

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

god. 24 (2018)

broj 95, jesen 2018.

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

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković

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

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

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

TELEFAX/FAX: (385) 01 / 4848764

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

www.hfs.hr/ljetopis

Izlazi tromjesečno u nakladi od 500 primjeraka

CIJENA: 50 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

ŽIRORAČUN: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,

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

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Association

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

Ukupan broj prodanih primjeraka časopisa Hrvatski filmski ljetopis god.

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 15. studenoga 2018., a objavljen je 27. prosinca 2018.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Olga Pakalović u filmu *Gledaj me* (Marija Perović, 2008)



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

SADRŽAJ

- FILM, NACIJE,
IDENTITETI**
- 5 **Nemanja Zvijer** / Nacionalni identitet u filmskoj perspektivi – primer nekoliko hrvatskih filmova iz 1990-ih
18 **Marina Matešić i Iva Rogulja Praštalo** / Morlakija Angeline Jolie: vremeplovom od Fortisa do hollywoodskog filma
30 **Marija Perović** / Uticaj regionalnih koprodukcija na stvaranje savremenog crnogorskog filma
- ANIMACIJA**
- 45 **Petra Galović** / Animafest u “padu ljudskosti” i intimi
53 **Midhat Ajanović** / Mikroskopsko čitanje priče o animaciji / Rajko Petković, 2018, Američki animirani film do 1941. godine, Zadar: Sveučilište u Zadru
59 **Rajko Petković** / Dubinske analize pripovijedanja pokretom / Midhat Ajanović, 2018, *Film i strip: eseji o autorima, estetici i kreacijama nastalim u intermedijalnom kontekstu stripa, animacije i filma*, Bžovac: Matica hrvatska
64 Sažeci znanstvenog skupa Animafest Scanner 2018. na hrvatskom i engleskom jeziku
- STUDIJE**
- 85 **Tihoni Brčić** / Kategorizacija filmske grafike
- ESEJI**
- 99 **Dragan Jurak** / O Šaulovu sinu i holokaustu
- FESTIVALI I REVIE**
- 103 **27. dani hrvatskog filma (2018)**: Djevica Marija i “jebena” kraljica, Dragan Jurak / Melankolična nota masovnog iseljavanja te političkih i društvenih nedaća, Ivana Emily Škoro / Život je pizza, Iva-Matija Bitanga / Ponižene i uvrijedjene, Petra Šoštarić / Pa, pa, proleteri, Luka Antonina / Smrt čovjeka, vremena i prostora na hrvatskom filmu, Ivor Glavaš / Kad likova nema, prostori vode priču, Martina Bratić / Mediteran, nešto više od začina, Amir Kapetanović / Rezultati glasovanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara za Nagrade Oktavijan
131 **65. pulski filmski festival (2018)**: Izvanredni glumci ali jedva prosječna vrijednost glavne domaće konkurenциje, Tomislav Kurelec / Filmografija i odluke ocjenjivačkoga suda hrvatskog programa / Rezultati glasovanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara za Nagradu Oktavijan / Rezultati glasovanja publike za Nagradu Zlatna vrata Pule
- NOVI FILMOVI**
- 141 **Kinoreperoar**: Agape (Miro Frakić), Comic Sans (Silvija Bumbak), Do dna (Marko Stojiljković), F20 (Martina Jurišić), Marica (Amir Kapetanović), Oblik vode (Boško Picula), Osveta (Ejla Kovačević), Sicario 2: rat bez pravila (Petra Šoštarić)
- SERIJE**
- 165 **Maša Grdešić** / “Jedan glas neke generacije”: individualno i kolektivno u HBO-ovoј seriji *Djevojke*
- NOVE KNJIGE**
- 171 **Janko Heidl** / Prilozi odgonetavanja i divljenja / Emanuele Trevi, 2016, Nešto napisano, Zagreb: Vuković & Runjić; Valter Milovan, 2011, *Bilješke o Pasoliniju*, Zagreb: MeandarMedia
175 **Ljubica Anđelković Džambić** / Foxy Mister / Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković (ur.), 2017, Tomislav Gotovac: *Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte*, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti
182 **Juraj Kukoč** / Nestalnost filma u ranoj karlovačkoj periodici / Igor Jurilj, 2017, *Film od Zorinog doma do Edisona: recepcija filma i prvih karlovačkih kinematografa u lokalnoj periodici, 1896–1920*, Zagreb i Karlovac: Hrvatski filmski savez, Kinoklub Karlovac, Gradska knjižnica “Ivan Goran Kovačić”
- DODACI**
- 185 **Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima**

CONTENTS

FILM, NATIONS, IDENTITIES	5 Nemanja Zvijer / National identity from cinematic perspective – example of several Croatian films from the 1990s
	18 Marina Matešić and Iva Rogulja Praštalo / Angelina Jolie's Morlachia: a time travel from Fortis to Hollywood film
	30 Marija Perović / Impact of regional co-productions on the creation of contemporary Montenegrin film
ANIMATION	45 Petra Galović / Animafest in "the fall of humanity" and intimacy
	53 Midhat Ajanović / Microscopic reading of a story on animation / Rajko Petković, 2018, <i>American animated film until 1941</i> , Zadar: University of Zadar
	59 Rajko Petković / Thorough analyses of narration through movement / Midhat Ajanović, 2018, <i>Film and comic books: essays on authors, aesthetics and creations made in the intermedial context of comic books, animation and film</i> , Bizovac: Matica hrvatska
	64 Animafest Scanner 2018 scientific symposium summaries in Croatian and English
STUDIES	85 Tihoni Brčić / Film graphics categorization
ESSAYS	99 Dragan Jurak / On <i>The Son of Saul</i> and the Holocaust
FESTIVALS	103 27th Croatian Film Days (2018) : Virgin Mary and "fucking" queen, Dragan Jurak / Melancholic trait of mass emigration and political and social hardships, Ivana Emily Škoro / Life is a cunt, Iva-Matija Bitanga / Humiliated and offended, Petra Šoštarić / Bye, bye, proletarians, Luka Antonina / The death of man, time and space in Croatian film, Ivor Glavaš / While characters are away, the space guides the story, Martina Bratić / The Mediterranean, more than just spices, Amir Kapetanović / The results of the vote of the Croatian Society of Film Critics for the Oktavijan Award
	131 65th Pula Film Festival (2018) : Extraordinary actors but barely average main national competition, Tomislav Kurelec / Films and decisions of the jury for the Croatian programme / The results of the vote of the members of the Croatian Society of Film Critics for the Oktavijan Award / The results of the vote for the Golden Gate of Pula Audience Award
NEW FILMS	141 Cinema : Agape (Miro Frakić), Comic Sans (Silvija Bumbak), Submergence (Marko Stojiljković), F20 (Martina Jurišić), Marica (Amir Kapetanović), <i>The Shape of Water</i> (Boško Picula), Revenge (Ejla Kovačević), Sicario: Day of the Soldado (Petra Šoštarić)
SERIES	165 Maša Grdešić / "A voice of a generation": the individual and the collective in HBO's series <i>Girls</i>
NEW BOOKS	171 Janko Heidi / Deciphering and admiration complements / Emanuele Trevi, 2016, <i>Nešto napisano</i> , Zagreb: Vuković & Runjić; Valter Milovan, 2011, <i>Bileške o Pasoliniju</i> , Zagreb: MeandarMedia
	175 Ljubica Andelković Džambić / Foxy Mister / Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković (ed.), 2017, Tomislav Gotovac: <i>Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte</i> , Rijeka: Museum of Modern and Contemporary Art
	182 Juraj Kukoč / Volatility of film in early Karlovac periodicals / Igor Jurilj, 2017, <i>Film od Zorinog doma do Edisona: recepcija filma i prvi karlovačkih kinematografa u lokalnoj periodici, 1896–1920</i> , Zagreb and Karlovac: Hrvatski filmski savez, Kinoklub Karlovac, City Library "Ivan Goran Kovačić"
APPENDICES	185 Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue/ Submission guide

UDK: 329.17(=163.42):791.221/.228"199"

Nemanja Zvijer

INSTITUT ZA SOCIOLOŠKA ISTRAŽIVANJA
FILOZOFSKI FAKULTET UNIVERZITETA U BEOGRADU

Nacionalni identitet u filmskoj perspektivi – primer nekoliko hrvatskih filmova iz 1990-ih

SAŽETAK: Rad se bavi analizom vizuelne reprezentacije nacionalnog identiteta u filmovima snimljenim u Hrvatskoj u poslednjoj dekadi 20. veka. Pomenuta analiza poslužiće kao jedna vrsta priloga za proučavanje odnosa između dominantnog ideološkog obrasca i filmskog medija u okviru određenog društvenog konteksta. Kao jedna vrsta analitičke rešetke uzeta je koncepcija vizuelne konstrukcije nacionalnog identiteta Anthonyja Smitha, na osnovu koje će se videti da li su i u kojoj meri filmovi snimljeni u Hrvatskoj konstruisali koherentnu sliku nacionalnog identiteta.

KLJUČNE RIJEČI: nacionalni identitet, ideologija, filmovi, Hrvatska

1. Uvod

Početkom 1990-ih u krvavim sukobima raspala se tadašnja SFR Jugoslavija na nekoliko samostalnih država.¹ Sve novonastale države okrenule su se jačanju sopstvenih nacionalnih identiteta u sklopu široko rasprostranjene nacionalističke ideologije. Hrvatska svakako nije bila izuzetak kada su ovi procesi bili u pitanju, a rasprostranjenost nacionalizma u ovoj zemlji pokazala su i pojedina empirijska istraživanja.² Imajući te činjenice u vidu, može se postaviti pitanje kakav je uticaj nacionalizam mogao imati na druge oblasti društva kao što je, na primer, popularna kultura, odnosno konkretnije film? U skladu sa tim, na primeru hrvatskih filmova snimljenih tokom 1990-ih³ razmotriće se da li je i u kojoj meri dominacija nacionalizma ostavila određenog traga i na filmskoj produkciji. Pomenuta problematika posmatraće se preko načina na koje su filmovi vizuelno predstavljali nacionalni identitet, kao jedan od temeljnih elemenata samog nacionalizma.

1 Tekst predstavlja jedan manji i prerađeni deo doktorske disertacije pod nazivom *Ideološki sadržaji u igraloj filmskoj produkciji na postjugoslovenskom prostoru*, odbranjene na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu 25. rujna 2015.

2 Kao primer mogu se navesti *Nationalism, Liberalism and Liberal Nationalism in Post-war Croatia* (Massey, Hodson i Sekulić, 2003) ili pak *Vrijednostno-ideološke orijentacije kao predznak i posljedica društvenih promjena* (Sekulić, 2011).

3 U Hrvatskoj je samo do 1998. snimljeno 40 igralih filmova (Škrabalo, 1998: 585–589). Pošto je toliki broj filmova isuvise obiman za ovu vrstu analize,

u razmatranje su uzeta ona dela koja su ostvarila određeni uspeh ili su izazvala kontroverze ili polemike u stručnoj ili široj javnosti. U tom smislu, kao ključni filmovi izabrani su *Krhotine – kronika jednog nestajanja* (1991) i *Crvena prašina* (1999) Zrinka Ogreste, *Vrijeme za...* (1993) Oje Kodar, *Gospa* (1994) Jakova Sedlara, *Vukovar se vraća kući* (1994) Branka Schmidta, *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) i *Maršal* (1999) Vinka Brešana, *Mondo Bobo* (1997) Gorana Rušinovića, *Bogorodica* (1999) Nevena Hitreca, *Četverored* (1999) Jakova Sedlara i Nebo, *sateliti* (2000) Lukasa Nole.



Prizor iz filma
Vrijeme za...
(Oja Kodar,
1993). Sve
fotografije
uz ovaj tekst
potječu iz
fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

2. Nacionalizam, nacionalni identitet i njegova filmska vizuelizacija

Kada je u pitanju nacionalizam, među brojnim autorima koji su se bavili ovim fenomenom može se pomenuti Ernest Gellner, po kome nacionalizam predstavlja politički princip koji podrazumeva da političko i nacionalno jedinstvo treba da bude kongruentno, tj. Gellner nacionalizam vidi kao teoriju političke legitimnosti koja zahteva da se etničke granice slažu sa političkim principom (Gellner, 1997: 11–12). Težnja ka preklapanju etničkih i političkih granica posredno upućuje na važnost teritorije, čiji značaj naglašava i Anthony Smith. Pišući o kategorijama koje čine identitet u najširem smislu, Smith kao posebno važnu (odmah iza kategorije pola koju je stavio na prvo mesto), navodi upravo kategoriju prostora ili teritorije (Smith, 1998: 15–16). Osim teritorije, odnosno domovine, Smith, koji nacionalizam sagledava kao oblik kolektivnog kulturnog identiteta, navodi i druga veoma važna obeležja nacije. To su zajednička masovna kultura, zajednički mitovi i sećanja, uzajamna zakonska prava i dužnosti, zajednička podela rada i sistem proizvodnje kao i mobilnost pripadnika nacije po čitavoj nacionalnoj teritoriji (ibid.: 29). Sve te karakteristike, prema Smithu, istovremeno su i bitna obeležja nacionalnog identiteta kao takvog.

Zbog toga se čini da bi se moglo reći kako je nacionalni identitet gradivni elemenat ideje nacije, odnosno same ideologije nacionalizma.⁴ U najopštijem smislu, identitet počiva na razgra-

4 Na ideološki karakter nacionalizma upućuje nemački istoričar Hans-Ulrich Wehler, koji naglašava da je nacionalizam "sistem ideja, doktrina, slike sveta koja služi stvaranju, mobilizaciji i integraciji veće solidarne zajednice (zvane nacija), ali pre svega legi-

timaciji novovremene političke vladavine" (Wehler, 2002: 15). Tri funkcije koje pominje Wehler – mobilizatorska, društveno-integrativna i legitimacijska – ključne su karakteristike gotovo svakog ideološkog diskursa.



Ljubomir
Kerekeš i Lucija
Šerbedžija u
filmu Nevena
Hitreca
Bogorodica
(1999)

bogorodica

Ljubav nema granica. Kao ni mržnja.

madonna

Love has no limits. Hate neither.

BLATNA FILM, HIT —— STEFKA MITROVIĆ
LJUBOMIR KEREKEŠ, LUCIJA ŠERBEDŽIJA, IVO ĐEŠELOVIĆ, BOGORODICA, RADO JELAŠNIĆ, SLOBODAN ŽELEŽIĆ, MIROSLAV PECELJ, A.
Mladen Češić, Tihana Franjković, Štefka Šerbedžija, "Bogorodica", PETRA MONT, JOSIP RAŠEVIĆ,
NEVJELA MITROVIĆ, SARKA TEŠTRAK, NEVEN HITREC

ničavanju i posebno razlikovanju od drugog, i u tom smislu je "princip razlike jedna od bitnih odrednica identiteta" (Golubović, 1999: 14). U skladu sa tim, norveški antropolog Fredrik Barth smatra da se identitet stvara suprotstavljanjem drugim grupama i razlikovanjem od njih, gde granica između dve grupe u bliskom kontaktu ne samo da obeležava razliku među njima nego je istovremeno i održava i obnavlja (citrano prema: Kolstø, 2008: 34). Na ovaj način nacionalni identitet može simbolički održavati ekskluzivni karakter sopstvenog nacionalnog kolektiva razlikujući ga tako od drugih.

Da bi ta razlika izgledala što čvršće i postojanije, nacionalizam često nacionalne identitete naturalizuje. Michael Billig u tom smislu navodi da je nacionalizam

NEMANJA

ZVIJER:

NACIONALNI

IDENTITET

U FILMSKOJ

PERSPEKTIVI

— PRIMER

NEKOLIKO

HRVATSKIH

FILMOVA IZ

1990-IH

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

način mišljenja ili ideološka svest. Ta svest gleda na nacije, nacionalne identitete i nacionalne domovine kao na "prirodne" pojave. Što je ključno, "svet nacija" se predstavlja kao "prirođan" moralan poredak.

(Billig, 2009: 29)

Nacionalizam tako naciju i nacionalni identitet predstavlja kao nešto prirodno i uobičajeno, kao nešto što je oduvek postojalo. Na ovaj način istovremeno se vrši i univerzalizacija, pošto se nacija i nacionalni identitet vide kao opšte (univerzalne) i sveprisutne kategorije. Billig tako naglašava da je "nacionalizam ideologija koja je dovela do toga da se na svet nacija počelo gledati kao na prirodan svet – kao da uopšte ne bi mogao postojati svet bez nacija" (ibid.: 74).

Ono čime se posebno ističe Michaela Billiga jeste njegov uvid da se nacionalizam znatno više reprodukuje u svakodnevnim životnim praksama. On ovo naziva banalnim nacionalizmom i pod tim podrazumeva



Prizor iz filma
*Vukovar se
vraća kući*
(Branko
Schmidt, 1994)

intelektualne navike koje ustaljenim nacijama Zapada omogućavaju da se reprodukuju. Nastoji se pokazati da te navike nisu odvojene od svakodnevnog života, kao što prepostavljaju neki analitičari. Nacija se svakodnevno ističe, ili "označava", u životu njenog građanstva.

(ibid.: 22–23)

Banalni nacionalizam se, dakle, odnosi na neupadljive rutinske delatnosti, koje na prvi pogled ne odaju utisak bilo kakve nacionalističke euforije.⁵ Na ovaj način razlikuje se manifestni, gorljivi nacionalizam od latentnog, skrivenog. Jedan od kanala ispoljavanja tog latentnog nacionalizma može biti i filmski medij. Pojedini autori tako smatraju da su filmovi moći kulturni činioci koji mogu oblikovati koncepte nacionalnosti preko narativnog i vizuelnog nivoa (Berezhnaya i Schmitt, 2013: 13). Da bi se ti koncepti nacionalnosti na filmu što bolje "uhvatili", može poslužiti upravo kategorija nacionalnog identiteta. Razmatrajući ne samo film, već vizuelne umetnosti uopšte, Anthony Smith navodi da se nacionalni identitet, kao jedan od koncepata nacionalnosti, može vizuelno konstruisati preko dva nivoa, od kojih se jedan odnosi na nacionalni heroizam, a drugi na oblikovanje tzv. etničke atmosfere.

Prema Smithu (2000: 48), nacionalni heroizam podrazumeva "primere vrline" (*exempla virtutis*) povezane sa psihološkom tenzijom, moralnim izborom i ličnim dramama protagonista. Drugi nivo vizuelne konstrukcije nacionalnog identiteta odnosi se na oblikovanje "etničke atmosfere", preko dimenzija kao što su razvoj likova, istorijska rekonstrukcija, živopisne scene, kostimografija i rekviziti, etnokrajolici i Narod. Oblikovanje "etničke atmosfere" obuhvata evoci-

5 Slikovit primer banalnog nacionalizma koji on daje je nenametljivo stajanje nacionalne zastave na nekoj

javnoj ustanovi, nasuprot egzaltiranog mahanja tom istom zastavom.



Četverored
(Jakov Sedlar,
1999)

ranje i prikazivanje nacionalnog u svim njegovim istorijskim i geografskim raznolikostima što je prirodnije moguće (*ibid.*: 51). Konkretnije rečeno, razvoj i napredovanje nekog filmskog lika može biti metafora razvoja i napretka same nacije, dok istorijska rekonstrukcija “obезбеђује ‘istorijsku mapu’ nacionalne prošlosti da bi čvršće povezala gledaoca sa postojećim nacionalnim identitetom” (*ibid.*: 52). Živopisnim scenama se lakše i nemetljivije utiče na publiku, a kostimografija i rekвизiti doprinose većoj autentičnosti. Uz pomenuto, etnokrajolici jasno markiraju nacionalnu teritoriju na kojoj ne živi običan narod, već Narod sa prepoznatljivom etničkom kulturom (*ibid.*: 56).

Smithovim dimenijama preko kojih se gradi nacionalni identitet može se dodati i samoviktimizacijska komponenta, jer predstavljanje sopstvenog nacionalnog kolektiva kao najveće i jedine žrtve obuhvata značajan deo mnogih nacionalističkih priповesti.⁶ Zbog toga se može reći da je “nacionalno uvek u opasnosti da postane nacionalističko, onda kada se nacija seća svojih žrtava” (Kuljić, 2011: 30). Kada je u pitanju diferencijacija između nacionalnog i nacionalističkog, treba takođe imati u vidu da “nacionalno ne mora biti nacionalističko. Nacionalno se vezuje za pripadnost jednoj zajednici i kulturi. Istovremeno, otvoreno je prema ‘drugom’” (Jovanović, 2012: 141). Upravo ta otvorenost prema Drugom u najširem smislu može značiti spremnost da se i taj Drugi vidi kao žrtva. Tom linijom se, između ostalog, može ocrtavati razlikovanje između nacionalnog i nacionalističkog, jer kada ta spremnost izostane, makar i u elementarnom obliku, primat preuzima diskurs samoviktimizacije, kojim se ističe neuporedivost i jedinstvenost žrtve sopstvene nacije, što u izvesnom smislu može predstavljati pogonsko gorivo samog nacionalizma.

NEMANJA
ZVIJER:
NACIONALNI
IDENTITET
U FILMSKOJ
PERSPEKTIVI
– PRIMER
NEKOLIKO
HRVATSKIH
FILMOVA IZ
1990-IH

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Pojedini autori primećuju da “(J)edna od osobina (...) koja se može prepoznati gotovo kod svih malih

nacija, jeste samoshažljivost koja se izražava diskursem samoviktimizacije” (Bakić, 2011: 280).



Filip Šovagović
i Alma Prica
u filmu
Krhotine –
kronika jednog
nestajanja
Zrinka Ogreste
(1991)

3. Predstavljanje nacionalnog identiteta u hrvatskim filmovima

Ako bismo krenuli od prvog nivoa koji Smith pominje, nacionalnog heroizma i primera vrlina koje obuhvata, bilo bi za očekivati da će se to posebno ispoljiti u onim hrvatskim filmovima koji su se bavili ratom,⁷ pre svega zbog specifične prirode ovog filmskog žanra, koji je pogodan upravo za jedan monumentalni prikaz herojske pripovesti. Ipak, u slučaju hrvatskih filmova koji su tematizovali rat, kao što su *Vrijeme za...* (Oja Kodar, 1993), *Vukovar se vraća kući* (Branko Schmidt, 1994), *Kako je počeo rat na mom otoku* (Vinko Brešan, 1996), *Bogorodica* (Neven Hitrec, 1999) i *Nebo, sateliti* (Lukas Nola, 2000), eventualna vizuelizacija nacionalnog heroizma gotovo u potpunosti je izostala. Istovremeno, sa ovim je usko povezana i slika sopstvene vojske (kao pandana slici sopstvenog nacionalnog kolektiva), za koju je bila karakteristična izrazita pasivnost.

Izostanak vizuelizacije heroizma i pasivnost kao dominantna karakteristika sopstvene vojske mogu upućivati na nekoliko stvari. Sa jedne strane, time se verovatno želela naglasiti nespremnost za rat, čime se u jednom širem smislu rat predstavljaо kao proizvod uticaja spoljnog faktoра, što je istovremeno isključivalo ostale moguće razloge. Takođe, takva postavka bila je sklad u dominantnim ideološkim diskursom po kome je Hrvatska bila žrtva spoljne agresije (Zvijer, 2014).

Sa druge strane, pojedini filmovi koji su se bavili ratom, kao što su *Vrijeme za...* ili *Bogorodica*, prikazivali su (hrvatske) seoske zajednice u idiličnom svetlu, koje su kao takve blage, trpeljive i više nego tolerantne u nacionalnom pogledu. Selo je tako prikazano kao oaza mira i prijatnog života, sa blagim i dobrodušnim ljudima. U filmu *Bogorodica* seoskom krajoliku je posvećena posebna pažnja, a reprezentuje se kroz "ikonografska opća mjesta: ljeto je, pejzaž je vedar, osunčan i arkadijski toplih boja, tu je žuto žito, šor, guske, cvjetne lijehe, rijeka i barokna crkva" (Pavičić, 2011:

⁷ Pošto pojedini autori smatraju da se hrvatski ratni film 1990-ih nikada nije nametnuo kao žanr (Gilić,

2010: 150), u ovom radu će se govoriti o filmovima koji su na različite načine tematizovali rat.



Prizor iz
filma *Crvena
prašina* (Zrinko
Ogresta, 1999)

118). Na ovaj način etnokrajolik postaje važna instanca u konstruisanju nacionalnog identiteta, jer preko njega nije ocrтana samo prepoznatljiva teritorija na kojoj obitava nacionalni kolektiv, već prikaz etnokrajolika svojom blagošću, vedrinom i toplinom simbolički oličava sam taj kolektiv.

Sliku nacionalnog identiteta dodatno je ojačala i zaokružila snažna martirološka crta. Naime, prikazano je kako su u oba filma Hrvati žrtve raspomamljenih srpskih ekstremista, čime se grade snažni martirološki okviri koji na taj način u krajnjoj liniji i samu naciju posredno prikazuju kao žrtvu.⁸ U tom smislu, za sliku Hrvata se može reći da se kretala od toga da su oni u filmu *Vrijeme za...* "krotke naivčine ili patetični samosažaljivci koji plaču uz kuhinjski stol, zapomažu i mole" do toga da su kao u filmu *Bogorodica* "blagi, tolerantni i dobromanjerni" (ibid.: 112, 119). Slično tome, i u filmu *Vukovar se vraća kući* slika pripadnika sopstvene nacije prevashodno je građena kroz martirološku prizmu fokusirajući se na sADBINE izbeglica i njihovu nezavidnu situaciju.

Izrazitom samoviktimizacijskom diskursu u potpunosti je saobražen i film *Četverored* (Jakov Sedlar, 1999). Ovo ostvarenje se bavi događajima kod austrijskog grada Bleiburga u poslednjim dанима Nezavisne Države Hrvatske (NDH) kada su pripadnici partizanske vojske poslali u logore ili bez suđenja streljali određen broj ustaša, domobrana i civila koji su ih pratili u povlačenju. U filmu se daje perspektiva poražene strane koja je ujedno prikazana kao jedina i najveća žrtva. Ovo je suptilno naglašeno suprotstavljanjem prizora idiličnog života u NDH (preovlađuju motivi kao što su nostalgične slike Zagreba, lagana muzika, pozorišna predstava) i slikâ egzodus-a koje su potom usledile (nepregledne kolone ljudi, i to uglavnom civila, koji smrknutih pogleda i pognutih glava napuštaju Zagreb, uz zvuke melodramatične muzike).

NEMANJA
ZVIJER:
NACIONALNI
IDENTITET
U FILMSKOJ
PERSPEKTIVI
– PRIMER
NEKOLIKO
HRVATSKIH
FILMOVA IZ
1990-IH

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Ovde je samoviktimizacijski diskurs prožet živopisnim scenama koje pominje Smith, a koje se zapravo odnose na veoma upečatljive filmske prikaze nasilja

koje je listom usmereno ka sopstvenom nacionalnom kolektivu.



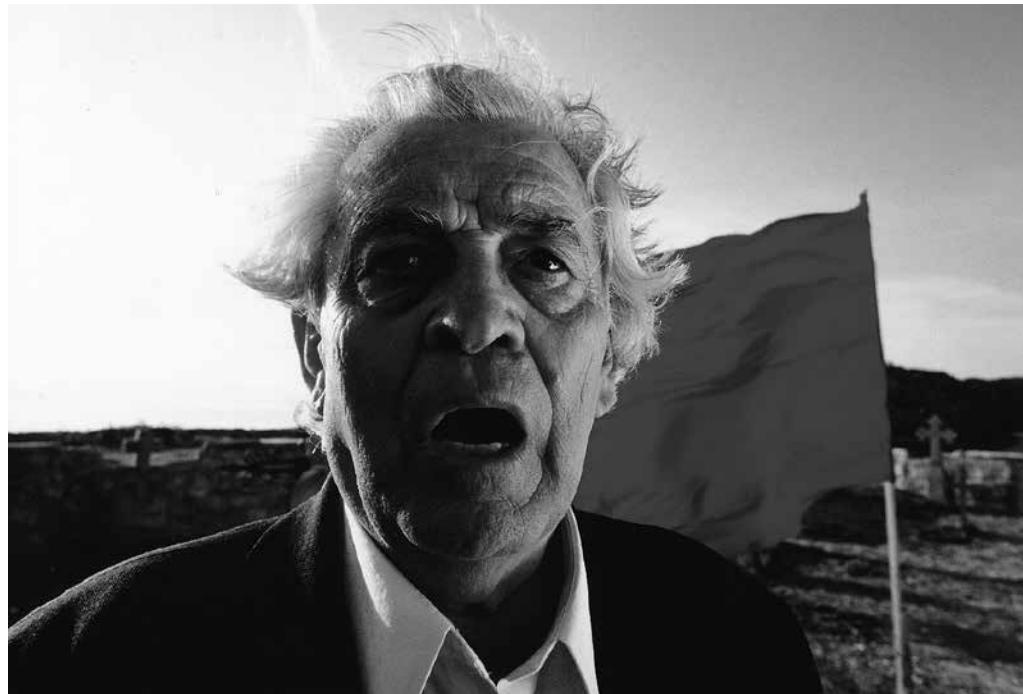
Matija Prskalo
u filmu Vinka
Brešana Kako
je počeo rat
na mom otoku
(1996)

Drugi nivo slike žrtve u ovom filmu odnosi se na prikazivanje kako brutalni i nemilosrdni partizani, koji su svi redom Srbi, zlostavljaju i ubijaju nedužne zarobljene Hrvate, pošto se u filmu sugerije kako niko od zarobljenika nije tokom rata ništa loše uradio. U tom smislu, Pavle Levi primiče da su "velika većina onih koji su stradali kod Blajburga predstavljeni (...) kao obični civili koji nisu uspeli da uteknu srpsko-komunističkoj pošasti. Samo su neki od njih ustaše, a i među ustašama retko ko je ratni zločinac" (Levi, 2009: 174). Na ovaj način ocrтana je "mapa nacionalne prošlosti" na kojoj se ni ne naziru zločini koje su počinili pripadnici sopstvenog nacionalnog kolektiva.

Pored toga, tako se dobila i "prociscena" slika tog kolektiva, kojoj su odstranjene one ekstremno negativne karakteristike. Čak i kad se prikazuju pripadnici ustaškog pokreta, njihova ne toliko naglašena brutalnost i agresivnost usmerena je prevashodno ka sopstvenom nacionalnom kolektivu (pokazuje se, na primer, kako se ustaše sukobljavaju sa domobranima). Prema Leviju, autor ovog filma Jakov Sedlar, želeći da reafirmiše ali i revidira događaje kod Bleiburga, teži "završnicu jednog surovog fašističkog režima ustoličiti kao kolektivnu tragediju čitavog naroda, kao hrvatsku golgotu" (Levi, 2009: 174).

U nešto posrednjem smislu, motiv Bleiburga kao simboličkog mesta "hrvatske golgote" prisutan je i u filmu *Krhotine – kronika jednog nestajanja* (Zrinko Ogresta, 1991). To je posebno naglašeno u potresnim scenama pri kraju filma koje prikazuju "križni put", kada se u totalu vidi dugačka kolona ljudi, partizanskih zarobljenika. Ovim putem potcrтana je snažna martirološka nota, čemu je doprinosio i prikaz ljudi u koloni koji su podsećali na mučenike (Zvijer, 2016: 27). U ovom ostvarenju motiv "nacije kao žrtve" uokviren je muškim pripadnicima dve generacije jedne porodice, koji su stradali kao neposredne žrtve komunizma (pokazano je kako je pripadnik prve generacije stradao u Bleiburgu, dok je njegov sin bio žrtva režima u socijalističkoj Jugoslaviji).

U izvesnom smislu, konstrukcija nacionalnog identiteta kroz samoviktimizacijski diskurs prisutna je i u filmu *Gospa* (Jakov Sedlar, 1994), koji se bavi slučajem navodnog ukazivanja Device



Ilija Ivezić u
filmu *Maršal*
(Vinko Brešan,
1999)

Marije 1981. u bosanskohercegovačkom selu Međugorje.⁹ Glavni junak je franjevac Jozo Zovko (Martin Sheen), kod koga je naglašeno njegovo odlučno i hrabro suprotstavljanje komunističkim vlastima, i dosledno odbijanje da porekne istinitost religijskog fenomena. Film se na ovaj način u konstrukciji nacionalnog identiteta kreće Smithovom linijom nacionalnog heroizma jer su kroz pomenuti filmski lik "prelomljena" sva tri činioča koja se odnose na psihološku tenziju, moralni izbor i ličnu dramu. Istovremeno lik franjevca je i žrtva samog sistema pošto ga najpre muče i zlostavljaju pripadnici policije, da bi ga na kraju i utamničili, a posle svega izveli na montirani sudski proces.

Može se, stoga, reći da su u ovom liku religijsko i nacionalno izjednačeni (u jednoj replici fratar napominje: "Za nas Hrvate vjera je i politika"), pri čemu je religijsko oslobođeno bilo kakvih dubljih značenja i upregnuto u izgradnju nacionalnog.¹⁰ Zbog svega toga Ivo Škrabalo smatra da je autor filma, Jakov Sedlar,

NEMANJA
ZVIJER:
NACIONALNI
IDENTitet
U FILMSKOJ
PERSPEKTIVI
– PRIMER
NEKOLIKO
HRVATSKIH
FILMOVA IZ
1990–IH
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

9 Vjekoslav Perica upućuje na širi društveni kontekst ukazivanja Device Marije u Međugorju u kome se ta ukazivanja najbolje "mogu shvatiti u širem kontekstu borbe između Rimokatoličke crkve i komunista u dvadesetom veku, kao i u kontekstu antikomunističke reakcije u Jugoslaviji nakon Titove smrti u maju 1980. godine. Pored toga, 'čudo' u Međugorju dešavalo se usred duboke društvene i ekonomске krize i sve jačih etničkih tenzija u zemlji" (Perica, 2006: 256).

