima Mihovila Pansinija, uz popratnu riječ filmske kritičarke Petre Belc.

15. 03. Kopenhagen, Danska

Na Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Kopenhagenu CPH:DOX (Copenhagen International Documentary Festival, 15. 03. – 25. 03) održana je svjetska premijera kratkoga filma *Lovettovi* Igora Bezinovića.

15. 03.-19. 03. Zagreb

U Kinu Europa održana je 5. Venecija u Zagrebu, program filmova prikazan na 74. Mostri, filmskom festivalu u Veneciji.

16. 03. Zagreb

U HNK Zagreb 19. put dodijeljene su Večernjakove ruže, nagrade *Večernjega lista* i publike za televizijsku popularnost i dostignuća u protekloj godini. Među njima, nagradu za TV glumačko ostvarenje godine dobio je Goran Bogdan, za ulogu u američkoj seriji *Fargo*.

18. 03.-01. 05. Zagreb

Na Medijskoj fasadi Muzeja suvremene umjetnosti prikazivan je rad *The Drive to Work* Paula Fletchera, pobjednička animacija natjecateljskoga programa "Animation goes MSU" 27. Animafesta (2017).

20. 03.-24. 03. Beli Manastir

U Mikro-kinu održan je Dok film '18 Beli Manastir – Revija dokumentarnog filma.

21. 03. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra predstavljeni su Etična banka i Zadruga za etično financiranje, kao mogući produkcijski pomagači filmskoga stvaralaštva. Banku i Zadrugu predstavili su upravitelj Zadruga Goran Jeras i filmska producentica Tena Gojić.

21. 03. Zagreb

U povodu kinodistribucije *Comic Sansa* Nevija Marasovića, na portal Vimeo (<<https://vimeo.com/260981458>>) za besplatno je gledanje postavljen svojevrstan prethodnik toga filma, Marasovićev cjelovečernji igrani film *Vis-à-Vis* (2013).

22. 03. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra, u ciklusu *Kratke slike*, prikazana je retrospektiva audiovizualnih istraživanja (*Šest radova*) Sanje Iveković, uz gostovanje autorice.

22. 03.-26. 03. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra održana je radionica upoznavanja s analognim/fotokemijskim filmskim materijalima.

22. 03.-14. 04. Split

U Galeriji MKC / Domu mladih održana je višemedijska izložba "Smiling Sun" Ane Bilankov temeljena na audio-video instalaciji, tom zgodom premijerno predstavljenoj u Hrvatskoj.

23. 03. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema cjelodnevnim je diskusijskim programom, uz nazočnost inozemnih gostiju i krilaticu "Snažne žene europske audiovizualne industrije prvi put u Zagrebu!", obilježeno deset godina djelovanja Ureda MEDIA Hrvatske, kojemu je na čelu Martina Petrović. Teme razgovora bile su "Jedinstveno digitalno tržište, zaštita autorskih prava i MEDIA", "Rodna ravnopravnost u europskom audiovizualnom sektoru", "Vidljivost europskog filma" i dr.

23. 03. Pariz, Francuska

Na 40. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma (International Documentary Film festival) Cinéma du Réel, (23. 03. – 01. 04) održana je svjetska premijera cjelovečernjeg dokumentarnoga filma *Dom boraca* Ivana Ramljaka, prikazanoga u Međunarodnom natjecateljskom programu debitantskih filmova.

23. 03.-24. 04. Zagreb

U dvorani Müller kina Europa, francuski sineast Jean-Gabriel Périot održao je predavanje "Karika koja nedostaje" (23. 03), a dan poslije prikazana je kraća retrospektiva njegovih kratkih filmova.

27. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa *Kratki utorak*, prikazan je program "Zabranjeni eksperimenti iza zida – *underground* film u DDR-u", s izborom sedam filmova iz arhiva istočnonjemačkog eksperimentalnoga filma *ex.oriente.lux*, nastalima između 1976. i 1989. Izbornik, njemački filmaš i filmolog Claus Löser osobno je predstavio filmove.

27. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia predstavljene su tri knjige u izdanju Hrvatskoga filmskoga saveza: *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja* Jurice Pavičića, *Neke tendencije klasičnoga filma: tri eseja* Brune Kragića i *Filmski stil: teorijski okvir i stilistika hrvatskog igranog filma* Krunoslava Lučića, uz gostovanje Pavičića, Lučića, filmologa Nikice Gilića i urednice izdanja, filmske kritičarke Diane Nenadić.

27. 03.-30. 03. Dubrovnik, Sisak i Pula

Hrvatske svečane premijere cjelovečernjega dokumentarnoga debitantskog filma *Moj život bez zraka* Bojane Burnać održane su u dubrovačkoj dvorani Vissia (27. 03), sisačkoj Kristalnoj kocki vedrine (29. 03) i pulskom Kinu Valli (30. 03), uz nazočnost autorice i članova filmske ekipe, a time je počela i ograničena kinodistribucija filma u zemlji. Nakon toga svečane su lokalne premijere održane u zagrebačkom kinu Europa (04. 05) i riječkom Art-kinu Croatia (17. 05).

28. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je Večer animacije, s temom "Ženska recentna animacija u Hrvatskoj", uz projekcije filmova Martine Ukić, Petre Zlonoge, Ana-Marije Vidaković, Anje Sušan, Ane Kolege, Petre Balekić, Martine Meštović i Ane Horvat te razgovore s autoricama.

28. 03. Split

U sklopu obilježavanja 65. godišnjice postojanja Kino kluba Split kroz programe prezentacije klupske baštine, ujedno i u povodu 66. rođendana KKS-a (27. 03), u Galeriji umjetnina počelo je prikazivanje kratkih filmova Ivana Martinca (do 01. 07).

29. 03. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra, u ciklusu Kratke slike, prikazan je španjolski dokumentarni film *Gradonačelnica* Paua Fausa, uz razgovor s političarom Tomislavom Tomaševićem i arhitekticom Ivom Marčetić.

29. 03. New York City, New York, SAD

Na kabelskom kanalu AMC počelo je prikazivanje američke TV serije *The Terror* koja se u travnju 2017. snimala na Pagu. Hrvatski servisni producent bio je Ambasada film.

31. 03. Split

U Kino klubu Split održana je 7. SMOTRA, godišnja prezentacija klupske produkcije, na kojoj je predstavljena i publikacija u povodu desetogodišnjice edukativnog programa projekcija "Filmska avangarda: 10 godina projekcija 2008–2018" Darka Duila.

02. 04.-06. 04. Zagreb, Split, Rijeka, Komiža i Koprivnica

U OŠ Silvija Strahimira Kranjčevića (Zagreb), Multimedijalnom kulturnom centru (Split), Muzeju moderne i suvremene umjetnosti (Rijeka), Kulturnom centru Ivan Vitić (Komiža) i POU Domoljub (Koprivnica) održane su filmske radionice za djecu Frooom! Bacači sjenki.

03. 04. Zagreb

Premينو je televizijski i filmski redatelj Dominik Zen, rođen 1946. u Imotskome.

03. 04.-05. 04. Zabok

Ususret 7. KIKI-ju, međunarodnom festivalu filmova za djecu (23. 04. – 27. 04), u Društvu Naša djeca Zabok održane su radionice za osnovnoškolce, "Kako gledati film", pod vodstvom filmske kritičarke Višnje Vukašinović.

04. 04. Zagreb i Los Gatos, Kalifornija, SAD

Objavljeno je da je hrvatska TV serija *Novine*, snimljena u režiji Dalibora Matanića te u produkciji Drugoga plana i HRT-a, prodana američkoj i svjetskoj mrežnoj videoteci Netflix, čime je postala dostupna u približno 130 država, odnosno na tržištu od gotovo pola milijarde gledatelja.

03. 04.-07. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su obrazovni programi za osnovnoškolce, srednjoškolce i profesore: "Filmska naSTAVa@kino Tuškanac", "Radionica animiranog filma za niže razrede osnovne škole" i "Radionica igranog filma za više razrede osnovne škole", uz vodstvo Ane Đorđić, Jelene Modrić, Vande Kreutz i Igora Jelić.

03. 04.-07. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je filmski program "Fokus: Britanski socijalni realizam".

04. 04. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera dokumentarnoga filma *Odgođena revolucija* Vlatke Vorkapić, uz nazočnost dijela filmske ekipe.

04. 04. Padova, Italija

Svečanom premijerom u Padovi počela je redovita kinodistribucija *Ustava Republike Hrvatske* Rajka Grlića u Italiji.

06. 04. Krk

Projekcijom *Comic Sansa* Nevija Marasovića svečano je otvorena novouređena Velika vijećnica Grada Krka koja je postala višenamjenska dvorana, među ostalim i Kino Krk.

07. 04. Zagreb

Premينو je filmski, televizijski i kazališni glumac Božidar Smiljanić, rođen u Zagrebu 1936.

07. 04. Zagreb

U sklopu programa Kinolektira, a u povodu 93. rođendana kina Europa koje je započelo s radom 8. travnja

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1925, u kinu Europa održana je besplatna projekcija *Ronda* (1966) Zvonimira Berkovića. Film je prikazan na 35-milimetarskoj filmskoj kopiji, uz uvodnu riječ filmologa Nikice Gilića.

08. 04.-14. 04. Zagreb

U kinima Europa, Tuškanac i Kinoteka održan je filmski program 12. festivala tolerancije Zagreb (05. 04. – 20. 04.), festivala koji promiče međukulturalni dijalog, potiče civilno društvo na aktivno djelovanje i razvoj lokalne zajednice te prati društvena, politička i socioekonomska kretanja. Održane su radionice, okrugli stolovi, izložbe i koncerti, gostovali su filmaši Firras Fayad, Major Dodge, Nicolo Donato i drugi.

10. 04. Zagreb

U Dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održan je program "Kino umjetnika" posvećen projektu *Nada* Jasmine Cibic i predstavljena je publikacija *Nada*, uz gostovanje umjetnice.

11. 04. Zagreb

U okviru ciklusa Politički leksikon, na Akademiji dramske umjetnosti održana je tribina "Copyleft", s temom autorskih prava, uz sudjelovanje filmaša Hrvoja Hribara te osnivača Multimedijalnog instituta Marcella Marsa i Tomislava Medaka.

11. 04.-02. 06. Zagreb

U Galeriji Nova održana je skupna višemedijska izložba "Priče, privremene", s temom gastarbajterstva i suvremene izbjegličke krize, u sklopu koje je prikazivan i film *Buffet Željezara* Gorana Devića.

12. 04.-15. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program "Panorama: Dani srpskog filma".

12. 04.-15. 04. Šibenik

U sklopu "Animiranog Šibenika", u ex Galeriji Matija održana je izložba višemedijskih radova "Dva pogleda, treći grad" Nives Sertić. Održane su i radionice animacije za djecu "Planktoon", pod vodstvom Martina Babića.

12. 04.-18. 04. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je ciklus filmova Gorana Paskaljevića. Uz projekciju filma *Kad svane dan* (18. 04.) gostovali su redatelj i glavni glumac Mustafa Nadarević.

12. 04.-10. 06. Ljubljana, Slovenija

U Mestnoj galeriji održana je retrospektivna izložba Tomislava Gotovca "Kuda idemo ne pitajte".

13. 04.-15. 04. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra održana je Uvodna radionica 16-milimetarskoga filma, pod vodstvom snimatelja Ivana Slipčevića.

16. 04. Zagreb

U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održan je program "Skoro ništa", uz projekcije kratkih filmova Ane Hušman i Davora Sanvincentija te razgovor s autorima, kulturnim djelatnikom Petrom Milatom i filmologom Hrvojem Turkovićem.

16. 04.-22. 04. Zagreb

U galeriji Greta održana je izložba "Dario Dević: Grafički urednik Kinokluba Zagreb", s plakatima filmskih programa Kinokluba Zagreb od 2012. do 2018., autora Darija Devića.

17. 04. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb počela je dvomjesečna proljetna Filmska škola KKZ-a, uz mentore Lanu Kosovac, Alмира Fakića, Uršu Vlahušić i Tihomira Vrbanca.

18. 04.-26. 04. Split

U Domu mladih održana je radionica eksperimentalnoga videa "Uzajamnost bivanja – pejzaži queer srodstva", pod vodstvom ruske vizualne umjetnice Maše Godovanaje.

19. 04. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra, u ciklusu Kratke slike, prikazani su kratki igrani filmovi Zvonimira Jurića, uz razgovor s autorom.

19. 04. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA, prikazan je film *Mediterranski prozori* Branka Belana, uz popratnu riječ filmologa Tomislava Šakića.

19. 04.-20. 04. Zagreb

U Vijećnici Pravnoga fakulteta u Zagrebu održan je međunarodni okrugli stol "Utjecaj Strategije jedin-stvenog digitalnog tržišta na kulturu i medije u Hrvatskoj".

19. 04.-22. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je retrospektiva "Nezaboravne uloge Ivice Vidovića", popraćena izložbom fotografija iz Vidovićeve filmskog opusa.

19. 04.-25. 04. Zagreb, Nova Gradiška

U sklopu prvih Dana medijske pismenosti u Hrvatskoj, održani su besplatni filmski programi i radionice za djecu i mlade: "Pokazna inkluzivna radionica" (19. 04.),

“Filmska naSTAVA” (21. 04), “Senzorne projekcije” (25. 04), sve u kinu Tuškanac, u Zagrebu; “Projektni dan medijske pismenosti” (20. 04. O. Š. Marije Jurić Zagorke, Zagreb) te “Filmska naSTAVA u gostima” (24. 04., POU M. A. Relković, Nova Gradiška).

20. 04. Sinj

U Gradscome kinu Sinj održana je svečana premijera cjelovečernjega dokumentarnoga filma *In Loving Memory of Branimir Vugdelija* Brune Markovića Čose.

21. 04. Zagreb

U Gliptoteci HAZU predstavljena je monografija o Ivici Vidoviću *Hod po rubu, s Ivicom Gordane Gadžić*, objavljena u nakladi Teatra Rugantino i Školske knjige, uz nazočnost i popratnu riječ autora i urednika, zatim književnika Miljenka Jergovića, teatrologa Borisa Senkera, filmskog kritičara Tomislava Kurelca, dramatičara Davora Špišića te izložbu fotografija iz Vidovićeve kazališnog opusa.

21. 04. Zagreb

U galeriji Greta održan je program kratkih filmova iz arhiva Kinokluba Zagreb, snimljenih u 1990-ima i 2000-ima, nazvan “90/00 – testna projekcija”, u povodu 90. obljetnice osnutka KKZ-a.

21. 04. Nyon, Švicarska

Cjelovečernji dokumentarni film *Srbenka* Nebojše Slijepčevića osvojio je posebno priznanje ocjenjivačkoga suda Buyens-Chagoll na 49. međunarodnom filmskom festivalu Visions du Réel (13. 04. – 21. 04), gdje je bila i njegova svjetska premijera (17. 04).

21. 04. Zagreb

U KUC-u Travno održano je predavanje “Cjelogodišnja edukacija na području filmske pismenosti”.

23. 04.-27. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program “Panorama: Rumunjski film Ceaușescuova razdoblja”.

23. 04.-27. 04. Zabok i Krapina

U Multimedijском centru – kinu, u Zaboku, i u kinu Krapina, u Krapini, održan je 7. festival KIKI, međunarodni festival dječjega filma. Dječji ocjenjivački sud prvu je nagradu dodijelio australskom kratkom dokumentarnome filmu *Vodič za bivanje 12-godišnjakinjom* Tilde Cobham-Hervey, a posebne pohvale dobili su animirani filmovi, ruski *Dva tramvaja* Svetlane Andrijanove i njemački *Mrav* Julie Ocker. Održane su radionice, diskusije i stručni skupovi, kao i edukativni pretprogrami “Kako gledati film” (04. 05. – 05. 05, Društvo Naša djeca, Zabok).

23. 04.-29. 04. Rijeka

U Art-kinu Croatia održani su Dani norveškog filma.

24. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu ciklusa Kratki utorak, prikazan je program kratkih dokumentarnih filmova crnogorskog filmaša Živka Nikolića, uz popratnu riječ Božene Jelusić, suautorice knjige *Iskušavanje filma – Živko Nikolić i njegovo filmsko djelo*.

24. 04. Zagreb; Stockholm, Švedska; London, UK

Objavljeno je da je hrvatska TV serija *Čuvar dvorca*, snimljena u režiji Lukasa Nole i u produkciji Kinorame za HRT, prodana švedskoj javnoj televiziji STV i britanskomu programu Channel 4.

25. 04.-29. 04. Pula

U kinu Valli održana je Revija srpskog filma.

27. 04. Zagreb

U galeriji Greta predstavljen je kratki animirani film / glazbeni spot *U pol' 9 kod Sabe – Želim robota* Ane Horvat, uz nazočnost autora.

30. 04. Zagreb

U Hrvatskome narodnome kazalištu, u sklopu programa Filozofski teatar, gostovao je britanski filmaš Adam Curtis.

02. 05.-06. 05. Zagreb

U 22 kina diljem Hrvatske održani su prvi Dani smijeha, filmski program na kojem su prikazivane tri če-hoslovačke komedije. Dani smijeha održavali su se kinima: Art-kino Croatia (Rijeka), Marof (Novi Marof), Zelina (Sv. Ivan Zelina), kinoteka Zlatna vrata (Split), Valli (Pula), Nova Gradiška (Nova Gradiška), Slatina (Slatina), Tuškanac (Zagreb), Ivanec (Ivanec), Kinoklub Šibenik (Šibenik), Kino Karaman (Split), Gorica (Velika Gorica), 30. svibnja (Daruvar), Europa (Zagreb), Centar za kulturu Čakovec (Čakovec), Dom kulture Kristalna kocka vedrine (Sisak), Moslavina (Kutina), Pobjeda (Metković), Gaj (Varaždin), Urania (Osijek), POP UP Kino Samobor (Samobor) i Kinematografi Dubrovnik (Dubrovnik).

03. 05.-07. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program “Panorama: Če-hoslovački novi val”.

04. 05. Zagreb

Premينو je kazališni i televizijski redatelj Georgij Paro, rođen 1934. u Čačku, u Srbiji.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

06. 05. Zagreb

Četvrtu godinu zaredom Hrvatska je sudjelovala u Danu filma za mladu publiku, koji šestu godinu organizira Europska filmska akademija (European Film Academy – EFA) radi promocije europske kinematografije i igranoga filma za djecu. Dan filma za mladu publiku održao se 6. svibnja u 46 europskih gradova, a Zagreb i Hrvatsku predstavljali su Kino Europa i Zagreb Film Festival. U svakome gradu dječji je ocjenivački sud pogledao tri nominirana filma, sudjelovao u razgovorima o filmovima te glasovao za svoje favorite. Nagradu mlade publike (Young Audience Award) ukupnim je zbrojem glasova iz svih gradova sudionika osvojila francusko-burkinofaška *Domovina* Bernija Goldblata, a svečana dodjela nagrada u njemačkom Erfurtu prenosila se uživo preko interneta.

06. 05.–14. 05. Zagreb, Rijeka

U kinima Europa i Tuškanac te u dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održan je filmski program 11. Subversive Festivala (06. 05. – 23. 05.) kojega je ovogodišnja krilatica bila "Borba za slobodu i poetska pravda", dok je filmski dio nazvan "Deset godina slobodnog filma". Izbor iz filmskoga programa prikazan je i u riječkom Art-kinu Croatia (10. 05. – 13. 05.). Održani su okrugli stolovi, diskusije i predstavljanja te hrvatska premijera srpsko-hrvatsko-bosanskohercegovačkog cjelovečernjeg dokumentarnoga filma *Kada dođu svinje* Biljane Tutorov. Nagrade Wild Dreamer dodijeljene su argentinsko-brazilsko-španjolskom filmu *Zama* Lucrecie Martel, za cjelovečernji igrani film; švicarskom *Hotelu Jugoslavija* Nicolasa Wagnièresa, za cjelovečernji dokumentarni film i grčkom *Osmom kontinentu* Yorgosa Zoisa, za kratki film.

07. 05. Zagreb

U Kulturnome centru Mesnička održana je prva u planiranom nizu tribina "Izvanserijske TV serije", s podnaslovom "Sluškinjina priča: o nastajanju totalitarizma". Sudjelovali su aktivistica i znanstvenica Rada Borić, teolog i publicist Drago Bojić te sociologinja i scenaristica Sanja Kovačević.

08. 05. Zagreb

U Kući za ljude i umjetnost Lauba predstavljena je knjiga *Neispričane priče* Rajka Grlića, objavljena u nakladi Hena Coma, uz sudjelovanje autora, urednice Marine Vujčić, redatelja Igora Mirkovića, pisca i scenarista Ante Tomića te glumca Tonija Gojanovića.

08. 05. Zagreb

Na javnome natječaju HAK-a (Hrvatskog autokluba) za izradu kratkih filmova namijenjenih mladima do 24 godine, na temu korištenja sigurnosnoga pojasa u vožnji, prvu nagradu osvojio je *Siguran san* Dorotee

Rosić, drugu HAK-pojas Karla Špoljara, a treću *Jesi li se ti vezao?* Krešimira Čorlukića.

10. 05. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u sklopu Festivala povijesti KlioFest (08. 05. – 11. 05.), prikazan je program kratkih dokumentarnih filmova, odnosno žurnala iz 1948, naslovljen "Izbor filmova o 1948. godini i sukobu Tito – Staljin", uz popratnu riječ filmskoga kritičara i arhivista Juraja Kukoča.

11. 05. Zagreb

Premинуo je slikar, kipar, kostimograf, scenograf i filmaš Zlatko Bourek, klasik Zagrebačke škole crtanoga filma, rođen 1929. u Požegi.

11. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je 6. FIFES, međunarodni filmski festival smijeha. Nagrade ocjenjivačkoga suda u kategoriji Fifes Junior mlađi (autori do 12 godina) osvojili su animirani filmovi: prvu hrvatski *Proxima B*, skupni rad FVD AniMravec, OŠ Antun Nemčić Gostovinski, Koprivnica; drugu belgijski *Do You Dare?*, skupni rad Camera-etc; treću *Nemoguća beba* Domagoja Horvata iz Filmsko kreativnog studija VANIMA, Varaždin. U kategoriji Fifes Junior stariji (autori od 13 do 18 godina) prvu je nagradu osvojio hrvatski igrani *Štef i Lojzek na baterije* skpine autora Foto film video amatera Luke; drugu hrvatska igrano-animirana *Hrkuša* Mie Rogić iz Udruge Mistična bića; treću njemački igrani *Džudžaniganga* Paule Bogut, Ive Bogut i Pehara iz MFF Schoola. U kategoriji Fifes Senior – domaći prvonagrađena je igrana *Dekadencija* Mateja Beluhana iz KK Zagreb; drugonagrađeni igrano-dokumentarni *Zbregov* Mladena Božića iz Foto film video amatera Luke; trećenagrađeni igrani *Dude, Where's My Bike?* Tina Vučkovića iz Kinokluba Karlovac. U kategoriji Fifes Senior – strani prvonagrađen je ruski igrani *Choice* Alekseja Protsenka; drugonagrađen kanadski igrani *Noćni prijelaznik* Kevina T. Landryja; trećenagrađeni su belgijski animirani *Dostavna služba 3 male nindže* Laure Ghyselinck i ukrajinski igrani *Bilo jednom u Odesi* Igora Razdorožnoga. Dječji ocjenivački sud nagradio je hrvatski animirani film *Morska priča* Matije Čakalovića iz Videodružine BezVizije, Slavonski Brod, u kategoriji Fifes Junior mlađi i igrani *Podnevnik* Vijeke Lončarića iz Media talenta, Zagreb. Nagradu organizatora osvojio je igrani *Count-down* Komalankuttyja Methila iz Ujedinjenih Arapskih Emirata, a vrijednosne nagrade organizator je dodijelio igranom *Što malci znaju* Svena Brleka iz OŠ Beletinec, Beletinec, u kategoriji Fifes Junior – mlađi i igranom *Riba ribi grize rep* Tee Tarantino iz Kinokluba Karlovac, u kategoriji Fifes Junior – stariji.

11. 05. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti dodijeljene su nagrade jedanaestog natječaja HT nagrada za hrvatsku suvremenu umjetnost. Dvije su nagrade dodijeljene videoradovima – prvu nagradu osvojio je Vinko Vidmar za videorad *17. studenoga 2017.*, a treću Vedran Perkov za videoinstalaciju *Smetnje*, dok je drugu osvojio višemedijski umjetnik, među ostalim i zapaženi filmaš Dalibor Martinis, za skulpturalnu instalaciju *Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, 1. travnja 1974. / fragment, Data Recovery.*

11. 05. Zagreb

Izborom videoradova pod nazivom "Svijet te je dužan živjeti II" u MM centru Studentskoga centra, u sklopu programa Klubvizije SC predstavljen je medijski arhiv DIVA Station, fizičkog i *online* arhiva umjetničkoga videoarta pri ljubljanskom Centru za suvremenu umjetnost, SCAA – Ljubljana. Gostovali su voditelj arhiva Dušan Dovč, teoretičarka umjetnosti Barbara Borčić i videoumjetnica Vesna Bukovec.