10 Ovim putem filmska priča se uklapa u jednu širu pripovest po kojoj je, kako napominje Vjekoslav Perica, kult Device Marije, koji je podrazumevao različite slučajeve njenog ukazivanja, dugo i na mnogim mestima korišćen kao simbol nacionalnog identiteta i podstrek za nacionalističkih pokreta (Perica, 2006: 262–263). Može se stoga reći da je i slučaj "čuda" u Međugorju podsticao i hrvatski nacionalizam i antikomunističku borbu.

mimošao vjerski aspekt Međugorja i stavio ga u posve politički kontekst. To ne proizlazi samo iz njegove dramaturške okosnice suprotstavljanja svećenika-pojedinca cijelom komunističkom sustavu, nego i iz aluzije (kao primjer "naknadne pameti") da je čudo u Međugorju zapravo navijestilo ono što će se dogoditi deset godina kasnije: zbacivanje komunističkog jarma i oslobođenje Hrvatske. Gospe u filmu Gospa ima najmanje (...)

(Škrabalo, 1998: 473)

Donekle slična konstrukcija nacionalnog identiteta, koja se prevashodno oslanja na kombinaciju dve ravni koje Smith pominje – nacionalni heroizam i razvoj centralnog lika – može se vidjeti i u filmu *Crvena prasina* (Zrinko Ogresta, 1999). Glavni junak je bivši sportista sa jakim moralnim nazorima u anomičnom hrvatskom društvu s početka 1990-ih, koji kao takav predstavlja upravo primer vrline. Pored društveno prihvatljivih osobina kao što su odstupanje iz JNA, odbijanje da se bavi ilegalnim poslovima, dobrovoljni odlazak u rat i heroizam, rad na poštenom i teškom poslu, ovom liku su pridodate i lične vrline kao što su moralna ispravnost, dobrota i briga za ljude oko sebe. Upravo sve ovo odgovara Smithovoj dimenziji nacionalnog heroizma, a u njegovom razvojnem putu od uspešnog sportiste, preko ratnog heroja do socijalnog pobunjenika može se ogledati i poželjan razvoj samog nacionalnog kolektiva. Uz rečeno, u pomenutu lik ugrađena je takođe i snažna martirološka komponenta oličena u njegovoj pogibiji prilikom obračuna sa korumpiranim sistemom.

Prikazujući lične drame glavnog protagoniste, koje dostižu vrhunac u njegovom sukobu sa kriminalcima koji su postali ugledni biznismeni, film posredno kritikuje i samo društvo ukazujući na određene devijacije (raširene ilegalne radnje, lako bogaćenje sumnjivih osoba, težak život poštenih ljudi i sl.). Zbog toga Pavičić (2011: 217) smatra da ovaj film obrađuje socijalnu top-temu Hrvatske s kraja 1990-ih – tajkunizaciju.

Može se reći da je u pogledu kritike, kako hrvatskog društva uopšte, tako i samog nacionalnog identiteta, najdalje otisao film *Kako je počeo rat na mom otoku*, koji pripadnike sopstvene nacije prikazuje na jedan izrazito satiričan način. Pavle Levi smatra da je "najveći deo parodičnog humora u filmu usmeren (...) ka novom hrvatskom rukovodstvu, koje je prikazano kao skup sasvim nesposobnih i blentavih političkih oportunista" (Levi, 2009: 198). Važni likovi u filmu, Roko Papak (Ivan Brkić) i Murko Munita (Predrag Vušović), nisu heroji niti prekaljeni ratnici, već nesposobni lokalni činovnici koji bezuspešno pokušavaju da se uhvate u koštač sa ozbiljnom situacijom kojoj nisu dorasli.

Na ovaj način film je predstavljao izvesnu kritiku političke nomenklature i konkretnih aktivnosti i praksi koje je sprovodila, što je u jednom intervjuu potvrdio i sam reditelj Vinko Brešan, navodeći da je ovim filmom želeo da se kroz komediju i "karnevalizaciju života" suprotstavi tada vladajućoj kulturnoj politici koja je imala pre svega jedan svečarski i uzvišen karakter (citirano prema: Šošić, 2009: 55). Film je kroz ironičnu vizuru kritički preispitao i nacionalističku instrumentalizaciju kulture. Osim pomenutog, može se reći i da je kritika nacionalizma posredno plasirana kroz dekonstrukciju koncepta nacionalnog kolektiva, jer u filmu ne postoji idealizovana slika Naroda, već "nacionalni kolektiv predstavljaju mještani malog otočkog grada, niz šaljivih individua, čudaka, propalih umjetnika i naivnih kulturnih amatera" (Pavičić, 2011: 237).

Za pomenuti film se, dakle, može reći da donosi jedan specifičan vid nacionalne samokritike obavijene u komično ruhu, što je njegov autor donekle ponovio i u svom sledećem ostvarenju *Maršal* (1999). Iako je u ovom filmu možda više u fokusu ironičan osvrt na socijalističku prošlost, donekle je kritički razmotrena i slika sopstvenog nacionalnog kolektiva. Već na samom početku filma taksativno se navode godine i ključni događaji: 1978 – Titova bolest; 1980 – njegova smrt;



Nebo, sateliti
(Lukas Nola,
2000)

1990 – smrt komunističkog sistema u Jugoslaviji i Evropi; 1998 – sretan život ljudi na malom otoku. Iz ovoga se vidi da je sa liste važnih događaja potpuno apstrahovan Domovinski rat, koji je kao takav bio više nego značajna instanca u nacionalnom samopoimanju, ali takođe i novi izvor nacionalnog jedinstva i ponosa. Isto tako, u ovom filmu nema idealizovane slike nacionalnog junaka koji ujedno reprezentuje i nacionalni kolektiv (kao što je to bio slučaj u Crvenoj prašini ili Gospī), već je dat jedan karikirani grupni portret koji je uključivao tranzisionog preduzetničkog oportunistu, zbumjenog policajca i njegove nesposobne pomoćnike, kao i stare partizane kojima otakazuju telesne funkcije. Ovakav pristup donekle referira ka Smithovoj dimenziji naroda, s tom razlikom što ona nije glorifikovana već je kritički dekonstruisana.

Izvesna kritička neutralizacija nacionalnog epa može se videti i u filmu *Mondo Bobo* (Goran Rušinović, 1997), stilski saobraženom estetici Jean-Luca Godarda ili pak onoj ranih radova Jima Jarmuscha, pa samim tim i sasvim drugačijeg od ostalih ostvarenja, ne samo u Hrvatskoj, već i na postjugoslovenskom prostoru uopšte. U ovom filmu, vizuelno rasutom na brojne fragmente, ne samo da ne postoji nacionalni heroj niti dimenzija Naroda, već su ove kategorije u potpunosti dekonstruisane kako kroz lik glavnog (anti)junaka (Sven Medvešek), tako i kroz sporedne filmske likove od kojih su pojedini do krajnosti neobični. Crno-bela tehnika u kojoj je film sniman, kao i ogoljena fotografija u velikoj meri doprinose sumornoj i mračnoj atmosferi koja u tom smislu može biti kritička refleksija etnokrajolika. Na jednom mestu se tako kaže da film "izražava tjeskobu i bunt karakteristične za svjetonazor rock-generacije" (Škrabalo, 1998: 502), istovremeno dajući jednu vrlo sumornu sliku hrvatskog društva. Zbog toga se može reći da film u izvesnom smislu predstavlja kritiku, odnosno kritičku razgradnju nacionalnog identiteta kao takvog.

4. Zaključak

Da bi se ispitala pretpostavka koliko rasprostranjeni nacionalizam može imati uticaja na filmski medij, izabrana je hrvatska kinematografija 1990-ih, a kodiranje nacionalizma u okvire filmskih slika praćeno je preko Smithove vizuelne konstrukcije nacionalnog identiteta, operacionilizovane kroz nekoliko osnovnih dimenzija. U tom smislu, može se reći da je konstrukcija

NEMANJA
ZVIJER:
NACIONALNI
IDENTITET
U FILMSKOJ
PERSPEKTIVI
– PRIMER
NEKOLIKO
HRVATSKIH
FILMOVA IZ
1990-IH

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Mondo
Bobo (Goran
Rušinović,
1997)

95 / 2018

nacionalnog identiteta bila posebno izražena u nekoliko filmova, gde su najčešće korišćene dimenzije etnokrajolika i Naroda, kao i veoma izražena samoviktimizacijska komponenta. Takav slučaj je sa ostvarenjima *Vrijeme za...*, *Bogorodica*, *Vukovar se vraća kući*, *Krhotine*, *Četverored*, dok je u filmovima *Crvena prašina* i, posebno, *Gospa* u prvom planu konstrukcija nacionalnog identiteta kroz dimenziju nacionalnog heroizma i kroz lik istaknutog pojedinca. Sve ovo pokazuje da je rasprostranjenost nacionalističke ideologije u hrvatskom društvu u određenoj meri ostavila trag i na sferu popularne kulture, odnosno na film kao njen značajan segment. Sa druge strane, od nacionalističkog filmskog obrasca odstupala su ostvarenja Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* i *Maršal*, ponudivši kritički pristup nacionalnom identitetu kroz vizuru komedije, odnosno farse. Uz njih može se navesti i film *Mondo Bobo*, koji je svojom specifičnom estetikom u potpunosti neutralizovao nacionalistički diskurs. Šire posmatrano, pomenuta ostvarenja ukazuju na postojanje simboličkih otpora hegemonim ideoškim obrascima.

LITERATURA

- Bakić, Jovo**, 2011, *Jugoslavija: razaranje i njegovи tumači*, Beograd: Službeni glasnik
- Berezhnaya, Liliya; Schmitt, Christian**, 2013, “Introduction”, u: Berezhnaya, Liliya; Schmitt, Christian (ur.), *Iconic Turns: Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989*, Leiden i Boston: Brill
- Billig, Michael [Bilig, Majkl]**, 2009, *Banalni nacionalizam*, Beograd: XX vek
- Gellner, Ernest [Gelner, Ernest]**, 1997, *Nacije i nacionalizam*, Novi Sad: Matica srpska
- Gilić, Nikica**, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international
- Golubović, Zagorka**, 1999, *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*, Beograd: Republika
- Jovanović, Đokica**, 2012, *Prilagođavanje. Srbija i moderna: od strepnje do sumnje*, Niš: Sven; Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta
- Kolstø, Pål**, 2008, “Diskurs i nasilni sukob: predstave o ‘sebi’ i ‘drugom’ u državama nastalim posle raspada Jugoslavije”, u: Đerić, Gordana (ur.), *Intima javnosti*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Fabrika knjiga, str. 13–40.
- Kuljić, Todor**, 2011, *Sećanje na titovizam*, Beograd: Čigoja štampa
- Levi, Pavle**, 2009, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd: XX vek
- Massey, Garth; Hodson, Randy; Sekulić, Duško**, 2003, “Nationalism, Liberalism and Liberal Nationalism in Post-war Croatia”, *Nations and Nationalism*, god. 9, br. 1, str. 55–82.
- Pavičić, Jurica**, 2011, *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Perica, Vjekoslav**, 2006, *Balkanski idoli I*, Beograd: XX vek
- Sekulić, Duško**, 2011, “Vrijednosno-ideološke orijentacije kao predznak i posljedica društvenih promjena”, *Politička misao*, god. 48, br. 3, str. 35–64.
- Smith, Anthony**, 1998, *Nacionalni identitet*, Beograd: XX vek
- Smith, Anthony**, 2000, “Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity”, u: Hjort, Mette; Mackenzie, Scott (ur.), *Cinema and Nation*, London: Routledge, str. 45–58.
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Šošić, Ana**, 2009, “Film i rat u Hrvatskoj”, *Zapis*, god. 17, br. 64–65, str. 1–80.
- Wehler, Hans-Ulrich [Veler, Hans-Ulrich]**, 2002, *Nacionalizam (istorija, forme, posledice)*, Novi Sad: Svetovi
- Zvijer, Nemanja**, 2014, “Kulturološke refleksije ratne krize”, *Teme*, god. 38, br. 1, str. 67–88.
- Zvijer, Nemanja**, 2016, “Filmski tretman socijalističke prošlosti na postjugoslovenskom prostoru”, *Sociološki godišnjak*, br. 11, str. 21–40.

NEMANJA

ZVIJER:

NACIONALNI

IDENTITET

U FILMSKOJ

PERSPEKTIVI

– PRIMER

NEKOLIKO

HRVATSKIH

FILMOVA IZ

1990–IH

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791-52:791.633-51JOLIE, A."2011"

Marina Matešić i Iva Rogulja Praštalo

Morlakija Angeline Jolie: vremeplovom od Fortisa do hollywoodskog filma

SAŽETAK: Bez obzira na to je li u pitanju zapadni, odnosno europski, opresivni diskurs nad prostorom Balkana ili reproducirajući autoorientalizam svojstven balkanskoj kulturnoj produkciji, uz pridjev *balkanski* gotovo je uvijek vezano pejorativno značenje, a imenica *Balkan* redovito je, osim kao različito i drukčije, označena i kao inferiorno, nedovoljno dobro, a nerijetko i čudovišno. Analizirajući redateljski prvijenac hollywoodske glumice i redateljice Angeline Jolie, simbolički naslovljen *U zemlji krvi i meda* (*In the Land of Blood and Honey*, 2011) članak pokušava dekonstruirati proces nastanka univerzalnog jezika kojim se Balkan kao "daleki svijet" prevodi za globalnu publiku te kroz analizu pridonijeti rasvjetljavanju podrijetla akumuliranoga "znanja" o Balkanu kao mreže rodnih i kulturoloških stereotipa.

KLJUČNE RIJEČI: orijentalizam, balkanizam, hollywoodski film, rod i Balkan

1. Uvod

Gledajući film danas, posebice hollywoodski, kao medij transnacionalne komunikacije, čini se kako je značaj geografije filmskoga teksta naizgled iščezao u isprepletenuosti globalnog komuniciranja. Jedni negativci zamjenjuju druge, ratovi u "dalekim" zemljama mijesaju se do neprepoznatljivosti, a simbolika se naoko gradi na reproducirajućim odnosima moći dobra i zla, kroz dihotomiju "nas" i "njih". No, ako pogled zadržimo malo duže, dijakronijski duže, imaginarne se geografije ponavljaju i reproduciraju slične ili poznate prikaze (spodobe), kako za druge dijelove svijeta tako i za jugoistok Europe. U filmovima balkanskih autora i u onima (naoko) dijametralno suprotnih adresa, primjerice hollywoodskih, mogu se pronaći slični likovi, dijalazi, situacije. Mnogi autori koji su pisali o Balkanu u filmu, ali i drugi autori šire postavljenih tema o Balkanu kao metafori (npr. Bjelić i Savić, 2002), osim balkanističkih značajki općenito, analiziraju dvije dominantne karakteristike pojavljivanja Balkana na sceni: zapadni ili europski opresivni diskurs nad prostorom Balkana te autoorientalizam ili reproducirajući orijentalizam u balkanskoj kulturnoj produkciji (Iordanova, 2001). Prva skupina korisne literature o Balkanu u hollywoodskom filmu je ponajprije orijentirana na prikaze rata unutar širega balkanističkog diskursa, poput učestalih prikaza srpskih terorista koji su zamijenili hladnoratovske ruske negativce, no tek kao kratka gestalt promjena slike prije dominantnog ulaska muslimanskih negativaca nakon 9. rujna 2001 (usp. Radović, 2014: 86–116). Druga, mnogo bogatija, kao da je fokusirana na autoorientalizam u filmovima Emira Kusturice (Žižek, 1997; Gocić, 2002; Elsaesser, 2005; Longinović, 2005; Bjelić, 2005; Homer, 2007; Slugan, 2011). Dakle, kao da je balkanizam karakteristika pretežno zapadnih tekstova, dok je autoorientalizam, a posebice reproducirajući orijentalizam (u smislu termina Bakić-Hayden *nesting orientalisms*) karakteristika balkanskih autora. Ovaj članak želi pridonijeti provjeri te postavke kroz analizu visokobudžetnog filma Angeline Jolie *U zemlji krvi i meda* (*In the Land of Blood and Honey*, 2011), i to sagledavajući ga kao dio balkanističkog diskursa dugoga trajanja – film, naime, od samoga početka leži na pretpostavci reproducirajućeg orijentalizma s ciljem da postigne autoorientalizam/autobalkanizam.



“Traume” prikaza ratova u bivšoj Jugoslaviji (i Ruandi), koje su putem malih ekrana stizale u veći dio svijeta, proizvle su, psihanalitičkim rječnikom, svojevrsnu anksioznost (Salecl, 2004) nalik onoj koja se pojavila nakon Drugoga svjetskoga rata. Sumnjičavost nije uvijek bila usmjerena samo prema pripadnicima balkanskih naroda već i prema općoj čovječnosti, postavljajući gledateljima pitanje kako je takvo nasilje uopće moguće. No što svijet zna o Balkanu (ili Africi), osim što se on s vremena na vrijeme pojavi u obliku jednodimenzionalne i nedotjerane prikaze (spodobe) u nekom akcijskom filmu spašavanja svijeta ili kao daleko mjesto užasa? Kako Balkan izgleda kada se fantazija razigra, i to iz palice nekoga humanitarno angažiranog autora koji, kao i zapadni putopisci u posljednjih 200 godina, zapadnoj/globalnoj publici žele objasniti što se to tamo zaista događa? Društveno i rodno angažirana hollywoodska glumica te novopečena redateljica Angelina Jolie za svoj prvi redateljski uradak izabire temu odnosa žene i muškarca različite nacionalnosti u ratom zahvaćenom Sarajevu. Ostavljujući za sada po strani odjek koji je film još prije početka snimanja imao na lokalnoj razini, kao i sociološku perspektivu njegove recepcije, film nam može poslužiti kao arheološka mapa kolektivnog i historijski akumuliranog “znanja” o Balkanu, posebice ako prikaze njegovih rodnih i kulturoloških identiteta prepoznajemo kao zajednička mjesta jezika kojim se Balkan kao “daleki svijet” prevodi za globalnu publiku.

2. Orijent i Balkan kao neeuropsko Drugo

MARINA
MATEŠIĆ I
IVA ROGULJA
PRAŠTALO:
MORLAKIJA
ANGELINE
JOLIE: VREME-
PLOVOM OD
FORTISA DO
HOLLYWOOD-
SKOG FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Vlastita imenica *Balkan*, kao i njezine izvedenice *Balkanac*, *Balkanka*, *balkanizam*, *balkanstvo*, *balkanština*, *balkanizacija* i pripadajući pridjevi *balkanski*, *balkaniziran* utkani su nesumnjivo u identitet svakog stanovnika geografskog prostora obuhvaćenog tim pojmom.¹ Bilo da bespogovorno prihvata romantizirano tumačenje *balkanskog* kao (južno)slavenskog ili kritički propitkuje vjerodostojnost i opravdanost takvoga prostornog omeđivanja teritorija i njegovih (međusobno vrlo različitih) stanovnika, svaki “Balkanac” u sebi nosi simbolički teret Drugoga, a ono je, osim kao različito i drukčije, redovito označeno kao inferiorno, nedovoljno dobro, a nerijetko i čudovišno. Zanimljivo je pritom da pojам koji u kolonizatorskim očima Zapada gotovo nikada nema pozitivan, čak ni neutralan sadržaj, svoju punu pejorativnu vrijednost doseže upravo među narodima koji su pojmom Balkanac obuhvaćeni. Potrebno je stoga, osim pitanja kako Balkan, Balkance

¹ O problematičnosti geografskog određenja Balkana i zemalja koje su njima obuhvaćene vidi: Luketić, 2013: 27–32.



i balkansko percipiraju oni koji same sebe vole nazivati *civiliziranim*, postaviti i pitanje u kojoj se mjeri i na koji način značenje tih pojmove mijenja kada ih u međusobnom obraćanju rabe narodi koji su njima obuhvaćeni. Postoji li unutar Drugoga neki manji Drugi i, ako je tako, koji je krajnji doseg te fragmentacije?

Tragajući za odgovorom na postavljena pitanja valja krenuti od mnogo općenitijega rodnog pojma kojemu *Balkan* pripada, pojma koji je, prema tumačenju mnogih postkolonijalnih kritičara, skovan upravo kako bi svojom drugošću i egzotičnošću predstavljaо referentni okvir Evropi, suprotnost europskoj civiliziranosti – *Orijent*. Termin *orientalizam* određen je, tvrdi Edward Said, trima značenjima. Prvo se značenje odnosi na ono što Said naziva *akademskim* određenjem orientalizma (Said, 1999: 2), a usko je vezano uz određeni geografski prostor koji, ovisno o poziciji tvorca diskursa o Orijentu, obuhvaća Daleki istok (prije svega Kinu i Japan)² ili najbliže susjedstvo Europe, a ona upravo na prostoru svojih nekadašnjih kolonija traži svog “kulturnog suparnika” (ibid.: 1). Drugo će značenje, stoga, proizlaziti iz prvoga – pojam *orientalizam* podrazumijeva “način mišljenja zasnovan na ontološkoj i epistemološkoj distinkciji između ‘Orijenta’ i (većinom) ‘Okcidenta’” (ibid.: 2), a upravo je ta distinkcija između Zapada i Drugoga koje mu ne pripada ključna i za treću definiciju spomenutoga pojma. *Orijentalizam* je, promatran iz te perspektive, tek sredstvo zapadne dominacije nad Orijentom, a sam je pojam odraz pokušaja Zapada da restrukturira ono što mu je zbog svoje različitosti strano, te teritorij (ali i kulturu) Orijenta podčini samome sebi. Taj je pojam, upozorava Said, do ranoga 19. stoljeća označavaо ponajprije Indiju i biblijske zemlje (ibid.: 3), a od tada obuhvaća teritorij Azije, sjeverne Afrike i Bliskog istoka, prostor koji je od početka 19. stoljeća pa sve do kraja Drugoga svjetskog rata pod snažnom kontrolom Velike Britanije i Francuske.

95 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Takvo je definiranje Orijenta, tvrdi Said (1999: 1), svojstveno Amerikancima.

U podlozi Saidove teze leži stoga oštra kritika hegemonijskog odnosa u kojemu

Orijent nije orijentaliziran samo zato što je prosječni Europljanin devetnaestog stoljeća ot-krio da je on "orijentalan" u svakom pogledu nego i zato što ga se može učiniti orijentalnim ili ga podvrgnuti tome da to bude.

(ibid.: 4)

Promatranje i proučavanje Drugoga uvijek se, upozorava Said, događa iz vlastitih životnih okolnosti – naša pripadnost narodu, vjeri, rasi ili spolu snažno utječe na našu percepciju onoga što promatramo; mi u Drugo i Drugoga upisujemo i svoju stvarnost te vlastiti identitet gradimo u opreci prema onome što nismo mi.

Takva dihotomija između poznatoga i Drugoga, Zapada i Istoka prisutna je, upozorava Milica Bakić-Hayden (2006: 54), na svim razinama: Okcidentu je suprotstavljen Orijent, Aziji Istočna Europa, Istočnoj Europi Balkan. No orijentalizam se perpetuirala i dalje, pa je sjevernom Balkanu hijerarhijski suprotstavljen južni Balkan, kršćanima muslimani, jednim (zapadnim) kršćanima drugi (istočni), krvoločnim balkanskim muškarcima njihove (dvostrukog) viktimizirane balkanske žene itd. Ono što autorica na drugome mjestu naziva *nesting orientalisms* (ibid.: 65) jedan je od motora balkanizma samog, jer teško je određeni prostor orijentalizirati i Zapadu suprotstaviti u naivnoj crno-bijeloj slici svijeta. Upravo je vrijednosno nijansiranje u opisima lokalnih običaja, kultura i naroda, u kojima često jedan narod ili skup običaja zauzima povlašteni položaj (mogli bismo reći bajronovskog egzotičnog "ljubimca"), ono što karakterizira korpus zapadnih putopisa po ne-zapadnim zemljama. Za strano oko komplikirane nijanse između lokalnih zaraćenih plemena, koja u hollywoodskom filmu često bivaju prikazana neautentično ili su smještена u jednu neraspoznatljivu masu, zapravo su ključne u prikazima Balkana, kako nekada tako i danas. Upravo je takav beskonačni i rodno određen orijentalizirajući čimbenik snažno prisutan kroz dva stoljeća balkanističkih diskursa.

Zahvaljujući "epistemološkom centrizmu zapadnih europskih krugova" (ibid.: 57) Balkan je za Europu divljački, primitivan, nazadan i nasilan, a te su karakteristike, u očima Europe, imanente svim "Balkancima", no u plamenu vječnog rata jedan je narod veća žrtva od drugoga, a u različitim je europskim društvima (često ovisno o državnim interesima) "posvojen" različiti ljubimci s Balkana. Dobri "domorodac" tada postaje kulturološki, vjerski pa i rasno superiorniji od ostatka naroda, vidljiviji u opisima i politički spremniji na neku vrstu suvereniteta. Sličnim modelom koristili su se mnogi kolonizatorski pokreti, upućujući tim postupkom na činjenicu kako negativni (ili tzv. balkanistički) prikazi regije nisu nužno jedina alatka balkanističkog diskursa – upravo simpatiziranje jednog etniciteta i razlikovanje među narodima postaje tako središnji lajtmotiv suvremenoga balkanističkog diskursa. Taj lajtmotiv snažno je prisutan kroz dva stoljeća pisanja o Balkanu, od Alberta Fortisa preko H. G. Wellsa do filma Angeline Jolie, odnosno u onome što bismo danas nazvali industrijom zabave.

3. Alberto Fortis u zemlji "dobrih divljaka s mora"

Percepcija o divljaštvu čudnovatoga balkanskog stanovništva, koja se tijekom vremena proširila ponajprije popularnim žanrovima književnosti i filma, svoje korijene vuče među ostalim od svojedobno iznimno utjecajnog putopisa (europskog bestsellera) talijanskog redovnika Alberta Fortisa *Put po Dalmaciji* (*Viaggio in Dalmazia*) iz 1774. U svojem djelu Fortis čitatelju na gotovo 300 stranica nudi fascinantne opise Morlaka kao dobrih divljaka u ne baš "pristojnom" dijelu svi-

MARINA
MATEŠIĆ I
IVA ROGULJA
PRAŠTALO:
MORLAKIJA
ANGELINE
JOLIE: VREME-
PLOVOM OD
FORTISA DO
HOLLYWOOD-
SKOG FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

jeta, stvarajući arhetipski lik za kasniju europsku popularnu kulturu. Morlaci prema Fortisu vuku podrijetlo od starih Latina (dakle, donekle su plemenita roda, iako potpuno primitivna stadija razvoja); oni su moćni, ali i pomalo čudovišni gorštaci. U sebi nose i plemenitog divljaka i čudovišnog (kanibalističkog) domorodca.³ Dopadljivu, simplificiranu, dijelom i idealiziranu vanjštinu Morlaka u Fortisovu opisu prati i karakterna uzornost primordijalnoga tipa:⁴ Luketić u tom opisu vidi melankoličnu potragu Europoljana za “arhaičnim, neiskvarenim društvima u kojima vladaju iskreniji društveni odnosi” (Luketić, 2013: 39). Svakako je teško ne primijetiti Fortisove nostalgične simpatije pomiješane s kolonijalnom superiornošću. Njihove su građevine “nezgrapne” (Fortis, 1984: 19), uresi su “barbarski” (ibid.: 47), a njihove duše “priproste” (ibid.: 89). Markulin (2010: 216) ističe da su Morlaci u Fortisovu djelu možda prikazani kao *dobri*, ali uvijek isključivo kao dobri divljaci, barbari koji su “dvije stotine godina iza talijanskog društva” (ibid.: 272), gradeći prema drugim narodima u okruženju (talijaniziranim urbanim stanovništvom Dalmacije) hijerarhijsku kulturološku sliku.

Europsku čežnju za primitivnim kao simbolom prošlih vremena, pomiješanu sa zgražanjem nad istim primitivnim karakteristikama, najbolje ilustrira Fortisov prikaz morlačke žene kao konačne stanice u perpetuiranju orijentalizma. Autorovo stajalište prema morlačkim ženama, žrtvama patrijarhata za kojim se ujedno čežne, dio je širega pogleda na jugoistok Europe koje Bratulić (1984: 15) naziva “pogledom kojim odrasli gledaju na djecu”. Morlakinje su fizički snažne i moralno čedne, no svojom zapuštenošću izazivaju i opravdavaju “prezir kojem su izvrgnute” (Fortis, 1984: 46). Konstatirajući da među Morlacima “svugdje vlada taj prezir prema ženskom rodu” (ibid.: 52) Fortis dodaje da ženski rod to “gore i zasluzuže, jer nije nimalo ljubak ni nježan, nego čak izobličuje i kvari darove prirode” (ibid.). Veliku učestalost usporedbi Morlakinja s hotentotskim ženama, Morlaka s američkim Indijancima, azijskim i drugim Europoljaninu dalekim plemenima Jezernik (2007: 80) vidi kao “stvaranje rasnih stereotipa i predodžbi o divljaštvu” koje je od “vitalnog značenja za kolonialistički pogled na svijet”, no taj je ekstremni patrijarhat u kojem žive podjednako objekt čežnje i žudnje kao i straha – kombinacija koja se ponajbolje manifestira u kasnijim fantastičnim žanrovima.

Fortisov tekst o egzotičnom i zaostalom narodu, naseljenome na samoj granici civilizacije i vremena, među evropskim je citateljima pao na plodno tlo, pretvarajući Morlake u savršen prototip simpatičnih literarnih čudovišta. “Balkan je tako poslužio kao opasna i divlja kulisa u brojnim fikcionalnim djelima 19. i početka 20. stoljeća” (Luketić, 2013: 56), a razne balkanske države poslužile su kao inspiracija izmišljenim zaostalim ili mračnim zemljama poput Ruritanije (ruralno), Kravonije (krave) i Graustarka (sivilo i snaga).⁵ Ipak, Morlake (kao narod u najvećoj mjeri udaljen

3 Fortisov opis njihova fizičkog izgleda odaje njegovu fascinaciju primitivnim prirodnim izgledom: dobri divljaci obično su plavi, modrih očiju, široka lica, spljoštena nosa (Fortis, 1984: 34), odnosno kestenjaste kose, duguljasta lica, maslinaste boje i lijepog stasa (ibid.: 35).

4 Morlaka odlikuje iskrenost, povjerenje, poštenje, gostoljubivost i darežljivost te je on posve različito moralan od nas (Fortis, 1984: 37).

5 Navedene su zemlje zaživjele u romanima Anthonyja Hopea i posve su nedvosmisleno smještene u središnju ili istočnu Europu. Za zapadnoga su citatelja te zemlje postale simbol balkanskih država, a sam je Balkan projekcijom postao mjesto s “autokratskim vladarima, grotesknim državnim ceremonijama, političkim kičem, državnim prevarama i sumnjivim poslovima” (Luketić, 2013: 57). Isti će model primijeniti i George Barr McCutcheon pišući o izmišljenoj zemlji Graustarku.



od ljudskosti i kulture) do trajne će referentnosti u kanonu popularne kulture dovesti H. G. Wells u svom znanstvenofantastičnom romanu iz 1895. *Vremenski stroj* (*The Time Machine*). Prihvaćajući znanstveni kolonijalni diskurs koji je pišući o Morlacima 100 godina ranije nametnuo Fortis, Wells će pred očima viktorijanskoga čitatelja u zabavnom i popularnom žanru znanstvene fantastike rekonstruirati dihotomiju civilizacija – barbarstvo, odnosno (*superiori*) mi – (*inferiori*) drugi. Wells simboličkog Drugoga neće potražiti u kulturi obilježenoj prošlošću ili na dalekim kontinentima pod kolonijalnom vlašću – sukob poznatoga i nepoznatoga preselit će u daleku budućnost, točnije u godinu 802 701. Ta je budućnost doduše svojevrsna iskonska prošlost, jer ga putovanje na koje glavni junak kreće svojim vremenskim strojem odvodi u postapokaliptični novi početak, vrijeme kada Zemlju nastanjuju tek dva naroda – miroljubivi, infantilni vegetarijanci poprilično smanjene inteligencije koji žive na površini (Eloi) i krvoločna kanibalistička čudovišta iz podzemlja kojima Eloi služe kao izvor hrane (Morloci).