12. 05. Cannes, Francuska

Za trajanja 71. međunarodnoga filmskoga festivala u Cannesu (08. 05. – 19. 05.), *Srbenki* Nebojše Slijepčevića dodijeljena je nagrada Doc Alliance za najbolji dokumentarni film godine. Riječ je o priznanju sedam ključnih europskih festivala posvećenih dokumentarnom filmu, a koji su članovi organizacije Doc Alliance (CPH:DOX, Doclisboa, Docs Against Gravity FF, DOK Leipzig, FIDMarseille, Jihlava IDFF i Visions du Réel). Istoga dana održana je i svečana svjetska premijera cjelovečernjeg igranoga filma *Teret* Ognjena Glavonića, ostvarenoga u srpsko-francusko-hrvatsko-iransko-katarskoj koprodukciji, uvrštenog u usporedni festivalski natjecateljski program "15 dana autora".

14. 05.-16. 05. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti i u kinu Tuškanac prikazani su filmovi belgijskog dokumentarista Erica Pauwelsa, uz gostovanje autora.

14. 05.-20. 05. Zagreb

U galeriji Muzeja suvremene umjetnosti održana je izložba fotografija kamermana i snimatelja Hrvatske televizije pod nazivom "Kontakt".

15. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program "ZAG-ova zvjezdana večer" kojim je, uz filmske projekcije, obilježen 15. rođendan školske filmske skupine ZAG, OŠ Marije Jurić Zagorke u Zagrebu.

16. 05.-17. 05. Ljubljana, Slovenija

U Slovenskoj kinoteci prikazani su programi eksperimentalnih filmova Tomislava Gotovca, nazvani "Osjećam se dobro".

17. 05. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra, u ciklusu Kratke slike prikazan je dokumentarni film *Poezija i revolucija* Branka Ivande i Zorana Tadića, uz razgovor s Ivandom.

17. 05. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u sklopu ciklusa Filmski četvrtak u HDA prikazan je program "Grad raste", s kratkim dokumentarnim filmovima Branka Majera, Frane Vodopivca, Dragutina Vunaka i Hrvoja Sarića, uz popratnu riječ kulturne antropologije Sonje Leboš.

17. 05.-20. 05. Pula

U kinu Valli održani su Dani slovenskog filma.

17. 05.-23. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program "Zlatno doba korejskog filma, 1955–69".

18. 05. Zagreb

Tribina "Čitanje kazališta", podnaslovljena "Screen to Stage – o Felliniju", u Zagrebačkom kazalištu mladih bila je posvećena Federicu Felliniju, ususret premijeri kazališne inačice njegova filma *Proba orkestra* u dramatisaciji Nine Mitrović i režiji Edvina Liverića. Gosti tribine bili su filmolog Bruno Kragić i teoretičar književnosti Tomislav Brlek.

18. 05. Rijeka

U Filodramatici je održan hrvatski izbojak putujućeg festivala dokumentarnoga filma Mov(i)e Activism koji je u drugoj sezoni postojanja posjetio osam europskih gradova.

18. 05.-21. 05. Zagreb

U Školi narodnoga zdravlja "Andrija Štampar" Medicinskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu održan je 8. dječji filmski kamp, u sklopu kojega su održani i 12. susreti dječjeg javnozdravstvenog filmskog stvaralaštva.

18. 05.-25. 05. Zagreb

U sklopu kulturno-aktivističkog programa "Projekt Illica: Q'art" održane su i filmske projekcije – na Akademiji likovnih umjetnosti, u parku Dalmatinska 12 i u Illici 124.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

21. 05. Zagreb

U Zagrebačkom kazalištu mladih održana je premijera višemedijskoga projekta *6mm* skupine autora, kojega je sastavnica i film Judite Gamulin.

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 redatelju i scenaristu Rajku Grliću, a godišnju nagradu Goranu Bogdanu za glavnu ulogu u filmu *Agape* Branka Schmidta. Glumac Dragan Despot nagrađen je nagradom za životno djelo u kategoriji kazališne umjetnosti, a višemedijski umjetnik i filmaš Dalibor Martinis godišnjom nagradom u kategoriji likovne i primijenjene umjetnosti za izložbu "Data Recovery 1969–2077" u Muzeju suvremene umjetnosti.

23. 05. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra održana je kino-premijera cjelovečernjega dokumentarnoga filma *Bourek – slika kao film u jednom kadru* Zorana Peze.

23. 05. Zagreb

U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održan je program "Anima femina", uz projekcije kratkih filmova Ane Horvat, Dee Jagić i Jelene Oroz te razgovor s autoricama i filmskim kritičarom Boškom Piculom.

23. 05. Pariz, Francuska

Počela je redovita pariška kinodistribucija filma *Takva su pravila* Ognjena Sviličića, uz gostovanje autora, premijernim prikazivanjima u trima gradskim kinima.

23. 05. Zagreb

U dvorani F22 – Nova akademijska scena premijerno je izvedena plesna i video priredba *365 rutina* Nine Kurtele i Hane Erdman.

23. 05.-27. 05. Zagreb

U Kući za ljude i umjetnost Lauba održan je prvi dio programa "Klasici 21. stoljeća", uvodnik u 21. Motovun Film Festival (Motovun, 24. 07. – 28. 07.) te program "Cinema Live" u kojem je prikazan cjelovečernji film *Tuvalu* Veita Helmera uz živu glazbenu pratnju sastava Mr. Lee & IvaneSky, a sve u sklopu kulturnog programa "Nesvrstani – tjedan za ljude i umjetnost" (22. 5. – 27. 5.).

23. 05.-28. 05. Zagreb

U kinu Europa održan je 7. tjedan turskog filma.

24. 05. Zagreb

U MM centru Studentskoga centra održana je hrvatska premijera norveško-dansko-finskog dokumentarnoga filma *Djevojke Zlatne zore* Håvarda Bustnesa, uz popratni razgovor s političkim analitičarem Markom Kostanićem.

24. 05.-31. 05. Zagreb

U sklopu izložbe Muzeja za umjetnost i obrt "Šezdesete u Hrvatskoj – mit i stvarnost" (26. 04. – 30. 09), u kinu Tuškanac prikazan je istoimeni filmski program, a u MUO su se tijekom cijelog trajanja izložbe, kao dio postava, prikazivali hrvatski eksperimentalni i animirani filmovi nastali u tom razdoblju.

24. 05.-10. 06. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je višemedijska – uključujući i videoradove – izložba *Direct Link / Direktna veza* Tomislava Brajnovića.

25. 05. Zagreb

U kinu Grič održana je svečana projekcija završnih dokumentarnih filmova nastalih na 7. Restartovoj Školi dokumentarnoga filma.

25. 05.-27. 05. Osijek

U Galeriji Kazamat održana je 3. filmska runda, revija hrvatskih kratkih filmova, osnažena radionicama, predavanjima i diskusijama.

26. 05. Zagreb

U Pogonu Jedinstvo održana je projekcija dokumentarnih filmova Restartove škole.

26. 05. Zagreb

U Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog američko-kanadski glumac Russell Peters održao je komičarsku predstavu *Deported*.

27. 05. Berlin, Njemačka

Ustav Republike Hrvatske Rajka Grlića osvojio je nagradu za najbolji film, a Nebojša Glogovac nagradu za najboljega glumca, za ulogu u istome filmu, na 3. filmskom festivalu jugoistočne Europe (SEEFF 2018., South East European Film Festival, 24. 05. – 27. 05.).

27. 05. Zagreb

U Hrvatskom narodnom kazalištu, u sklopu programa Filozofski teatar, gostovala je rumunjsko-njemačka književnica i scenaristica Herta Müller.

30. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, na 5. večeri animacije prikazan je program filmova Pavla Štaltera, uz uvodnik animato-rice Ana-Marije Vidaković.

Stipe Radić

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Rajko Grlić

Neispričane priče / Biblioteka Verbarij / Nakladnik Hena.com / Za nakladnika Uzeir Husković / Urednica Marina Vujčić / Glavna urednica Nermina Husković / Dizajn ovitka Olga Grlić / Oblikovanje teksta Goran Stančić / 387 stranica / Zagreb, travanj 2018.

ISBN 978-953-2592-02-3

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000992484

Sadržaj: Uvod / Leksikon neispričanih priča / A / Animal movies / Anti-climax / B / Beginning & The end / Biopic / Black Wave / Bollywood / Box Office / C / Cameo / Camera angle / Character arc / Chase movies / Cineaste / Cinema's Exiles / Cinema's Exiles II / Cinematography / Cliché / Close-up / Cold open / Completion guarantee / Continuity / D / Damatio memoriae / Defining premise / Deliverence / Dialogue / Director / Director's cut / Documentary (Autobiographical) / Double feature / Dream sequence / Dream sequence II / E / Editor / Epic movies / Epiphany / Escape movies / Escape movies II / Establishing shot / Extras / F / Faces / Fade to black / False ending / Festival opening speech / Festival selector / Fiction & Non-fiction / Fifty-Fifty / Film critics / Film festival / Film history / Film library / Filming permit / Film manifesto / Filmmaking / Film style / Film stock / Flashback / Flash cutting / Foley / Food movies / G / Gentleman / Great movie quotes / Guarantee / H / Head & Final shoot / Hollywood blacklist / Horror movies / How to film in front of a mirror / How to make your movie / I / Imaginary line / Independent production / In memoriam / In memoriam II / In memoriam III / Intermission / Intervallo / Internal dialogue / Invisible editing / Italian neorealism / J / Jewish Film Festival / Jump cut / L / Lady / La Paloma Blanca / Larger than life / The Last Picture Show / The Last Picture Show II / Legal movies / Lifetime achievement award / Location / Lost movies / Lost in Translation / Love Letters / Lunatic asylum movies / M / Magic hour / Master class / Maverick / Mediterranean cinema / Military movies / Monolog / MOS / Movie star / Movie theatre (Cinema) / Movie violence / N / The New Hollywood / Newsreel / No & Yes Man / No & Yes Man II / No & Yes Man III / O / Opening scene / Oscar / Oscar II / P / Paradox / Parti-

san movies / Partisan movies II / Partisan movies III / Performer / Phobia / Photographer / Photographer II / Photographer III / Plagiarism / POV – Point of view / Porno movies / Porno movies II / Porno movies III / Pre-production / Prison movies / Producer / Product placement / R / Reality check / Research / Revenge movies / Road movies / Rock and roll documentaries / Roma / Romantic comedy / Romantic comedy II / Rules of the Game / Russian Cinema / S / Script / The Secret to Great Film Acting / Selfie / Silent movies / Silver screen / Sound / Soundstage isolation / Special screenings / Sport movies / Spy movies "based-on-true-story" / Stage fright / State Award / Subtitles / Superstar / Suspense / Sync sound / T / Television / Third act / Time / Timing / Travel movies / Twist ending / W / Walt Disney / Western / Wipe / Wrap / Wrap party / Sadržaj / Filmografija

Ivana Peruško Vindakijević

Od Oktobra do otpora : mit o sovjetsko-jugoslavenske bratstvu u Hrvatskoj i Rusiji kroz književnost, karikaturu i film (1917. – 1991.) / Biblioteka Platforma / Izdavač Fraktura / Za nakladnika Sibila Serdarević / Glavni urednik Seid Serdarević / Urednica Iva Karabaić / Lektura i korektura Lidija Vešligaj / Prijelom Maja Glušić / Dizajn naslovnice Maša Vukmanović / 380 stranica, ilustracije / Zagreb, svibanj 2018. ISBN 978-953-26696-9-5

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000995367

Sadržaj: Oktobar / Majčica u koju vjerujemo? / Oktobar ili deset dana koji su protresli svijet / Zaplet: fatalna privlačnost / Back from Moscow, in the USSR / Crna, blatna, nesretna provincija (Izlet u Rusiju Miroslava Krleže) / August u zemlji čuda / Hrvatska svjedočanstva o Gulagu: locus inferni ili ondje gdje prestaje stvarnost i počinje monstruoznost / Život piše romane, a katkad i špijunske trilere: zagonetka zvana Ante Ciliga / Grobnica za Karla Štajnera (7000 dana u Sibiru, 1936.-1956.) / Vrhunac: eros / Živjela sovjetska Hrvatska! / Mitotvorbeni sovjetoimesijanizam u stihovima i prijevodima / Jalov život hrvatskoga socrealizma / Iz Jugoslavije s ljubavlju (jugofilija u ruskoj prozi i stihovima) / Zabranjeni ruski Tito: U planinama Jugoslavije ili kako je počeo partizanski film / Preokret: manija / Jugoslavenska tragedija (književna titofobija po naruđbi I. V. Stalina) / Neka bude Zapad! / Broztitutka sa sovjetskih karikatura (titofobija ili mit o neprijatelju sovjetskoga naroda) / Film i arhetip neprijatelja (Mihail Kalatozov vs. zagrebački Kerempuh) / Otapanje: storge + pragma / Politika otapanja / Film kao pokušaj zbližavanja (sovjetsko-jugoslavenske koprodukcije i slučaj B. Dovnikovića) / Majstori i vlast / Sovjetska lakirovka Predraga Matvejevića / Rasplet

/ *Sjaj i bijeda osamdesetih* / *Utakmica života i smrti* (*Gol u Spaska vrata*) / Pogovor ili ono što je ostalo od bratstva / Tablica s tranliteracijom i transkripcijom uz napomenu o pisanju ruskih imena / Izvori / Literatura / Kazalo imena / O autorici

Érik Bullo

Film i njegov dvojniki / Izdavač Multimedijalni institut / Urednik Petar Milat / Prijevod Dorotea-Dora Held, Leonardo Kovačević / Redaktura i lektura Tonči Valentić / Oblikovanje Dejan Dragosavac Ruta / 41 stranica / Zagreb, veljača 2018.

ISBN 978-953-7372-39-2

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000986821

Sadržaj: Uvod / Film kao pokret / O brechtovskom parku

Midhat Ajanović Ajan

Film i strip: eseji o autorima, esteticima i kreacijama nastalim u intermedijalnom kontekstu stripa, animacije i filma / Biblioteka Kvadrat plus / Nakladnik Ogranak Matice hrvatske u Bizovcu / Glavni i odgovorni urednik Vjekoslav Đaniš / Lektura Miroslav Crnković / Crteži i idejno rješenje omota Krešimir Zimonić / Dizajn i prijelom Melina Mikulić / 271 stranica, ilustracije / Bizovac, ožujak 2018.

ISBN 978-953-77463-3-9

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000994916

Sadržaj: Uvod: Predočeni pokret / Viking Eggeling ili animacija kao univerzalni jezik / Usamljeni detektiv u svijetu pohlepe i laži / Zagrljaj povijesti i magije / "F", kao Fellini / Između sna i smijeha / Krešimir Zimonić ili animacija u međuprostoru slika u stripu / Ken Parker ili bijeg iz komercijalne močvare / Tragajući za kompleksnim kadrom / "Ženska crta" britanskog animiranog filma i stripa / Između medijske i individualne istine / Post scriptum: Ulazak u sliku u četiri epizode / Pogovor / Izvori / Opaske

Hod po rubu, s Ivicom: Ivica Vidović - monografija / Nakladnici Teatar Rugantino, Školska knjiga / Za nakladnike Gordana Gadžić, Ante Žužul / Urednica Gordana Gadžić / Voditeljica projekta u Školskoj knjizi Miroslava Vučić / Likovno oblikovanje Dubravka Rakocić / 503 stranice, ilustracije / Zagreb, 2018.

ISBN 978-953-48032-0-2 (Teatar Rugantino) 978-953-06002-3-2 (Školska knjiga)

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000991500

Sadržaj: Predgovor / Miljenko Jergović Gori Servantes, gori / Djetinjstvo, dječastvo, mladost / Gordana Gadžić, Katarina Pejović Povucimo, dakle, početak niti / Prapočetak / Gordana Gadžić Dječje kazalište Titovi mornari (1953.-1959.) / Prvi profesionalni koraci / Gordana Gadžić Bio je možda najstrpljiviji među glumačkim velikanima / Akademija za kazališnu umjetnost (1959.-1963.) / Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu (1962.-1965.) / "Budilnik" u Studentskom centru u Zagrebu (1964.) / Vojnik Vidović (1965.-1966.) / Zagrebačko dramsko kazalište (1966.-1970.) / Veliki prasak sedamdesetih / Gordana Gadžić Nezadrživi uspon Ivice Vidovića / Film (1962.-1979) / Gordana Gadžić Na početku bio je film / Gordana Gadžić Filmske uloge Ivice Vidovića tragom arhivske građe / Jurica Pavičić Zaštitno lice crnog vala / Autorski prilozi / Bogdan Žižić Volio sam Ivicu Vidovića / Branko Ivanda Pola metra iznad realnosti / Teatar &TD / Gordana Gadžić Mjesto sreće i smisla / Boris Senker Vidovićeve godine u Teatru &TD / Gordana Gadžić Tetar &TD tragom arhivske građe – intervjui, zapisi, ogledi, sjećanja, osvrti, crtice, foto arhiva / Intervjui / Vladimir Gerić Imao je dušu djeteta, i s tom je dušom otišao s ovoga svijeta; Za mene je sve u kazalištu čista ljubav / Joško Juvančić On se nije prepuštao trenutku pa kako ispadne, ma kakvi... / Rade Šerbedžija, Ivica Vidović Unakrsni intervju: Bezbrizan i tužan, Ivica o Radi / Miroslav Međimorec Krasno je bilo raditi s Ivicom / Milan Kundera Zaista veliko majstorstvo / Zapisi, ogledi, sjećanja / Veselko Tenžera Tristo sati Ivice Vidovića – 150. Izvedba Kaspara u zagrebačkom Teatru &TD / Želimir Falout Lik glumca – Ivica Vidović (I. i II.); Lik glumca, Šerbedžija - Vidović (II.) / Fabijan Šovagović Od Fijana i Dujšina do Ivice Vidovića / Božidar Vilić On je sebe doživljavao manjim nego što je mislio da mi o njemu mislimo / Georgij Paro O Ivičinoj glumačkoj prirodi (zapis jednog posve neobaveznog razgovora) / Autorski prilozi / Nataša Govedić Gledanje unatrag i Kasparova budućnost / Rade Šerbedžija S Ivicom Vidovićem bilo je tako lijepo i bezbjedno putovati kroz život i umjetnost / Tonko Maroević Plahi junak, strasni glumac / Dubravko Jelačić Bužimski Bio si onakav kakav neće više biti nitko drugi / Georgij Paro Ivica Vidović zauvijek / Vjeran Zuppa Vidovićovo lice / Dubrovačke ljetne igre / Gordana Gadžić Ivica na Dubrovačkim ljetnim igrama / Televizijska dionica (1962.-1980.) / Tomislav Kurelec Ivica Vidović kao nesvakidašnja televizijska zvijezda (I. dio) / Gordana Gadžić Tragom arhivske građe kroz TV dionicu sedamdesetih – intervjui, zapisi, sjećanja, osvrti, crtice, foto arhiva, pikanterije / Autorski prilozi / Slobodanka Boba Đuderija Otiša je moj najdraži lik / Branko Baletić Građani sela Luga / Ahmed Burić Život je susret na groblju, a umjetnost ići uz Ivicu / Usporeno kretanje osamdesetih / Gordana Gadžić Trusila se lagano zvjezdana prašina / Televizij-

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ska dionica (1980.–1991.) / Tomislav Kurelec *Ivica Vidović kao nesvakidnevna televizijska zvijezda (II.)* / Gordana Gadžić *Tragom arhivske građe – intervjui, zapisi, ogledi, sjećanja, osvrti, crtice, foto arhiva, pikanterije* / Autorski prilog / Ivica Ivanišević *Glas zatajene Dalmacije* / Film (1980.–1991.) / Gordana Gadžić *U ritmu sa Zoranom Tadićem* / Hrvatsko narodno kazalište Split i Splitsko ljetno / Lada Martinac *Kralj Kroz taj zid, zar ne vidiš more?* / Gordana Gadžić *Splitska dionica tragom arhivske građe – intervjui, zapisi, sjećanja, osvrti, crtice, foto arhiva* / Gradsko dramsko kazalište Gavella / Gordana Gadžić *Gavella – kronika jedne neostvarene karijere* / Hrvoje Ivanković *ON nije (samo) ON – Vido- vićeve uloge u Gavelli tragom kritičkih osvrta* / Gordana Gadžić *Gavella, tragom arhivske građe – inter- vjui, zapisi, ogledi, sjećanja, osvrti, crtice, foto arhiva* / Intervjui / Joško Juvančić *Na čudesnom valu ljepote (Djeca sunca)*; *Razgovor o svađi (Ribarske svađe)* / Miroslav Međimorec *Ivica je bio moderniji no što je tada bila Gavella* / David Mouchtar-Samorai *Neobič- no topao, glumac kakvog uvijek tražim* / Ivica Vidović *Glumci će uskoro u blato; Užitek mi je bio prenositi ci- nizam Roberta Schustera; Politici nikad nisam bio bli- zu* / Zapisi, sjećanja / Stanko Juzbašić *Takvog izričaja ne bi se posramio niti jedan Brandauer ili Bruno Ganz* / Vlasta Knezović *Koke je tražio uvijek oblake* / Jelena Miholjević *Bio je izniman* / Dubravka Miletić *Danas ću biti malo tiši...* / Autorski priloz / Marija Grgičević *Harlekinovo znanje* / Marginalizacija devedesetih... i poslije (1991.–2011.) / Gordana Gadžić *Bio je veliki glumac i kada su ga proizveli u posve malog glumca* / Ivica Vidović kao “potukač” i putujući glumac / Vrije- me od olova / Nevrijeme ili *Nomen est omen*, Narodno kazalište Tuzla (1992.) / Protjerani: *dubrovačka priča*, Kazalište Marina Držića (1992.) / *Nakratko vraćen glumački dignitet*, *Satiričko kazalište Jazavac* (1992.) / *Glumačka legenda u bordelu: Night club Monaco* (1993.) / *Ljetne priredbe na obali*: Art Centar Rovinj i Narodno sveučilište Rovinj (1994.); *Općina Mali Lošinj* (1995.) *Epilog teatar* (1996.); *Hrvatska kazališna kuća Zadar* (1996.) / U novom ozračju / *Play Beckett, Ka- zalište Ulysses* (2004.) / Film (1996.–2011.) / Damir Radić *Ivica Vidović u kinematografiji samostalne Hr- vatske* / Foto arhiva / Autorski prilog / Boban Skerlić *I stvarno. Znao je.* / Televizijski opus (1996.–2011.) / Tomislav Kurelec *Stranac u svijetu potrošnih vrijed- nosti i spektakla* / Foto arhiva / Teatar Rugantino / Gordana Gadžić *Teatar Rugantino ili Let u mjestu* / Davor Špišić *Gerila, umijeće, ljubav: Kako je Ruganti- no izdržao na barikadama slobode* / Autorski prilog / Joško Božanić *U sjeni komičkih čempresa* / Umjesto epiloga / Nekoliko rasutih fragmenata sjećanja / Du- bravko Mihanović *Za ljetnih noći, nebo tamo mora da je čuderno. Zar ne, kapetane vjetrova i lastavica?* / Sveukupni kronološki popis uloga, nagrade / Zahvale

Ante Peterlić

Osnove teorije filma / V. izdanje / Izdavač Akademija dramske umjetnosti / Suizdavač Hrvatska sveučiliš- na naklada / Za izdavača Franka Perković / Urednik izdanja Hrvoje Turković / Dizajn i grafička priprema Roberta Bratović, Maša Poljanec / Urednik fotografija Darije Petković / Lektura i korektura Iva Klobučar Sr- bić / 280 stranica, ilustracije / Zagreb, 2018.
ISBN 9789539756893

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Naci- onalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000977903