Egzotičan i dalek Drugi, potreban kako bi subjekt formirao svoj identitet i učvrstio svoj položaj moći, ovdje je rascijepljjen, podijeljen na dvije inferiorne inačice koje s posve očigledno idealiziranim britanskim Vremenskim putnikom čine tri kraka frojdovskog modela strukture psihe. Ipak, Wellsov je model, u odnosu na onaj Freudov, posve izokrenut. Naime, egzistencijalno predstavljenom kroz lik naivnih, ali dobroćudnih Eloa, nedostaje stvaran *superego* kojemu bi mogao težiti – Vremenski putnik svojom pretjeranom idealiziranošću predstavlja odličan model imitacije, no on je ovoj budućnosti samo “posuđen”. Putniku će, unatoč prepostavljenoj genijalnosti čovjeka koji je ovладao putovanjem kroz vrijeme, trebati razmjerno dugo da razotkrije društvene odnose u budućnosti u koju je stigao, a čak i tada njome ne uspijeva ovladati – pobjeda ovdje od prve sekunde leži u rukama *ida*, odnosno krvожednih, dehumaniziranih bića koja iz svog mračnog podzemlja prijeti ne samo Eloima već i budućnosti čovječanstva uopće. Zanimljivo, stvorena prljavobijele boje i sivkastocrvenih očiju bez kapaka, koja izgledaju kao “ljudski pauci, izbljedjeli lemurji, nova gamad”

MARINA
MATEŠIĆ I
IVA ROGULJA
PRAŠTALO:
MORLAKIJA
ANGELINE
JOLIE: VREME-
PLOVOM OD
FORTISA DO
HOLLYWOOD-
SKOG FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

(Wells, 1969: 52) i žive u mraku, imaju Fortisovim čitateljima vrlo poznato ime. Iako se od dalmatinskih Morlaka razlikuju u jednom fonemu, svoje su ime naslijedili upravo od njih i to upravo svojim atributima egzotičnih, divljih, neciviliziranih i primitivnih.

Iako izgledom više nalikujući vampirima (još jednoj balkanskoj spodobi) nego dalmatinskim gorštacima, oni su na simboličkoj razini vrlo slični – i jedni i drugi predstavljaju divljeg, neciviliziranog Drugoga u kojem putnik (u prvoj slučaju Fortis, a u drugome Vremenski putnik) teško pronalazi sličnost sa sobom i kulturom iz koje dolazi. Neobuzdani i posve dehumanizirani Morloci, za koje su “Eloi bili samo šopana stoka koju su Morloci gajili i lovili” (ibid.: 63), toliko su različiti od svega što Wells poznaje da njegov junak bez imalo grizodušja priznaje: “Nagonski sam ih prezirao” (ibid.: 58) te dodaje “Želio sam ubiti kojeg Morloka” (ibid.: 67). Iako ovom izjavom i sam nesumnjivo prelazi na stranu barbarskoga i neciviliziranoga, Putnik nakon svoje izjave ne poseže za samokritikom ili preispitivanjem propusnosti granice koja ga dijeli od toga da i sam postane krvožedna zvijer – umjesto toga, on svoju namjeru opravdava argumentom svojstvenim svim kolonizatorskim diskursima: “bilo je nemoguće osjetiti i traga ljudskoga u ovim bićima” (ibid.).

Upravo je to mjesto najvećega razilaženja Fortisa i Wellsa, odnosno Morlaka i Morloka. Dok su potonji izjednačeni sa zvijerima, Fortisovi se Moraci tek ponegdje čine slični zvijerima (prijerice u prikazima dojenja morlačkih žena), no čak se i tada ta bliskost ostvaruje ponajviše kroz idealiziranu sliku prirode. Moraci kod Fortisa općenito izazivaju razumijevanje, čak i simpatije, te su odraz europske nostalгије za pastoralnim vremenima, a njihova ih izrazita dobrodušnost i naivna otvorenost, koju Fortis uspoređuje s glupošću, u konačnici čine mnogo bližima Eloima. “Glupost”, djetinja naivnost i moralna neiskvarenost Eloia tako stoje u suprotnosti prema industrijski i znanstveno naprednom zapadnome subjektu, dok se Fortisov Morlak kod Wellsa podvrgao u tamnu i zastrašujuću stranu ličnosti, svojevrsnu podsvijest, i u njezinu naivnu djetinju stranu. Zanimljivo je pritom da obje iziskuju kontrolu i vodstvo racionalnog i poduzetnog Zapadnog putnika. Wellsova vizija budućnosti čitatelju, osim sukoba ličnosti, nudi i simplificiran, ali zastrašujući odabir između dva identifikacijska modela razvoja (britanskog) naroda – prigrli li pacifički svjetonazor bogolikih⁶ Eloia prijeti mu istrjebljenje, dok prihvatanje morločke krvoločnosti sasvim izvjesno vodi do radikalne dehumanizacije.

Wellsov opis budućnosti rodno je označen. Eloi, čija je inteligencija degenerirala zbog prevelikog blagostanja (ibid.: 30), uživaju veću naklonost Vremenskog putnika koji prema njima može nastupiti podjednako zaštitnički kao Fortis prema dalmatinskim gorštacima. Eloi predstavljaju ženskost. Pogled kojim “odrasli gledaju na djecu” (usp. Bratulić, 1984: 15) kod Wellsa se pojavljuje u opisima svih Eloia, ali posebno vidljivo u opisu Weene: “Bila je pravo dijete. Htjela je uvijek biti sa mnom. Pokušala me svugdje slijediti” (Wells, 1969: 44), da bi nešto kasnije mačistički konstatirao: “No trebalo je ovladati svjetskim problemima. Rekoh sam sebi da nisam došao u budućnost kako bih se upuštao u sitna očijukanja” (Wells, 1969: 44). Iako je svojom naglašenom krhkošću i ljepotom sasvim suprotna fizički neuglednim ili čak odbojnim Morlakinjama, Weena s njima dijeli poziciju dvostrukog infantilnoga i obespravljenoga, objekta vrijednog spašavanja. Weena kao predstavnica odabranoga naroda, bajronovskog ljubimca, “dobrog divljaka” suprotstavljenoga drugim divljacima, dodatno potvrđuje položaj moći zapadnoga subjekta Putnika. Emotivna i plašljiva

6 Naziv Eloi može se dovesti u vezu s biblijskim vapajem “eloi; eloi; lama; sabachtha”, odnosno “eli; eli; lama sabachthani” (“O devetojuri povika Isus iza

glas: Eloi, Eloi lama sabah tan? To znači: Bože moj, Bože moj, zašto si me ostavio?”; Mt 27, 45–56).

Weena, koju od čudovišnih Morlaka⁷ žednih njezine mlade krvi spašava zapadni muškarac, arhe-tipska je slika onoga što bi se moglo nazvati perpetuirajućim orijentalizmom, a u središtu kojega leži upravo rodna odrednica.

4. Balkanska krv i američki med

Sličan se motiv dame u nevolji pojavljuje i u prvoj dijelu filma *U zemlji krvi i meda*. Temu filma, prostorno smještenoga na teritorij koji je za većinu zapadnih gledatelja simbol mjesta s "previše povijesti" (Luketić, 2013: 70), otkriva već i površni pogled na promidžbeni plakat. Profil heteroseksualnog ljubavnog para "utisnut" u mrlju krvi razmazane po karti Bosne i Hercegovine (i dijela Hrvatske) najavljuje ratnu ljubavnu priču, a horizont očekivanja formira i sugestivan naslov. Iako "današnje popularno tumačenje da je riječ *Balkan* nastala od turskih izraza za krv i med u osnovi nije utemeljeno i ne nalazi se u ozbiljnoj literaturi" (Luketić, 2013: 27), snažna napetost između tih dvaju pojmoveva naglašava kontrast između ljubavi i rata, dodatno podcrtan i poigravanjem riječju *honey* koja se nalazi i u engleskom pojmu usko vezanom uz romantičnu ljubav – *honeymoon* (medeni mjesec). Na Balkanu, točnije u *Zemlji krvi i meda* sreća, ljepota i ljubav nužno imaju i mračno naličje – slatkast okus koji na gledateljevu mentalnom nepcu ostavljaju prizori zaljubljenih protagonistova, već će nakon prvih nekoliko minuta filma zamijeniti opor okus njihove prolivene krvi.

Iako temu rata u Bosni, kao i rata na čitavom mitologiziranome području Balkana, američka i zapadnoeuropske kinematografije obilno eksploatiraju u proteklih petnaestak godina,⁸ o čemu iz postkolonijalne perspektive piše i Milja Radović nazivajući to "neizbjježnim udesom rata na Balkanu holividuziranom za transnacionalnu publiku" (Radović, 2014: 21, 38–39), Angelina Jolie svojim filmom naoko uspješno zaobilazi klišejiziranje svojstveno hollywoodskoj produkciji te rat spušta na razinu dva "domorodačka" lika, naizgled izbjegavajući opreku zapadnoga promatrača koji "domaću populaciju" promatra kroz zatvoren prozor Orient Expressa. U filmu se, barem na početku, s glavnim likovima mogu poistovjetiti i oni nedodirnuti bosanskim ratnim stradanjima. Smještajući u središte pozornosti ljubavnu vezu muslimanke Ajle (Zana Marjanović) i pravoslavca

7 Sliku Morloka kao krvoljčnih čudovišta preuzima i popularna kultura pa se, osim u ekranizacijama Wellsova romana, Morloci pojavljuju i u Marvelovu stripu *The Morlocs*; u novoj inačici televizijske serije *Power Rangers* iz 2006. (*Power Rangers Mystic Force*) kao njihovi protivnici; u epizodi *Futurame* (Matt Groening, 1999–2013), pa čak i u jednom nastavku humorističke serije *Teorija velikog praska* (*The Big Bang Theory*, Chuck Lorre i Bill Prady, 2007–) u kojem socijalno neprilagođenog znanstvenika Sheldona tijekom noćne more proždiru tri Morloka. Posebnu pozornost zaslužuje i lik Über-Morlocka, vođe Morloka u Vremeplovu (*The Time Machine*, Simon Wells, 2002), preradi ekranizacije filma *Vremenski stroj* (*The Time Machine*, George Pal, 1960), čije ime konotira nacizam. Über-Morlock je znatno inteligentniji od

ostalih pripadnika svoje vrste te pretendira na poziciju vladara čitavog (ljudskog) svijeta, a za njega prljave poslove obavljaju Spy Morlocks (aluzija na Hladni rat). Film iz 2002. redateljski potpisuje praušnik H. G. Wellsa, a devet godina kasnije pojavljuje se i film redatelja Matta Codda *Morlocki* (*Morlocks*, 2011).

8 *Dobrodošli u Sarajevo* (*Welcome to Sarajevo*, Michael Winterbottom, 1997), *Pucanj u srce* (*Shot Through the Heart*, David Attwood, 1998), *Iza neprijateljskih linija* (*Behind Enemy Lines*, John Moore, 2001), *Lov u Bosni* (*The Hunting Party*, Richard Shepard, 2007), *Kao da me nema* (*As If I Am Not There*, Juanita Wilson, 2010)... samo su neki od inozemnih filmova koji tematski obrađuju rat na području Bosne i Hercegovine.



srpske nacionalnosti Danijela (Goran Kostić), Jolie nakratko težiše smješta u beskonačnu dihotomiju između dobrog i lošeg; ljubavi kao simbolu dobra bit će suprotstavljen rat koji oko njih buja, no dihotomija se ubrzo transformira u opreku dobrog i lošeg Balkanca, odnosno kulturnoga i barbarskoga, pa zatim našega i vašega. Mit o vječnom ratu na Balkanu, ne više kao o nečemu izvanjskom, već kao o intrinzičnom kulturološkom agensu, utječe na promjenu u gledateljevoj percepciji glavnih likova.

Stanovnici Bosne i Hercegovine, koji su u početnom prikazu obilježeni kao zapadnomu gledatelju prihvatljiv stranac, relativno uspješan u svom pronalasku slobodnoga sjedećeg mesta u vlaku za Europu, ulaze u ono što Salecl (2004: 7–8) naziva “igrom zavođenja između Zapada i Trećeg svijeta”, najviše eksplotiranom upravo u svijetu zabave. Polako se diferencirajući po modelu koji Bakić-Hayden (1995) naziva “reprodukциjom orijentalizma”, likovi produbljuju razlike među sobom uvodeći kategoriju “balkanskosti” – više mjesto na ljestvici balkanizma značit će, dakako, i veću udaljenost od pozicije koju sebi pripisuje zapadni gledatelj.

Paradoksalno ili ne, a svakako upućujući na arbitrarност balkanističkog označitelja, muslimani, koji su zbog svoje vjeroispovijesti zapadnom oku načelno mnogo bliži Orijentu, kroz glavni lik muslimanke Ajle stupnjem civiliziranosti i urbanošću prikazanom u filmu neprekidno dokazuju da su legitiman dio Europe, dok izrazito mačistički portretirani pravoslavni srpski vojnici služe kao simbol prijetećeg, barbarskog i iracionalnog Drugoga. Ipak, filmska priča Angeline Jolie nije posve pojednostavljena – za razliku od Fortisa, Wellsa i mnogih kasnijih autora koji su prostoru Balkana pristupali unaprijed očekujući susret s “balkanskim divljakom iz vječno zavađenih plemena” (usp. Luketić, 2013: 55). Jolie, stvarajući priču o ratu u Bosni, ne rekonstruira sudbinu neciviliziranih brdskih gorštaka, već nepristranim tonom prepričava sudbinu dvoje ljudi u kojima bi publika filma, bez obzira na vlastito podrijetlo, mogla prepoznati sebe.

Ajlu Ehmečić upoznajemo pred sam početak opsade Sarajeva 1992. kao (za zapadne pojmove) netipičnu balkansku ženu – dvadesetosmogodišnju slikaricu koja živi u moderno namještrenom stanu, sluša rock glazbu, nosi urbanu trendovsku odjeću te ničime ne odskače od svojih vršnjakinja u kakvoj europskoj ili američkoj metropoli. Štoviše, usputni razgovor u kojem joj sestra,

dok se Ajla spremá za izlazak, dobacuje: "Pokaži mi seksu izgled!" šaljivo napučivši usne, očito upućuje na nesušljivost redateljice u prikazivanju junakinje kao "jedne od nas". Jedini je indikator geografskoga smještaja radnje, osim jezika, skladba *Zemљa* beogradskog benda Ekatarina Velika (EKV), no odabir i prevedeni stihovi pjesme koji dodatno potkopavaju predodžbu o Balkanu kao mjestu nesnošljivosti i međuvjerskih/međunacionalnih sukoba ("Ovo je zemљa za sve naše ljude, ovo je kuća za nas, ovo je kuća za svu našu decu") upućuju na nezaobilaznost prisutnih stereotipa globalnog gledatelja o prostoru koji Europa smatra svojim barbarskim predgrađem te potrebu da se od takvog prikaza odmakne. Naizgled otvoren pristup, u kojem Jolie "uljepšava" svoju junakinju, ubrzo se urušava nadolazećim očajem rata, očekivanog udesa koji vječno prijeti te kroz film na proste faktore rastavlja krhki predratni mir (pod čvrstom rukom komunizma) među u mržnji ogreznim narodima.

Nadalje, sam pokretač radnje upravo je transformacija junaka u antijunaka, transformacija lika policajca Danijela Vukojevića koji, zbog ratnih zbivanja, za nešto više od dva sata trajanja filma pred očima gledatelja doživljava – "balkanizaciju". Ajlin je udvarač već od samog početka filma znatno "balkanski" od svoje nesuđene djevojke. Plešući raširenih ruku podignutih u zrak (pokretima koje hollywoodska kinematografija dopušta najčešće tek Grcima, Rusima ili srpskim filmskim negativcima)⁹ Danijel već u prvim zajedničkim scenama teritorijalno i vrlo dominantno kruži oko Ajle, kao rat oko Sarajeva, najavljujući smjer u kojem će se njihov odnos razvijati. Nasilno usisan u vrtlog rata, Danijel će kroz film balansirati između dužnosti prema ocu, srpskom vojnom generalu Neboji Vukojeviću (Rade Šerbedžija) koji pred njega stavlja etnički imperativ ("Saber se i završi s čišćenjem ovog prostora!"), i neizbjegnost rata ("Milijun Srba ubijeno je u Drugom svjetskom ratu; ova je zemљa natopljena srpskom krvlju (...) i sada žele da budemo pod muslimanskom vladavinom, u muslimanskoj državi?") te odgovornosti prema vlastitoj "čovječnosti" utjelovljenoj u ljubljenoj (muslimanskoj) ženi zatočenoj u logoru kojim on zapovijeda, i to samo zbog njezine vjeroispovijesti.

Razdiranog grizodušjem ("I upitao sam se – zašto je nekim ljudima tako lako ubiti drugog čovjeka?"), ali nedovoljno snažnog da se odupre autoritetu oca i nacije, Danijela će konačno preuzeti "balkanski" stereotip devalvirajući ga u moralnom smislu do samoga dna. Scena Ajline silovanja (?) koje se događa pred kraj filma poslužit će stoga kao ilustracija neizbjegne pobjede krvoločne narodske strasti i neminovnosti vječnog balkanskog rata. Razvojem radnje doći će do radikalne izmjene rodnih pozicija moći – slobodna i emancipirana Ajla poprimit će tijekom filma sve ruralniji fizički izgled,¹⁰ a donekle uljuđen udvarač Danijel podleći će rastućoj maskulinizaciji i do kraja se predati "srpskom pitanju", kao zajedničkom mjestu hollywoodskog balkanističkog diskursa. Degradacija oba lika kulminirat će u točki Ajline konačnog (ženskog) poniženja: primativnom patrijarhatu ("Znaš, rekao sam onim drugim muškarcima da si moje vlasništvo i da te ne smiju dirati"). Nimalo neobično, silovana i pretučena Ajla svojom pogibelji potvrđuje uvriježeni diskurs o balkanskoj ženi kao žrtvi. Metak kojim Danijel ubija Ajlu, kao posljednju točku svoje humanosti, kažnjavajući je za izdaju pucnjem u glavu, ultimativno potvrđuje viktimizaciju ženskog

MARINA
MATEŠIĆ I
IVA ROGULJA
PRAŠTALO:
MORLAKIJA
ANGELINE
JOLIE: VREME-
PLOVOM OD
FORTISA DO
HOLLYWOOD-
SKOG FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

9 Zbivanja na području Balkana, prije svega rat u Bosni, rezultirali su sve češćom pojavom srpskih negativaca u hollywoodskim filmovima. Štoviše, Srbi su u ulozi otmičara, mafijaša, silovatelja i terorista gotovo zamijenili do tada popularne Ruse.

10 Traperice zamjenjuje duga i poprilično konzervativna haljina, kosa joj je dulja i počešljana mnogo tradicionalnije...



lika na Balkanu te konačno "raskrinkava" narav balkaniziranoga lika. Nakon Danijelove predaje UN-ovim vojnicima uz riječi: "Zovem se Danijel Vukojević. Ja sam ratni zločinac" autorica radnju može uobličiti konačnom moralnom osudom, ne isključujući iz nje, tekstrom kojim film završava, ni odgovornost "međunarodne zajednice":

Tri i pol godine Međunarodna zajednica nije odlučno intervenirala i zaustavila rat u Bosni. Opsada Sarajeva bila je najduža u modernoj povijesti. Dljem zemlje, svaki drugi Bošnjak morao je napustiti svoj dom. Tijekom rata, pedeset je tisuća bosanskih žena silovano što je dovelo do prve osude za seksualno nasilje kao zločin protiv čovječnosti. Rat u Bosni bio je najsmrtonosniji sukob u Europi od Drugog svjetskog rata. Od 1995. u zemlji je zavladao nelagodan mir. Još su uvijek prisutne duboke podjele, a borba za pomirbu se nastavlja.

Nimalo imuna na "holivudizaciju" radnje u kojoj je moguće povjerovati u bajkovite prizore Ajle i Danijela koji na bijelim plahtama vode ljubav usred do temelja razrušenog Sarajeva, autorica primitivni (ali bajkovit i miroljubiv) morlački svijet Alberta Fortisa prikazan u prvim minutama filma naseljava prijetećim krvožednim zvijerima H. G. Wellsa. Slično u analizi recepcije filma argumentiraju i Zala Volcic i Karmen Erjavec (Volcic i Erjavec, 2015: 372) tvrdeći kako film ni radnjom ni društveno-političkim aktivizmom autorice nije pridonio svojoj primarnoj misiji, otvaranju prostora mira i demokratizacije, već je produbio polarizaciju koja nagriza regiju. Mogli bismo reći kako je percepcija o Balkanu kao egzotičnom i pomalo zastrašujućem Drugome, koju Jolie kao djelić dječje slagalice gradi od historijski tvrdokornih diskursa, obilježena anksioznosću utemeljenom na prijašnjem strahu od razaranja (vlastito europsko nasljeđe smrti omogućeno je krhkom naravi "međunarodne zajednice" koju spominje kraj filma) te sadašnjem strahu od nepoznatog (o Balkanu), ali i anksioznosću kao pokretačem fantazije (Salecl, 2004: 11–15). Fantazija stvorena anksioznosću gledatelju daje osjećaj trenutačne sigurnosti, objašnjavajući mu/joj svijet filma kroz protutežu vlastitoj (iako ponekad manjkavoj) civiliziranosti i uravnoteženosti. Pa tako propitivanje i kritika međunarodne zajednice, kao potencijalna (samo)kritika zapadnoga subjekta, ubrzo biva zamijenjena demonstracijom reprezentacijske moći koja nosi zadovoljstvo i sigurnost u sudjelovanju u stvaranju filma kao stvaranju Drugoga.

LITERATURA

- Bakić-Hayden, Milica**, 1995, "Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia", *Slavic Review*, god. 54, br. 4, str. 917–931.
- Bakić-Hayden, Milica**, 2006, *Varijacije na temu "Balkan"*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju
- Bjelić, Dušan I.; Savić, Obrad**, 2002, *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*, Cambridge: MIT Press
- Bjelić, Dušan I.**, 2005, "Global Aesthetics and the Serbian Cinema of the 1990s", u: Imre, Anikó (ur.), *East European Cinemas*, New York, London: Routledge
- Bratulić, Josip**, 1984, "Alberto Fortis i njegov put po Dalmaciji", u: Fortis, Alberto, *Put po Dalmaciji*, Zagreb: Globus
- Elsaesser, Thomas**, 2005, "Our Balkanist Gaze: About Memory's No Man's Land (2003)", u: Elsaesser, Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- Fortis, Alberto**, 1984, *Put po Dalmaciji*, Zagreb: Globus
- Gocić, Goran**, 2002, *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*, London: Wallflower Press
- Homer, Sean**, 2007, "Nationalism, Ideology and Balkan Cinema: Re-reading Kusturica's Underground" u: Vighi; Fabio; Feldner, Heiko (ur.), *Did Somebody Say Ideology?: On Slavoj Žižek and Consequences*, Newcastle: Cambridge Scholars
- Iordanova, Dina**, 2001, *Cinema in Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: BFI
- Jezernik, Božidar**, 2007, *Divlja Europa: Balkan u očima putnika sa Zapada*, Beograd: XX vek
- Longinović, Tomislav Z.**, 2005, "Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema", u: Imre, Anikó (ur.), *East European Cinemas*, New York, London: Routledge
- Lovrić, Ivan**, 1948, *Bilješke o Putu po Dalmaciji opata Alberta Fortisa i Život Stanislava Sočivice*, Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije
- Luketić, Katarina**, 2013, "Drugi o nama", u: Luketić, Katarina, *Balkan: Od geografije do fantazije*, Zagreb: Algoritam
- Markulin, Nikola**, 2010, "Prijatelj našega naroda: Prikazbe Drugoga u djelu Viaggio in Dalmazia Alberta Fortisa", *Povijesni prilozi*, god. 38, br. 38, str. 213–233.
- Radović, Milja**, 2014, *Transnational Cinema and Ideology: Representing Religion, Identity and Cultural Myths*, New York: Routledge
- Said, Edward**, 1999, *Orijentalizam*, Zagreb: Konzor
- Salecl, Renata**, 2004, *On Anxiety*, London: Routledge
- Slugan, Mario**, 2011, "Responses to Balkanism in Emir Kusturica's Život je čudo/Life is a Miracle (2004)", *Studies in Eastern European Cinema*, god. 2, br. 1, str. 37–48.
- Todorova, Marija**, 2006, "Balkanizam i orijentalizam: različite kategorije?", u: Todorova, Marija, *Imaginarni Balkan*, Beograd: XX vek
- Volcic, Zala; Erjavec, Karmen**, 2015, "Transnational celebrity activism in Bosnia and Herzegovina: Local responses to Angelina Jolie's film *In the Land of Blood and Honey*", *European Journal of Cultural Studies*, god. 18, br. 3, str. 356–375.
- Wells, H. G.**, 1969, *Vremenski stroj*, Zagreb: Stvarnost
- Žižek, Slavo**, 1997, "Underground, or Ethnic Cleansing as a Continuation of Poetry by Other Means", *InterCommunication*, br. 18, <http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ico18/intercity/zizek_E.html>, posjet: 23. 11. 2018.

MARINA
MATEŠIĆ I
IVA ROGULJA
PRAŠTAZO:
MORLAKIJA
ANGELINE
JOLIE: VREME-
PLOVOM OD
FORTISA DO
HOLLYWOOD-
SKOG FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.631(497):791(497.16)"2002/2013"

Marija Perović

FAKULTET DRAMSKIH UMJETNOSTI
UNIVERZITET CRNE GORE

Uticaj regionalnih koprodukcija na stvaranje savremenog crnogorskog filma

Trendovi i posljedice na kreativnu produkciju u periodu 2002–2013.

SAŽETAK: Rad obrazlaže kako se u Crnoj Gori financiraju filmovi s obzirom na mogućnosti nacionalne male kinematografije te mogućnosti koprodukcijskih financiranja, uz kritička razmatranja nedostatka kulturne politike u toj državi (tek 2004. je nakon desetogodišnje stanke obnovljena proizvodnja crnogorskog cijelovečernjeg igranog filma). Posebnu važnost pritom ima regionalni kontekst, ali se obrazlaže i koprodukcijska politika u širem europskom kontekstu.

KLJUČNE RIJEČI: crnogorski film, koprodukcija, regija,igrani film

1. Uvod

Ovaj esej tretira pojavu savremenog crnogorskog filma¹ u razdoblju 2004–2013. kao brenda i trenda. Dugometražni igrani filmovi koje ovom prilikom definišem kao savremeni crnogorski film isključivo su oni koji su osim festivalskih premijera prošli i kroz bioskopsku distribuciju. Premijerom dugometražnog igranog filma *Opet pakujemo majmune* (Marija Perović, 2004) prema scenariju Milice Piletić i u produkciji Radio Televizije Crne Gore (RTCG) u avgustu 2004. na filmskom festivalu u Herceg Novom počela je nova etapa filmske produkcije u Crnoj Gori.² Nakon decenijske pauze, prvi put se u bioskopima u tadašnjoj državi Srbiji i Crnoj Gori, kao i onima država nastalih raspadom SFRJ, mogao pogledati film nastao u crnogorskoj produkciji.

Temu tretiram kroz sopstvenu vizuru reditelja, producenta, scenariste i koscenariste, te onu ličnog iskustva u svojstvu studije slučaja "kako snimiti film?" Ključna kreativno-autorska zanimanja obavljala sam, baš kao i veliki broj mojih kolega s prostora bivše SFRJ, sama. Specifičnosti nosilaca produkcije u Crnoj Gori slične su iskustvima reditelja i filmskih autora srednje generacije na prostorima bivše SFRJ, uslovljene raspadom države, a samim tim i producentsko-kinematografskim uslovnostima. Crnogorska iskustva u kontekstu nastanka i obnove kinematografije specifična su zbog suštinskog nedostatka kontinuiteta i činjenice da se u savremenom crnogorskom filmu preprodružica i produkcija igranih filmova dešavaju većinski u Crnoj Gori. Prvi put Crna Gora kao geografski, kulturološki, mentalitetni ili mitski prostor nije samo inspiracija značajnim

95 / 2018

¹ Usp. "Novi crnogorski film u DOB-u", <<http://www.seecult.org/vest/novi-crnogorski-film-u-dob-u>>, posjet: 23. 11. 2018.

² Scenario *Opet pakujemo majmune*, prijavljen kao projekat u produkciji Radio Televizije Crne Gore,

dobio je sredstva na prvom konkursu za finansiranje kinematografije Ministarstva kulture Republike Crne Gore 2002. Konkurs za finansiranje niskobudžetnih filmova imao je ambiciju da podrži lokalne filmske stvaraocce.



Prizor iz filma
*Opet pakujemo
majmune*
(Marija Perović,
2004)

umjetnicima koji su porijeklom iz Crne Gore. Naime, reditelji i producenti tematskim opusom ili porijeklom vezani za prostore Crne Gore u periodu SFRJ radili su i stvarali u većim centrima, prije svega Beogradu i Zagrebu (Milo Đukanović, Radomir Bajo Šaranović, Veljko Bulajić, Krsto Papić, Zdravko Velimirović, Vlatko Gilić, Nikola Popović, Ratko Đurović, Predrag Golubović i drugi). Samim tim termin "obnova kinematografije" vezan je i za "nastanak kinematografije" u Crnoj Gori, kao samosvojni, nekada i samodovoljni proces. Karakterišu ga razne uslovnosti i neuslovnosti, zajedničke regionalnim uslovima.

Citat iz teksta producenta i reditelja Vedrana Mihletića, redovnog profesora na studijskom programu Producija na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, u potpunosti je primjenjiv na početke, ali i kontinuitet producijskih uslovnosti novog crnogorskog igranog dugometražnog filma.³

MARIJA
PEROVIĆ:
UTICAJ
REGIONALNIH
KOPRODUKCIJA
NA STVARANJE
SAVREMENOG
CRNOGORSKOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Temeljem više manje redovitih godišnjih javnih natječaja za sufinanciranje kinematografije, Ministarstvo kulture potpomaže proizvodnju nekoliko dugometražnih, kratkometražnih, dokumentarnih, eksperimentalnih i animiranih filmova. Kako i sredstva namijenjena sufinanciranju kinematografije variraju od godine do godine, tako i broj dotiranih projekata nije stalan, već umnogome ovisi i o kulturnoj politici određenog ministra i njegovih suradnika i o njegovoj volji i vještini da unutar ukupnog državnog proračuna izbore u Vladi što je moguće veći postotak za financiranje kulture i kulturnih produkata. Premda je modalitet financiranja kinematografije u neprestanoj

3 Citat se odnosi na razdoblje prije osnutka HAVC-a.
(op. ur.)



Redatelj Nikola
Vukčević

mijeni, pa su se tako posljednjih desetljeća smjenjivali autorski, producentski, SIZ-ovski sustavi, ustvari se radi o jednom istom principu kojeg se tek kozmetički dotjeruje. Najdelikatnije pitanje predstavlja način odabira onih nekoliko projekata koji će se unutar brojne godišnje ponude realizirati. Takvi su izbori u proteklom periodu bili povjereni raznorodnim višečlanim komisijama ili, pak, jednoj osobi koja je obnašala funkciju povjerenika za film.

(Mihletić, s. a.)

Bez obzira na sličnosti u produkcijskim modelima, obnova crnogorske kinematografije ima svoje specifičnosti, karakteristične za najmanju državu nastalu raspadom SFRJ.

2. Nastanak savremenog crnogorskog filma

Prvi konkurs za finansiranje filmske produkcije u Crnoj Gori objavljen je i organizovan 2002. od strane Ministarstva kulture Republike Crne Gore. Samo raspisivanje konkursa za "niskobudžetne filmove sa savremenom tematikom" predstavlja i novi početak produkcije igranih filmova u zemlji. Kinematografija se obnovila i nastala formiranjem producentskih kuća koje su nalikovale nekadašnjim filmskim radnim zajednicama (FRZ) Jugoslavije. Grupa prijatelja se okupi i riješi da snimi i producira dugometražni igrani film. Po konstitutivnom modelu, definiciji i načinu produkcije najbliža im je produkcija nezavisnog autorskog filma. Prva faza u razvoju projekta je scenario. Projekat u formi producentske aplikacije prijave na prvi sledeći konkurs za produkciju. Takozvana filmska radna zajednica prvo je u Crnoj Gori bila u formi NVO,⁴ da bi se izmjenom zakona o kulturi njezin status promijenio u d. o. o.⁵ ili u druge privredne subjekte. Bez obzira što je svaki dugometražni igrani film sufinansiran sredstvima koje na konkursu dodjeljuje Ministarstvo

95 / 2018

4 NVO – nevladina organizacija, jedan od modela osnivanja produkcionih kuća sa poreskim olakšicama.

5 Društvo sa ograničenom odgovornošću, najčešći model organizovanja produkcionih kuća nakon redefinisanja zakona o finansiranju kulture.



Filmski festival
Herceg Novi
– Montenegro
Film Festival,
Kanli Kula,
2014.

kulture, produkcija filmova u Crnoj Gori i po budžetu i po entuzijazmu bliska je u ovom razdoblju konceptu nezavisnog filma. Konkurs za sufinansiranje kinematografije u Crnoj Gori raspisuje se od pomenute 2002. do danas u relativno pravilnim vremenskim intervalima. Uostalom, konkursi u dvogodišnjem intervalu po evropskim su modelima sufinansiranja kinematografije od strane države, prije svega francuskim i njemačkom, prva premisa za postojanje produkcije.

Budžetske mogućnosti nisu velike, finansijska sredstva koja se dodjeljuju nijesu ni približna onima u regiji, ali u ovom slučaju to nije bila kočnica u pokretanju crnogorske kinematografije.

3. Specifičnosti Crne Gore i neophodnost filmske produkcije

Ovaj podnaslov bi bio preciznije definisan upitnikom na kraju. Obrazloženje je pisano iz moje vizure, vizure filmskog i televizijskog reditelja po obrazovanju (po potrebi i učesnika u cijelom kinematografskom lancu i kreativnog producenta). Da li je kinematografija potrebna Crnoj Gori pitanje je identiteta, brenda i trenda. Primjeri država manjih od Crne Gore u kojima se o brendu razmišljalo i kroz trend mogu se svesti i na onaj Kneževine Monaka. Filmska ikona Grace Kelly taj je status dobila brendiranjem Kneževine sobom kroz sve kultne filmove u kojima je u svojoj holivudskoj karijeri glumila. Tim stručnjaka i savjetnika i sa jedne i sa druge strane okeana tražio je rješenje koje bi osnažilo Monako i identitet male kneževine nasuprot velike Francuske. Rješenje je pronađeno u Grace Kelly i isproducirano kroz jednu od svadbi vijeka. Holivudska zvezda i dobitnica Oskara svoju filmsku priču završila je u bajci koja se završila tragično. Ali ime Grace Kelly pomoglo je uspostavljanju Monaka kao tačke u glavama prosječnih stanovnika širom svijeta. Malo je postalo veliko makar po prostoru u medijima.

Paralela između Crne Gore i Monaka dostupna je na internetu kao rezultat pokretanja bloga <Artevirus>⁶ koji se bavi pitanjima crnogorske kulture. Tekst je dorađen za okrugli sto⁷ i zbornik

MARIJA
PEROVIĆ:
UTICAJ
REGIONALNIH
KOPRODUKCIJA
NA STVARANJE
SAVREMENOG
CRNOGORSKOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Blog je nastao u produkciji NVO "Prostory".

7 Okrugli sto pod nazivom "Filmska umjetnost u Crnoj Gori – Prošlost, sadašnjost, budućnost: problemi



Prizor iz filma
Gledaj me
(Marija Perović,
2008)

radova objavljen pod naslovom *Filmska umjetnost u Crnoj Gori* (Perović, 2010). Razmišljanja u tekstu "Da li je kinematografija potrebna Crnoj Gori" nastala su uslijed sopstvene kreativne potrebe za profesijom i definisanjem mogućnosti još 2008. Pet godina kasnije princ Albert od Monaka, trendseter i pripadnik džet seta, posjećuje Crnu Goru. Potpisuje se ugovor u domenima ekonomiske saradnje između Crne Gore i Monaka, prateći specifičnosti i sličnosti jedne male i druge još manje evropske države. A sve tajne o oslobođanju od poreza ili povlastica za filmske koprodukcije u formi koja se u svijetu zove *film commission* ostaju u prostoru nedovoljnog promišljanja u Crnoj Gori. Film je investicija i promet kapitala. Da Alfred Hitchcock nije snimao *Držte lopova* (*To Catch A Thief*, Alfred Hitchcock, 1955) u Monaku, Albert od Monaka bi bio tek jedan od predstavnika bivše aristokratije. Toliko o stvaranju brenda. Mogućnosti malih država, kakve jesu sve države bivše SFRJ, a među njima ponajviše Crna Gora, leže u kulturnoj strategiji i identitetu, odnosno u kreativnoj produkciji, kreativnoj ekonomiji i planskom, strategijskom promišljanju.

Citirajući naslov knjige Davida Mameta *Bambi protiv Godzille* (o prirodi, nameni i praksi filmskog biznisa) parafraziram ga u *David protiv Golijata*, kao mali protiv velikih sa aspekta kulturne strategije u domenu filmske produkcije. Praća kojom se može postići željeni rezultat kroz prizmu savremenog crnogorskog filma još uvijek nije u potpunosti odapeta. Jedan od odgovora koji David Mamet daje o mogućnostima produkcije prepričana je jevrejska mudrost: "Odakle novac dolazi? Ispitaš li stvari dovoljno, sve je dozvoljeno". Kroz prizmu filmske produkcije, ta je jevrejska mudrost najmanje upotrebljiva u Crnoj Gori.

Ignorišući kinematografske sisteme postavljene u bivšoj državi kroz republičke i pokrajinske producentske kuće, kakve su i Lovćen i Zeta, njihovi prostori pretvaraju se u skupe, po namjeni i funkciji izmijenjene nekretnine novotranzitivnih kapitalista. Crna Gora, ili crnogorski filmski poslenici, obrnutim redoslijedom i stidljivo pristupaju zvaničnom ili nezvaničnom regionalno producijskom modelu prilikom sklapanja produksijskih premisa savremenog crnogorskog filma. Zakonskim regulativama nedefinisano je učešće javnog servisa RTCG i ostalih televizijskih kuća



Olga Pakalović
u filmu *Gledaj
me*

sa nacionalnom pokrivenošću. Međutim, ugovorima o koprodukciji između filmskih producenta i televizija sa nacionalnom pokrivenošću stvara se u skromnim okolnostima tehnološka osnova i saradnička baza u ljudskim kapacitetima, koja omogućava realizaciju novog crnogorskog filma i pokretanje nove crnogorske kinematografije.

Filmski radnici, odnosno veliki broj filmskih "zanoljija" (scenski majstori, rasvjetljivači, majstori svjetla, snimatelji zvuka, garderoberi, asistenti scenografa, asistenti montaže) prilikom realizacije prvih filmova preuzimani su, po ugovornoj obavezi između nezavisnih producenata i Radio Televizije Crne Gore, iz kadrovskih potencijala televizije i kada RTCG nije bila zvanični nosilac projekta, što je u velikoj mjeri olakšavalo i smanjivalo budžet pripreme i snimanja filmova. Slična iskustva prisutna su i u državama nastalima iz bivše SFRJ. Jedan od koproducenata hrvatskih filmova, odbrаниh na natječaju koje raspisuje Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, a kasnije HAVC, često je Hrvatska radiotelevizija. Vedran Mihletić (s. a.), kritikujući mogućnosti finansiranja audiovizuelne produkcije u Hrvatskoj, o koprodukciji sa nacionalnim televizijama kaže:

Od domaćih televizijskih postaja tek se ona javna, odnosno državna, Hrvatska televizija, odlučuje na sudjelovanje u sufinciraju filmske proizvodnje. Kako do danas nije uspostavljen transparentan i egzaktan sustav koji bi informirao zainteresirane o predviđenom broju naslova koje je HTV voljna sufincirati, kao ni o iznosima koje je spremna investirati u pojedini projekt, to će producentima i nadalje preostajati dugotrajni i počesto mučni pregovori s čelnicima HTV-a oko sufinciranja i izvjesnih koproducijskih aranžmana za svaki pojedini naslov. Uobičajeni model suradnje s HTV-om na proizvodnji dugometražnih igralih formi podrazumijeva obvezu producenta da, uz film namijenjen kinoprikazivanju isporuči televizijsku seriju temeljenu na osnovnom scenariju filma i to od dvije do pet epizoda. Zauzvrat HTV sudjeluje u produkciji najčešće ulogom temeljenim na svojim tehničkim uslugama i kadrovskom potencijalu.

(Mihletić, s. a.)⁸

MARIJA
PEROVIĆ:
UTICAJ
REGIONALNIH
KOPRODUKCIJA
NA STVARANJE
SAVREMENOG
CRNOGORSKOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 U razdoblju nakon osnutka HAVC-a, HTV se u znatnoj mjeri povlači iz produkcije igralih filmova.



Momčilo
Otašević u
filmu *Dječaci iz
ulice Marks-a i
Engels-a* (Nikola
Vukčević, 2014)

Nove tehnologije pojednostavile su proces snimanja filmova. Snimanje na digitalnim video formatima, pojava digitalnih i kamera visoke rezolucije (HD), HMI rasveta, postprodukcija filma na linearnim montažnim sistemima, proces kineskopiranja i naknadne obrade slike... bitno su pojeftinili filmsku proizvodnju i napravili prekretnicu u produkciji filmova. Radenko Ranković, profesor na Katedri za filmsku i TV produkciju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, o jednom od prilagođavanja inovacijama u tehničko-tehnološkom kontekstu u Srbiji tačno konstataže:

Jedna DV kamera, jedan kućni kompjuter sa odgovarajućom grafičkom karticom i kompjuterskim programom za montažu, sasvim su dovoljni da se danas svako može upustiti u produkciju dugometražnog dokumentarnog, ali i igranog filma.

(Ranković, 2007: 97)

Ovakav način produkcije kombinacijom kadrovsko-tehnoloških potencijala televizija sa nacionalnom pokrivenošću i novog koncepta upotrebe tehnoloških inovacija bio je i jedini mogući da bi se u svedenim i nedovoljno preciznim producijskim uslovima počeli snimati filmovi u Crnoj Gori.

4. Producija savremenog crnogorskog filma. Rezultati postoje!

U periodu od 2002. do 2013. kao većinski crnogorski⁹ snimljeni su, uz podršku Ministarstva kulture Crne Gore, sljedeći filmovi (pobrojani su oni koji su u manjoj ili većoj mjeri prošli sve stavke kinematografskog lanca, uključujući i distribuciju u bioskopima):¹⁰

95 / 2018

9 Termin većinski crnogorski odnosi se na producentske kuće, najčešće formirane kao d. o. o., registrovane u Crnoj Gori.

10 Dva dugometražna igrana filma koja nijesu zvanično, uz saglasnost producenta, prošla kroz bioskopsku distribuciju, a učestvovala su ili bila pri-



Prizor iz filma
*Dječaci iz
ulice Marks-a i
Engels-a*

- *Opet pakujemo majmune* (Marija Perović, 2004), produkcija RTCG
- *Pogled sa Ajfelovog tornja* (Nikola Vukčević, 2005), produkcija Artikulacija – Podgorica u saradnji sa RTCG i producentskom kućom Arkadena iz Slovenije
- *Imam nešto važno da vam kažem* (Željko Sošić, 2005), produkcija NVO “Izraz”, MAPA u saradnji sa RTCG
- *Gledaj me* (Marija Perović, 2008), produkcija Katun movies u saradnji sa RTV Atlas – Podgorica¹¹
- *Ljubav, ožiljci* (Ivana Ćetković, Miloš Pušonjić, Branislav Milatović, Mladen Vujačić), omnibus studenata FDU Cetinje 2010, produkcija Udruženje filmskih stvaralaca Crne Gore
- *Lokalni vampir* (Branko Baletić, 2011), produkcija B Film Montenegro¹²
- *Mali ljubavni bog* (Željko Sošić, 2012), produkcija “Dogma”¹³
- *Posljednje poglavlje* (Nemanja Bečanović, 2012), produkcija “Artikulacija”¹⁴
- *As piš – loša sudbina* (Draško Đurović, 2012), produkcija B Film Montenegro

MARIJA

PEROVIĆ:

UTICAJ

REGIONALNIH

KOPRODUKCIJA

NA STVARANJE

SAVREMENOG

CRNOGORSKOG

FILMA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

kazana na festivalima jesu *Desant na Prčevu* (Draško Đurović, 2008) i *More ljubavi* (Đorđe Mirović, 2012). Takođe, oba ostvarenja nisu podržana na konkursu za sufinansiranje Ministarstva kulture Republike Crne Gore, već su podržana u fazi festivalskih plasmana ili postprodukcije. Samim tim oni nisu pokazatelj nastanka ili kontinuiteta savremene crnogorske kinematografije, na način na koji se ovaj tekst bavi obnovom kinematografije.

¹¹ Film podržan i na natječaju za sufinansiranje manjinskih hrvatskih koprodukcija Ministarstva kulture

RH 2006. Istovremeno je i prva zvanična crnogorska koprodukcija u periodu obnove crnogorske kinematografije.

¹² Film podržan na konkursu za sufinansiranje manjinskih hrvatskih produkcija, natječaja raspisanog od strane Ministarstva kulture RH.

¹³ Film podržan sredstvima dodijeljenim na makedonskom filmskom fondu. Koprodukcija sa Makedonijom.

¹⁴ Scenario za film i producentski projekat prošao selekciju Cinelinka na festivalu u Sarajevu.

Svi pobrojani dugometražni igrani filmovi premijerno su prikazani na filmskom festivalu u Herceg Novom, koji je takođe mijenjao ime i funkciju u zavisnosti od šireg geopolitičkog konteksta u kojem se odvijao. Sada se održava pod imenom Filmski festival Herceg Novi – Montenegro Film festival (Živković, 2010: 53). Program se odvija u četiri kategorije: glavna takmičarska selekcija dugometražnog igranog filma za filmove iz jugoistočne Evrope i iz mediteranskih država, dokumentarni filmovi koji se takmiče u međunarodnoj selekciji, studentski filmovi – produkcije fakulteta i akademija umjetnosti sa prostora bivše SFRJ (takođe takmičarski program). Svaka od ovih kategorija ima svoje selektore.

Zvanično ili nezvanično, na svakom od ovih filmova radili su ili sarađivali autori i filmski radnici iz regionala. Izbor autorskih ekipa gotovo u svim filmovima bio je vezan za prostore bivše SFRJ, bilo kroz članove ekipe “iznad crte”¹⁵ poput direktora fotografije, montažera, dizajnera zvuka, kompozitora, bilo kroz glumačka imena za koja se pretpostavljalno da će da privuku publiku na tržištu širem od tržišta Crne Gore. Uvijek je postojala pretpostavka da će svojim glumačkim biografijama otvoriti i olakšati mogućnost dodatnog sufinansiranja filmskih projekata na regionalnim ili evropskim fondovima, makar u fazi postprodukcije.

5. Specifičnosti termina koprodukcija u Crnoj Gori

U ostalim državama nastalim uslijed raspada bivše SFRJ, termin koprodukcija drugačije se tumači nego u Crnoj Gori. Koprodukcija je tek od 2011.¹⁶ regulisana konkursom za sufinansiranje manjinskih koprodukcija. Problematika rizičnog plasmana, kao premise komercijalnog, bioskopske uspješnog filma, zamijenjena je na prostorima bivših republika, prije svega Bosne i Hercegovine i Hrvatske, nešto kasnije Srbije, potrebom ili mogućnošću finansiranja od strane evropskog fonda za kinematografiju Eurimages. Eurimages, osnovan od svih država članica Savjeta Evrope (Vijeća Evrope) koje su uplatile članarinu i prošle komplikovanu administrativnu proceduru pristupa, podrazumijeva očuvanje evropskog kulturnog identiteta kroz kinematografiju. Taj je identitet opisan u nizu uslova, činilaca i premlisa koje projekti moraju ispuniti. Filmovi u ovim slučajevima postaju projekti kojima se aplicira za fondovska sredstva. Jedan od uslova za pomoć, u producentskom kontekstu, je koprodukcion model. Najuspješniji je model koji sadrži dvije države regije bivše SFRJ uz jednu od država osnivača Eurimagesa. Osim učešća u produkciji filma kao koprodukcionog modela, od presudnog značaja je i pomoć u plasmanu filma. Oznaka Eurimagesa otvara u startu mogućnosti veće od onih koje isključuju podršku ovog evropskog fonda. Učešćem više država novac se mora potrošiti, bilo kroz autorski angažman, bilo kroz sredstva utrošena prilikom produkcije ili postprodukcije u državama iz kojih dolaze koproducenti.

Crna Gora nije članica Eurimagesa niti ijednog panevropskog fonda. Obnavljanje državnosti nije podrazumijevalo i promišljanje o samostalnom pristupu Eurimagesu. Fondovi osim producionog pomažu i distributivne modele i plasman filmova, umrežavanje i razvoj intersektorskih

¹⁵ Termin preuzet iz američkog, odnosno holivudske produkcijeske modela *above the line* odnosno se na sve autore filma, odnosno članove ekipe koji kreativno odlučuju ili odgovaraju za nastanak filmskog ostvarenja. Njihov honorar ili udio u zaradi definisan je prije procesa produkcije. To su najčešće scenarista, producent, reditelj, glumci, direktor fotografije i kasting direktor. Kod nas je termin “iznad crte” vezan

za autorskiju ekipu koju čine i kompozitor, montažer, scenograf, kostimograf itd. *Below the line* ili “ispod crte” su svi ostali koji učestvuju u produkciji – majstori svjetla, skripteri, scenski majstori, asistenti i organizatori u raznim sektorima proizvodnje.

¹⁶ Prvi raspisani konkurs za sufinansiranje manjinskih koprodukcija u Crnoj Gori raspisan u okviru Konkursa za stvaralaštvo 2011.

saradnji, pomažu evropski kulturni identitet, sa akcentom na lokalni doprinos najčešće definisan kroz kulturnu specifičnost. Rusija, kao država sa jakom kinematografskom tradicijom, bez obzira na postojanje velikog distributivnog potencijala u kojem može da funkcioniše bez podrške evropskog fonda, pristupila je Eurimagesu na sesiji u Istanbulu 2011. Sve države bivše Jugoslavije koje žele da na mapu svog kulturnog identiteta postave film kao jedan od modela produkcije i potreba jesu članice Eurimagesa ili potprograma MEDIA Kreativne Europe. Crna Gora tek od 2011. posjeduje konkurs za sufinansiranje manjinskih crnogorskih koprodukcija, što jeste korak ka ozbiljnijem ozvaničenju regionalnih koprodukcija koje kao kreativni ili formalni model u savremenoj crnogorskoj kinematografiji postoje od samog početka. Pojave autora i reditelja srednje generacije i otvaranje studijskih programa filmske i televizijske režije, produkcije i dramaturgije na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju koji obrazuju buduće profesionalce stvaraju se osnova i kreativni potencijal za uspostavljanje različitih i preciznije definisanih produpcionih normi.

Konkurs za manjinske koprodukcije tek je prva stavka u lancu formiranja produpcionih modela na kojima je baziran regionalni, a i evropski film. Hrvatska, Slovenija i Makedonija kroz svoje fondove za koprodukciju, a odskora i Srbija, manjinski su učestvovali sa producentskim firmama u proizvodnji crnogorskog savremenog filma. Producentske firme iz Srbije pokazale su interes i učestvovali u produkciji igranih projekata u Crnoj Gori pretežno kroz besplatne usluge iz želje za prisutnošću na crnogorskom tržištu. Jedan od razloga za nedovoljno definisane uslove u modelima koprodukcije bio je vezan za činjenicu da se u Crnoj Gori ne raspisuje konkurs za manjinske koprodukcije. Kako god, na svakom dugometražnom igranom filmu, bilo u formalno ozvaničenom produksijskom kontekstu, bilo zbog nemogućnosti postproduksijskog finalizovanja, svaka ekipa je regionalna.

6. Trend kao definisanje kreativne produkcije kroz koproduksijski model

Teško mi je da razlikujem termin kreativna produkcija od produkcije u crnogorskim i regionalnim uslovima. Producent u našim uslovima mora da bude kreativni producent, a najčešće u saradnji sa rediteljem obavlja oba zanimanja. Odluke kako i na koji način finansirati film spadaju u domen kreativne dovitljivosti. Najčešće se ne odnose na projekciju da li se film pravi za festivale ili za bioskope jer u svedenoj ili sličnoj ponudi i potražnji bioskopski film mora da bude duhovit, a festivalski da zadovoljava istine ili predrasude koje donosi odluka u raznim evropskim fondovima imaju o zapadnom Balkanu. Ali svaki od filmova jeste – naš!

David Mamet (2008: 13–14) pravi jasnu razliku između glumaca i filmskih radnika, onih iznad i ispod crte, u sistemu sklapanja budžeta igranog filma. On kaže: "Film je svakako naš! Svakako je kolektivna umjetnost." Ili produkcija, ako je to nepretencioznije i profesionalnije. Glumac je vidljiv u filmu kao privrednom iskazu. Publika se vezuje za glumce. Film je sklon različitim recepcijama kritičara i analitičara. Scenarista i reditelj su vidljivi u narativnom prostoru i njegovoj recepciji koja ostaje zapisana u filmu kao privrednom modelu. Narativnom recepcijom kroz lingvističke i semiotičke modele bave se i Jacques Aumont i Michel Marie (Aumont i Marie, 2007: 132–133) na primjerima opšte poznatim iz istorije filma. Šta za definisanje SAD-a znači film *Tragači* (*The Searchers*, John Ford, 1956), kako se svjetska kriza 1930-tih definiše u *Plodovima gnjeva* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940)? Zanimljivo je da bi ovakav vid recepcije bio primjenjiv i na crnogorski savremeni film, a jedan od diskursa ili naziva teksta bi mogao da bude "kako (ne)vidljiva koprodukcija utiče na recepciju savremenog crnogorskog filma". Prije svega kroz glumce, ako su u pitanju oni poznati, koji su kako je ranije pomenuto, vidljivi i naši! Zbog iskustva gledanja filma koji je u bioskopskoj distribuciji, a sada i kroz internet plasman, bio označen kao domaći.

MARIJA
PEROVIĆ:
UTICAJ
REGIONALNIH
KOPRODUKCIJA
NA STVARANJE
SAVREMENOG
CRNOGORSKOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Jedan segment Mametove knjige dirljiv je za svakoga ko je učestvovao na jednom od snimanja savremenog crnogorskog filma. Od uslovnih zanimanja iznad crte, u crnogorskom savremenom filmu u kreaciji učestvuju i regionalni filmski radnici. Profesionalci i požrtvovane zanatlige iz Srbije i Makedonije, najčešće, koji su poslovично neprepoznati u koprodupcionim modelima. U koprodupcionom modelu, koji je u Crnoj Gori više definisan nedostatkom suštinskih filmskih zadata, samo donekle kompenzovanih digitalnim tehnologijama i gadžetima, dobit od koprodukcija definisana je kroz znanje i iskustvo koje se prenosi i prožima.

Da li je to trend? Svakako je praksa, metaforično, odnosa između Bambija i Godzille. Bambi može da bude savremeni crnogorski film nasuprot producijski potkovanih regionalnih kinematografija. Bambi je savremeni crnogorski film koji još uvijek čeka osnivanje audiovizuelnog centra u matičnoj državi nasuprot Eurimagesa i ostalih evropskih fondova. Najvažniji trend je da se filmovi snimaju. Da postoje, da su uspješni i da su zavisno-nezavisni.

Narativni trend u koprodupcionim modelima država iz bivše zajedničke države je stvaranje uzročno-posljedično preglednih (klasičnih) filmova, najčešće onih tzv. *multiplot* dramaturgije (McKee, 1997) u kojoj više priča, obično smještenih na područje zemalja bivše Jugoslavije, počne i nijedna se ne završi sa jasnom naznakom o karakterima, npr. ko su pozitivci a ko negativci. Možda je crnogorski film izbjegao takvu naraciju upravo zbog gotovo gerilske kreativne produkcije. Savremeni je crnogorski film definisan u koprodupcionim modelima bliskim kreativnoj produkciji, neuslovjenima narativnim aspektima koje posjeduju budžetski za Crnu Goru nezamislivi projekti iz Srbije, Bosne, Hrvatske i Makedonije, a koji su i olakšavajući i otežavajući kada je riječ o narativnoj konstrukciji.

Crnogorski film kroz savremenu tematiku razvija specifične narativne tokove, koji mogu da budu posljedica koprodupcionog suživota više nego koprodupcionog modela. Zajednički tokovi radnje, za svaki savremeni crnogorski film naveden u tekstu su sljedeći:

1. Nemogućnost osamostaljivanja aktera, suživot u matičnim porodicama i nakon tridesetih godina života: *Pogled sa Ajfelovog tornja*, *Imam nešto važno da vam kažem*, *Opet pakujemo majmune*. U *Pogledu sa Ajfelovog tornja* glavna junakinja ne može da se odvoji od roditelja zbog pogrešnog dokazivanja oca. *Imam nešto važno da vam kažem* prati odluku mladog violončeliste da ode iz zemlje. Razlog života sa roditeljima jesu socijalne nemogućnosti i osiromašena srednja klasa. *Opet pakujemo majmune* kompenzuje po ironično-tragično-crnochumornoj matrici funkcije roditelja funkcijama gazdarice i gazde, stanodavaca.
2. Patrijarhalni sistem vrijednosti, oličen kao nedostatak odgovornosti kroz likove oca, majke, bogatog kapitaliste ili kriminalca u *Gledaj me i As pić – loša sudska*. Lik oca ljekara postoji kao način delegiranja odgovornosti i nemogućnosti odrastanja u filmu *Gledaj me*, gdje je satkan od kombinacije tradicionalno-represivnih metoda u sadejstvu sa prigušenim zločinom. Stariji brat u *As piću* preuzima ulogu oca i kao kriminalac, tačnije ludak i čudak, sve zločinačke odluke pripisuje lošoj sudsini koju prenosi i na mlađeg brata.
3. Definisanje urbane sredine kroz naznake tradicionalnih specifičnosti vezanih za prostor Crne Gore – *Lokalni vampir*, *Mali ljubavni bog* i *Pogled sa Ajfelovog tornja*. *Lokalni vampir* koristi arhetipsku priču baziranu na mitu ili šali da bi definisao mentalitet tranzitivne Crne Gore. *Pogled sa Ajfelovog tornja* u prostorima Podgorice, koju definiše kao vizuelno urbanu sredinu, bavi se glorifikacijom tradicionalnih vrijednosti. *Mali ljubavni bog* u prostoru urbanistički otuđenih betonskih blokova ističe priču o suzdržanosti emocija, pretočenu iz ruralne Crne Gore u moderni ambijent.



Nebojša
Glogovac u
filmu *Dječaci iz
ulice Marks-a i
Engelsa*

4. Problemi ostvarivanja komunikacije definisani kroz intimne ljubavne odnose; klastrofobičnost i nasilje kao prepreka ili specifična preporuka u autentičnom prosedeu u *Posljednjem poglavljiju* i *Gledaj me*. *Posljednje poglavlje* bavi se intimom od sviju zaboravljene porodice lišene "civilizacijskog iskoraka", koja u dodiru sa pismom i pismenošću pribjegava nasilju kao odbrani od novog. *Gledaj me* tretira nemogućnost ostvarivanja ljubavi i povjerenja u nasilnom porodičnom modelu, koji se na prvi pogled prepoznaće i kao "ugledno tradicionalan".
5. Problem identiteta i vezanost za matični prostor prikazan je kroz vječitu dilemu "otići ili ostati" prisutnu u svakom od pobrojanih filmova. Svaki od filmova snimljenih u Crnoj Gori u periodu od 2002. do 2013, a prikazivanih od 2004, bavi se prostorom i ograničenjima male, incestuoze sredine u kojoj svako zna svakoga te u kojoj je zakon poznanstva veći od pravde, istine ili prava na sopstveni život. Junaci, bilo da su pozitivci ili negativci, u svakom od ovih filmova bez obzira na žanr žele da izadu iz uskih okvira, što tek polovično uspijevaju. Poput mladog bračnog para u *Opet pakujemo majmune* koji se seli, ali u sličan ambijent, u kojem je beba znak novog. Mina, junakinja filma *Gledaj me* vraća se u mali primorski grad ne da se osveti, već da bi povratila pravo na sopstveni život. U *Pogledu sa Ajfelovog tornja* klasno neprihvatljiva ljubav u sopstvenoj sredini odgovor je na sva lutanja i borbu glavnih likova. U *Imam nešto važno da vam kažem* glavni junak misli da je odlazak jedini način da pronađe sebe. Da li je ta odluka bježanje ili bolji život? U *Posljednjem poglavljiju* izmještanje junaka iz grada u selo simboliše odlazak koji se nasilno završava.

MARIJA
PEROVIĆ:
UTICAJ
REGIONALNIH
KOPRODUKCIJA
NA STVARANJE
SAVREMENOG
CRNOGORSKOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Svi pobrojani elementi u manjoj ili većoj mjeri dramaturški su slični i karakteristični za većinu filmova čiji su autori rođeni u bivšoj SFRJ, bilo da se radi o filmskim produkcijama opределjenim za učešće na festivalima, produksijskim projektima koji su u fazi preprodrukcije namijenjeni panevropskim fondovima ili o potencijalnim bioskopskim hitovima. Iako su katkada načini izlaganja priče, žanrovske naznake (najčešće to nijesu žanrovske definisani filmovi) i budžetske predispozicije različiti, utemeljeni i kodirani u narativni filmski jezik prostora jugoistočne Evrope, sa akcentom na bivše države SFRJ, savremeni crnogorski filmovi iz perioda od 2002. do danas su po onome što autori žele da kažu slični djelima iz Srbije, Makedonije, Hrvatske, Slovenije, Bosne i Hercegovine. Nedovoljna definisanost zakonske regulative produksijskih i koproduksijskih ele-

menata u finansiranju crnogorskog filmskog stvaralaštva nije sprječila filmske autore iz Crne Gore da shvate da je budućnost u koprodukcijama. U konkretnom slučaju novog crnogorskog filma one su obeležile i sam začetak i obnovu kinematografije u analiziranim uslovima.

7. Zaključak

Kako objasniti termin koprodukcionih modela i prilagoditi ga crnogorskim uslovnostima? Koprodukcioni modeli od obnove crnogorske kinematografije idu u red "vidljivo-nevidljivih". Vidljivi su na primjeru konkretnih u tekstu pomenutih filmova, koji su podrazumijevali angažman autora i profesionalaca iz regionala, iz država nastalih nakon tranzitivnog perioda i građanskog rata na prostorima SFRJ. Neki od glumaca, direktora fotografije, montažera, dizajnera zvuka... nijesu posjedovali državljanstvo Crne Gore, već su svoje profesionalne karijere ostvarivali i ostvaruju u kinematografijama Hrvatske, Srbije, Slovenije, Makedonije, Bosne i Hercegovine. Nevidljivi koprodukcioni model u prevodenju njihovih imena i profesionalnih kredita u birokratski broj bodova kojima bi se ostvarila mogućnost sufinansiranja filmova u državama u kojima žive nikada ni od strane crnogorskih nosilaca produkcije nije prepoznat kao kapital za sklapanje koproduktione baze po fondovskim mjerilima, čak ni u slučaju prva tri filma kojima je nanovo pokrenuta crnogorska kinematografija. Reditelji tri prva dugometražna igrana filma koji su omogućili kontinuitet crnogorske kinematografije u trenutku plasmana filmova skupa nijesu imali ni 100 godina. U društvu koje je patrijarhalno, tradicionalno i zatvoreno iskorak napravljen sa *Opet pakujemo majmune, Pogled sa Ajfelovog tornja i Imam nešto važno da vam kažem* prekretnica je i u poimanju nacionalnih strategija za razvoj i zaštitu audiovizuelnih djelatnosti. Sva tri filma u suštinskom aspektu koriste koproduktione modele, dok su u normativnom producirani u Crnoj Gori. Na takvo (ne)promišljanje uticalo je i malo domicilno tržište i nemogućnost plasmana, a pošto je film još od McLuhana (2008) medij masovne komunikacije, publike, prepoznavanje i uspjeh morali su da se dese i van granica države. Prirodnim putem, istorijsko-kulturološko-civilizacijskim, to se prvo desilo u komšiluku, kroz distribuciju u Srbiji, Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj.

Borba sa digitalnim tehnologijama i društvenim mrežama te nestanak određenih kulturnih potreba zajednički su velikim i malim sredinama bivše države. Hiperprodukcija festivalskih sadržaja vezanih za filmove i nove medije, prisutna u svakoj od država bivše SFRJ, dovodi do elitizacije kinematografije koja gubi svojstvo medija masovne komunikacije i popularne kulture. Države sa većom tradicijom i preciznije definisanim zakonskim regulativama od Crne Gore, poput Srbije i Hrvatske, suočavaju se sa ozbiljnom nezainteresovanosti publike za domaći film. Trend definisanja uspješnosti festivalskih filmova i njihove tematske profilacije kroz aspekte poželjne za evropske fondove skoro da ukida kvalitetu filma kao medija masovne komunikacije i kulture u zapadnobalkanskim državama. Tretman filma kao trenda i segmenta popularne kulture, najviše kroz sistem glumačkih zvijezda, izgubio se u sveopštem urušavanju ne samo velikog tržišta, već i jugoslovenskog *star sistema* koji je posjedovao jezik razumljiv svim republikama i pokrajinama bivše države. Sada kroz komercijalne televizijske programe bez prevoda pratimo život starleti i bivših učesnika prethodnih *reality* programa koji su koncipirani na temeljima na kojima je funkcionalisala i obnova crnogorske kinematografije. U borbi za medijsko tržište i uticaj spoljnje (nezavrsne) produkcije angažuju junake, iz svake bivše države po jednog, da žive život u koji su uključeni svi dosadni momenti. Njih, junake digitalnog doba, preko interneta prati publika svih generacija – ona koja bi nekada bila filmska. Rečenica Alfreda Hitchcocka po kojoj je film život iz kojeg su izbačeni dosadni momenti više ne funkcioniše u nazovikreativnoj audiovizuelnoj produkciji prostora bivše SFRJ. Filmska umjetnost na zapadnobalkanskim prostorima, kao trend i trend popularne kulture, više gotovo da i ne postoji. Marshall McLuhan tvrdio je da je "film pomoću kojeg stvarni



Goran Bogdan
u filmu *Dječaci
iz ulice Marksa
i Engelsa*

svijet namotavamo na kalem kako bismo ga razmotavali kao čarobni sag mašte, spektakularni spoj stare mehaničke tehnologije i novog električnog svijeta” (McLuhan, 2008: 15), naglašavajući time moć koju film posjeduje u psihološkom i političkom smislu, prenebregavajući tržišnu i ekonomsku moć koju je u njegovo doba i u tranzitivnim zapadnobalkanskim državama posjedovao.