Sadržaj: Predgovor urednika V. izdanja / Predgovor autora III. Izdanju / Filmski zapis / Izum / Film i opažaj zbilje / a) Čimbenici sličnosti / b) Čimbenici razlike / Opća svojstva filmskoga zapisa / Gledališni doživljaj / Film / Vrste filmova i srodni mediji / Oblici filmsko- ga zapisa / Opažaj i funkcija oblika filmskoga zapisa / Stalna svojstva filma / Kadar / Okvir / Položaji kamere / Plan / Kutovi snimanja / Stanja kamere / Slikovne odlike filmskoga zapisa / Crno-bijeli film / Film u boji / Osvjetljenje / Objektiv / Pokret unutar kadra / Pre- obrazba pokreta / Kompozicija kadra, format, mizan- scena / Scenografija, kostimi i maska / Zvuk / Zvuk / Šumovi / Govor / Glazba / Montaža / Montaža / a) Način montiranja / b) Montaža s obzirom na sadržaj kadrova / Funkcija montaže / Sažetak i zaključak / Filmsko djelo / Dio i cjelina / Načela sjedinjavanja / Svojstva i imperativi građe / Filmsko vrijeme / Filmski prostor / Prikazivanje čovjeka i lik / Strukture logič- noga izlaganja / Filmski ritam / Filmska priča / Film- ski rodovi / a) Dokumentarni film / b) Igrani film / c) Eksperimentalni film / Pripovjedač i film / Literatura / Literatura I / Literatura II / Kazalo imena i naslova / Pojmovno kazalo / Bilješka o autoru

Ante Peterlić

Ogledi: 9 autora, 9 filmova / Izdavač Hrvatski film- ski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja / Za nakladnike Matko Burić, Danilo Šerbedžija / Urednica Diana Nenadić / Oprema Željko Serdarević / 351 stra- nica, ilustracije / Zagreb, 2018.
ISBN 9789537033576

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Naci- onalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000985671

Sadržaj: Predgovor / Ogledi o devet autora / Robert Altman: *Nashville i novi američki film* / Uvod u An- tonionija / Dva filma Luisa Buñuela: *Ljepotica dana i Taj mračni predmet želja* / Claude Chabrol: *Tjeskobni promatrač* / Howard Hawks / Werner Herzog: *repe- tacija, varijacija, ponavljanje, fata morgana* / Roman Polanski / Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa / Raoul Walsh i njegova tri filma / Studije o devet fil- mova / Fritz Lang: *M* (1931) / Jean Renoir: *Pravilo igre*

(1939) / Orson Welles: *Građanin Kane* (1941) / Alfred Hitchcock: *Vrtoglavica* (1958) / Howard Hawks: *Rio Bravo* (1959) / Jean-Luc Godard: *Do posljednjeg daha* (1960) / Alain Resnais: *Prošle godine u Marienbadu* (1961) / Federico Fellini: *Osam i pol* (1963) / Stanley Kubrick: 2001: *Odiseja u svemiru* (1968) / Filmografija / Literatura / Kazalo imena, naslova i pojmova / Napomena o tekstovima / Bilješka o autoru

Damir Radić

Milenijsko kino: film na početku 21. stoljeća / Nakladnik Hrvatsko društvo filmskih kritičara / Za nakladnika Igor Saračević / Urednica Diana Nenadić / Oprema Željko Serdarević / 368 stranica, ilustracije / Zagreb, 2018.

ISBN 978-953-57450-1-3

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000986313

Sadržaj: Predgovor / Kino europskih identiteta / Povratak (2004) / Život je more (2004) / Loš odgoj (2004) / Glavom kroz zid (2004) / Hitler: Konačni pad (2005) / Vera Drake (2005) / Skriveno (2006) / Control (2007) / Goyini duhovi (2007) / 4 tjedna, 3 mjeseca i 2 dana (2008) / Samo bez brige (2008) / Gomora (2009) / Palermo Shooting (2009) / Tri majmuna (2009) / Transamerica – kino nesigurnih identiteta / Slomljeno cvijeće (2005) / Vječni sjaj nepobjedivog uma (2004) / 21 gram (2004) / Kill Bill vol. 2 (2004) / Slon (2004) / Ti i ja i svi koje znamo (2006) / Transamerica (2006) / Planina Brokeback (2006) / Trgovci 2 (2006) / Noći boje borovnice (2007) / Otporan na smrt (2007) / Unutarnje carstvo (2007) / Nema me (2008) / Milk (2009) / Nemilosrdni gadovi (2009) / Hrvač (2009) / Put oslobođenja (2009) / Ljubavnici (2009) / Megakino / Fatalna nesreća (2004) / Pasija (2004) / Apocalypto (2006) / Ratovi zvijezda, Epizoda III (2005) / München (2006) / Syriana (2006) / O za osvetu (2006) / Zodiac (2007) / Indiana Jones i kraljevstvo kristalne lubanje (2008) / Speed racer (2008) / Događaj (2008) / Sumrak (2008) / Kino modernih klasika / Dok vrag ne sazna da si mrtav (2008) / Najluđi radio show (2007) / Avijatičar (2005) / Ruska obećanja (2008) / Djevojka od milijun dolara (2005) / Zastave naših očeva; Pisma s Iwo Jime (2007) / Gran Torino (2009) / Požuda, oprez (2008) / Kuća letećih bodeža (2005) / Kino iz knjižnice / Okajanje (2007) / Djeca čovječanstva (2006) / Mala djeca (2007) / Bit će krvi (2008) / Neobična priča o Benjaminu Buttonu (2009) / Kino sanjarija / Charlie i tvornica čokolade (2005) / Panov labirint (2007) / Koralina i tajna ogledala (2009) / Kino provokatora / Fahrenheit 9/11 (2004) / Bolesno (2007) / Elitna postrojba (2009) / Brūno (2009) / Kazalo naslova i imena

Igor Jurilj

Film od Zorinog doma do Edisona: Recepcija filma i prvih karlovačkih kinematografa u lokalnoj periodici, 1896. – 1920. / Izdavač Hrvatski filmski savez, Kino klub Karlovac, Gradska knjižnica Ivan Goran Kovačić – Karlovac / Za nakladnike Matko Burić, Ksenija Sanković, Jasmina Milovčić / Urednica knjige Diana Nenadić / Recenzent Nikica Gilić / Dizajn i grafička priprema Iva Hrvatin / 144 stranice, ilustracije / Zagreb, Karlovac, prosinac 2017.

ISBN 9789537033569

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000982219

Sadržaj: Predgovor / Uvod / Publicistička atmosfera karlovačkog filmskog predvečerja 1895-1896. / Prva filmska projekcija: publicistička atmosfera / Rani film na margini novinstva 1896-1899 / Uranija Izidora Kršnjavog / Nova Uranija / Drugi val zaborava filma: Novinsko-političke mijene / Kavana Central i Royal amerikan kinematograf – prvi stalni kinematograf / Apolo-kino / Recepcija prodora cjelovečernjeg igranog filma / (Pre)dratna 1914. godina i ponovno marginaliziranje filma / Paraliza u publicistici i kinematografiji: Ratne godine / Film i recepcija filma za 1. svjetskog rata / Dolazak dugometražnog i dokumentarnog filma u Apolo / Kriza novinstva i mijene kinematografa / Poslijeratna recepcija filma: Mijene uredništava i revitalizacija starih novina / Kino Edison: Prvo karlovačko namjensko kino / Prve filmske aktivnosti Edisona / Zaključak / Addendum / Bibliografija / Kazalo

Slobodan Šijan

Tomislav Gotovac: Life as a film experiment / Publishers Institut Tomislav Gotovac/Tomislav Gotovac Institute, Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association, Multimedijalni institut/Multimedia Institute / Originally published as Kino Tom: Antonio G. Laurer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda / Editors Darko Šimičić, Diana Nenadić, Petar Milat / Translators Greg DeCuir, Jr., Žarko Cvejić / Copyediting Filip Filipović / Proofreading Slobodan Šijan, Ivana Pejić, Diana Nenadić, Ante Jerić, Igor Marković / Design Dejan Kršić, Slobodan Šijan / 381 stranica, ilustracije / Zagreb, April 2018.

ISBN

9789535998709 (Institut Tomislav Gotovac);

9789537033583 (Hrvatski filmski savez);

9789537372330 (Multimedijalni institut)

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000989144

Sadržaj: A Collage on Tom in 24 Frames / A Myth About Film / A Voice From the Dark / Rock & Jazz / Film Guru / Paper Movies / Initiation Into Hawks / One

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

Should Live Self-Confidently, Watching / Recycling & Readymade / Wholesome Youth / How Did Tom End Up in Belgrade? / Eight-Mills / Fuck / The Verdict / 29 Krajiška Street / The Glenn Miller Chesterfield Shows / World Premiere / The Terrible Plight of Sergio and Mila / SMS / Death / Feelings / America to the Americans / Decontamination / A 21st Century Film / February 9, 1937 – June 25, 2010 / A Collage on Tom in 25 Frames / The Second Life of Tom Gotovac / The Morlach and the Morlocks / Faun / Beška at the Movies / Mutiny and Bananas / The War / In The Name of the Father and the Son / To Death / Pornography as a Cultural Document / Black Frame / Zora / In The Name of the Mother and the Son / Jazz / American Patrol / Use of Glenn Miller / From Hollywood / Paranoia View Art / Tomislav Gotovac & The Glenn Miller Story / Glenn Miller 2000 / Glenn Miller Series Remake / Straight Line (Remake) / Blue Rider (Remake) / Circle (Remake) / Glenn Miller Series Remake – The Credits / A Place in the Sun / Appendices / A Conversation with Petar Blagojević Arandelović / Letter From Petar Blagojević Arandelović to Tom / Recollections of Branko Vučićević / Recollections of Lazar Stojanović / Straight Line (1964) / Blue Rider (1964) / Circle (1964) / Glenn Miller Series Remake / Straight Line (Remake) / Blue Rider (Remake) / Circle (Remake) / Antonio G. Lauer – Personal Documents / Filmography, etc. / Bibliography / Acknowledgements / About the Author

KATALOZI

Katalog hrvatskog filma 2017/Croatian Film Catalogue 2017 / Izdavač/Publisher Hrvatski audiovizualni centar/Croatian Audiovisual Centre / Urednici kataloga/Catalogue Editors Valentina Lisak, Mario Kozina / Lektura engleskog teksta/English Proofreading Vivijana Vidas / Lektura hrvatskog teksta/Croatian Proofreading Mirjana Ladović / Stručni suradnici/Associates Jadranka Hrga, Tina Tišljar / Dizajn/Design Šesnić&Turković / 153 stranice, fotografije / Zagreb, 2018.

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000922028

ISSN 2459-8240

Sadržaj: Uvodnik/Introductions / Dugometražni igrani film/Feature Film / Branko Schmidt *Agape* / Dejan Aćimović *Anka* / Gigi Roccat *Babilonske sestre/Babylon Sisters* / Denijal Hasanović *Catalina* / Mariam Khatchvani *Dede* / Dalibor Matanić *Egzorcizam/Exorcism* / Anđelo Jurkas *Fuck Off I Love You* / Janez Burger *Ivan* / Luka Duvančić *Jedno ubojstvo za van/A Murder to Go* / Igor Bezinović *Kratki izlet/A Brief Excursion* / Stanislav Tomić *Lavina/The Avalanche*