Nakon skoro deceniju duge produkcije filmova “nove” tematike u Crnoj Gori, kroz nedovoljno prepoznate koprodukcione modele, situacija u ovoj po broju stanovnika najmanjoj državi bivše Jugoslavije skoro je pa identična državama koje su nekada imale veći potencijal u kontekstu produkcije filmova i njihove tržišne eksploracije. Što dovodi do zaključka da je shodno broju stanovnika u Crnoj Gori veći interes publike za odlazak u bioskop i praćenje domaćeg filma. Postupci priključenja Crne Gore evropskim fondovima su u procesu. Radi se, već godinama doduše, na zakonu o audiovizuelnoj ili kinematografskoj djelatnosti. I bez osnovnih premisa i konstituisanja produkcije kakva postoji u susjednim državama, crnogorski filmski stvaraoci, entuzijasti i gerilci, kinematografiju sopstvene države postavili su na temelj sadržan u devet dugometražnih igranih filmova sfinansiranih skromnim sredstvima dobijenim na konkursima Ministarstva kulture Crne Gore. Film koji im u konačnici treba pridodati kako bi se dobila okrugla brojka svakako je onaj Nikole Vuččevića *Dječaci iz ulice Marksa i Engelsa* (2014) iz produkcija Galileo i Artikulacija, u koprodukciji sa RTCG.

Deset dugometražnih igranih filmova u periodu od deset godina u Crnoj Gori, državi u kojoj živi nešto malo manje stanovnika od stanovnika Novog Beograda, tek jedne, doduše najveće opštine glavnog grada Republike Srbije, o kojoj filmski stvaraoci prebivalištem vezani za novobeogradske adrese govore kroz specifičan dramaturški rukopis, a koji bi mogao da bude trend u novoj srpskoj kinematografiji. Zakon velikih i malih brojeva prevladava potrebu za definisanjem kulturnog identiteta kroz evropske modele finansiranja kinematografije, čak i kada su mediji masovnih komunikacija u pitanju. Ili tim prije. Crna Gora je, baš kao i dio država bivše SFRJ, u pristupnim fazama i strategijama priključenja EU. Da li će put ka koprodukcionim modelima biti i realno ostvariv u narednoj dekadi, normativno prepozнат i kroz reciprocitetne odnose, pitanje je više za one koji odlučuju o sredstvima finansiranja kulture. Pitanje je i personalnog izbora resornih ministara, kao i svuda u regiji. A jedan od načina da se izbjegnu lična, personalna, birokratsko-tranzitivna odlučivanja, jeste u koprodukcionim modelima. Oni su pomogli održivost crnogorske

MARIJA
PEROVIĆ:
UTICAJ
REGIONALNIH
KOPRODUKCIJA
NA STVARANJE
SAVREMENOG
CRNOGORSKOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Olga Pakalović
i Branka Femić
u filmu *Gledaj
me*

kinematografije, makar kao ideja, a usuđujem se reći da su sada jednako važni i većim, nekada kinematografski moćnijim državama bivše SFRJ. Svaka od tih država kao dio kulturne baštine ima makar po jednog autora koji je napravio po jedan veliki jugoslovenski film. Da li će evropski filmski fondovi, ili konkursi Ministarstava kulture za razvoj filmskog stvaralaštva, većinskih i manjinskih koprodukcija, dovesti do objedinjavanja tržišta i bioskopske mreže? Odgovor nemamo, ali neminočnost koprodukcija zajednička je potreba i svrha, svim filmskim stvaraocima iz bivše SFRJ. Uključujući i one iz Crne Gore.

LITERATURA

- Aumont, Jacques; Marie, Michel [Omon, Žak; Mari, Mišel],** 2007, *Analiza film(ov)a*, Beograd: Clio
- Mamet, David [Memet, Dejvid],** 2008, *Bambi protiv Godzile: o prirodi, nameni i praksi filmskog biznisa*, preveo Ivan Maksimović, Beograd: IPS Media
- McKee, Robert,** 1997, *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*, New York: HarperCollins
- McLuhan, Marshall,** 2008, *Razumijevanje medija*, Zagreb: Golden marketing
- Mihletić, Vedran** (s. a.), "Oblici financiranja medijskog projekta", <http://www.adu.unizg.hr/prilozi/mihletic/Izvori-oblici_financiranja_medijskog_projekta.pdf>, posjeta: 20. rujna 2014.
- "**Novi crnogorski film u DOB-u**", 2009, <<http://www.seecult.org/vest/novi-crnogorski-film-u-dob-u>>, posjeta: 23. studenoga 2018.
- Perović, Marija,** 2010, "Da li je kinematografija potrebna Crnoj Gori", u: *Filmska umjetnost u Crnoj Gori*
- Gori: prošlost, sadašnjost, budućnost: Problemi i perspektive**, *Zbornik radova sa okruglog stola CANU*, Biblioteka Naučni skupovi, knjiga 103, Podgorica: CANU
- Ranković, Radenko,** 2007, "Novi oblici filmske produkcije u Srbiji", *Novi Filmograf*, <<http://www.novifilmograf.com/novi-oblici-filmske-produkcije-u-srbiji/>>, posjeta: 25. studenoga 2018.
- Vuković, Vuk,** 2013, "Produkciona analiza savremene kinematografije u Crnoj Gori (2005-2010)", *Camera Lucida*, br. 11, januar, <https://cameralucida.net/test/index.php?option=com_content&view=article&id=31%3Afilmska-kultura-u-cg-1&catid=11%3Acl-11&Itemid=12>, posjeta: 25. studenoga 2018.
- Živković, Zoran,** 2010, "Filmski festival u Herceg Novom", u: *Filmska umjetnost u Crnoj Gori: prošlost, sadašnjost, budućnost: Problemi i perspektive*, *Zbornik radova sa okruglog stola CANU*, Biblioteka Naučni skupovi, knjiga 103, Podgorica: CANU

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.228"2018"(049.3)

Petra Galović

Animafest u “padu ljudskosti” i intimi

Uz Veliko natjecanje kratkometražnog filma i Natjecanje hrvatskog filma 28. svjetskog festivala animiranog filma – Animafest Zagreb, 4. do 9. lipnja 2018.

Od ukupno 44 filma, koji su ove godine na Animafestu konkurirali u Velikom natjecanju kratkometražnog filma, te devet filmova u Natjecanju hrvatskog filma, čini se da je žiri najviše naklonosti iskazao prema temama dekadencije ljudske vrste, implicitno ili eksplicitno problematizirajući moral i urbanu, tehničku svakodnevnicu u kojoj živimo. Drugu veliku cjelinu činile su intimne priče međuljudskih odnosa – obiteljske (poglavito odnosi očeva i sinova), one o odrastanju, romantične.

Grand Prix Velikog natjecanja kratkometražnog filma dodijeljen je francuskom filmu *Pad* (*La Chute*, 2018) Borisa Labbéá, autora koji se treću godinu zaredom pojavljuje u konkurenциji Velikog natjecanja, a koji je na prošlogodišnjem izdanju Festivala primio posebno priznanje člana žirija za film *Orogeneza* (*Orogenesis*, 2016). Labbéov film priповijeda svevremensku priču o padu, propasti jedne vrste, koja najprije kratko živi u harmoniji s prirodom, a zatim dolaskom letećih stvorenja, koja je porobljavaju u apokaliptičnoj razularenosti, biva progutana u pakleni bezdan. Transcendentalnost i vječnost teme posebno je naglašena cikličnošću pokreta: filmski kadrovi funkcijoniraju kao ilustracije ispunjene nagomilanim fantastičnim prizorima koji se vrte u loopu dok ih kamera postupno otkriva vožnjom, a koje izrazito nalikuju djelema Hieronymusa Boscha, ranorenansnoga nizozemskog majstora makabričnih prikaza religijskih tema. Bizarni prizori, kojih se obli-

ci u pulsirajućem ritmu ponavljaju pretapajući se jedan u drugi (sam je žiri postupak nazvao “kaleidoskopskim”) izvedeni su u klasičnoj animaciji (tuš na papiru i vodene boje), a nižu se na crnoj pozadini stvarajući fantazmagorični pejzaž i arhitekturu prikazanu u dvorogoj perspektivi tipičnoj za kasnu srednjovjekovnu umjetnost. Uz poveznicu s Boschevim simultanizmom grotesknih prikaza pakla, film obiluje vizualnim referencama na srednjovjekovnu ikonografiju; one su posebno prisutne u scenama apokalipse koje su u maniri *horror vacui* gusto ispunjene sablasnim bestijarijem (spomenutim letećim bićima, divovima demona koji proždiru ljude, hidrama) te scenama mučenja koje uključuju povijesne metode mučenja što podsjećaju na dano razdoblje (paljenje i utapanje, kotač za lomljenje, razapinjanje), a protežu se sve do hiperboličnih, nadrealnih scena noćnih mora (golemi nož koji reže ljude, valjci koji ih gnjeće itd). Uz pratnju atonalne glazbe Danielea Ghisija, koji je čest Labbéov suradnik, a koja na trenutke podsjeća i na crkvena zvona, stvorena je fantastična suvremena interpretacija srednjovjekovne apokalipse, pada civilizacije koju pratimo od njezine geneze preko sudnjedanskog rasapa do doslovног poniranja u pakao. Nepreglednost uznenirujućih prizora, koji se urušavaju u sebe da bi zatim ponovno probujali, sakriva znatan broj detalja i kulturno-povijesnih referenci (primjerice erotske prizore i aluzije, što su također posto-



*Pad (La Chute),
Boris Labb  ,
2018)*

jani dio srednjovjekovne umjetnosti). A to sve onda zahtijeva oštro oko i ponovno vraćanje filmu koji će svakim ponovljenim gledanjem otkriti neke dotad neviđene slojeve.

Nagrada Zlatni Zagreb za kreativnost i inovativno umjetničko postignuće pripala je njemačkom filmu *Fest* (2018) redatelja Nikite Diakura, još jednog animafestovskog povratnika koji eksperimentalnom igrom slučaja nastavlja poetiku filma *Rugoba* (*Ugly*, 2017), također zapa  enoga na prošlogodišnjem Animafestu. Cijeli je *Fest* animiran tehnikom dinamičke simulacije: likovi su korišteni kao digitalne marionete, pokret kojih je autor u određenoj mjeri prepustio softveru, što krajnji rezultat ostavlja neizvjesnim. Upravljane dinamičkim nitima (*dynamic strings*), kretnje likova su između namjernih i nasumičnih, zbog čega se čine prenaglašenima i nezgrapnima, a "lutkarski-3D" artificijelni dojam dodatno je naglašen ogoljavanjem procesa animacije, odnosno ostavljanjem poligonalne mreže i rig-kontrola (*rig controls*) na likovima. Potpuni odmak od realizma vidljiv je i u "estetici ru  noga" koju Diakur sustavno veli  a u svom radu, osobito u dizajnu neproporcionalnih, nedotjeranih likova. Objavljen na Vimeu odmah nakon stvaranja

(dakle, i prije "odživljenog" festivalskog života), *Fest* također funkcioniра kao posveta urbanoj i internetskoj (odnosno YouTube) kulturi; uvjetna radnja filma odgovara vizualnom materijalu kakva klipa na YouTubeu, kojega protagonisti izvode bizarse i opasne ekshibicije (poput *bungee jumpinga* sa zgrade u *Festu*) ili, pak, snimke rave partyja između nebodera. Urbana sredina prenesena je, pak, isječcima stvarnih snimki zgrada i ulica (koje donekle asociraju na iskrivljene snimke Google Mapsa), ponovno naglašavajući svoju artificijelnost otkrivanjem "rupa" u scenografiji snimki koje prikazuju grafičko sučelje programa. Veza interneta i generacije urbanih mlađih ljudi, kojima je stvaranje amaterskih videoradova (tzv. *fail-kompilacija*) i praćenje "internetske estetike" aktivna zanimacija, naglašena je i finim detaljima poput istaknutih logotipova robnih marki na odjeći te prepoznatljivim rakursima popularnih videa (dron, kamera iz ruke), dajući Diakurovu filmu gotovo dokumentarnu dozu autentičnosti.

Njemačko-meksika  ki film-esej *32-Rbit* (Victor Orozco Ramirez, 2018) također propituje fenomen interneta i dru  stvenih mre  za, a osvojio je Nagradu "Zlatko Grgić" za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institu-



Fest (Nikita
Diakur, 2018)

cije. Ipak, za razliku od Diakurova filma, temi pristupa problematski i kritički, uokvirujući esej o lažnoj i manipulativnoj naravi digitalne stvarnosti osobnom pričom o bakinoj percepciji zbilje i sjećanja. Kroz crno-bijelu rotoskopiju 32-Rbit niže uznemirujuće snimke ljudskog uništavanja prirode, nesrećâ, ubojstava i samoubojstava koje gledatelj postupno otkriva kao dokumentarne. Na tragu Diakurova Festa, i ovdje je riječ o fascinaciji internetskom kulturnom (odnosno videom), posebice tragičnim sadržajem koji postaje spektakl za mase, no uz veliku razliku u vidu moralističkog i fatalističkog, a i sentimentalnog tona voice over eseja. Dojmljiva vizualnost 32-Rbita u stalnom je konfliktu s istinitim, ali već izlizanim mislima o ljudima-životinja, mrežnom svijetu kao lažnoj utopiji, mjestu iz kojeg nema isključenja, algoritamskoj manipulaciji osjećajima ili utjecaju popularnih zvijezda poput npr. sestara Kardashian.

Na sličnom je tragu i iranski film *Gosp. Jelen* (Aghaye Gavazn, Mojtaba Mousavi, 2018) kojemu je pripalo priznanje člana žirija Piotra Dumače. Načinjen tehnikom stop-animacije (*stop motion*), ambijentalno je smješten u siv, vandaliziran i prljav prostor podzemne

željeznice te tematizira svijet nalik našemu. Ali su likovi, koji su nasumični putnici u istome vagonu, ljudi sa životinjskim glavama. Uz tjelesne životinjske elemente pridane su im i psihološke karakteristike koje se vežu uz pojedini životinjski lik (svinji proždrljivost, hijeni kriminal, gorili nasilnost, zmiji ljigavost, košuti nježnost, jelenu pravičnost itd). Uz scenografiju, koja klišejjizirano predstavlja "ono najgore" od neuglednog urbaniteta, i sami su likovi stereotipno hladne, pasivne, pohlepne i samodostatne metropoliske individue, potpuno neempatične za sve što se događa nijihovim suputnicima i sugrađanima. Dojam međuljudske hladnoće, jeze koja dolazi iz takva otuđenog, "životinjskog" (nečovječnog) ponašanja posebno je naglašen s pomoću zanimljivog rješenja – nepomičnih, staklastih očiju, nalik onima prepariranih životinja. Jedini suosjećajni, "moralni" lik u tom urbanome "životinjskom carstvu" ostaje gosp. Jelen – požrtvovna figura koja ne preza ni pred čim za spas onih u nevolji, a koji, kako saznajemo na kraju, svojom žrtvom uspijeva potaknuti "ono ljudsko" u drugima, pa time ipak zaslужuje preživljavanje. Premda je, svakako zadovoljavajuće, prenesen ambijent otuđenog urbaniteta, a time i jasna

PETRA
GALOVIĆ:
ANIMAFEST
U "PADU
LJUDSKOSTI"
I INTIMI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Gosp. Jelen
(Aghaye
Cavazn,
Mojtaba
Mousavi, 2018)

poruka, potpuna (stereo)tipizacija likova i situacija vraća priču na klasične bitke dobra i zla koje fabularno ne odstupaju od mnogo puta utvrđenih modela.

Pedro Rivero je, pak, svoje posebno priznanje dao francuskom filmu *Negativni prostor* (*Negative Space*, Ru Kuwahata i Max Porter, 2017), toploj priči o izgradnji odnosa između oca i sina putem neobične zanimacije – pakiranja prtljage. Napravljen također u tehnici stop-animacije, *Negativni prostor* jednostavan je film koji kroz nekoliko simpatičnih vizualnih dosjetki (asocijacija, metafora i hiperbola) skreće pozornost na važnost zajedničkih aktivnosti za povezivanje roditelja i djeteta te na to da je potpuno svejedno o kojoj je aktivnosti riječ. Doza humora, koja je pritom fino provučena, zaokružuje priču stvarajući od nje kompaktnu cjelinu.

Izbor Sanje Borčić bio je film *III* (2018) Poljakinje Marte Pajek, konačni dio triptiha začetoga filmovima *Sleepincord* (*Snępowina*, 2011) te *Nemoguće figure i druge priče II* (*Figury niemożliwe i inne historie II*, 2016), od kojih se potonji prošle godine također našao u Velikom natjecanju kratkometražnog filma. Nakon što je kroz snove istražila nesvjesno, a potom i

intimu stana, Pajek u *III* (nadnaslovljenoj *Nemoguće figure i druge priče*) zaokružuje putanju svoje protagonistice istražujući muškoženske odnose prepune dinamičnog skrivanja i otkrivanja slojeva i maski, neprestano na rubu iskazivanja nježnosti i grubog, nasilnog pokušaja razgolićivanja. Simbolična fraza “uvlačenja pod kožu” nalazi se u središtu dvojake igre prenesenog i doslovнog značenja – milovanja koje pruža užitak i bliskost te želje za doslovnim prodiranjem pod kožu i u tijelo drugoga, ne bi li se isipalo sve ono čudovišno u ljudskoj biti. Nastavljajući estetiku ranijih nastavaka, Pajek potvrđuje svoje čvrsto uporište u čistom crno-bijelom crtežu (ponovno sa simbolično naglašenim detaljima u boji, posebno crvenoj) te majstorstvo koje postiže stvarajući svijet u linijama koje se u svom fluidnom tijeku dinamično mijenjaju u sugestivne oblike.

Robert Morgan odabrao je nizozemsko-belgijski film *Konačnost zove* (*Finity Calling*, 2018) Jaspera Kuipersa, još jedno djelo stop-animacije. Zaodjeven u potpuno jednostavnu, minimalističku scenografiju, a mističnu i bogato ornamentiranu kostimografiju te još mističnije radnje likova, *Konačnost zove* pripovijeda priču o inicijaciji i odrastanju. Proničan



Konačnost
zove (*finity Calling*, Jasper
Kuipers, 2018)

već nakon prvog gledanja, na kraju kojega slijedi nagrađujući "aha-efekt", Kuipersov film kroz sasvim jednostavne geste otkriva tradicionalne uloge sudionika jednog rituala zrelosti: onu nemirnog djeteta koje ne razumije nužnost kordova te onu odraslih koji (našem svijetu analogno) preuzimaju ulogu brižne majke koja "krši" kodove, da bi se približila djetetu i olakšala mu tranziciju, kao i ulogu patrijarhalnog oca koji sustavom kažnjavanja održava red. Ono što pak *Konačnost zove* čini toliko zanimljivim jest radikalna stilizacija, odnosno "maskiranje" procesa rituala u novo, začudno ruho koje stvara autonomni svijet s njemu svojstvenim normama, no ipak sustavno analogan našemu. Uz to, granicu između onoga što se prema kordovaima rituala trebalo dogoditi i onoga što su ispale slučajne "nezgode" – a koja se u određenoj mjeri naslućuje iz gestâ likova – ostavlja neizvjesnom, pa sama rekonstrukcija "idealnog obreda" ostaje na klimavim nogama.

Kako se kalio čelik (2018) multimedijalnog umjetnika Igora Grubića jedan je od triju domaćih filmova koji su, uz Natjecanje hrvatskog filma, ušli i u Veliko natjecanje kratkometražnog filma. Sva su tri filma ostvarila i zapažene rezultate – *Biciklisti* (Veljko Popović, 2018)

i *Dva na dva* (Jelena Oroz, 2018) u kategoriji Natjecanja hrvatskog filma, a *Kako se kalio čelik* u kategoriji Velikog natjecanja s posebnim priznanjem članice žirija Jeanette Bonds.

Nastao u produkciji Kreativnog sindikata, *Kako se kalio čelik* priča je koja kroz odnos oca i sina gradi most između prošlosti i sadašnjosti, između dvaju sustava i njihovih vrijednosti. Izlet na koji kreću, izveden u klasičnoj animaciji, odvija se u prostoru napuštene tvornice, kolažu dokumentarnih snimki današnjega stanja propalih socijalističkih tvornica diljem Hrvatske (zagrebački Badel, Gredelj, riječki Rikard Benčić, sisačka Željezara itd). Prostor koji je funkcionalno, ideološki i vrijednosno stran milenijalcu, očevo je bivše radno mjesto, pa njihovo lutanje tvornicom postaje traganje za nestalom prošlošću, kao i za zajedničkim jezikom i razumijevanjem kojega se tragovi pronalaze u suptilnim gestama i mimici likovno krajnje reduciranih lica. Tu su, dakako, i metakulturalne reference koje podcrtavaju povijesno-politički komentar: sam naslov filma preuzet je iz sovjetskog romana Nikolaja Ostrovskog *Kako se kalio čelik* (*Как закалялась сталь*, 1936), koji je doživio mnogobrojne ekranizacije za Sovjetskoga Saveza (a u mo-

PETRA
GALOVIĆ:
ANIMAFEST
U "PADU
LJUDSKOSTI"
I INTIMI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Kako se kalio
čelik (Igor
Grubić, 2018)

derno doba i u Kini) te videoisječak pjesme *Uz maršala Tita*. Film se svakako može promatrati i u širem kontekstu, kao nastavak Grubićeva aktivističkog rada koji sve više zalazi u medij filma, a fokusira se upravo na razvijanje svijesti o brizi za očuvanje spomenika od trajnog društvenog i kulturnog značaja, neovisno o današnjim političkim nazorima (dokumentarni film *Spomenik*, 2015).

Najboljim filmom Natjecanja hrvatskog filma proglašeni su *Biciklisti* Veljka Popovića nastali u hrvatsko-francuskoj koprodukciji (*Lemonade 3D / Krupni kadar / 3D2D animatori*). Popovićevi *Biciklisti* posveta su djelu Vaska Lipovca, jednog od najvažnijih splitskih umjetnika druge polovice 20. stoljeća. Premda naziv preuzimaju od možda najpoznatije Lipovčeve skulpturalne skupine, svijet Popovićeva filma svojevrsna je sinteza njegova cjelokupna opusa, a uz umjetnikova sina Marija Lipovca kao savjetnika, rezultat je prepun skrivenih referenci za poznavatelje opusa. Ukratko, svijet *Biciklista* svijet je čistih, jarkih boja mediteranskog mora i krajolika te lagodnog prihvaćanja seksualnosti i erotike kao nečega dobrog, nagrađujućeg, ljudskog i svakodnevnog, a, naposljetku, i smiješnog i nespretnog. Ono filmsko što je oživjelo Lipovčovo djelo svakako je oslo-

bođenje napetosti statičnih likova koji su svojom pokrenutom impostacijom to ostvarenje uistinu i priželjkivali, te živa motivika detalja Mediterana – glasanja galeba, dalmatinske zabavne glazbe, arhitekture, poslijepodnevnog odmora i sl. Zanimljiv je i *intermezzo* biciklističke utrke koji istražuje različite crtačke tehnike, a koji pak služi kao prozor u seksualne fantazije dvojice biciklističkih rivala na zaglavljju kolone. Jednostavni, nepretenciozni i iskrešni, Popovićevi *Biciklisti* komična su minijatura s Mediterana o onome što život jest – utrka u kojoj je slatko pobijediti, no u kojoj pobjeda nije presudna (jer čak nam i tada nagradu mogu odnijeti drugi), pa se stoga valja prepustiti i uživati jer je utrka ionako samo igra.

Posebno priznanje unutar Natjecanja hrvatskog filma pripalo je Jeleni Oroz za *Dva na dva* u produkciji Bonobostudija, prošlogodišnjega višestrukog laureata Animafesta. *Dva na dva* još je jedan rad koji tematizira muško-ženske odnose, ovaj put s nelagodnim osjećajem propadanja kao središnjom okosnicom. Motiv samozavaravanja pritom igra posebnu ulogu, a najizravnije se iskazuje kroz utješne fraze i međusobna uvjeravanja protagonista (“Our life is milk and honey” / “Život nam je med i mlijeko”) koje se sve radikalnije razlikuju od stvar-



Biciklisti (Veljko Popović, 2018)

nosti koju oboje žive. Jasan i čist plošni dizajn Orozinih likova izrazito je pogodovao simboličnoj uporabi crne i bijele za Nju i Njega te za njihove bojama uparene zečeve. Kako se odnos protagonisti urušava, njihovi slatki kunići, nekoć maženi u rukama partnera, postaju jezivi zečevi veći od samih vlasnika koji im se vraćaju u samotni zagrljaj. Funkcionirajući kao rudimenti sebstva, samodostatnog ega pojedinca koji se, nerazumijevan od partnera, okreće sam sebi, motiv i koncept zečeva (u koje se sami protagonisti naponsljetu pretvaraju) tekstom i vizualnošću naizgled ilustrativan film čini hermetičnim radom punim zamršene vizualne simbolike. Nemogućnost potpuno jasnog čitanja, odnosno otvorenost tumačenja Dva na dva ipak ne umanjuje mogućnost uživanja u jezivom ozračju stvorenom lažnom percepcijom kolača od vanilije pastelnih boja kojim migolji crv.

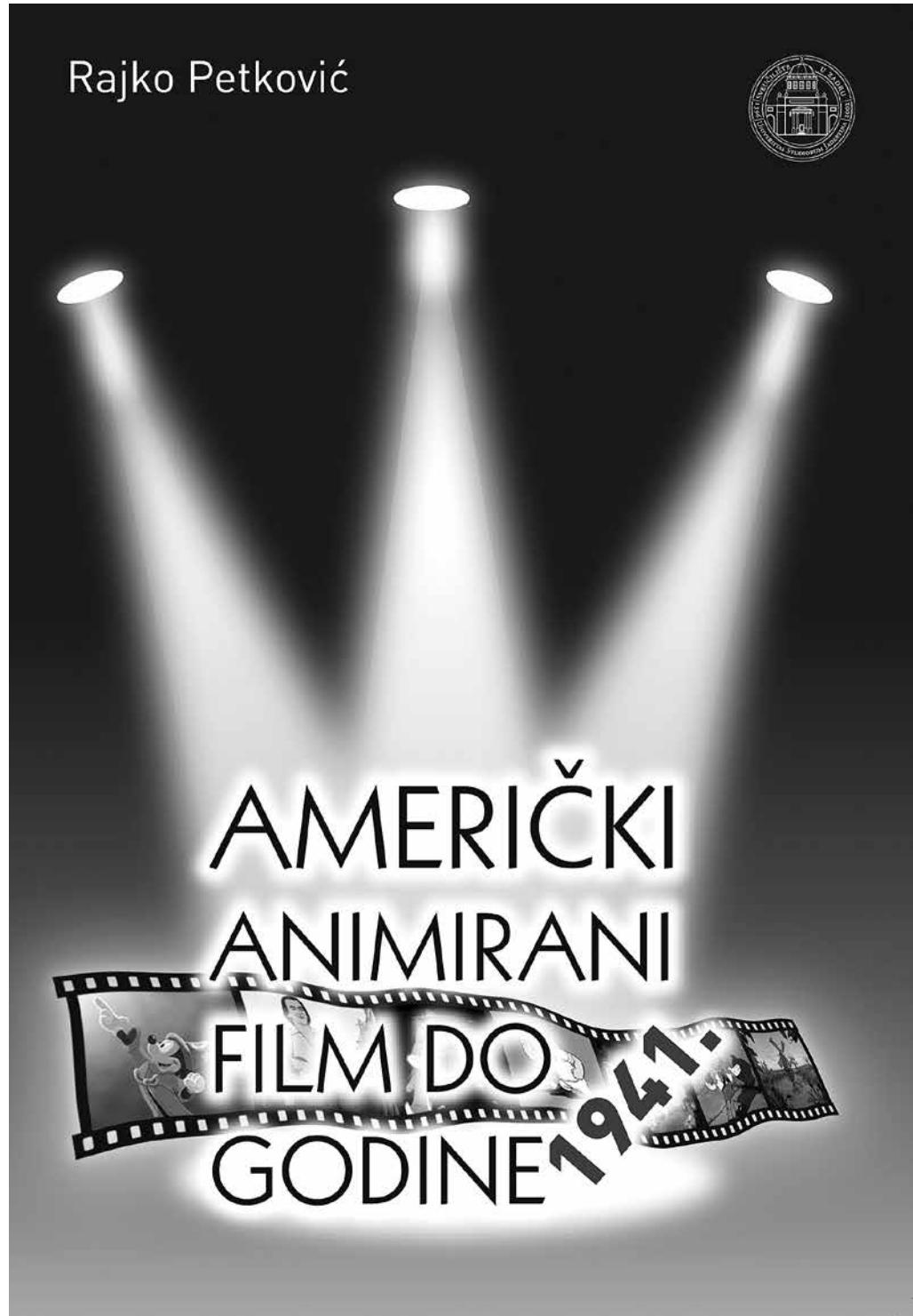
Na koncu, Nagrada publike Mr. M za film iz programa Velikog natjecanja kratkometražnog filma pripala je Alice Guimarães i Mónici Santos za portugalsko-francuski film *Između sjena* (*Entre Sombras*, 2018). Izведен u tehniči piksilacije, *Između sjena* prava je poslastica prepuna duhovitih i dovitljivih vizualnih gegova unutar nadrealnog svijeta film noira.

Crno-bijela slika, estetika 1940-ih i art décoa, glas šarmantne protagonistice u off-u te dramatična priča o strasti, prevari i kriminalu tek je referencijalna (pa i blago satirizirana) podloga za pomaknut svijet u kojem se srca drže u ladicama koje iskaču iz prsa i koja se mogu pohraniti u banku, a kojih se ključ – ovisno o odvažnosti pojedinca – drži čvrsto oko vrata ili pak guta. Simpatični vizualni gegovi posredovani su upravo kombinacijom stop-animacije i igranoga filma, pa tako ljudi ne hodaju, nego klize tlom, monoton administrativan rad u banci zahtijeva dvije dodatne ugradbene ruke (od kojih jedna umjesto noktiju ima nalivpera), konobari nemaju glave, te je moguće nabaviti maske s vlastitim nasmiješenim licem za loše spojeve. Usto, odbacujući ulogu pasivne naivke te sama postajući *femme fatale* kriminalkom, protagonistica obrće patrijarhalnu paradigmu film noira pružajući žanru nove mogućnosti.

Sve u svemu, cjelokupan raster natjecateljskih filmova ponovno je pokazao tematsku, stilsku i tehničku raznolikost globalne produkcije, dok je konačna potvrda izvrsnosti pripala prije zapaženim, uglavnom mladim autorima koji su pokazali da svakim novim radom nadilaze domete prethodnoga.

PETRA
GALOVIĆ:
ANIMAFEST
U "PADU
LJUDSKOSTI"
I INTIMI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



95 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.228(73)"191/194"(049.3)

Midhat Ajanović – Ajan

UNIVERSITY WEST, TROLLHÄTTAN

Mikroskopsko čitanje priče o animaciji

Rajko Petković, 2018, Američki animirani film do 1941. godine,

Zadar: Sveučilište u Zadru

Kako sam na početku nove knjige filologa Rajka Petkovića apostrofirana u formi jedne pohvale mom radu, koje je pretjeranost uistinu gigantskih proporcija, netko bi mi mogao zamjeriti sukob interesa. U svoju obranu mogu samo reći da ovdje ne samo da nema nikakvog sukoba interesa već ni interesa uopće – osim onoga čitateljskog. Stoga prihvatom rizik i ne samo da ću ovdje izložiti svoje mišljenje o Petkovićevoj knjizi već će ono biti uglavnom pozitivno.

Posljednjih godina svjedočili smo pojavi fascinantnog djela iz područja povijesti animacije, trotomnog mastodonta *Animation: A World History* (2015) Giannalberta Bendazzija, ali i nekih drugih vrijednih pokušaja kakav je primjerice knjiga *A New History of Animation* (2016) Maureen Furniss. Uz ova dva uistinu sveobuhvatna pregleda povijesnoga razvoja animirane slike, na engleskom jeziku postoji još nekoliko značajnih radova u tom području, a publicirane su vrijedne knjige i na nekim drugim jezicima. Može se reći da je globalna povijest animacije praktički napisana i da će trebati proteći nekih dvadesetak godina prije nego što jedan sličan zahvat ponovno postane smislen.

To što je, međutim, nesumnjivo smisleno, jer je to među ostalim već učinjeno u drugim područjima koja su daleko manje obilježila našu civilizaciju od animirane slike, jest ono što se primjerice u Švedskoj zove *närläsning* (slično engleskome *close reading*), a što bi se

slobodno moglo prevesti kao mikroskopsko čitanje. Upravo je to tip knjige koju je Petković napisao, prihvativši se pri tome najvažnijega poglavљa animacijske povijesti – onoga koje je ispisano u Americi.

Treba odmah reći da je taj posao uradio krajnje pedantno, temeljito i s izraženim smislom za povijesne analogije. Kako sam se tijekom svoga dugog života i sam jedno vrijeme dosta intenzivno bavio istim tim povijesnim razdobljem u razvoju animacije, prilično sam se iznenadio pročitavši u knjizi mnogo detalja koji su mi bili sasvim nepoznati ili na njih prije nisam obraćao pozornost i nisam bio svjestan njihove važnosti.

Upravo konstatacija o "najvažnijem" segmentu unutar povijesnoga razvoja animacije, Petkovićeva ishodišna točka i stav koji osobno dijelim s njim, može i danas izazvati kontroverze. Od 1960-ih, kada se animacijska misao stidljivo počinje razvijati, profilirao se jedan dominantan diskurs, ponajprije u Europi, koji favorizira tzv. autorsko-individualne, eksperimentalne animacije u odnosu na industrijsko-narativni model tipičan za američku produkciju za koju je rezervirana snažna nesklonost kritike, katkad na granici prijezira. Taj se prvi model uglavnom veže uz europske državno sponzorirane ili nezavisne studije kojih se formalni otklon od industrijskog standarda uzima kao ključni argument za visoku vrijednosnu procjenu.

Petković je napisao ovu knjigu kao esej, dakle formu u kojoj su vlastiti sudovi nadređeni akademskoj distanciranosti prema objektu rasprave. Slijedom takva pristupa on otvoreno i bez uvijanja već na samom početku konstatira da je američka animacija dobra i važna, odmah ulazeći u klinč s utemeljiteljem animacijske misli u Hrvatskoj i šire Rankom Munitićem kao jednim od najprominentnijih zastupnika stava o nadmoći "umjetničke" nad "komercijalnom" animacijom. Činjenica da je Munitićev rad ovdje izložen razornoj kritici, s čijim se argumentima uopće nije teško složiti, ne umanjuje neupitni značaj njegova djela. Pri tome mislim prije svega na Munitićeve studije o Zagrebačkoj školi crtanoga filma i nastojanja da formulira estetiku kinematografske animacije, a ne na katkada prilično bizarre tekstove i stavove koje je zastupao u posljednjem razdoblju života.

Poanta Petkovićeve knjige, jasno, nije u kritici Munitića i njegovih sumišljenika, već u nečem drugom. U uvodu svoje utjecajne zbirke eseja *Theorizing the Moving Image* Noël Carroll (1996: 3–8) razmatra dječje bolesti filmske teorije apostrofirajući pritom Rudolfa Arnheima, nesumnjivoga giganta rane filmske misli. Carroll kritizira Arnheima i njegove suvremene ideje koji su u nastojanju da dokažu kako je film ravnopravna forma umjetnosti pribjegavali purističkom programu koji inzistira na tome da svaka samostalna umjetnost mora posjedovati "autonomne efekte" koji su isključivo njeni i ni jednim svojim dijelom ne potječe iz neke prije postojeće, etablirane umjetničke forme.

Slijedom potrebe da se za nju izbori status ravnopravne umjetnosti, prva generacija ozbiljnih proučavatelja animacije isticala je ono što bi po njima trebalo biti bliže nekakvoj autentičnoj "animacijskoj umjetnosti" pa su obožavali eksperiment, pretpostavljali dizajnirani pokret i tajming naturalističnosti, a metaforičnost tradicionalnom pripovijedanju, isticali nefigurativnost kao nešto "prirodno" te smatrali figuralnost intelektualno inferiornjom. U tim nastojanjima uglavnom se zaborav-

ljalo da je bilo koji modernizam smislen samo ako postoji klasika i tradicija. Drugim riječima, ako govorimo o animaciji, nema nikakve sumnje da se djela Oskara Fischingera ili Normana McLaren-a, odnosno Dušana Vukotića ili Jana Lenice nalaze u najrigoroznije selektiranom panteonu umjetnički najvjerdnijeg što je stvoreno u tom području. No, to vrijedi samo ako znamo da ih ondje već čekaju filmovi Texa Averyja, braće Fleischer i Walta Disneya. Petković logički razara argumente prema kojima se unikatnost djela suprotstavlja serijalizaciji kao manje vrijednoj. Naprotiv, serije pružaju mogućnost dotjerivanja, popravljanja i poliranja da bi se na koncu došlo do remek-djela – promotrimo razvoj Zekoslava Mrkve, Ptice Trkačice, ali i profesora Baltazara, koji je tek u pantomimskim filmovima iz posljednjega ciklusa serije doživio punu zrelost, i bit će nam jasno o čemu je tu riječ.

Osim toga Petković ispravlja neke drastične previde većine nas koji smo se bavili američkom animacijom poput ignoriranja serijala *Popaj* (*Popeye the Sailor*, 1933–42) koji se u knjizi pomno analizira i s pravom ističe kao jedan od vrhunaca animiranoga filma 1930-ih. Time se zaokružuje iscrpan pregled gigantske produkcije braće Fleischer, čiji je značaj u razvoju animacije jednako vrijedan Disneyevu kada ga se promatra u povijesnoj perspektivi, usprkos porazu u tržišnoj borbi. Posebno vrijednim čini mi se i to što je u knjizi zasluzeno visoko vrednovan doprinos Leona Schlesingera, čovjeka koji je praktički uveo autorsku animaciju u SAD, striktno razdvajajući ulogu producenta i redatelja u studiju WB.

Konačno, slabo prikrenuti razlog isticanja "umjetničko-inovativnoga" u neameričkoj animaciji u odnosu na "industrijsko-komerčialno" nalazio se u određenom antiimperijalističkom stavu kritičara. Slika jedne civilizacije doista je njena kultura, ono što ostaje kada joj vrijeme prođe. Civilizaciju nas ljudi koji danas nastanjujemo Zemlju suštinski određuje Amerika, imperij našeg doba i možda posljednji imperij uopće, jer veliko je pitanje hoće li čo-

vječanstvo preživjeti propast Amerike kada do njega jednoga dana neminovno dođe. Politički, ekonomski i medijski Europa i veći dio svijeta potpuno su podčinjeni Americi. Amerika je kolonijalni gospodar čija moć daleko nadilazi to što, kao kolonije iz prošlosti, sasvim neometano može razrušiti i okupirati formalno suverene zemlje i pljačkati njihove resurse. Mi smo moderni kmetovi koji pričaju jezik gospodara, prihvaćamo njegov vrijednosni sustav, dajemo dnevni danak u vidu konzumacije američkih medijskih sadržaja, dobrovoljno predajemo svoju svijest i privatnost u ruke američkih medijskih korporacija koje od toga prave robu. Znamo sve manje o samima sebi, a sve više ono što naš gospodar misli da trebamo znati (i ne znati). Međutim, kao i svaka druga stvar na svijetu, i američka dominacija ima najmanje dvije strane. Zamislimo, recimo, kao pisci alternativnih povijesti i svekolike spekulativne fikcije, bilo koju realno moguću alternativu Americi kao globalnog imperatora u današnjem svijetu i shvatit čemo da je moglo biti i gore.

Povjesne okolnosti su, dakle, učinile da je gigantska produkcija vizualnih medija i sredstava masovne komunikacije u okrilju kojih je nastao, što god tko o tome mislio, najvažniji animacijski fenomen u povijesti bila moguća samo u SAD-u. Za provjeru te tvrdnje dovoljno je obaviti mali eksperiment – uzmite Bendazzijevu ili neku drugu ozbiljniju povijest animacije i iz nje izbacite sve reference koje se tiču američkog animiranog filma i onoga što je nastalo kao njegova izravna refleksija izvan granica SAD-a – dobit ćemo najbolji mogući argument u prilog svrhovitosti Petkovićevih naporu sabranih u ovoj knjizi.

Američki animirani film do 1941. godine sastoji se od dviju logičkih cjelina. Prva u kojoj se analizira animacija takozvanoga "nijemoga" filma, i druga o prvome razdoblju zvučnoga (sinkroniziranoga) filma.

U početku, dok se animacija još uvijek smatrala čarolijom, sami animatori bili su glavne zvijezde svojih filmova, a animirane slike atrakcija. Mnogi od njih stajali su pokraj ekrana

na i svoje oživljene crteže predstavljali kao čaroliju i magiju. Slavni pionir animacije Winsor McCay se na sceni pojavljivao u odjeći dresera dok je na platnu prema njegovim komandama skakutala nacrtana dinosaurica Gertie. Poslije su došli likovi iz popularnih stripova (Mutt i Jeff, Krazy Kat i drugi), preneseni na platno uz pomoć primitivnih animacijskih metoda.

Upravo na tom mjestu u razvoju američke animacije, u kratkom razdoblju od jedva dvadesetak godina, započinje proces u kojem se animirana slika pretvara u animirani film koji će biti dominantna animacijska forma sve do 1990-ih, kada će digitalizacija pridonijeti novoj formalnoj i žanrovsкоj diversifikaciji animacije.

Petković se u prvome dijelu osobito detaljno bavi serijom *Mačak Felix* (*Felix the Cat*, 1919–36) kojemu je preteča i uzor bio nitko drugi do Charlie Chaplin. Taj najuspješniji crtani film tijekom cijelog razdoblja nije-moga filma, stvoren ispod olovke crtača Otto Messmerra 1919. u studiju kojega je vlasnik bio Pat Sullivan, zamišljen je ne kao puka crtana imitacija Chaplinova svijeta, već kao njegov produžetak i nastavak u prostoru fantastičnoga i nadrealnoga. Sullivan i glavni kreativac studija Otto Messmer shvaćaju da njihov crtani "Charlie" treba raditi ono što stvarni Chaplin ne može. Stoga se oni, umjesto puke crtane pantomime i stripovskoga jezika, oslanjaju na fantaziju stvorivši žanr "magičnoga nadrealizma". Drukčije rečeno, cjelokupni koncept serije zasniva se na spoznaji da je u crtanome filmu baš sve moguće. Felix se rukuje s vlastitom sjenom, putuje kroz telegrafske žice do Egipta, od upitnika koji mu se pojavi iznad glave napravi udicu, dvije kule na dvorcu u pozadini postanu korneti sladoleda, a kada padne noć, crni se tuš doslovce izlije na ekran. Sullivan i Messmer koriste se do tada u crtanome filmu rijetko viđanim krupnim planom, zumiranjem, igrama s perspektivom, gravitacijom i logikom. Uz to, Felix je izravno komunicirao s publikom i koristio se različitim dijelovima vlastita tijela da bi se izvukao iz neugodnih situacija, pokazujući

MIDHAT
AJANOVIĆ
— AJAN:
MIKROSKOPSKO
ČITANJE PRIČE
O ANIMACIJI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

“svijest” o tome da je zapravo pokrenuta mrlja tuša.

Negdje na vrhuncu uspjeha te serije mlađić po imenu Walt Disney Felixu će zaokružiti uši, nacrtati mu dug tanak rep, dodati mu zvuk i promjeniti mu ime u Mickey Mouse, te će ubrzo postati najslavniji čovjek 20. stoljeća. Walt Disney i njegovo djelo su u bitnom pridonijeli onomu što podrazumijevamo pod pojmom “američka kultura i civilizacija”, nastalim pod američkom dominacijom i djelujući primjer u mediju mogućem samo u visokorazvijenom industrijskom društvu. Disneyu od početka polazi za rukom proizvoditi jedan kratki film mjesечно, pa ipak u svaki od njih uvodi nešto novo. Razvija takozvane “Song-O-reels” filmove, neku vrstu pretpovijesnoga muzičkog spota koji je pri projekciji pratilo izvođenje popularne pjesme uživo. Potom 1924. započinje svoju prvu crtalu seriju *Alisine komedije* (*Alice Comedies*) u kojoj je ujedno lansiran i prvi veliki tehnički pronađazak, takozvani *travelling-mate*, postupak koji omogućuje da se živo snimljeni glumac nađe u crtanoome svijetu. U ljeto 1923. seli se u Hollywood, shvaćajući za razliku od ostalih animatora da će ondje, a ne u New Yorku biti središte svjetske filmske industrije. Zadužuje se do grla da bi podigao prvu zgradu u svijetu kojoj je isključiva namjena bila da se u njoj proizvode crtani filmovi. U tom studiju će sljedećih godina nastati nove serije poput *Silly Symphonies* (1929–39), dugometražni animirani film *Snježuljica i sedam patuljaka* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) i ostalo što je Disneya u mediju animiranoga dovelo u ravan s najvećim producentima američkog igranog filma. Disney prvi otkriva kako treba sinkronizirati zvuk i sliku te, umjesto dotadašnjih 18, snima 24 filmske sličice u jednoj sekundi. Dana 18. studenoga 1928. tada 26-godišnji nezavisni producent Disney premijerno prikazuje *Parobrod Willie* (*Steamboat Willie*), crtani film sa sinkroniziranim zvukom i novom zvijezdom Mickeyem Mouseom, nakon čega počinje era zvučnog animiranoga filma. Već 1932. u filmu

Cvijeće i drveće (*Flowers and Trees*) animaciji je prilagođen i film u boji. Disney je svjestan da masovni mediji u novom dobu odgajaju dječcu u mnogo većoj mjeri nego roditelji, on se nudi kao moderni surogat dobroćudnog ujaka te medij crtanoga filma usmjerava ponajprije dječjoj publici. S njegovim se dugometražnim filmovima konačno definira Disneyeva “realistična” estetika, zasnovana na dvanaest animacijskih principa, poštovanju prirodnih zakona, primjeni dramaturških načela u scenarijima, glumi likova, trodimenzionalnoj iluziji prostora, filmskoj montaži i striktnoj knjizi snimanja i layoutu.

Zahvaljujući Disneyu, ljudi uviđaju jednostavnu istinu: sve fotografije su slike – sve slike nisu fotografije. Stoga je pokretni crtež umjesto pokretne fotografije legitiman način stvaranja filmske umjetnosti. Drugim riječima, animacija biva prihvaćena kao ravnopravan dio kinematografije tek kada postaje “realistična” na Disneyev način.

Petković se u analizi Disneya potpuno posvećuje upravo razdoblju od prvih zvučnih filmova do 1941. jer uistinu nakon velikog štrajka Disneyevih zaposlenika i ulaska SAD-a u rat, kada vojska plijeni dijelove njegova studija, počinje jedno novo povijesno poglavlje. Disneyev fokus postaje mnogo manje daljnji razvoj animacije, a mnogo više televizija i zabavni park. Katkada je pokazivao čak i neku vrstu rezignacije i razočaranja zbog “izdaje” svojih suradnika i nemogućnosti da dalje unapređuje trodimenzionalnost, pa je čak popuštao pred dizajniranim i dvodimenzionalnom animacijom koja će postati modernistički trend u 1950-ima.

To drugo razdoblje u razvoju animacije najavljeno je u knjizi završnom studijom o ranim radovima velikana animacije školovanih u studiju WB, prije svega Texa Averya i Chucka Jonesa, genija parodije, vizualnog humora i tajminga koji će biti u samom vrhu estetske revolucije što će neslućeno revolucionirati animaciju u sljedećim desetljećima. Stoga se iskreno nadam da će Petković nastaviti svoju

povijesnu analizu novom knjigom o možda američkoj animaciji između 1940-ih i 1980-ih i da će pritom revidirati svoj stav o tome da je to manje zanimljivo razdoblje od ovog opisanoga u knjizi *Američki animirani film do 1941. godine*.

Ako bih se na kraju potrudio naći slabija mesta u knjizi, možda bih ih našao u tome da je pomalo izostao kritički odnos prema izvorima, osobito kada je riječ o autorima "teške kategorije" Donaldu Craftonu i Johnu Canemakeru. Crafton, koji posjeduje enormno teorijsko znanje, ali očito vrlo malo poznaje praktičku stranu animiranoga filma, napravio je veliku zabunu svojim dubioznim tezama o varijetetskim nastupima karikaturista poznatih kao "munjevite skice" kao prvim animiranim filmovima. Riječ je, naravno, o filmskom efektu stop-trika (kamera se isključi pa se ponovno uključi nakon što je obavljena određena promjena u sceni) što je eventualno tek prvi korak k animiranom filmu jer nema faziranja ni formalnog, odnosno narativnog koncepta. Po istome Craftonovu kriteriju animacijom se

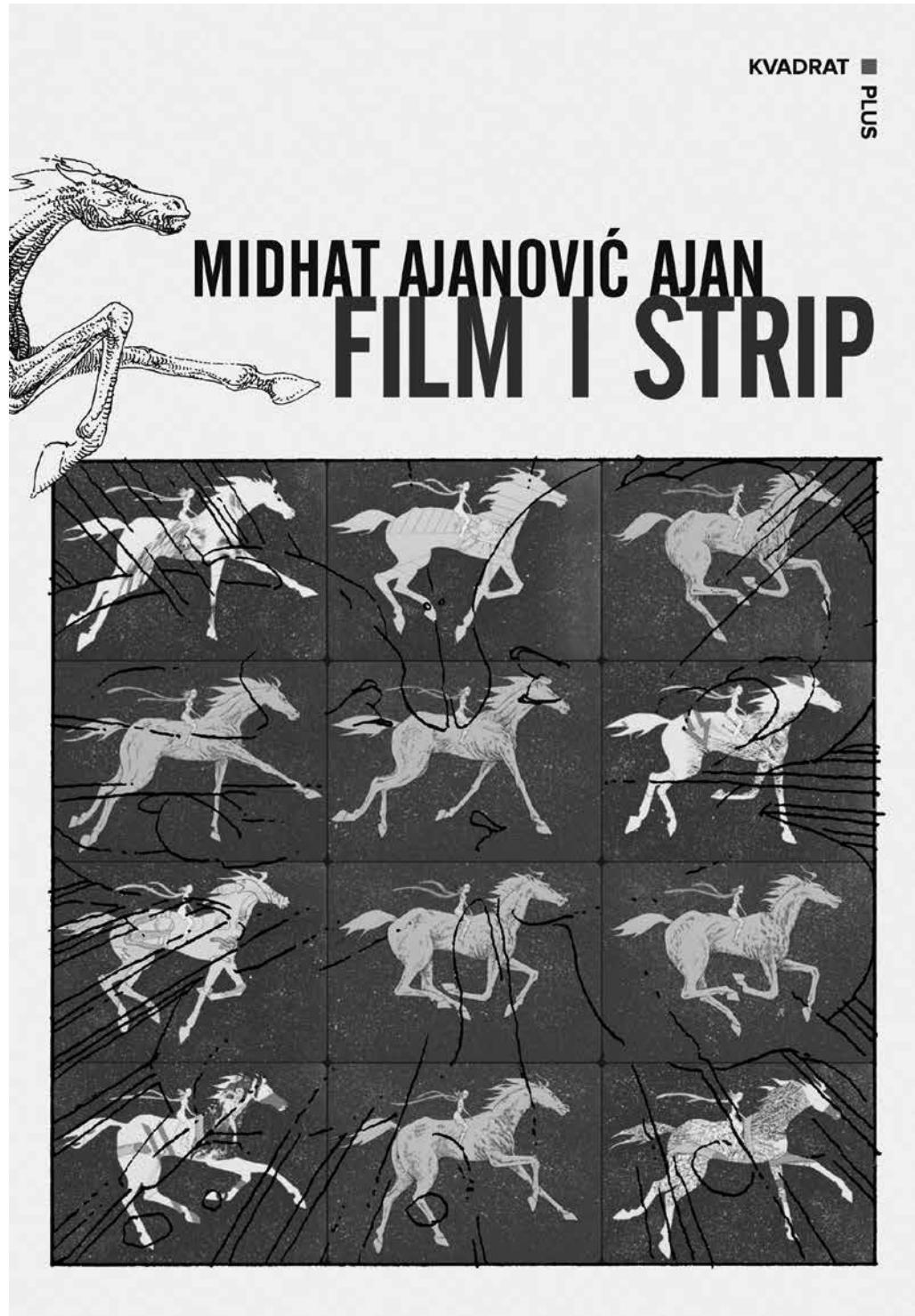
mogu smatrati i trikovi s kartama. Petković bez rezerve prihvata i Canemakerovo odricanje bilo kakva autorstva nad serijom *Mačak Felix Patu Sullivanu*, pripisujući ga u potpunosti crtaču i animatoru Ottu Messmeru. Ako bismo i prihvatali tu Canemakerovu zakašnjelu teoriju autora primijenjenu na vrijeme u kojem su dominirali producenti, postavlja se logično pitanje zašto to vrijedi samo za taj slučaj, a ne i za Fleischerove, Disneya, Lantza, Terrya...

Netko bi mogao kritizirati Petkovićevu knjigu i konstatacijom da je sve u njoj rečeno već prije opisano u literaturi. Jest, točno je! Sve se ovo moglo pročitati prije, ali u najmanje tridesetak debelih knjižurina, stotinama članaka i internetskih stranica. Da cijelu priču o prvome razdoblju američke animacije dobijemo sabranu u jedan temeljito proučen, razvrstan, strukturiran i, što u ovakvoj vrsti literature nije baš čest slučaj, razgovijetno artikuliran rukopis tiskan u knjizi prosječne duljine događa se prvi put, koliko je meni poznato.

A poznato mi je.

MIDHAT
AJANOVIĆ
— AJAN:
MIKROSKOPSKO
ČITANJE PRIČE
O ANIMACIJI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



95 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.228:741.5(049.3)

Rajko Petković

SVEUČILIŠTE U ZADRU

Dubinske analize pripovijedanja pokretom

Midhat Ajanović, 2018, *Film i strip: eseji o autorima, estetici i kreacijama nastalim u intermedijalnom kontekstu stripa, animacije i filma*, Bizovac: Matica hrvatska

Knjiga bosansko-švedsko-hrvatskog filmologa Midhata Ajanovića – Ajana *Film i strip* objavljena je 2018. u sklopu edicije Kvadrat plus Ogranka Matice hrvatske u Bizovcu. Riječ je o petoj Ajanovićevoj filmološkoj knjizi na hrvatskom jeziku koja se nastavlja na dvije monografije o autorima Zagrebačke škole crtanoga filma (*Milan Blažeković – život u crtanom filmu*, 2010. i *Nedeljko Dragić: čovjek i linija*, 2014), kao i dvije knjige u kojima su okupljeni tekstovi koje je autor objavio u različitim filmskim časopisima, najčešće u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (*Animacija i realizam*, 2004, *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu*, 2008). Sve ih je objavio Hrvatski filmski savez. Baš kao i dvije potonje knjige, i ovaj najnoviji naslov kompilacijskog je karaktera te na jednome mjestu okuplja tekstove objavljene u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Sarajevskim sveskama*, *Kvadru*, kao i dva eseja napisana posebno za ovu prigodu.

Onaj tko je do sada čitao Ajanovićeve tekstove, a ako se zanima za filmologiju ili povijest i teoriju animacije poprilično je sigurno da jest, odmah je svjестan da se pred njim nalazi široka paleta tekstova koje ujedinjuje autorova iznimna erudicija, sposobnost tečnog i logičnog prenošenja često vrlo kompleksnih teorijskih uvida, kao i uzbudljiv stil koji odaje autora koji već godinama sigurno plovi i literarnim vodama. Ajanović u svojim radovima uspijeva u onome što je u Hrvatskoj malo kome pošlo za rukom, nastavljajući se primjerice na Antu Peterlića ili Hrvoja Turkovića – napisati vrlo

relevantan znanstveni tekst, prošaran iscrpnim i raznovrsnim teorijskim doprinosima, a opet zadržati pozornost čitatelja i izbjegći ponekad presuh i formalistički znanstveni pristup, ili pak apstraktnu hermetičnost koja često odlikuje ponajviše francuske autore.

Ajanovićeve su dosadašnje filmološke knjige objavljene u Hrvatskoj primarno posvećene animaciji, dok je ova knjiga širega znanstvenog spektra, na što upozorava i podnaslov rada – ”Eseji o autorima, estetici i kreacijama nastalim u intermedijalnom kontekstu stripa, animacije i filma”. Riječ je o možda i najkompleksnijem dosadašnjem Ajanovićevu radu u kojem nastoji izravno povezati ta tri područja i dokazati svoju tezu o ontološkoj srodnosti filma i stripa. Čitatelju koji je zainteresiran za bilo koje od ovih područja slijedi vrlo težak zadatak odabira tekstova za čitanje jer Ajanović svaki esej proširuje uvidima relevantnima i za drugo područje, a kako je uistinu riječ o vrlo srodnim područjima, najbolje je knjigu pročitati u cijelosti.

Uvjetno rečeno, jer se područja autorova zanimanja stalno prožimaju u svakom tekstu, jedanaest eseja okupljenih u knjizi može se podijeliti na četiri cjeline – strip (studije o Cortu Malteseu i Kenu Parkeru), animaciju (esej o Vikingu Eggelingu, Krešimiru Žimoniću te britanskom animiranom filmu i stripu),igrani film (analiza opusa romanopisca i scenarista Dashiela Hammetta, nadrealističkih klasičkih Federica Fellinija i Luisa Buñuela te višestru-

ko nagrađivanoga švedskog redatelja Roya Anderssona) te dva završna, za ovu knjigu napisana eseja, u kojima autor isprepleće tri navedena područja.

Autor objašnjava osnovne postavke rada u uvodnome dijelu, gdje iznosi tezu kako film nije fotografski medij i kako ontologija filma nije određena materijalom, već i poetikom. Strip, animacija i film najizravnije su povezani, i to putem predočenoga pokreta koji je temelj modernih vizualnih komunikacija. Ajanović ovdje također uvodi pojam narativne slike, kojega je temeljna slika predočeni pokret. Pokret se nalazi u temelju svakoga narativnog procesa, a narativiziranje slike postiže se nekom vrstom vizualizacije. Autor ovdje vješto oprimjeruje svoju tezu i definira vrste pokreta u svakom od obrađenih područja (filmu, animaciji i stripu). Razlika između pokreta u filmu i onoga u animaciji je ta što je u filmu pokret snimka nečega što se jednom dogodilo, dok pokret u animaciji postoji isključivo u dijegetskoj sferi i nije se nikada dogodio u stvarnosti. U stripu je, pak, pokret nagoviješten, a pri čitanju stripa čitatelj mentalno stvara pokret putem naznačenih grafičko-vizualnih indikatora. Svoja vrsna zapažanja o ontologiji medija Ajanović proširuje i na problematiziranje likovne umjetnosti, koja se središnje bavi prostorom, za razliku od pokreta u stripu i filmu. Upravo je zgušnjavanje prostora među slikama onaj element kojim se stvara ontološka poveznica između stripa, filma i animacije. Već sam uvod rada upućuje na velike, ali i potpuno ispunjene ambicije autora koji stvara vrlo relevantan teorijski okvir za sva tri analizirana područja, koja zatim u glavnome dijelu rada razmatra u studijama oglednih primjera.

Pozornim čitateljima Ajanovićevih prethodnih knjiga vjerojatno nije promaknulo autorovo zanimanje za strip, kojega je podjednako dobar poznavatelj kao i animacije. Iako se i drugi tekstovi dotiču medija stripa (primjerice rad o Zimoniću), dva središnja teksta koja se bave tim područjem su studije o *Cortu Malteseu* i *Kenu Parkeru*, dvama kultnim stripovima na našim prostorima. Ajanović u tekstu o *Cortu Malteseu* donosi pregled ključnih karakteristika

stila Hugo Pratta i objašnjava njegov narativni koncept koji se temelji na magično-m realizmu. Autor detaljno analizira Prattove narativne i grafičke strategije, od asocijativnog sugeriranja neprikazanoga, nezatvorene stilizacije do primjene principa analitičke montaže. Ajanović upozorava na najčešću pogrešku kojom se diskreditirao strip i kako se kvaliteta crteža u stripu mjeri samo unutar cjelokupna konteksta. Vrlo studiozna analiza uključuje i osvrt na Prattovu prezentaciju prostora, kojom se minimalnim izražajnim sredstvima postiže maksimalna informacijska gustoća, kao i različite moduse pripovjednoga vremena kojima se Pratt koristi. U cijelini je riječ o izvrsnoj analizi vrlo važnog autora, a valja se nadati kako će ovaj tekst pronaći put i do publike šire od ponekad usko specijaliziranih filmološko-animoloških krugova.

Zaključne riječi prethodnoga paragrafa odnose se i na drugi autorov rad primarno posvećen analizi stripa, studiju o *Kenu Parkeru*, stripu Giancarla Berardija i Ive Milazza. Osim za Ajanovića uobičajenog vrsnog i ekonomičnog kontekstualiziranja u kojem navodi najveće stripovske tradicije, ovdje nalazimo i vrlo važne opservacije za povijest filma. Autor tako navodi kako su mnoga izražajna sredstva vizualnog pripovijedanja, a koja inače rutinski smatrano filmskim, zapravo dio svojevrsnog predverbalnoga prajezika. U prilog tomu govori činjenica kako su se rezom ili krupnim planom prvi koristili autori stripova Töpffer i Doré. Ta je tvrdnja dodatan argument tezi kako se knjigu tek radi preglednosti može podijeliti na zasebna područja, no zapravo je riječ o radu koji vrlo spretno sintetizira zapažanja o medijima stripa, filma i animacije u gotovo svakom tekstu. Objasnivši ključne odlike Kena Parkera poput tradicije antivesterna ili humanog odnosa prema prirodi, Ajanović detaljno analizira elemente pripovjednih strategija: distancu, siže i stil, kao i njegovu vrlo kreativnu montažu.

Druga veća skupina tekstova posvećena je animacijskim studijama, području u kojem se Ajanović višekratno dokazao kao vodeći autoritet na ovim prostorima, a bez pretjerivanja

se može reći kako njegovi tekstovi iz područja animacije ulaze i u najuži svjetski vrh. Izbor tekstova po običaju je iznimno raznovrstan, od rada o Vikingu Eggelingu, premalo istraženome pioniru europske animacije, Krešimiru Zimoniću, sjajnom hrvatskom autoru stripova i animatoru, te iznimno zanimljivoj britanskoj školi stripa i animacije, gdje su autorice središte Ajanovićeva zanimanja. Baš kao što je u svojim ranijim radovima pregledno i s lakoćom analizirao klasike sovjetske, poljske, hrvatske, američke ili estonske animacije, pronalazeći primjereno pristup za svaku od navedenih animacijskih estetika, tako i u ovim tekstovima Ajanović približava čitateljima često zanemarene dragulje svjetske animacije.

Tekst o Eggelingu počinje usporedbom američke i europske animacije, odnosno tendencije prema primarno narativnom i figurativnom izričaju američke animacije u odnosu na avangardnu i eksperimentalnu europsku, kojoj pripada i švedsko-njemački autor Eggeling. Eggeling je predstavnik čistog, ne-narativnog filma, u kojem je filmska forma ponajprije usuglašena s glazbom i njezinim kompozicijskim zakonima (tradicija koju će nastaviti primjerice McLaren, Lye ili Bokanowski).

Nakon analize Eggelingova slikarskog opusa, Ajanović najviše vremena posvećuje analizi njegova jedinoga sačuvanog animiranog filma *Dijagonalne simfonije* (*Symphonie Diagonale*, 1924), koju prepoznaje kao bezvučnu glazbu jedinstvene harmonije bez premca u razdoblju nijeme animacije. Sinteza slike i jezika u tom filmu primjer je univerzalnog jezika, sustava znakova i kodova koji označavaju apstraktne misli i osjećaje.

Podjednako je zanimljiv tekst o Krešimiru Zimoniću, čiji je iznimno stripovsko-animacijski opus ovdje konačno dobio i zaslужenu kritičku valorizaciju. Nakon ocrtavanja ključnih stripovskih tradicija unutar kojih se pozicioniraju i najvažnija razdoblja hrvatskog stripa, Ajanović prelazi na analizu vrlo kompleksnog Zimonićeva grafičko-montažnog izraza, kao i na njegov stil koji odlikuje nadahnutost francusko-belgijskom stripovskom tradicijom,

simbolizam unutar okvira realistične ikonografije te poseban naglasak na tematiziranje bajkovitoga i fantastičnoga. Nakon analize Zimonićevih stripovskih uradaka, koji mogu poslužiti kao ogledni primjer analize drugih stripovskih autora, slijedi analiza autorova animacijskog opusa, koji se jednako tako kontekstualizira unutar stilskih mijena Zagrebačke škole crtanoga filma, gdje se umjesto karikaturalne slike uspostavlja nova morfologija temeljena na *underground* ilustracijama, srednjoeuropskoj grafici i plakatu te na utjecaju stripa. Središnji dio članka zauzima vrsna analiza Zimonićeva ključnog filma *Album* (1983), u kojem se taj prijelomni rad Zagrebačke škole 1980-ih razmatra kroz nadahnutu analitičku prizmu u kojoj Ajanović podjednak naglasak stavlja na animacijska izražajna sredstva poput akcelerirane metamorfoze i na filozofsko tumačenje filma kao eseja o prolaznosti.

U jednom tekstu Ajanović nam je tako približio opus velikog majstora hrvatske animacije, ali i tradiciju europskog stripa, kao i mijene unutar Zagrebačke škole, što njegov članak čini nezaobilaznim za bilo kojeg proučavatelja po mnogočemu povezanih medija stripa i animacije.

Nakon osvrta na opuse individualnih autorskih poetika Eggelinga i Zimonića, Ajanović razmatra još jedan slabo proučavani fenomen – onaj autorica britanskog stripa i animacije. Veliko doba britanske animacije počinje potkraj 1970-ih, no Ajanović nam prepoznatljivo ekonomično predstavlja ključne tradicije britanske animacije, poput apliciranja metoda dokumentarnoga filma pod utjecajem Griersonova GPO-a, problematiziranja dnevno-aktualnih tema kod Halasa i Batchelor, grafičke raznovrsnosti filma *Žuta podmornica* (*Yellow Submarine*, George Dunning, 1968) ili vizualnog humora televizijske serije *Monty Python* (*Monty Python's Flying Circus*, 1969–74). Nakon analize kreativnih karikaturistica i stripovskih crtačica poput Posy Simmonds, Ajanović sintetizira ključne animacijske doprinose animatorica koje ponajprije odlikuje subjektivni kritički ‘ženski’ pogled na društvenu

RAJKO
PETKOVIĆ:
DUBINSKE
ANALIZE
PRIPOVIJEDANJA
POKRETOV

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

stvarnost, čime se ranije dokumentarističke preokupacije britanske animacije obogaćuju raznovrsnim vizualiziranjima kroz inovativnu žensku prizmu. Poseban se naglasak stavlja na važne autorice poput Alison de Vere i njenih maštovitih uprizorenja seksualnih fantazija ili Joanne Quinn i njenih portreta stvarnoga svijeta u kojem živi moderna britanska žena. Kao što je u prijašnjim tekstovima pokazao sposobnost vrsne dubinske analize individualnog autorskog opusa, Ajanović ovdje pokazuje podjednaku sposobnost sintetskog razmatranja jedne tako važne tradicije kao što je britanska animacija, gdje se pojedini autorski doprinosi ekonomično ocrtavaju putem navođenja ključnih karakteristika, kao i prijelomnih naslova.