/ Kristijan Milić *Mrtve ribe/Dead Fish* / Alen Drljević *Muškarci ne plaču/Men Don't Cry* / Jasmin Duraković *Posljednja barijera/The Final Barrier* / Zornitsa Sophia Roumena/Voevoda / Miha Knific *Ustrajnost/Vztrajanje/Perseverance* / Čejen Černić *Uzbuna na Zelenom Vrh/The Mystery of Green Hill* / Elmir Jukić *Žaba/The Frog* / Dugometražni dokumentarni film/Feature Documentary Film / Zdenko Jurilj *Bijeli put/White Road* / Goran Dević *Buffet Željezara/The Steel Mill Cafe* / Miroslav Sikavica *Glasnije od oružja/Louder Than Guns* / Biljana Tutorov *Kada dođu svinje (Šta čekamo baba)/When Pigs Come* / Silvio Mirosničenko *Liga džentlmena/Gentlemen's League* / Bojana Burnać *Moj život bez zraka/My Life Without Air* / Martina Globočnik, Vlatka Vorkapić *Odgodena revolucija/Revolution Postponed* / Matjaž Ivanišin *Playing Men* / Mladen Juran *Sindrom Halla, začetak hrvatskog profesionalnog filma – rođenog da umre/Syndrome Halla, the Inception of Croatian Professional Film – Born to Die* / Boris Mitić *Slatko od Ništa/In Praise of Nothing* / Rajko Grlić, Matjaž Ivanišin *Svaka dobra priča je ljubavna priča/Vsaka dobra zgodba je ljubezenska zgodba/Every Good Story Is a Love Story* / Alessio Bozzer *Trst, Jugoslavija (Blue & black jeans)/Trieste, Yugoslavia* / Aleksandar Nikolić, Zlatko Pranjic *Vodič kroz crnu rupu/Guidance Through the Black Hole* / Nikola Spasić *Zašto je Dragan napravio orkestar/Why Dragan Gathered His Band* / Robert Tomić *Zuber Život od milijun dolara/Million Dollar Life* / Dugometražni animirani film/Feature Animated Film / Galina Miklinová *Neparožderi/Lichožrouti/Oddsoc-keaters* / Dugometražni eksperimentalni film/Experimental Feature Film *Dan Oki Posljednji super 8 film/The Last Super 8 Film* / Kratkometražni igrani film/Short Fiction Film / Josip Visković *3 hodočasnika/3 Pilgrims* / Marko Dugonjić *Albaharijeva 19/19 Albahari St 10000 Zagreb* / Graeme Cole *Amateri ili izgubljena nevinost/Amateri or the Lost Innocents* / Igor Dropuljić *Behemot* / Zvonimir Rumboldt *Blagoslov/Blessing* / Matija Vukšić *Čistačica/The Cleaning Lady* / Tomislav Šestan *Čokoladno jaje/Chocolate Egg* / Katarzyna Gondek *Deer Boy* / Marko Stanić, Denis Lepur *Gdje se vrabac skriva kad je hladno/Where the Sparrow Hides When It's Cold* / Filip Heraković *Gost/The Guest* / Boris Vuković *Izlet/Trip* / Jakov Nola *Kontraofenziva/Counter-offensive* / Judita Gamulin *Marica* / Juraj Primorac *Marija/Mary* / Igor Šeregi *More/Vacation* / Filip Zadro *Naopako/Upside Down* / Tomislav Šoban *Nije odgoj/Not a Raise* / Tin Žanić *Northern Hymn* / Nikica Zdunić *Opet, unedogled/Over and Over Again* / Ivan Stanić *Party* / Josip Lukić *Pino* / Tomislav Luetić *Plan A* / Ivan Mokrović *Pohanci/Deep Fried* / Filip Filković *Philatz Posljednji bunar/The Last Well* / Aldo Tardozzi *Siguran let/Safe Flight* / Igor Jelinović *Tajni život vila/Secret Life of Fairies* / Goran Ribarić *Točka*

STIPE RADIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKI

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

zarež/Semicolon / Dubravka Turić Trešnje/Cherries / Mate Ugrin U međuvremenu/Meanwhile / Antoneta Alamat Kusijanović U plavetnilo/Into the Blue / Kratkometražni dokumentarni film/Short Documentary Film / Viktor Zahtila After Party / Jakov Labrović Blink / Kristijan Milić Bojnik/Major / Damir Terešak Djevojka od nula dolara/Zero Dollar Baby / Andrej Korovljev Dobri domaćini/Good Hosts / Zdenko Jurlić Dom/Home / Nebojša Slijepčević Dragi susjedi/Dear Neighbours / Srđan Šarenac Dvije škole/Two Schools / Silvio Mirošničenko Franko Elek – Slike iz života jednog emigranta/Franko Elek – Pictures from a Life of One Emigrant / Drago Toroman Izzy / Đuro Gavran Jedi, spavaj, jedi, spavaj/Inside Offside: Eat Sleep Eat Sleep / Lidija Špegar Kamo idemo/Where To? / Mirna Zgrabljic Kika / Maja Alibegović Lovačka sreća/Good Hunting / Vladimira Spindler Mama, zašto plačeš.../ Mom, Why Are You Crying... / Biljana Čakić Maratonci/Marathon Men / Robert Tomić Zuber Možeš biti sve što hoćeš/You Can Be Whatever You Want / Lucija Strugar Ne žalim ni zbog čega/I Regret Nothing / Ljiljana Šišmanović Neuspješan skroz/Unsuccessful Totally / Mario Pučić Nonna / Boris Poljak Oni samo dolaze i odlaze/They Just Come and Go / Miran Lukanović Pijana ulica/A Drunken Alley / Vladimira Spindler Preko ruba/Over the Edge / Silvestar Kolbas Simpl / Luka Klapan Tragovima naših predaka/In the Footsteps of Our Ancestors / Anton Mežulić Uzdanci/The Confidant / Lorna Kunčić Vertikale/Verticals / Goran Sergej Pristaš Vremenske bombe/Time Bombs / Sunčica Ana Veldić White Trash / Nikica Zdunić Žene žene žene/Women Women Women / Lana Šarić Živjeti, ploviti/To Live, to Sail / Kratkometražni animirani film/Short Animated Film / Paula Konjušić 10 / Michaela Müller Aerodrom/Airport / Dalibor Barić Astronaut od perolaka/Astronaut of Featherweight / Danijel Žeželj Crvenkapica Redux/Red Riding Hood Redux / Alen Vuković Haron/Charon / Eva Cvijanović Ježeva kuća/Hedgehog's Home / Kolja Saksida Koyaa – Leteća bilježnica/Koyaa – Leteći zvezek/Koyaa – Flying Workbook / Kolja Saksida Koyaa – Razigrani autić/Koyaa – Razigrani automobilček/Koyaa – Naughty Toy Car / Chintis Lundgren Manivald / Tomislav Gregl Medo Trapavko/Easygoing Teddy / Ivan Radović Naši problemi/Our Problems / Juliana Kučan, Maša Udovičić Neposlušne/Rebel Girls / Tea Nucak Otok/Island / Goran Radošević Plutanje/Float / Božidar Trkulja Posljednji izazov/The Last Quest / Lucija Bužančić Proces/Process / Katrin Novaković Protoplazma/Protoplasm / Darko Vidačković Samo plivanje/Just Swimming / Ivana Guljašević Kuman Smijuljica/Little Twinkle Smile / Petra Balekić Stranac/The Stranger / Franko Dujmić Šumska bajka/A Forest Fairy Tale / Goran Radošević Treći zakon/Third Law / Iva Božić Zašto/Why / Ivana Guljašević Zimska priča jednog

snjegovića/Winter Story of a Snowman / Kratkometražni eksperimentalni film/Short Experimental Film / Tamara Bilankov Akt/Act / Dolores Kovačić, Una Rebić Black Box / Daria Blažević Kartograf/Cartographer / Marko Krnjajić Labirint/Labyrinth / Željko Vukičević Zhel Lijepa naša domovino ili kako sam se (od)naučio prestati brinuti i voljeti ružu/Our Beautiful Homeland Or: How I (Un)Learned to Stop Worrying and Love the Rose / Tonči Bakotin m.ocean / Marcella Zanki Oda mladosti/Ode to Youth / Renata Poljak Partenza / Lelona Kadijević Periferija/Periphery / Davor Sanvincenti Skoro ništa: i dalje noć/Almost Nothing: So Continues the Night / Petra Šporčić, Ida Krstulović Treptaji/Flickerings / Marko Meštrović Trip / Ane Paška Tutasputa/Pottyshead / Ana Hušman Volim te, Ines/I Love You, Ines

14. ZagrebDox

Međunarodni festival dokumentarnog filma/International Documentary Film Festival / 25. veljače – 03. ožujka 2018. / Izdavač/Publisher Nenad Puhovski, Factum / Urednica kataloga/Catalogue Editor Inesa Antić / Autorice tekstova/Text Authors Inesa Antić, Ana Mikin / Prevoditeljica i lektorica engleskog teksta/Translator and English Proofreading Andrea Rožić / Lektorica hrvatskog teksta/Croatian Proofreading Mirna Belina / Dizajn i prijelom/Design and Layout Lidija Novosel / Autor fotografije s naslovnice/Catalogue Cover Photo Ivan Idžojić / 240 stranica, fotografije / Zagreb, 2018.

ISSN 2459-8739

Sadržaj: Tko je tko/Who is Who / Uvodne riječi/Forewords / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Službena konkurencija/Official Competition / Međunarodna konkurencija/International Competition / Regionalna konkurencija/Regional Competition / Službeni program/Official Program / Biografski dox/Biography Dox / Glazbeni globus/Musical Globe / Happy Dox / Kontroverzni dox/Controversial Dox / Majstori doxa/Masters of Dox / Stanje stvari/State of Affairs / Teen Dox / ADU dox/ADU Dox / Posebni programi/Dox special / U fokusu: Nova Europa/In Focus: New Europe / Restartova škola dokumentarnog filma/Restart School of Documentary Film / Retrospektive/Retropectives / Autorska večer Borisa Poljaka/Author's Night – Boris Poljak / Retrospektiva Claire Simon/Claire Simon Retrospective / Posebna događanja/Special Events / ZagrebDox Pro / Indeks/Index / Kontakti/Contacts / Hvala/Thank You / Impresum/Impressum /

28. Animafest – Svjetski festival animiranog filma/Animafest – World Festival of Animated Film

/ 04. – 09. lipnja 2018. / Izdavač/Publisher Hulahop d.o.o. / Urednica/Editor Marina Kožul / Asistentica urednice,

93-94 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

lektorica/Editors's Assistant, proof-reading Mirjana Ladović / Prevoditeljice/Translation Ivana Ostojčić, Valentina Lisak / Tekstovi/Contributors Valentas Aškinis, Petra Balekić, Rob Breynne, Damien Byrne, Luc Degryse, Borivoj Dovniković Bordo, Paul Fierlinger, Nikica Gilić, Silvestar Mileta, Mihai Mitrică, Agne Nelk, Martina Peštaj, Daniel Šuljić, Anna Zača / Ilustracija na naslovnici/Cover Illustration by Stipan Tadić / Oblikovanje/Design Zlatka Salopek, Ana Kunej, Alma Šavar / Prijelom/DTP Lidija Novosel / 341 stranica, fotografije Zagreb, svibanj/May 2018.

ISBN 978-953-59482-1-6

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000997512

Sadržaj: Animafest Zagreb 2018 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 / Svjetska panorama/World Panorama / Majstori animacije/Masters of Animation / Paul Fierlinger / Hrvatski animirani film/Croatian Animated Film 1970 / Tema: Horror u animiranom /Theme: Horror in Animated Film / Memento mori / Jeza u vašoj glavi/Dread in Your Head / Krv!!!/Blood!!! / Znam što ste crtali prošlog ljeta/I Know What You Drew Last Summer / Hrvatski bestijarij/Croatian Bestiary / Dugometražni horor-film/Feature Horror Film / Animafest u Art-parku: Tri noći potpunog užasa/Animafest in Art-park: Three Nights of Total Horror / Baltik u fokusu/Baltic Focus / Estonija/Estonia / Latvija/Latvia / Litva/Lithuania / Posebni programi/Special Programs / Škole animacije/Animation Schools / Nagrada Emile – Europske nagrade za animaciju/Emile Awards – European Animation Awards / Visegrad Animation Forum New Talents / Kino za uši/Cinema for the Ear / Chris The Swiss / Program za djecu i mlade/Children And Youth Program / Natjecanje filmova za djecu/Children's Film Competition / Obiteljski program/Family Program / Obljetnica Profesora Baltazara/Professor Balthazar Anniversary / Najbolje od 8. VAFI-ja/Best of VAFI 8 / Radionice, Animafest u vašem kvartu/Workshop, Animafest in Your Neighbourhood / Animafest PRO / Animafest Scanner V – simpozij o suvremenoj animaciji/Symposium for Contemporary Animation Studies / Predstavljanje knjiga/Book presentation / Predavanje, masterclass, prezentacije, radionica/Lectures, masterclass, presentations, workshop / Popratna događanja/Side events / Izložbe i VR/Exhibitions and VR / Animafest open-air / Indeks redat-

lja/Index of Authors / Indeks filmova/Index of Films / Popis filmova po zemljama/Film List by Country / Indeks produkcija i distribucija/Productions and Distributions Index / Pokrovitelji, partneri, sponzori/Partners, partners, sponsors / Raspored/Schedule

27. dani hrvatskog filma / 16. – 20. lipnja 2018. / Izdavač Centar za kulturu Trešnjevka / Urednica kataloga Inesa Antić / Autori tekstova Inesa Antić, Nikolina Barić, Dragan Jurak, Diana Nenadić, Višnja Vukašinić / Lektorica Ivana Jović / Dizajn i prijelom Željko Serdarević / 160 stranica, fotografije / Zagreb, 2018.