Poseban blok čine tekstovi posvećeni igranomu filmu, u kojima Ajanović pokazuje podjednak dar kao i u analizama stripova i animiranih filmova. Uz tekst o tradiciji tvrdo kuhanoga trilera u literaturi, stripu i filmu, predmet zanimanja su trojica autora koje odlikuje sklonost nadrealnom ili oniričkom izričaju. Federico Fellini i Luis Buñuel pripadaju najužem krugu najvećih redatelja u povijesti filmske umjetnosti, dok je Roy Andersson, uz Rubena Östlunda, najpoznatiji švedski redatelj današnjice. Tekst o vrlo osebujnom Anderssonu, ljubimcu kritike kojega prati negodovanje široke publike, detektira ključne vrijednosti njegova stila – kompleksno kadriranje koje odlikuje dubinska scenografija uz potpuno odbacivanje krupnih planova, korištenje statične kamere uz minimum montažnih zahvata, kao i sklonost nenarativnom izričaju. Andersson je ujedno autor knjige *Strah našeg vremena od ozbiljnosti* (*Vår tids rädska för allvar*, 1995), koje ulomak Ajanović donosi u svome prijevodu na kraju članka, a koji je vrlo intrigantan s aspekta osvjetljavanja stilskih i tematskih uzora, kao i filozofskih promišljanja toga značajnog redatelja.

Vrlo intrigantan članak o Luisu Buñuelu, koji je prema Ajanoviću i poslužio kao katalizator promišljanja o ujedinjavanju tematski sličnih eseja u formatu knjige, podjednako uvjerljivo i ekonomično ocrtava karijeru gla-

sovitog Španjolca koji je gotovo cijeli život proveo u egzilu. Nakon ocrtavanja ključnih elemenata estetike nadrealizma, s posebnim naglaskom na brisanje granice između stvarnoga i zamišljenoga zadiranjem u prostore sna, Ajanović analizira *Andalužijskog psa* (*Un chien andalou*, 1929), možda i najpoznatiji nadrealistički film u povijesti, iz prizme dominacije plastičnih i likovnih elemenata, koji će u kasnijoj Buñuelovoj karijeri sve više ustupati mjesto pripovjednom diskursu, odnosno vrlo inovativnom spoju tih elemenata u osebujnoj inačici narativnoga nadrealizma. Ajanović pomoćno razlaže elemente Buñuelova stilskog izričaja, od napuštanja logike uzroka i posljedica u korist slobodnih asocijacija te modernistički subjektivnog shvaćanja vremena. Buñuelovu će kasniju karijeru obilježiti “diskretni nadrealizam” kojega je vrhunac, prema Ajanoviću, film *Diskretni šarm buržoazije* (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, 1972). Kao što često biva kod Ajanovića, osnovni tekst nadograđuje se nizom dodatnih razrada, a ovdje se pojmom plastičnoga nadrealizma razmatra i unutar medija animacije. Autor navodi kako je osnova tradicionalne animacije perspektivno dočarana scenografija, koje su dekonstrukciju započeli braća Fleischer i Tex Avery, dok je studio UPA donio pomak narativne strukture prema simboličnome. Ajanović zaključuje, oslanjajući se na navode Aylish Wood, kako je medij animacije prirodno okrilje za izražavanje snolikoga i nadrealnoga, te razmatra vrhunce plastičnoga nadrealizma u animaciji, od Waleriana Borowczyka, Jana Švankmajera do braće Quay.

Članak o Federicu Felliniju vrlo dobro pokazuje inherentnu povezanost igranoga filma i stripa. Iako je Felliniju omiljeni redatelj bio Akira Kurosawa, na njega je golem, svakako jedan od presudnih utjecaja imao stripovski opus Winsora McCaya, posebno *Mali Nemo*, kojega će Fellini često doslovno citirati u svojim najpoznatijim radovima. Jedan od prvaka filmskoga neorealizma ovdje se razmatra kroz manje poznatu prizmu Fellinijeva iskustva kao profesionalnog karikaturista, koji je ujedno u stripovskoj formi vodio dnevnike vlastitih sno-

va koji će poslužiti kao ključna inspiracija svih njegovih filmskih radova. Ajanović ovdje donosi poletne analize ključnih Fellinijevih radova kao što su *Slatki život* (*La dolce vita*, 1960), *Osam i pol* (*Otto e mezzo*, 1963) ili *Amarcord* (1973).

Na kraju knjige nalaze se dvije izvorne napisane studije koje samo dodatno učvršćuju sve dotad izražene Ajanovićeve misli. Članak o dokumentarističkoj formi u filmu, animaciji i stripu donosi tipično ajanovićevski gust i razveden rad prepun obilja informacija o tim istodobno povezanim, ali i tako različitim područjima. Nakon analize poetika dvojice glasovitih dokumentarista – Johna Griersona i Dzige Vertova, Ajanović razmatra razvoj dokumentarnoga filma, primjećujući kako je tehnološki razvoj 1990-ih učinio zastarjelim Bazinove stavove o fotografskome filmu kao konzerviranom otisku stvarnoga života i uveo nas u razdoblje dominacije hibridnih formi, u kojima dolazi do sve skladnijeg miješanja fikcije i stvarnosti. Kao jedna takva hibridna forma razmatra se i pojava animiranoga dokumentarca, koji preuzima estetske i narativne konvencije dokumentarnoga filma, no rađen je nekom animacijskom tehnikom. U tom se smislu posebno ističu filmovi poput *Potapanja Lusitanije* (*The Sinking of the Lusitania*, Winsor McCay, 1918), *Ryana* (Chris Landreth, 2004) ili *Valcera s Bashirom* (*Vals Im Bashir*, Ari Folman, 2008), kao i animirane autobiografije poput *Jasmine* (Alain Ughetto, 2013), *Perzepolisa* (*Persepolis*, Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi, 2007) ili *Nacrtano po sjećanju* (*Drawn from Memory*, 1995) zagrebačkog laureata Paula Fierlingera. Na kraju članka razmatra se i dokumentarni strip, posebno opus Jœa Saccu, prvaka stripovske dokumentaristike, a Ajanović zaključuje kako je stripovska dokumentaristica po svim parametrima u najmanju ruku usporediva sa sličnim radovima iz svijeta književnosti i filma.

Završni članak u knjizi sastoji se od nekoliko nedovršenih tekstova koji se bave načinima obrađenih autora da prodrnu unutrašnjost slike, kao i sve bogatijim potencijalima moderne digitalne tehnologije. Prijelomni autori kao što su stripovski majstor Andrija

Maurović, animatori Alexandre Alexeieff, glasovit izumitelj igličastog ekrana, i John Lasseter, prvak računalne animacije, te James Cameron, autor niza *blockbuster*a u kojima primjenjuje epohalne tehničke inovacije, ovdje su spretno isprepleteni, baš kao što je Ajanović sva ta područja jednako vješto obrađivao u prijašnjim tekstovima.

Ono što bi u rukama goleme većine drugih autora bio pretenciozan i neuvjerljiv pokusaj pronalaženja poveznica između stripa, animacije i filma putem filozofskih tekstova koji više pridonose apstraktnom zamagljivanju nego logički utemeljenoj argumentaciji, kod Ajanovića je izrazito tečna i skladna mješavina dubinskih analiza, znalačkog kontekstualiziranja, kao i ekonomičnosti izlaganja. Ajanović se ovdje pokazuje kao majstor znanstvene eseističke kod kojega je potpuno izbrušena forma duljega znanstvenog članka. Možemo se nadati kako će bogat Ajanovićev znanstveni rad još pokoji put biti pretočen u vid kompilacijske knjige, koji ga iznova dokazuje kao autora koji promišljeno i argumentirano analizira vrlo široka područja interesa. Ovo je možda dosad najuspjelija Ajanovićeva znanstvena knjiga, što je onima upućenima u njegov rad i više nego dovoljna preporuka. I u svijetu su vrlo rijetki autori koji s podjednakom vještinom obrađuju područja stripa, igranoga i animiranoga filma, što je samo dodatan pokazatelj vrijednosti ove izvrsne knjige.

U ovom obilju potpuno zaslужenih poхvala mora se ipak navesti jedan previd, a to je preskakanje faze korekture teksta. Broj autora čije je ime krivo navedeno u tekstu nije malen (primjerice Mateo Gorrone umjesto Matteo Garrone, Mike umjesto Mickey Spillane, Nino Rotta umjesto Rota, ili čak četiri tipfelera u samo jednom paragrafu na str. 13 – Reinninger, Alleхеieff, Driesen, Brozit), što bi svakako bilo uputno ispraviti u eventualnom drugome izdanju knjige. No, ovaj previd ne utječe znatno na konačan dojam o knjizi, koji je nedvojbeno izvrstan – hrvatska filmologija upravo je dobila jedan od svojih najintrigantnijih i tematski najrazvedenijih naslova.

RAJKO
PETKOVIĆ:
DUBINSKE
ANALIZE
PRIPOVIJEDANJA
POKRETOМ

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ANIMAFEST SCANNER V 2018

SAŽECI

PANEL 1: ANIMACIJA I SPORT¹

POZVANO PREDAVANJE: PAUL WELLS²

(AKADEMIJA ZA ANIMACIJU, SVEUČILIŠTE LOUGHBOROUGH)

Poigravanje animacijskim spektrom: sport i vizualizacija

Vizualna kultura temelji se na umjetnosti koja se skriva pred očima – animacija je posvuda, od mobilnih telefona do multipleks kina, njezina primjena postala je ključna u društvenim medijima i prezentaciji. I sport je postao svjetski fenomen vrijedan više milijuna funti, koji podrazumijeva složene metafore o ljudskoj interakciji, ekspresiji i društvenom djelovanju. Udržimo li ih, animacija i sport dijele refleksivnu poveznicu koja pomaže pri definiranju ukusa, uvjeta i tehnologija suvremenog svijeta. Rasprava je usmjerena na načine na koje su tehnološke intervencije unaprijedile

prakse stvaranja “animacije” i tehnike temeljem kojih se vizualizira sport i njegova struktura. Koristeći se animacijskim spektrom, u radu se otkriva kako bi se “animacija” sada mogla smatrati “filmskom”, “primjenjenom” i “promatranom” praksom i kako bi se to moglo identificirati kroz sučelja s predstavljanjem sporta kao “metafore”, kroz “pokret” i kao “medij”. Daju se primjeri iz niza animiranih sportskih filmova, videoigara i aplikacija te vizualizacije podataka. Postavlja se teza da animacija i sport imaju integriranu koreografiju i zajedničke kodove i konvencije u sferi digitalnoga. U izlaganju se predstavlja ideja da su animacija i sport uvjek bili dobar par.

1 Donosimo sažetke petoga izdanja simpozija o suvremenoj animaciji Animafest Scanner održanoga u Zagrebu tijekom Svjetskoga festivala animiranoga filma – Animafest Zagreb (5–6. lipnja 2018). Organizatori konferencije: Svjetski festival animiranoga filma – Animafest Zagreb, ASIFA Austrije, Hulahop – filmska produkcija i usluge u kulturi. Organizacijski odbor: mag. art. Daniel Šuljić (Animafest Zagreb), dr. sc. Franziska Bruckner (ASIFA Austrije/AG Animation Beč), dr. sc. Nikica Gilić, izvanredni profesor (Filozofski fakultet u Zagrebu), prof. Holger Lang (Privatno sveučilište Webster Vienna), prof. dr. sc. Hrvoje Turković, redoviti profesor u mirovini (ADU, Sveučilište u Zagrebu). Uz potporu: Grad Zagreb, Turistička zajednica Grada Zagreba, Hrvatski audiovizualni centar (HAVC), Institut Balassi Zagreb, Austrijski kulturni forum Zagreb, AG Animation of the Society for Media Studies (GfM), Privatno sveučilište Webster Vienna, Sveučilište primijenjenih znanosti St. Poelten.

2 Ovogodišnji je pozvani predavač Paul Wells, dobitnik Animafestove Nagrade za iznimno doprinos proučavanju animacije 2018. Riječ je o međunarodno priznatom znanstveniku i scenaristu te ravnatelju Akademije za animaciju na Sveučilištu u Loughboroughu u Ujedinjenom Kraljevstvu i predsjedniku udruge British Animation Collections (ABAC). Paul Wells objavio je velik broj radova iz područja animacije i filmologije, među kojima i knjige *Understanding Animation*, *Re-Imagining Animation*, *The Animated Bestiary* i *Animation, Sport and Culture*. Urednik je časopisa *Animation Practice, Process & Production*. Kustos je nedavno postavljene velike izložbe u Nacionalnom muzeju nogometu u Manchesteru “The Beautiful Frame: Animation & Sport” koja sada gostuje u Japanu. Nagrađivani je filmski, televizijski, radijski i kazališni scenarist i redatelj. Trenutačno završava knjigu *Screenwriting for Animation*, a dva njegova scenarija nalaze se u fazi razvoja.



Paul Wells
izlaže na
znanstvenom
skupu
Animafest
Scanner V 2018

ERWIN FEYERSINGER³ (SVEUČILIŠTE TÜBINGEN)
Estetske, afektivne i objasnidbene funkcije animiranih slika u sportskim prijenosima

Svečanost zatvaranja Zimskih olimpijskih igara u Pjongčangu 2018. svjedoči spontanoj interakciji ljudske izvedbe i masivnih animiranih projekcija fenakistoskopa na podlozi stadiona. Ova kombinacija predfilmske animacije, tehnologijā iz segmenta digitalnoga displeja i stvarnih tijela u pokretu simptomatična je za snažnu integraciju animacije u suvremene sportske prijenose. Integracija je dvostrukе prirode. U dvorani se LED ekran i projekcije rabe na različitim lokacijama pa su vidljive publici u dvorani i ispred malih ekrana. S druge strane, grafički slojevi, animirane tranzicije, sažeto ponavljanje sekvenci i virtualni studiji služe za

produljenje i augmentaciju prikazanih slika te su kao takvi vidljivi gledateljima ispred malih ekrana ili računalnih zaslona (i gledateljima u dvorani na videozidu). U svom radu okarakterizirat će sportska događanja kao visokoestetiziranu zabavu za televizijske gledatelje širom svijeta koja svjedoči raznolikosti animacije. Sportski događaji su najbolji primjeri za raspravu o različitim funkcijama animacije zato što su oni mjesto susreta različitih konteksta u kojima se ona koristi. Fokusirat će se na tri njezine funkcije: animacija kao estetsko iskustvo, animacija kao emocionalni poticaj i animacija kao informacija. Slijedit će kretanja od izvedbene umjetnosti, Vjinga i vizualizacije podataka do sportskih događaja.

3 E. Feyersinger znanstveni je suradnik na Odsjeku za medijske studije Sveučilišta u Tübingenu. U istraživačkom projektu na kojem trenutačno radi bavi se teorijama vizualne apstrakcije i dinamične vizualizacije. Član je uredništva časopisa *Animation: An Interdisciplinary Journal*. Pokretač je i sukoordinator interesne skupine AG Animation koja je dio Društva za medijske znanosti (Gesellschaft für

Medienwissenschaft, GfM). Godine 2017. objavio je *Metalepsis in Animation: Paradoxical Transgressions of Ontological Levels* (Winter) i bio je suurednik dviju zbirki njemačkih članaka o animaciji: *In Bewegung setzen... Beiträge zur deutschsprachigen Animationsforschung* (Springer VS) i *Im Wandel... Metamorphosen der Animation* (Springer VS).

OLGA BOBROWSKA, MICHAŁ BOBROWSKI⁴

(JAGELONSKO SVEUČILIŠTE U KRAKOVU)

O prijateljstvu i konkurenciji: korištenje sporta u animiranoj komunističkoj propagandi⁵

U ovom radu uspoređuju se animirani filmovi o sportu producirani u okviru dviju suprotstavljenih varijanti komunizma. U prvoj dijelu analizira se animirana propaganda iz SSSR-a i satelitskih država, a u drugome filmovi maoističke i postmaoističke Kine. Glavni je cilj ove usporedbe dati presjek ključnih razlika koje se odnose na funkciju sporta u okviru tih dvaju modela sveopće indoktrinacije. Općenito govoreći, korištenje sporta u propagandi Istočnoga bloka može se razmatrati na dvije razine: pedagoškoj i geopolitičkoj. Hokejaši i nogometari, boksači i skijaši, zajedno s vojnicima i revolucionarima, postali su junaci kolektivne mitologije i uzori mladima promovirajući obrasce poнаšanja koji se temelje na vrijednostima kolektivizma, samodiscipline i timskoga rada. Ali ono što je još važnije, sportski turniri postali su simbolične bitke na bojišnicama hladnoga rata. Sport je predstavljao razumljivu pripovijest na temelju koje su mase mogle protumačiti tadašnju međunarodnu situaciju. Uspjesi sportaša trebali su dokazati superiornost sovjetske volje i fizičke snage, baš kao što je proglašena pobjeda u svemirskoj utrci potvrdila prvenstvo sovjetske znanosti i tehnologije. Budući da je animirani film za-

uzimao važno mjesto unutar paradigme socrealizma, sasvim je logično da je sport postao jedan od najčešćih motiva popularnih animiranih filmova. U radu se referira na reprezentativne produkcije kao što su *Shaybu! Shaybu!* (Boris Djožkin, 1964, SSSR), *Sportsko natjecanje u šumi* (Gyula Macskássy, 1952, Mađarska) ili *Bolek i Lolek: Olimpijada* (Romuald Kłys et al., 1983–84, Poljska). Status sporta u kineskoj propagandi upućuje na temeljne razlike između dviju komunističkih paradigma. Maoistička doktrina integrirala je sport s tjelesnom kulturom, zdravstvom i vojničkim drilom, dok je geopolitička strategija izolacije i samostalnosti neutralizirala ideološko značenje simbola kao što su "neprijatelj", "svjetski rekord" ili "pobjedničko predstavljanje". Pod sloganom "Prvo prijateljstvo a tek onda natjecanje", aktivnosti koje su se temeljile na rivalitetu smatrali su se proturevolucionarnima. Film *Avanture na ledu* (Wu Qiang, 1964), rađen tradicionalnom cell-animacijom, na pedagoški način zagovara odustajanje od natjecanja u ime kolektivne sigurnosti. Početkom 1970-ih taj je politički slogan omogućio otvaranje međunarodnih odnosa ("ping-pong diplomacija"). Lutkarski film *An Odd Game* (Zhan Hui, Zhang Chaoqun, 1979) tematizira hokej na ledu (potpuno nepopularan u Kini u to doba), izruguje se stranim imperijalistima (SAD i SSSR) i čak izvrgava parodiju ideju sportskih događaja.

4 O. Bobrowska rođena je 1987. Doktorandica je na studiju filma na Jagelonskom sveučilištu u Krakovu, a specijalizirala se za klasičnu kinesku animaciju. Autorica je niza stručnih članaka o poljskoj i kineskoj animaciji. Direktorica je i suosnivačica Međunarodnoga filmskog festivala StopTrik (Maribor, Slovenija; Łódź, Poljska) posvećenoga stop-animaciji. Često surađuje s drugim festivalima, među kojima su Animateka (Ljubljana), Etiuda&Anima (Krakov), Filmski festival u Krakovu. Filmski programi koje je odabrala predstavljeni su na mnogobrojnim festivalima i manifestacijama u Poljskoj, Sloveniji, Hrvatskoj, Nizozemskoj, Finskoj i Kini, a njezini osvrti i kritike objavljeni su u poljskom časopisu *Kino* te međunarodnome časopisu o animaciji *Zippy Frames*. Godine 2016. suredila je monografiju *Obsession. Perversion. Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation*.

M. Bobrowski doktorirao je na studiju filma na Jagelonskom sveučilištu u Krakovu 2010. Godine 2012. objavio je knjigu *Akira Kurosawa: The Artist of the Borderlands*. Godine 2016. suuredio je monografiju *Obsession. Perversion. Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation*. Trenutačno predaje na Filozofskom fakultetu Jagelonskog sveučilišta. Programski je direktor i suosnivač Međunarodnoga filmskog festivala StopTrik (Slovenija/Poljska) posvećenoga stop-animaciji. Surađuje s mnogobrojnim europskim festivalima i kinima kao kustos i aktivist u području kulture. Napisao je mnoge stručne i popularne članke o klasičnom japanskom i američkom filmu i animaciji. Suradnik je Međunarodnoga filmskog festivala Etiuda&Anima (Krakov).

5 Budući da je M. Bobrowski kasnio, predavanje je održala O. Bobrowska.

PANEL 2: LIKOVI U ANIMACIJI

NAIMA ALAM⁶ (SVEUČILIŠTE TÜBINGEN)

Meena, djevojka iz mog sela: 30 godina animirane društvene promjene u južnoj Aziji

U ovome radu fokus je na glavnoj junakinji jednog od UNICEF-ovih najuspješnijih projekata obavijesti javnih službi (PSA) u Jugoistočnoj Aziji, Meena Communication Initiative. Meena je devetogodišnja djevojčica iz Jugoistočne Azije koja voli učiti i koja želi svoje selo učiniti boljim mjestom za život. Meena (istoimena crtana serija) je započela s emitiranjem 1998. u četiri odabrane zemlje (Bangladeš, Indija, Nepal i Pakistan), no danas, 30 godina poslije, sinkronizirana je na 30 jezika te se prikazuje u zemljama ASEAN-a i u svim zemljama članicama Južnoazijskog udruženja za regionalnu suradnju (SAARC). S obzirom na poražavajuće uvjete u pogledu prava djevojčica u zemljama SAARC-a, 1990-e su proglašene "desetljećem djevojčica". Tada je Neill McKee, UNICEF-ov službenik za komunikaciju u Bangladešu, na radionici u Pragu u ožujku 1990. stupio u kontakt s Williamom Hannom, suvlasnikom studija Hanna-Barbera. Došli su na ideju realizacije animirane serije u svrhu komunikacije za razvoj. UNICEF je proveo osmogodišnje formativno istraživanje tijekom kojeg je obuhvaćeno 2400 ispitanika i realizirao trinaest epizoda animiranih kratkih filmova u trajanju od trinaest minuta. Nakon provedenog istraživanja umjetnici i pisci iz četiriju ciljnih zemalja okupili su se na nekoliko radionica kako bi pomno vizualizirali likove i udahnuli im život. Nevjerojatno je da su gledatelji u tim zemljama, uključujući mene, imali dojam

6 N. Alam je znanstvena novakinja i doktorandica na Odsjeku za medijske studije Sveučilišta u Tübingenu. Slobodna je animatorica specijalizirana za izradu uvodne špice (*explainer videos*). Radila je za međunarodne organizacije za razvoj kao što su Swisscontant i International Finance Corporation na izradi uvodnih špica za kampanje podizanja svijesti i različita događanja. Prije toga predavala je odnose s javnošću i animaciju na Sveučilištu humanističkih znanosti Bangladeš (ULAB). Na ULAB-u je surađivala na razvoju izbornoga kolegija animacije i osnovala projekt #VoicelessBangladeshi kako bi studenti odnosa s javnošću naučili kako doprijeti do zajednice

da su ti likovi ljudi iz susjednog sela. U radu se analizira oblikovanje glavnih likova i njihova međusobna interakcija – uključujući odjeću, osobnost i način vođenja razgovora. U radu će se pokazati kako ti likovi predstavljaju vjeran odraz milijuna djece i odraslih iz ruralnih područja jugoistočne Azije tijekom proteklih dvadeset godina.

JASON KENNEDY⁷ (TEHNOLOŠKO SVEUČILIŠTE U AUCKLANDU)

Određivanje i evidentiranje virtualnih glumačkih izvedbi na filmu

Mnogobrojni su članci napisani o virtualnim glumačkim izvedbama, no akademski rasprava na tu temu uglavnom je svedena na nekolicinu filmova: *Final Fantasy: The Spirits Within*, *Polar Express*, *King Kong*, *Beowulf*, *Neobična priča o Benjaminu Buttonu*, *Avatar* i *Tron: Nasljedstvo*. I dok ti filmovi zaslužuju raspravu koja se oko njih vodi, oni ne predstavljaju u punoj mjeri stotine virtualnih izvedbi na filmovima koji su nastali od tada, budući da je većina filmova te vrste producirana tijekom prošloga desetljeća. Cilj ovoga rada jest istaknuti određene neopjevane izvedbe katalogizirajući i kategorizirajući različite načine na koje virtualni likovi glume u filmu. To se dijelom postiže uređivanjem sveobuhvatnog popisa svih virtualnih likova koji su se pojavili u igranim filmovima između 2010. i 2018. (godina nastanka ovoga rada). Urediti iscrpan popis virtualnih izvedbi na filmu teško je zbog toga što ne postoji jasna razlika između virtualne izvedbe i digitalnoga dvojnika. Na temelju osobnoga glumačkog iskustva predlažem definiciju koja pojašnjava razlike između

primjenom teorije u praksi. Stekla je magisterij iz medijskih studija i novinarstva na Sveučilištu Brunel u Londonu.

7 J. Kennedy je viši predavač i voditelj programa animacije na Odsjeku za digitalni dizajn Tehnološkoga sveučilišta u Aucklandu. Bavi se 3D animacijom, 3D umjetnošću, digitalizacijom pokreta, videoprojekcijama i izradom nakita. Jason je doktorand koji u svom istraživanju analizira kako se naše shvaćanje glume mora promijeniti u svjetlu moderne animacije i digitalizacije pokreta. Osim što je animator Jason je i glumac te ideje za svoj doktorski rad crpi iz tih dvaju područja djelovanja.

tih dviju kategorija i pokazujem kako sam na temelju te definicije odabrao likove koji spadaju u kategoriju virtualnih glumačkih izvedbi. Postupak odabira dovodi do pitanja kako definirati što predstavlja glumu unutar konteksta virtualnih izvedbi. U nastavku se otvara pitanje kada digitalni lik "glumi" a kada "ne glumi". U svom radu bavim se ovim pitanjima iz perspektive koja se temelji na izvedbi – konkretno, iz perspektive svog glumačko-animatorskog iskustva. Nadalje, ovaj popis upućuje na tendenciju sve učestalijeg korištenja virtualnih glumačkih izvedbi u igram filmovima (na godišnjoj osnovi) kao i na, općenito govoreći, sve veći raspon virtualnih izvedbenih kategorija.

SABRINA KAINZ⁸ (SVEUČILIŠTE PRIMIJENJENIH ZNANOSTI GORNJE AUSTRIJE, BEČ)

Živa apstraktna linija: suvremenii stavovi o liniji kao izvođaču u apstraktnoj animaciji

Linija je apstraktni geometrijski konstrukt, bez usporedivoga postojanja u stvarnom svijetu, koji funkcioniра kao granica te je stoga ključan alat za apstrakciju budući da omogućuje prikaz složenosti na pojednostavnjenu način. U animaciji linija postoji paralelno s njezinom funkcijom predstavljanja. Dobiva dodatno značenje u pokretu i može potaknuti osjećaje i živost. Zahvaljujući neovisnosti o fizici i drugim zakonima stvarnosti, linija omogućuje animacijske mehanizme kao što su metamorfoza, slaganje slojeva ili korištenje pokreta zajedno s drugim oblicima i likovima. Linija je karakteristična za animaciju i njezin je ključan izvođač, posebice zbog svoga paralelnog postojanja – linija kao

takva i kao prikaz nečega drugoga, a što je moguće zbog inherentnog kontinuiteta vremena i pokreta. Kroz pokret, prepoznatljivost i svjesnost, linija djeluje ne samo kao linija već i kao lik, te omogućuje prenošenje emocionalnih i općih kognitivnih aspekata čak i na izrazito apstraktne elemente, što nadalje omogućuje ekstremne distorzije, mrlje i linije brzine. Linija se pojavljuje kao vidljiva kontura koja utječe na oblikovanje lika, ali isto tako i kao nevidljiva linija djelovanja koja utječe na kretanje i energiju lika. Stalni pokret kao posljedica procesa stvaranja također je iznimno važan. Kroz svoju konzistentnost, linija djeluje kao konstanta i usmjerava gledateljevo oko. Ona stvara iluziju dubine i iluziju perspektive te se pojavljuje izvan svoje dvodimenzionalne apstrakcije putem različitih alata, stvarajući animacije u trodimenzionalnom svijetu baš kao i, zahvaljujući trenutačnim razvojima, u virtualnoj stvarnosti. Razmatrane su mogućnosti linije kao izvođača u animaciji i njezina korelacija s pokretom. Relevantnost linije za umjetničku animaciju potkrivena je kroz razgovore sa suvremenim filmašima i analizom različitih animiranih filmova.

MIKHAIL GUREVICH⁹ (CHICAGO)

(Raz)otkrivanje ljudskog stanja: priroda i stilistika "animacije likova" u filmovima Igora Kovaljova

U prvom redu nije lako prepoznati da se u svojim eksplorativnim, ne baš transparentnim i visokostiliziranim priopovijestima Igor Kovaljov zapravo bavi dobrom starom animacijom likova – no jednom savsim specifičnom i složenom varijantom. S naglaskom

8 S. Kainz je slobodna animatorica iz Beča. Zajubljenica je u šarmantne likove i teoriju i tehnike različitih vrsta animacije. Diplomirala je na Sveučilištu primijenjenih znanosti Gornje Austrije, gdje je potom stekla magisterij iz digitalnih umjetnosti. Zajedno s dvoje kolega režirala je i producirala animirani kratkiigrani film sa životinjskim likovima kao posvetu gradu Beču i film noiru.

9 M. Gurevich, neovisni znanstvenik i kritičar, rođen u Moskvi. Piše o književnosti, kazalištu i filmu, a posebno ga zanimaju animacija, lutkarstvo i eksperimentalno kazalište i kino. Od kasnih 1970-ih pisao je za najvažnije publikacije iz područja kulture u Rusiji, a poslije je uređivao neovisne periodične

publikacije. Radio je kao konzultant za profesionalna filmska i kazališna udruženja, bio je član uprave i savjetnik u animacijskim studijama Soyuzmultfilm i Pilot. Od 1992. živi u SAD-u. Pisao je na temu animacije za časopis ASIFA-e te za festivalske i stručne publikacije. Dao je velik doprinos povijesti svjetske animacije Giannalberta Bendazzija. Bio je gost predavač na mnogim sveučilištima. Sudjelovao je na mnogobrojnim festivalima kao kustos, član žirija i panelist. Selektor je animacijskoga programa i član žirija na Međunarodnome filmskom festivalu Blow-up (Chicago). Režира dokumentarne filmove te radi kao usmeni i pismeni prevoditelj.

na svojevrsnu "dramatizaciju gegova" te na slikovite geste i poze u portretiranju, naizgled "realistični" likovi kao da neprestano osciliraju između unutarnje i vanjske perspektive, između svojevrsnog gotovo ideografskog srastanja s likom s tužnim i ironičnim odmakom i introspektivnog psihologiziranja s metafizičkim konotacijama ispod toga. Može se čak činiti da se propituju i problematiziraju i sam koncept "lika" i načini prikaza – što predstavlja i izazov i uzbudljiv zadatak koji treba pročitati u tim "pričama o samoci" koje nastanjuju čudni i dirljivi likovi kroz koje se otkriva osnovna egzistencijalna napetost. Od karnevalskih maski u ranim filmovima do sjenovite "dvostrukе izloženosti" lica u kasnijima – ti potezi, kojima se Kovaljlov koristi prilično uporno, mogu se smatrati samootkrivajućom metaforom kroz koju možemo promatrati i pokušati protumačiti njegov pristup i stil, posebice s obzirom na odnos prema likovima u njegovim filmovima – istodobno ambivalentan, zaigran i analitičan. Makar tek površinski, pokušat ću dati presjek razvoja Kovaljovljevih likova kroz njegove osobne i djelomično komercijalne projekte te pronaći njihove korijene u Kovaljovljoj izvornoj grafičkoj umjetnosti gdje nalazimo karakteristično portretiranje dinamičnim fotografijama. Nadalje ću pokušati ustanoviti konstruktivna načela i umjetničke alate kojima se Kovaljlov koristi na temelju različitih tradicija i utjecaja koje je naslijedio i iskusio.

PANEL 3: ANIMACIJA U HORORU

NAG VLADERMERSKY¹⁰ (MEĐUNARODNI FESTIVAL ANIMACIJE U LONDONU)

U tami: animacija i horor

Horor! U svojoj srži horor je stanje uma. Ako se gleda u povećanoj mjeri, horor obuzima mozak i pokreće neke od najjednostavnijih iskonskih osjećaja i odgovora koji su utkani u naše stanice još i prije nego što smo mogli gledati, slušati ili misliti, prekidajući pritom gotovo sve druge funkcije. Za razliku od "zastrašivanja", horor je nametnuto stanje utjerano u naš mozak poput otrovnog plina koji prodire koliko god pomno mi pokušavali zatvoriti sve pukotine. Ako je riječima teško opisati "horor" na odgovarajući način, onda se moramo poslužiti slikama. A koje su slike bolje od onih koje nastaju u području jednog od najkreativnijih umjetničkih polja na svijetu? Animacija kao umjetnički oblik jedinstveno je kvalificirana za sveobuhvatno istraživanje opsega horora i u ovom ilustriranom radu horor slobodno leti, diže se u visine, povlačeći nas za sobom svojim lepršavim šibama. U ovom radu istražuje se okrutno nasilje J. J. Villarda (*Sotonin sin*), Chrisa Shephera (*Dad's Dead*) i majstora lutkarske stop-animacije Roberta Morgana (*Bobby Yeah*), užasne vizije i mračna područja računalne grafike nizozemskog animatora Rosta (*Lonely Bones*), jeziva bizarna čudovišta Pietera Coudijzera (*Beast!*) te rasna pitanja na američkom jugu oko 1919. kako ih opisuje Einar Baldwin (*The Pride of Strathmoor*).