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000966326

Sadržaj: Uvodnici / Daniel Rafaelić / Diana Nenadić / Dragan Jurak / Nagrade / Nagrade 27. Dana hrvatskog filma / Glavni žiri 27. Dana hrvatskog filma / Žiri Nagrade Jelena Rajković / Žiri Nagrade Zlatna uljanica / Žiri Nagrade za etiku i ljudska prava / Nagrada Zlatni oktavijan za životno djelo / Nagrada Vladimir Vuković za životno djelo na području filmske kritike / Nagrada Ante Peterlić za filmsku publicistiku / Natjecateljski program / Konkurencija igranog filma / Konkurencija dokumentarnog filma / Konkurencija eksperimentalnog filma / Konkurencija namjenskog filma / Popratni program / Izvan okvira / Retro – obnovljena baština / Dvorišta u dvorištu / Kino Park Stara Trešnjevka / Dvadeset godina Nagrade Jelena Rajković / Radionica filmske kritike: Hrvatski film traži kritičare / Masterclass: Filmska glazba – Darko Rundek i gosti / Masterclass: Videoigre / In memoriam Vladimiru Tadeju: Izložba filmskih scenografija / Predstavljanje publikacije Koraci grada / Popis prijavljenih filmova / Kontakti / Hvala / Impresum

Koraci grada: Medijske slike: Zagreb 1957 - 2017 / Katalog izložbe / Galerija Modulor, 24. listopada - 11. studenog 2017. / Edicija Teorijska čitanka – Film i grad / Izdavač Centar za kulturu Trešnjevka / Za nakladnika Sonja Leboš, Ljiljana Perišić / Urednica Sonja Leboš / Autorice tekstova Sonja Leboš, Petra Belc, Tamara Bjažić Klarin, Vesna Kesić / Oblikovanje Darko Fritz / 22 stranice, fotografije / Zagreb, 2018.

ISBN 9789537316235

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000984835

Sadržaj: Sonja Leboš Koraci grada: medijske slike: Zagreb 1957 – 2017 / Tamara Bjažić Klarin Ulica grada Vukovara – koracima grada od stihijske do planirane izgradnje i natrag / Petra Belc Između grada i roda: vizura Zagreba kao poetski opis lika / Vesna Kesić Ritam roda / Koraci grada: Medijske slike: Zagreb 1957 – 2017: izložba

STIPE RADIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKI
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

English Summaries

BEZINOVIĆ

Ivana Kronja

Humane stories: Igor Bezinović's worlds

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), formed his personal body of work in the domain of alternative film, from short length and experimental to unconventional documentary film of different length. With his physical and intellectual presence in the discourses related to customs, myths, political and social relations, culture and civilization of the 20th and early 21st century, which presents the foundation of his films, this author rose to the position of a creator actively engaged in the social fabric. Production and artistic strategies of minimalism, political and theoretical awareness of the position of the cinematic margin, as well as engagement in the domain of art activism, have made Bezinović a consistent, independent author and cleared his path towards professional live action cinema, with his live action experimental full-length film *A Brief Excursion* that won him a Grand Golden Arena for Best Film at 2017 Pula. This paper aims at analyzing aesthetic and theoretic starting points and procedures in Bezinović's work, as well as social, political and cultural meaning of the outcomes of his artistic explorations.

Key words: Igor Bezinović, cinematic margin, professional cinema, film avant-garde, engaged documentary, short film, experimental film, feature-documentary form, postmodernism, existentialism

STUDIES

Rajko Petković

Michael Haneke and new Austrian film

Michael Haneke is one of the most important authors of modern film, winning some of the most prestigious awards such as the Palme d'Or, Academy Award as well as European film awards. It is precisely his body of work which is indicative of the rise of modern Austrian film, nowadays considered one of the most distinguished European cinemas. The aim of this paper is to provide a broader context within which Haneke emerged, with a special emphasis on the Austrian cinematic history, as well as a wider cultural heritage that has shaped Haneke. Haneke was greatly influenced by the classic Hollywood narrative style, which is an implicit starting point in all of his films, clearly inspired by anti-Hollywood poetics. Apart from analyzing Haneke's most important films, this paper briefly touches upon some of the most important representatives of modern Austrian film, from Ulrich Seidl and Barbara Albert to Stefan Ruzowitzki and Michael Glawogger, whose films contributed to the strength-

ening of Austrian film's reputation. The conclusion of the paper is that Haneke's reputation is somewhat overrated. Although his best films represent a strong condemnation of the presentation of violence in the media and an effective study of extreme forms of human behavior, his works are often marked by elitism, pretentiousness and mannerist style.

Key words: Michael Haneke, history of Austrian film, new Austrian film, classic narrative style, anti-Hollywood film

Mirela Ramljak Purgar

Expressionism and ambivalence – relationship between meaning and form in *The Rat Savior* and *The Cabinet of Dr. Caligari*

In the first place the text deals with the meaning and aesthetics (style) analogy between the films *The Rat Savior* (1976) by Krsto Papić and *The Cabinet of Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Doktor Caligari*, 1920) by Robert Wiene. In this context, the author of the paper analyzes ambivalences (both in the sense of film endings but also in the sense of stylistic features of both films), expressionism features (insisting on contrasts between light and dark in scenes which are dramatically relevant for the plot, psychological effect on the viewer), romanticism tradition of the motif of the doppelganger, as well as the motif of madness. This madness, as follows from the text, denotes not just historic and concrete socio-political twists and evils, but also the idea of universal evil, eternally unrecognizable and covert, and therefore constantly and latently present. Expressionism – as an eclectic style of taking over properties pertaining to other styles (Gordon, 1987), and there are stylistically diverse but still dark offsprings of the history of art intertwined in the opening credits of the film *The Rat Savior* – in that sense helps the film director repeat the historical status of *Dr. Caligari* as the origin of the so-called caligarism, a term coined in the French theory of film which as interpreted by Walter Kaul (1970) at the same time means stylization and provoking the phenomenon of horror and chill with the viewers. The ending of the film *The Rat Savior*, after evoking a dark atmosphere, chill, and expressionist features, brings the "effect of the unusual", as stated about *Caligari* by Dietrich Scheunemann (2003): instead of a resolution there is confusion, blurring the difference between reality and imagination. The same author states that the presentation of the unreal in *Caligari* is key to understanding the film medium as such: spooky shadows and duplicated persons also appear, we think, in *The Rat Savior*, which is visible also from the more recent reviews of films as artificial and modernist works. One of the conclusions of the author is that the form is not imposed on the plot, but that it necessarily derives from it, symbolizing the emotion of madness by deforming realistic presentation, at the same time following the ideas of the art designer/

director to express that emotion primarily through expressionist features.

Key words: caligarism, expressionism, madness, *The Cabinet of Dr. Caligari*, *The Rat Savior*, ambivalence, light and shadows, doppelganger

ESSAYS

Arsen Oremović

***Dont Look Back* – direct look at... the enigma**

The paper tackles the documentary film *Dont Look Back* (D. A. Pennebaker, 1967) which centres around Bob Dylan's ten-day-tour around Great Britain. This black-and-white film almost entirely shot using a handheld camera style is considered one of the pioneers of the direct cinema style. The paper centres around moments and circumstances of the careers in which Dylan and Pennebaker met on a joint project, as well as around documentary style features which *Dont Look Back* is considered to possess, direct cinema in the first place. Formal analysis encompasses more detailed aspects of the film, camera, sound, concert music treatment, editing and dramaturgical structure, and the conclusion questions to which extent and what types of documentary films can really (truly) present people and events.

Key words: *Dont Look Back*, Bob Dylan, D. A. Pennebaker, direct cinema, documentary film

FILM ACTING

Miroslav Artić

Philosophical approach to the phenomenon of acting

Could acting be described as a meeting place of the actor and the viewer or rather a meeting place of the film character and the viewer? The problematic starting point is reflected in the question of whether it is possible to link the affective experience of an individual with the intense experience of catharsis triggered by acting and what in fact is cathartic about acting? Back in 1941, among many, the long forgotten stage critic and dramatist Camilla Lucerna dealt with the understanding of catharsis in the tradition of the ancient Greek thought. Her inventive thinking entitled "Aristotle's catharsis" was published only in 1995 in the magazine *Theatre & Theory*. The author of the paper tries to load Lucerna's interpretations in the semantic field of the contemporary Croatian writer Dubravka Crnojevic-Caric whose study *Gluma i identitet: o glumi i melankoliji* (2008) became important for the new understanding of acting. Therefore, in the context of a dialectic relationship between acting and identity the intention is to position the meaning of catharsis behind which there is Lucerna in understanding the identity of the actor according to the interpretation given by Crnojevic-Caric.

Key words: acting, character, simulation, postponement, identity, melancholy, viewer, Aristotle's catharsis

FILM ARCHIVES

Kristina Mihalčić

Procedures and problems in processing and protecting archival films

The aim of this paper is to provide a comprehensive overview of archival processing and protecting films in order to ensure their long-term preservation and availability since they represent national cinematic heritage in historical, cultural and other sociological aspects. Tracking historical development of film media, the paper is divided into two basic, larger units. The first part is related to the processing and protection of analog films. It describes the basic features of materials and standard practices for permanent storage of analog films. The second part is related to the processing and protection of digital archival films. The digitalized and originally digital works bring with them deep changes in the present archival practice. In the last part of the paper the author separately describes the procedures of reconstruction and restoration as well as evaluation of archival films as procedures which are important for the protection of cinematic cultural heritage. In the conclusion, the author points out the problems that represent key obstacles to the development of contemporary film archives.

Key words: analog film, digitalization, digital film, long-term preservation, users requests, open format standards, film archives, archival films

ATTACHMENTS FOR FILM AND MEDIA CULTURE LESSONS

Tin Bačun

Stanley Kubrick's style between the classic and the modern

The aim of this paper is to describe what would be considered Kubrick's style and to understand heterogeneity within his body of work by pointing out to the systems of choices (be it in terms of form or content) that the author made and in doing so to find common features within specific configurations of his films. All of his films will be taken into account but special attention will be dedicated to two films, one from the earlier phase (*Paths of Glory*, 1957) and the other from the middle phase (2001: *A Space Odyssey*, 1968).

Key words: Stanley Kubrick, style, *Paths of Glory*, 2001: *A Space Odyssey*, Kubrick's body of work, modernism, classic plot style

O suradnicima

Ana Abramović (Zagreb, 1987), diplomirala komparativnu književnost te ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Uz *Hrvatski filmski ljetopis* objavljuje i u *Zarezu* te na portalu <kulturpunkt.hr>.

Miroslav Artić (Zagreb), profesor filozofije. Znanstvene i pregledne radove objavljivao je u *Zarezu*, *Filozofskim istraživanjima*, *Socijalnoj ekologiji* te u zbornicima *Znanost i društvene promjene*, *Sociologija Srđana Vrcana: između utopije i stvarnosti*, *Slovo o Maku*, *Bosanskohercegovački slavistički kongres i Tranzicija i kulturno pamćenje*. Prikaze i recenzije redovito objavljuje na portalu *Arteist* (<https://arteist.hr>).

Tin Bačun (Zagreb, 1994), student je komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radio je kao novinar u filmskoj rubrici portala <Ziher.hr>, a objavljivao je i u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* te na internetskim stranicama Radio Studenta za koji vodi i uređuje emisiju *Kulturizacija*. Početkom 2015. učlanio se u filmsku udrugu Blank i radio kao asistent snimatelja na filmovima *Ante i Vanja* i *Hodanje*. U sklopu Danube Peace Boat 2015 projekta sudjelovao u snimanju i montaži promotivnog videa za Radioteleviziju Srbije. Početkom 2016. završava svoj debitantski dokumentarni film *Administrativna pogreška* koji je bio dio Regionalne konkurencije ZagrebDoxa iste godine.

Matej Beluhan (Zagreb, 1993), završio je preddiplomski studij filozofije i diplomski studij komunikologije na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Osim u ovom časopisu, piše kao suradnik na glazbenom portalu <mixeta.net> i sudjeluje u organizaciji Revije studentskog filma.

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao je filozofiju, sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Režirao je više od dvadeset filmova svih rodova, od kojih su najveće uspjehe postigli dugometražni dokumentarni *Blokada* (2012, Nagrada Oktavijan za najbolji dokumentarni film i Nagrada publike 21. DHF-a, posebna priznanja festivala u Jihlavi i Podgorici), srednjometražni dokumentarni *Veruda – film o Bojanu* (2015, posebno priznanje ZagrebDoxa i DHF-a, nagrade u Podgorici, Opatiji i Herceg Novom), kratkometražni dokumentarni *Kratki obiteljski film* (2016, nagrade u Ljubljani i Opatiji) i dugometražni igrano-eksperimentalni *Kratki izlet* (2017, Velika Zlatna Arena za najbolji film Pulskog filmskog

festivala, Nagrada Vedran Šamanović, nagrada Split-skog filmskog festivala te nagrade na više inozemnih festivala, primjerice u Rusiji i Srbiji). U dokumentarističkom dijelu svoga opusa Bezinović je prepoznat kao angažiran autor, dok mu igrane i eksperimentalne filmove obilježavaju hibridizacija forme i promišljanje odnosa filmskog i izvanfilmskog, "autentičnosti" i fikcionalnosti. Autor je i nekoliko videoinstalacija te fragmenata također hibridne, eksperimentalno-dokumentarne forme. Uz režiju, Bezinović je djelovao kao filmski kritičar, sociolog i filozof, pišući tekstove za časopise *Hrvatski filmski ljetopis*, *Gordogan*, *Zarez*, *Revija za sociologiju* i druge. Autor je bloga <http://lavandin.tumblr.com/> i YouTube kanala <https://www.youtube.com/user/oksimoronko/>. Član je Društva hrvatskih filmskih redatelja, bio je član Hrvatskog društva filmskih kritičara. Suradnik je više filmskih festivala, produkcijskih kuća i umjetničkih kolektiva, kao i Akademije dramske umjetnosti, te je služio u ocjenjivačkim sudovima domaćih i stranih filmskih manifestacija.

Miro Frakić (Split, 1989), diplomirao engleski i švedski jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, studijski boravio na Islandu i u Švedskoj. Usavršavao se na radionicama filmske kritike u Splitu, Sarajevu i Berlinu. Uz filmsku kritiku piše i poeziju te prozu. Tekstovi su mu objavljivani u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Zarezu*, na portalu <fak.hr> i u manjim zbornicima studentske poezije. Radi kao prevoditelj i predavač stranih jezika te suradnik filmskih festivala i produkcija.

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>.

Maja Gregorović (Rijeka, 1986), diplomirala je kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Rijeci. Određeno je vrijeme predavala hrvatski jezik u osnovnoj školi i gimnaziji. Trenutno studira bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavila je elektroničku knjigu *Pomaknuta mjesta*, čije su suautorice Corinna Jerkin, Andrea Labik i Lorena Mrvčić te znanstveni članak "Smrt u hrvatskoj frazeologiji" u suradnji s Majom Opašić. Lektorirala je roman *Mrtva puhala žive vječno* autora Josipa Potnara.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od konca 1980-ih piše o filmu (te o 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>, <ravnododna.com> 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.

Martina Jurišić (Virovitica, 1988) diplomirala kroatologiju na Hrvatskim studijima gdje trenutno pohađa Poslijediplomski studij kroatologije. Objavljivala je tekstove u časopisima *Behar*, *Preporodov Journal*, *Narodna umjetnost* i u *Zarezu* te na portalu <kulturpunkt.hr>.

Marko Kardum (Zagreb, 1983), diplomirao je filozofiju i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student na Doktorskom studiju filozofije. Radio je kao profesor filozofije, logike i etike u gimnaziji Tituša Brezovačkog u Zagrebu, radi kao asistent te sudjeluje u izvođenju više kolegija na Odsjeku za filozofiju Hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu. Objavljivao je u časopisima *Filozofska istraživanja*, *Ethnologica Dalmatica* i *Čemu*. Član je Hrvatskog filozofskog društva.

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), *Pro tiv!* (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.

Ivana Kronja (1970), filmologinja, kulturologinja i filmska kritičarka. Magistrirala (1998) i doktorirala na Fakultetu dramskih umjetnosti Univerziteta umjetnosti u Beogradu s tezom *Rodne teorije avangardnog i neoavangardnog filma* (2010). Bila je stipendistica Ministarstva za nauku Srbije pri Institutu FDU (1996–2003) i Vlade Velike Britanije u sklopu programa OSI/FCO Chevening Programme, tijekom kojega je provela doktorsko istraživanje na Sveučilištu u Oxfordu

(2002–03). Od 2003. profesorica je na Visokoj školi likovnih i primjenjenih umjetnosti strukovnih studija u Beogradu. Gostujuća je predavačica na Sveučilištu u Beču, Akademskom filmskom centru DKSG i drugim institucijama. Od 2012. članica je Srpske Akademije za filmsku umjetnost i nauku (AFUN). Također je članica Nezavisnog udruženja novinara Srbije i srpskog ogranka FIPRESCI-ja. Autorica je studije *Smrtonosni sjaj: Masovna psihologija i estetika turbo-folka* (2001) i mnogobrojnih radova iz studija kulture, medija i filma, objavljenih u zemlji i inozemstvu (*Časopisi Slovo*, *Anthropology of East Europe Review*, *Film Criticism*, *Ethnologia Balkanica*, *The New Review of FTV Studies*, *Kinokultura*, *Novi Filmograf* te radovi u knjigama *Stereotyping: Representation of Women in Print Media in South East Europe*, *Introducing Youth: Self-Reflections on Serbian Cinema*, *Dušan Makavejev: Eros, Ideology, Montage*). Bila je članica žirija kritike i međunarodnih žirija na više festivala (FAF, Infant, Cinema City, 25FPS, Motovun, FEST). U 2018. izlazi joj knjiga *Estetika avangardnog i eksperimentalnog filma: Telo, rod i identitet* u izdanju Filmskog centra Srbije.

Vanja Kulaš (Zagreb, 1979), diplomirala njemački i francuski jezik s književnostima te bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i doktorirala filmološkom temom *Novi socijalni realizam u francuskoj i belgijskoj kinematografiji*. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija, u Hrvatskom filmskom ljetopisu, *Zarezu* i drugdje.

Kristina Mihalić (Duga Resa, 1986), magistrirala informacijske znanosti, smjer arhivistika, i povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Završila je i dodiplomski studij filozofije na Filozofskom fakultetu u Rijeci. Radi kao koordinator u Udruzi slijepih USKA, Karlovac.

Arsen Oremović (Derventa, 1966), diplomirani stručni specijalist komunikacija, stekao je i zvanje predavača u znanstvenom području društvenih znanosti (informacijske i komunikacijske znanosti, masovni mediji). Od 1991. radi u *Večernjem listu*, a pisao je i u časopisima *Quorum* i *Studio*. Objavio je knjige *Ta divna stvorenja* (2007), *Kupujmo hrvatsko* (2010, u koautorstvu s Ognjenom Sviličićem) i druge. Prema vlastitom scenariju režirao je dokumentarne filmove *U braku sa švicarcem* (2013), *Sudar u dvorcu* (2014), *Treći* (2016) i *Hassan* (2017) te igrani film *Horvatovi* (2015), nagrađivane u zemlji i inozemstvu. Bio je direktor filmskog festivala u Puli i član Programskog vijeća HRT-a, a član je Hrvatskog društva filmskih kritičara, kojega je bio i predsjednikom, te Društva hrvatskih filmskih redatelja.

O SURADNICIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Adrian Pelc (Zagreb, 1990), završio je studij violončela na Muzičkoj akademiji te studij komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradivao je s Trećim programom Hrvatske radiotelevizije, a kao urednik radi u nakladničkoj kući Mala zvona.

Rajko Petković (Zadar, 1972), izvanredni je profesor na Odjelu za anglistiku Sveučilišta u Zadru, gdje predaje više filmoloških kolegija. Studij engleskog jezika i književnosti, sociologije, kao i zasebni studij filozofije završio je na Filozofskom fakultetu u Zadru. Godine 2002. obranio je magistarski rad *Film noir i njegovo nasljeđe u američkom filmu* na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 2009. obranio i doktorsku disertaciju *Američki nezavisni film osamdesetih i devedesetih*. Godine 2003. počeo je raditi na Visokoj učiteljskoj školi u Gospiću, od ožujka 2010. radi na Odjelu anglistike na Sveučilištu u Zadru (isprva kao viši asistent). Sudjeluje na znanstvenim skupovima u zemlji i inozemstvu. Znanstvene i stručne radove objavljivao je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Riječi*, *Acti Linguistici*, *Anglisticum*, *PsyArtu*, *Sicu* i drugim časopisima, kao i u zbornicima. Član je Udruženja za amerikanistiku Jugoistočne Europe. Objavio je knjigu *Američki animirani film do 1941.* (Zadar, 2018)

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.

Iva Polak (Zagreb, 1971), diplomirala engleski i francuski jezik i književnost, te magistrirala i doktorirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje radi kao izvanredna profesorica na Odjelu za anglistiku. Stručno se usavršavala u Ujedinjenom Kraljevstvu, Norveškoj i Australiji. Objavljuje radove iz područja britanske, australske i aboridžinske književnosti i filma, anglofone književne fantastike i književnosti antropocena. Autorica je dviju knjiga (*Razvoj književne proze australskih Aboridžina*, Zagreb, 2011; *Futuristic Worlds in Australian Aboriginal Fiction*, Oxford, 2017). U uredništvu je časopisa *Umjetnost riječi* i *Journal of the European Association for Studies of Australia* (JEASA).

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. Do-

bitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014.

Mirela Ramljak Purgar (Zagreb, 1965), diplomirala je komparativnu književnost i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stručno se usavršavala na Ludwig Maximilian Universität u Münchenu, studijski boravila na Freie Universität u Berlinu, te koristila stipendiju Nordic Institute for Contemporary Art u Helsinkiju. Doktorirala je na Poslijediplomskom studiju književnosti, filma, izvedbenih umjetnosti i kulture na Odsjeku komparativne književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu 2017. radom *Njemački ekspresionizam: uzajamni odnos filma i grafike*. Zaposlena je kao istraživačica u Centru za vizualne studije u Zagrebu. Stručne i znanstvene radove objavljivala je u *Quorumu*, na Trećem programu Hrvatskog radija, u *Zarezu*, *Glasju*, *Kontura Art magazinu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Radovima Instituta za povijest umjetnosti*. Objavila je knjigu *Ekspresionizam i hrvatska moderna umjetnost* (2008). Članica je Hrvatske sekcije AICA-e.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektrotehnike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Doktorirao 2016. na Sveučilištu u Chicagu, objavio knjigu *Montage As Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder* (2017). Dobitnik Nagrade 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.

Jurica Starešinčić (Karlovac, 1979), apsolutent na Geodetskom fakultetu. Autor stripova, eseja, priča i pjesama objavljivanih u *Q stripu*, *Zarezu*, *Libri Liberi*, na Trećem programu Hrvatskog radija i drugdje, te nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Pokretač internetskog časopisa <MojStrip.com>. U više navrata suradnik Svjetskog festivala animiranog filma – Animafest Zagreb. Od 2010. do 2015. bio je urednik u ovom časopisu. Član je redakcije *Filmskog enciklopedijskog rječnika* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža i Društva hrvatskih filmskih kritičara.

Marko Stojiljković (Beograd, 1983), diplomirao na studiju menadžmenta u kulturi i umjetnosti na Akademiji lepih umjetnosti u Beogradu. Apsolutent novinarstva i menadžmenta masovnih medija. Autor dnevnog aktivnog bloga <Film na dan>. Objavljivan na web portalima <fak.hr> (gdje je i urednik festivalske rubrike),

<Monitor.hr>, <Lupiga.hr>, <Dop Magazin>, <Cineuropa>, <Nisimazine>, kao i u časopisu *Identitet*. Suradnik u emisiji *Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskog radija. Programski suradnik Grossmannovog festivala fantastičnog filma i vina koji se održava u Ljutomeru.

Višnja Vukašinović (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, na Trećem programu Hrvatskog radija, u *Zarezu*, *Filmonautu*, na portalu <dokumentarni.net> i drugdje. Dobitnica je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg mladog kritičara 2012. te Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara 2016. Redateljica je kratkih filmova *Srećko Kramp: skica za portret* (2014), *Roza – teološki film ceste* (2015) i *Osam načina da se prestanete osjećati usamljeno* (2016).

Milan Zaviša (Zrenjanin, 1983), diplomirani filolog i komparatist. Tekstove o filmu objavljuje u emisijama Trećeg programa Hrvatskog radija *Lica okolice* i *Filmoskop* te u ovom časopisu.

O SURADNICIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ 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 prilogi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima (”), a citati unutar citata u polunavodnicima (‘).

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, “Pojam poetskog izlaganja”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, “Ford, Peterlić i mi”, u: Gilić, Nikica (ur.), 3-2-1, *kreni! zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, “Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)”, *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagradi stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.