ANIMAFEST
SCANNER V
2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10 N. Vladermersky, direktor Međunarodnoga festivala animacije u Londonu (LIAF), kopao je duboko u utrobu bogatog arhiva LIAF-a i iskopao neke od najmračnijih, najčudnijih i najužasnijih dragulja koji su se prikazivali na festivalu tijekom posljednjih četrnaest godina. Vladermersky je osnivač, direktor i selektor LIAF-a. Tijekom razdoblja od petnaest godina LIAF je prerastao u najveći

festival animacije u Ujedinjenom Kraljevstvu na kojem se godišnje prikazuje 300 animiranih filmova iz više od 30 zemalja tijekom deset festivalskih dana i noći na različitim lokacijama u Londonu. Nag je i sudirektor Međunarodnoga festivala animacije u Melbourneu (MIAF), najvećega festivala animacije u Australiji.

JORGELINA ORFILA¹¹ (TEHNOLOŠKO SVEUČILIŠTE TEKSAS, LUBBOCK)

Fantazijina "Noć na čelavoj planini": fantastični horor u ranim Disneyevim animiranim filmovima

Nakon gledanja nadrealističkoga nijemog filma Luisa Buñuela i Salvadora Dalija *Andaluzijski pas* (*Un chien andalou*, 1929), Georges Bataille izjavio je da film dokazuje "u kojoj mjeri horor postaje fascinant i kako je on sam po sebi dovoljno brutalan da razbijje sve ono što inhibira." Pod snažnim utjecajem užasa Prvoga svjetskoga rata, revolucionarni projekt nadrealizma sastojao se od "odbacivanja racionalne misli i graniča između umjetnosti i života" (Breton) afirmirajući postojanje čudesnoga. Amerikanci su bili upoznati s depolitiziranom verzijom nadrealizma 1930-ih, u desetljeću kada je horor sazrio kao filmski žanr. Nadrealizam je u SAD-u postao prilično popularan umjetnički pokret u kojem je dimenzija čudesnoga, kao prodiranje nadnaravnoga u stvarno, prerasla u dimenziju fantastike, povezana sa snovima i iluzijom. Iako nadrealizam i filmovi strave i užasa vuku korijene iz fokusa europskog romantizma na iracionalno i dijeli zanimanje za gotičke romane, narodne pripovijetke, kriminalističke romane, čudovišta, okultno, tajanstveno i sotonizam, poveznica između nadrealistične estetike šoka i horora iz 1930-ih nije naročito privukla pozornost struke (Lowenstein). U ovome radu istražuju se te poveznice u području animacije kroz Disneyeve adaptacije europskih bajki koje su vrijedne pozornosti zbog svojih nitkova i scena strave. Kao posljedica toga, dva takva filma – *Pinokio* (1940) i *Uspavana ljetopica* (1959) – uvrštena su na AMC-ov popis najboljih

animiranih filmova strave i užasa. U radu se analizira skladba Modesta Musorgskog Noć na čelavoj planini – glazbeni prikaz vještičeg sijela – iz Disneyeve Fantazije (1940) i iznosi se teza da animacija odražava "fantastični horor" koji je doživio uzlet popularizacijom nadrealizma u Americi 1930-ih. Radom se nastoje rasvijetliti uvjeti produkcije horora u animaciji.

MARTINA TRITTHART¹² (SVEUČILIŠTE

PRIMIJENJENIH ZNANOSTI BURGENLAND,

EISENSTADT I PINKAFELD; SVEUČILIŠTE

PRIMIJENJENIH ZNANOSTI JOANNEUM, BEČ)

Bijeg iz prostorije – horor kao pitanje svjetlosti i prostora

Percepција prostora izrazito je važna u filmovima strave i užasa, a to jednako vrijedi za animirane priče kao i za igrane filmove. Prigodom rasprave o iskustvu horora u bilo kojem audiovizualnom mediju, animaciju valja sagledati iz širega i bolje strukturiranoga gledišta. S jedne strane, metafora uklete kuće, užas skučenoga prostora, često predstavlja stanje uma i psihe pa tako arhitektonski elementi postaju simbolima konstruirane mentalne strukture. S druge strane, gledateljeva mašta stimulira se načelima Geštalt psihologije, što je često usporedivo s percepcijom halucinacija, ispitivanjem granica naše stvarnosti. Vidljivi prostor proširuje se virtualnim "mračnim" prostorom koji izravno dira gledatelja. U ovome radu analiziraju se primjeri animacije koja proširuje i izoštrava mogućnosti režiranja filmova temeljem uporabe svjetla i tame koja priziva uznemirujuće osjećaje povezane s prostorom. Natran prostor, soba koja se urušava, prostorija koja gubi

11 J. Orfila završila je studij povijesti umjetnosti u Argentini. Od 1997. do 1999. bila je stipendist Zaklade Lampadie na Odjelu francuskih slikara Nacionalne umjetničke galerije u Washingtonu. Godine 2007. doktorirala je povijest umjetnosti na Sveučilištu Maryland. Njezina interesna područja uključuju: historiografiju povijesti umjetnosti, povijest muzeologije, umjetnost 1930-ih, animaciju i modernu i suvremenu umjetnost, fotografiju/fotonovinarstvo u međuratnome razdoblju te medijsku arheologiju. S dr. Franciscom Ortegom radi na publikaciji u kojoj se istražuju poveznice između animacije i umjetnosti u 20. i 21. stoljeću.

12 M. Tritthart studirala je arhitekturu na Tehnološkome sveučilištu u Grazu. Doktorirala je temom *Svetlosni prostori – prostorni modeli percepcije*. Bila je docentica na Institutu za prostorni dizajn na Tehnološkome sveučilištu u Grazu te na programu "Prostorne i dizajnerske strategije" na Sveučilištu za umjetnost i dizajn Linz. Trenutačno predaje oblikovanje svjetla i medijski dizajn na Sveučilištu primjenjenih znanosti Burgenland i Sveučilištu primjenjenih znanosti Joanneum. Radi kao umjetnica, filmska redateljica i kustosica u području sjecišta medija, arhitekture i vizualnih umjetnosti.

dubinu predstavljaju zastrašujući prostor. No čak i golema, potpuno prazna prostorija može izazvati strah i nelagodu. Svetlo stvara prostor. Svetlo uspostavlja distancu između gledatelja i predmeta koje on gleda, kao i između samih elemenata, definirajući tako dubinu prostorije i mogućnost djelovanja. Prostor doživljavamo kroz svjetlo, a to isto svjetlo može potaknuti osjećaje straha i užasa. Dizajn svjetla u ranim njemačkim ekspresionističkim filmovima trajno je utjecao na film i animaciju. Na odabranim primjerima može se pratiti primjena njihova vizualnog jezika i alata u animiranim filmovima sve do danas. Za razumijevanje korijena i uvjeta estetskih tehnika dobro je sagledati paradigmatske primjere klasičnog filma u odnosu na animaciju. Korištenje tame i strukturno postavljanje svjetla upućuju na nešto što gledatelj ne razumiće u cijelosti. Ionako mračna soba, koja sama po себи uznemiruje, proširena je još jednom zastrašujućom dimenzijom – postojanjem moguće vanjske prijetnje. S druge strane, „slike predmeta ne gube se samo u tami, već i u bjelini.“ (Rudolf Arnheim) Na temelju fenomenologije Mauricea Merleau-Pontyja i arhitektonске i slikovne teorije Juhanića Pallasmaa u ovome radu raspravlja se o značenju, simbolizmu i učinku svjetla i prostora kao generatora raspoloženja, osjećaja i strahova. Mogućnosti konstruiranja prostora na ekranu koji će potaknuti horor posebice su velike u animiranim filmovima. U tom kontekstu prikazat će se strategije proširenja i naglašavanja takvih učinaka kroz različite povijesne i suvremene primjere.

ANA CAROLINA ESTARITA GUERRERO¹³

(SVEUČILIŠTE JUŽNE KALIFORNIJE, LOS ANGELES)

Fenomenološki doživljaj postnjutnovske fizike kroz eksperimentalnu animaciju i jezu

U ovome radu istražuje se kako uz pomoć animacije možemo iskusiti pojам vremena moderne fizike, što bi inače bilo nemoguće, i kako to iskustvo kod gledatelja

izaziva osjećaj nelagode. Prvo se analizira kako naše shvaćanje vremena ovisi o fenomenološkom iskustvu vremena, a ne o konceptualnom ili matematičkom razumijevanju njegovih načela, istodobno otkrivajući kako, za razliku od našeg jednosmjernog iskustva vremena, fizika pokazuje i druge njegove pojavnosti koje su nam uvelike nepoznate budući da ih ne možemo iskusiti empiričkim izlaganjem. Nakon toga se u radu navodi kako je, za razliku od onoga što se događa u igram scenama, kada je slika nužno povezana s određenim trajanjem događaja i kada je snimka zapravo ponavljanje onoga što se jednom dogodilo, kako to formulira Roland Barthes, animacija po svojoj prirodi odvojena od prirodnog trajanja fizičkoga predmeta te je ta značajka čini jedinstvenim medijem koji je sposoban stvarati „slojeve vremena“ povrh našeg iskustva linearne termodinamičke streljice vremena. Animacija isto tako predstavlja savršen alat za upoznavanje s fenomenološkim pojmovima vremena koji su u suprotnome dostupni samo malom broju matematički pismenih pojedinaca. Naponsljetu, u radu se analizira koncept „jezovitosti“, kada ono što je poznato postaje uznemirujuće jer nešto u vezi s tim nadilazi naše uobičajeno znanje ili percepciju. Taj osjećaj povezujem s iskustvom susreta s filmovima u kojima se istražuju alternativni pojmovi vremena. Navodeći primjere iz konkretnih filmova, izlaze se teza da su ti radovi ne samo poetski prikaz već i fenomenološko iskustvo složenih koncepata vremena koji odstupaju od našeg poznatog iskustva streljice vremena. Ova istraživanja vremena, koja se često shvaćaju kroz fenomenološku, a ne kroz racionalnu angažiranost, stvaraju organske reakcije usko vezane uz iskustvo jeze.

ANIMAFEST

SCANNER V
2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 A. C. Estarita Guerrero je kolumbijska likovna umjetnica i magistrandica iz područja animacije i digitalnih umjetnosti u Školi za filmsku umjetnost Sveučilišta južne Kalifornije. U svom radu bavi se privremenim fenomenima i njihovim učincima na organsku tvar povezujući koncepte iz vizualne umjetnosti i teorijskih okvira fizike i književnosti.

Opredjeljuje se za teorijsko-praktični pristup koji joj omogućuje eksperimentiranje videosadržajima, animacijom i instalacijama te odgovorima na pitanja koja otkriva tijekom preliminarnih istraživanja koristeći se likovnom umjetnošću i s njom povezanim praksama kao misaonim procesom.

PANEL 4: SLOBODNA ANIMACIJA

FRANCISCO ORTEGA-GRIMALDO¹⁴

(TEHNOLOŠKO SVEUČILIŠTE TEKSAS, LUBBOCK)

Očaravajuća petlja: rijedak slučaj animiranih GIF-ova Toma Winklera

Danas se čini uobičajenim primiti animirani GIF s provokativnim sadržajem u obliku ikona ili memova. U doba internetskog ili dot.com mjeđura (1997–2001) – razdoblja eksponencijalnog rasta korištenja interneta od strane poduzeća i potrošača – bila je to prava rijetkost. *Doodie.com* bila je jedna od najpopularnijih internetskih stranica koja je u to doba nudila kontroverzne animirane GIF-ove. Tvorac je Tom Winkler, a stranicu je mjesечно posjećivalo osam milijuna vjernih obožavatelja i znatiželjnika iz cijelog svijeta. Ono što je privuklo pozornost javnosti bili su Winklerovi pojednostavljeno prikazani likovi koji ostvaruju interakciju s izmetom na mnogo različitih načina. Kao studija oglednog primjera, *doodie.com* održava duh novih medija toga doba: sloboda, potpuna kontrola nad oblikom i sadržajem od strane stvaratelja te beskompromisni stav. Winkler je jednom prigodom izjavio: “Na internetu ne trebaš ni za što tražiti dozvolu... On doista predstavlja novu granicu.” U to doba novi animacijski digitalni alat posebno osmišljen za stvaranje vizualnog internetskog sadržaja Flash omogućio je Winkleru stvaranje konstantnog protoka GIF-ova. U tradiciji umjetnika povezanih s Fox Animation Studios (radio je za *Simpsons* i *The Critic*), pomaknuo je granice kad je riječ o sadržaju i vizualnim efektima te

stranicu dovodi do samog ekstrema u području skatoškoga humora. Stavljući stranicu *doodie.com* u kontekst razdoblja internetskoga mjeđura, u radu se rasvjetljuje slabo poznato poglavje iz povijesti animacije na način da se laki format GIF-ova uzima kao ključni čimbenik koji je omogućio obožavateljima dijeljenje ovih transgresivnih animacija.

MILLIE YOUNG¹⁵ (MEĐUNARODNI FAKULTET

SVEUČILIŠTA MAHIDOL, SALAYA I BANGKOK)

Imerzivne priče: rukom crtana estetika u hiperdigitalnom svijetu od 360 stupnjeva

Kako možemo prenijeti estetiku i kvalitete tradicionalne rukom crtane animacije u svijet projekcije od 360 stupnjeva? Kao nezavisni animator i pedagog, fascinirana sam mogućnostima pričanja priča koje naratorima nude tehnologije virtualne stvarnosti u razvoju i projekcijsko mapiranje od 360 stupnjeva, posebice u odnosu na 2D animaciju, budući da je to moje područje. No jesam li na pogrešnom tragu? U fokus stavljam tradicionalne, rukom crtane tehnike 2D animacije, gdje se animacija može osloniti na fabrikacije, metaforu i sam medij radi projiciranja narrativne poruke. U radu se istražuje mogu li se tradicionalne tehnologije i tehnologije u razvoju povezati kako bi nastala vizualno raznolikija, pripovješću vođena struktura u imerzivnom iskustvu. U radu se analiziraju Joanna Quinn i Koji Yamamura zbog rada olovkom; Glen Keane (uz potporu Google Spotlight) i Bill Plympton – obojica poznati po svojim crtačkim vještinama i po tome što su počeli istraživati i područje virtualne stvarnosti; te William Kentridge i Dandy Punk koji se bave projekcijskim mapiranjem i koji istražuju animaciju eksperi-

14 F. Ortega-Grimaldo je docent na Odsjeku za grafički dizajn i koordinator programa doktorskoga studija iz likovnih umjetnosti na Umjetničkoj školi Teksaškog tehnološkog sveučilišta. Diplomirao je i magistrirao na Sveučilištu Texas u El Pasu (UTEP), a doktorirao kritičke studije i umjetničke prakse na Teksaškom tehnološkom sveučilištu (TTU) 2008. Kao umjetnik i znanstvenik bavi se povijesnim i kritičkim perspektivama u animaciji, teorijom i povješću oblikovanja igara, grafičkim dizajnom i interdisciplinarnošću umjetnosti. Surađuje s dr. Jorgelinom Orfilom na interakciji između animacije i suvremene umjetnosti.

15 M. Young je nezavisna animatorica. Predaje animaciju u Ujedinjenom Kraljevstvu i Tajlandu već 26 godina. Trenutačno predaje animaciju na Međunarodnom fakultetu Sveučilišta Mahidol te sudjeluje na međunarodnim konferencijama gdje izlaže o aspektima pripovijedanja u animaciji i o tajlandskoj animaciji. Doktorandica je na Sveučilištu Silpakorn i bavi se pripovijedanjem u 360 stupnjeva. Živi u Ajutaji gdje stvara radove o slonovima i njihovim dreserima.

mentalnim vizualima i tehnikama pričanja priča. Cilj je ovoga rada identificirati strukture i strategije prisutne u narativnoj teoriji konvencionalnog animiranog filma kojima se koriste animatori koji u svojoj praksi naglašavaju rukom crtano te koji posežu za filmskom sintaksom i gramatikom svojstvenom 360°/VR te na temelju toga dati smjernice za daljnje istraživanje.

GEORGES SIFIANOS¹⁶ (ENSAD, PARIZ)

Fidija animator. Analiza pokreta na partenonskom frizu

Općeprihvaćeno je da je Fidija bio jedan od najvećih kipara grčke klasične umjetnosti. Međutim, čini se da je bio i stručnjak za analizu pokreta, što mu je u osmišljavanju partenonskog friza poslužilo kao temeljna strukturalna karakteristika. Analiza pokreta u toj je mjeri konkretna da pozicioniranje likova podsjeća na "ključne pozicije" animiranoga filma. Uz pomoć pripremljenih filmova, moj je cilj u ovoj prezentaciji razotkriti "skrivene" animacije koje otkrivaju Fidiju namjeru i stručnost te koje pokazuju da je Fidija bio vrstan animator više od dvije tisuće godina prije pojave animiranoga filma. Iako su Fidijine animacije gotovo savršene, nije riječ o "prvome" animatoru u povijesti. Zanimanje za analizu pokreta započelo je još u pretpovijesnim špiljama. I u starome Egiptu nalazimo analizu pokreta koja se koristi u različitim kompozicijama. Veliko neistraženo znanstveno područje... Osim otkrivanja skrivenih pokreta među likovima i oblicima, koji se protežu kroz cijeli partnenonski friz, također će pokazati da se čini kako se likovi razvijaju prema složenome ritmičkom obrascu, sličnome nekoj glazbenoj

kompoziciji, posebice kontrapunktu. (U Egiptu kao i u Perzepolisu, čini se da su kompozicije u većoj mjeri usmjerenе na glazbu nego na pokret.) Naposljeku, želio bih iznijeti tezu da je implicitni pokret koji se proteže oblicima kao neka vrsta "čitanja među redcima" partenonskog friza od filozofske važnosti.

MIDHAT AJANOVIĆ¹⁷ (SVEUČILIŠTE WEST, TROLLHÄTTAN)

Kontekst i razvoj animiranih dokumentaraca, temelja moderne animacije u Švedskoj

Čini se da su prva desetljeća novoga tisućljeća dovela do male renesanse dokumentaraca, posebice onih koji povezuju igrane elemente i animirane slike pa čak i onih koji su u potpunosti vizualizirani uporabom određene animacijske tehnike. U ovome radu tematizira se primjetna naklonjenost animiranomu dokumentarnom filmu u švedskoj animaciji. Švedska je vjerojatno zemlja koja uz Kanadu i Veliku Britaniju ima najbogatiju produkciju filmova koji spajaju dokumentarnu namjenu i animirane slike. Rad se sastoji od triju dijelova. U prvome dijelu definira se animirani dokumentarni film. U drugome dijelu dan je presjek povijesti švedske animacije i dokumentarnoga filma s naglaskom na određene karakteristike koje bi mogle biti temelj za razvoj animiranoga dokumentarnog filma. U trećem se dijelu stavlja naglasak na određenim čimbenicima produkcije i socijalne pozadine koji, barem djelomično, objašnjavaju zašto je animirani dokumentarni film važna karakteristika švedske animacijske scene. Naposljeku, ističu se primjeri određenih filmova i redatelja koji znakovito predstavljaju ovaj rod.

16 G. Sifianos rođen je u Grčkoj 1952. Redatelj je i profesor na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris (ENSAD) gdje je 1995. osnovao animacijske studije. Predavao je na sveučilištima u Europi, Indiji, Koreji, Japanu i Kini. Njegova knjiga *Aesthetics of Animation Cinema* dobila je Nagradu McLaren-Lambart (2014) i Nagradu Hemingway Grand (2015). Bavi se estetikom i obnovom animiranoga filma, posebice u svjetlu kognitivnih znanosti. U svom najnovijem istraživanju bavi se oblicima animacije na partenonskom frizu.

17 M. Ajanović – Ajan pisac je i znanstvenik rođen Sarajevu 1959. Studirao je novinarstvo u Sarajevu, a filmsku animaciju izučavao je u Studiju za animirani

film Zagreb filma. Od 1994. živi u Göteborgu u Švedskoj gdje je stekao doktorat iz filmologije. Predaje na više filmskih akademija u Švedskoj, trenutačno na Sveučilištu West u Trollhättanu. Objavio je velik broj knjiga različitih žanrova i na nekoliko jezika, uključujući osam romana i nekoliko knjiga iz područja povijesti i teorije animiranoga filma. Radio je kao organizator i umjetnički direktor festivala u Podgorici, Zagrebu i Eksjöu (Švedska). Bio je član mnogih međunarodnih žirija. Nagrađivan je na mnogim važnim festivalima i izložbama širom svijeta. Godine 2010. nagrađen je u Zagrebu za iznimno doprinos poučavanju animacije.



95 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ANIMAFEST SCANNER V 2018

SUMMARIES

PANEL 1: ANIMATION AND SPORTS¹

KEYNOTE: PAUL WELLS² (ANIMATION ACADEMY, LOUGHBOROUGH UNIVERSITY)

Playing on the Animation Spectrum: Sport and Visualisation

Visual Culture is informed by an art hiding in plain sight – Animation is everywhere from mobile phones to multiplexes, and is now the central and foremost expressive application in social display and representation. Sport, too has become a multi-million pound global practice and entertainment phenomenon that carries with it complex metaphors about human interaction, expression and social practice. Put them together and Animation and Sport have an inter-related and reflexive bond that helps to define the tastes, terms and technologies of the contemporary world.

This discussion will look at the ways technological interventions have advanced both the practices of making “animation” and the methods by which sporting practice and its apparatus has been visualised. Using the “Animation Spectrum”, the paper will both reveal how “animation” might now be recognised as a “cinematic”, “applied” and “observed” practice, and how this might be identified through the interfaces with the representation of sport as a “metaphor”, through “motion” and as a “medium”. Examples will be drawn from a range of animated sports films, video games and apps, and data visualisation, and suggest animation and sport have an integrated choreography, and shared codes and conventions in the digital domain. The discussion will suggest that animation and sport have always been a good match.

1 We bring you the summaries from the fifth Animafest Scanner symposium for Contemporary Animation Studies, held in Zagreb during World Festival of Animated Film – Animafest Zagreb (5-6 June 2018). Organizers of the conference: World Festival of Animated Film – Animafest Zagreb, ASIFA – Austria, Hulahop Film & Art Production. Organizing Committee: mag. art. Daniel Šuljić (Animafest Zagreb), dr. Franziska Bruckner (ASIFA – Austria / AG Animation Vienna), dr. Nikica Gilić, assoc. prof. (Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb), prof. Holger Lang (Webster Vienna Private University), prof. dr. Hrvoje Turković, prof. in retirement (Academy of Dramatic Art, University of Zagreb). With support of: City of Zagreb, Zagreb Tourist Board, Croatian Audiovisual Centre (HAVC), Institut Balassi Zagreb, Austrian Cultural Forum in Zagreb, AG Animation of the Society for Media Studies (GfM), Webster Vienna Private University, St. Poelten University of Applied Sciences.

2 This year’s keynote speaker is the recipient of the Animafest Zagreb Award for Outstanding Contributions to Animation Studies for 2018 Paul Wells, UK. He is an internationally established scholar and screenwriter, Director of the Animation Academy at Loughborough University UK and Chair of the Association of British Animation Collections (ABAC). Having published widely in animation and film studies with books like *Understanding Animation*, *Re-Imagining Animation*, *The Animated Bestiary and Animation, Sport and Culture*, he is also editor of the journal *Animation Practice, Process & Production*. He recently curated a major exhibition at the National Football Museum, Manchester, UK – “The Beautiful Frame: Animation & Sport” – which is now exhibiting in Japan. He is also an award winning writer and director for film, TV, radio and theatre, and is currently completing a book, *Screenwriting for Animation*, and has two upcoming scripts.

ERWIN FEYERSINGER³ (UNIVERSITY OF TÜBINGEN)

Aesthetic, Affective, and Explanatory Functions of Animated Images in Sports Broadcasts

The closing ceremony of the 2018 Winter Olympics in Pyeongchang showed an effortless interaction of human performers with large-scale animated projections of revolving phenakistiscopes on the stadium floor. This combination of precinematic animation, digital display technologies, and actual bodies in motion is symptomatic for the strong integration of animation into contemporary sports broadcasts. The integration is two-fold: at the venue, LED screens and projections are used in various areas and are thus visible to both the audience on site and at home; in contrast, graphical overlays, animated transitions, abstracted replays, and virtual studios serve as extensions and augmentations of the televised images and are as such visible to viewers in front of the TV set or the computer screen (and to on-site viewers in medi-

ated form on video walls). In my paper, I will characterize sport events as highly aestheticized entertainment for global television audiences that showcase the versatility of animation. Sport events are prime examples for discussing the varied functions of animation because they are a meeting ground of several contexts animation has been used in. I will focus on three of its functions in this paper: animation as aesthetic experience, animation as emotional stimulus, and animation as information. For these three, I will trace trajectories from performance art, from Vjing, and from data visualization to sport events.

OLGA BOBROWSKA, MICHAŁ BOBROWSKI⁴

(JAGIELLONIAN UNIVERSITY, KRAKÓW)

On Friendship and Competition: Use of Sport in Communist Animated Propaganda⁵

The paper compares animated films about sport produced in the framework of two opposing variants of communism. The first part is dedicated to the analysis

3 E. Feyersinger is a research associate in the Department of Media Studies at the University of Tübingen. His current research project focuses on theories of visual abstraction and dynamic visualizations. He is member of the editorial board of *Animation: An Interdisciplinary Journal*. He is initiator and co-coordinator of the interest group AG Animation as part of the Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM). In 2017, he published *Metalepsis in Animation: Paradoxical Transgressions of Ontological Levels* (Winter) and co-edited two collections of German articles on animation: *In Bewegung setzen... Beiträge zur deutschsprachigen Animationsforschung* (Springer VS) and *Im Wandel... Metamorphosen der Animation* (Springer VS).

4 O. Bobrowska was born in 1987. She is a PhD candidate in Film Studies at Jagiellonian University, Kraków, specialized in classic Chinese animated film and an author of academic articles on the subjects of Polish and Chinese animation. She is a festival director and co-founder of StopTrik International Film Festival (Maribor, Slovenia; Łódź, Poland), a festival dedicated to stop motion animation. She frequently collaborates with other festivals, among them Animateka (Ljubljana), Etiuda&Anima (Kraków), Krakow Film Festival. Film programmes she curated

were presented at various festivals and events in e.g. Poland, Slovenia, Croatia, The Netherlands, Finland and China. Her reviews and critiques were published in Polish magazine *Kino* and international animation magazine *Zippy Frames*. In 2016 she co-edited the monograph *Obsession. Perversion. Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation*.

M. Bobrowski obtained PhD in Film Studies at the Jagiellonian University in Kraków, Poland in 2010. In 2012 he published the book *Akira Kurosawa: The Artist of the Borderlands*. In 2016 he co-edited a monograph *Obsession. Perversion. Rebellion: Twisted Dreams of Central European Animation*. He currently teaches at the Faculty of Philosophy at the Jagiellonian University. He is a Programme Director and a co-founder of StopTrik International Film Festival (Slovenia/Poland), an event dedicated to stop motion animation. He works with various European festivals and cinema institutions as a curator and cultural activist. He wrote numerous academic and popular articles devoted to classic Japanese and American cinema as well as animation. He is also a collaborator of Etiuda&Anima IFF (Kraków).

5 Since M. Bobrowski's arrival was delayed, O. Bobrowska held the presentation herself.

of animated propaganda from USSR and its satellite countries, while the second discusses films realized in Maoist and Post-Maoist China. The main aim of the comparison is to outline key differences in the function of sport within both models of mass-indoctrination. In the most general terms, the use of sport in Eastern bloc propaganda can be regarded on two levels: pedagogy and geopolitics. Hockey and football players, boxers or skiers, together with the foremen, soldiers and revolutionaries became heroes of collective mythology and role models for youth, promoting behavioral patterns based on values of collectivism, self-discipline and team work. But more importantly, sport tournaments became symbolic battles on the Cold War front-lines. Sport provided an understandable narration enabling the masses to interpret the international situation of that period. Triumphs of athletes were meant to prove superiority of Soviet will and physical strength, just as the proclaimed victory in the space race confirmed primacy of the Soviet science and technology. Since animated film occupied an eminent place within the paradigm of socialism realism, it is only natural that sport became one of the reoccurring motifs of popular animated films. The paper will refer to emblematic productions such as *Shaybu! Shaybu!* (1964, dir. Boris Dyozhkin, USSR), *Sport Competition in the Forest* (1952, dir. Gyula Macskássy, Hungary) or *Bolek and Lolek: Olympics* (1983-84, dir. Romuald Klys et al., Poland). Status of sport in Chinese propaganda proves essential differences between both paradigms of communism. Maoist doctrine integrated sport with physical education, health care and military drill, while geopolitical strategy of isolation and self-reliance neutralized ideological significance of symbols such as "enemy", "world record" or "victorious representation". Under the "Friendship first, competition second" slogan, the activities

driven by rivalry have been perceived as counter-revolutionary. Cel animation *Adventures on Ice* (1964, dir. Wu Qiang) in a pedagogical manner advocates for resignation from championship in the name of collective safety. In the early 1970s this political slogan facilitated an opening in the international relations ("ping-pong diplomacy"). Puppet film *An Odd Game* (1979, dir. Zhan Hui, Zhang Chaoqun) thematizes ice hockey (completely unpopular at that time in China), mocks foreign imperialists (USA and USSR) and even parodies the idea of sport spectacles.

PANEL 2: CHARACTERS IN ANIMATION

NAIMA ALAM⁶ (UNIVERSITY OF TÜBINGEN)

Meena, a Girl from my Village: 20 Years of Animated Social Change in South Asia

This paper aims to take a deeper look into the main characters of one of UNICEF's most successful Public Service Announcement (PSA) projects in South Asia, the Meena Communication Initiative. Meena is a nine-year-old South Asian girl who likes to learn and wants to make her village a better place. Meena (cartoon series with the same name) was initially launched in 1998 in 4 chosen countries, Bangladesh, India, Nepal, and Pakistan, but today 20 years later it is dubbed in 30 languages and shown in ASEAN countries along with all SAARC countries. Looking at the distressing conditions of girls' rights in SAARC countries, the 1990s were declared as the "Decade of the Girl Child". This is when Neill McKee, a UNICEF communication officer situated in Bangladesh, collaborated with William Hanna, co-owner of Hanna-Barbera Studios, at a workshop in Prague on March 1990 to come up

ANIMAFEST
SCANNER V
2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 N. Alam is a research assistant and a PhD candidate in the Department of Media Studies at University of Tübingen. She is also a freelance animator who specializes in explainer videos. She recently developed explainers for awareness campaigns and events run for international development organizations such as Swisscontant and International Finance Corporation. Prior to that she taught at the University of Liberal Arts

Bangladesh (ULAB) as a Lecturer of Public Relations and Animation. At ULAB she helped develop the Animation Minor program and founded the #VoicelessBangladeshi project to teach PR students about community outreach through application of theory into practice. She obtained her MSc in Media Studies and Journalism from Brunel University, London.

with the idea for the animated series for development communication. Subsequently, UNICEF conducted 8 years of formative research with around 2400 respondents to finalize the 13 episodes of 13 minutes animated shorts. Artists and writers from the 4 initial target countries sat in several workshops with the research findings to carefully visualize and give life to these characters. What is remarkable about the characters is that audiences in each of these countries, including myself, thought these characters are from a nearby local village. The article will analyse the character design and interactions—including attire, personality, and dialogue delivery—of the main characters. The study will show how these characters remained relatable to millions of rural South Asian children and adults for the past 20 years.

JASON KENNEDY⁷ (AUCKLAND UNIVERSITY OF TECHNOLOGY)

Defining and Cataloguing Synthespian Performances in Film

Numerous articles have been written about synthespians, but much of the academic discourse about synthespian performance focuses on only a handful of films: *Final Fantasy: The Spirits Within*, *The Polar Express*, *King Kong*, *Beowulf*, *The Curious Case of Benjamin Button*, *Avatar* and *Tron: Legacy*. While these movies are worthy of the discourse they generate, most were produced during the previous decade, and these movies do not fully represent the range of hundreds of synthespian performances in films produced since then. This paper attempts to highlight some of these unsung performances by cataloguing and categorising the different ways in which synthes-

pian characters perform within film. This is achieved, in part, through compiling a comprehensive list of all synthespian characters that appear in feature films between 2010 and 2018 (at the time of this writing). Producing an exhaustive list of synthespians in film is difficult due to the lack of a clear differentiation between a synthespian and a mere digital double. I suggest a definition, based on my experience as an actor, that clarifies the differences between these two categories, and I show how this definition guides my selection of characters that qualify as synthespians. This process of selection raises the question: how can we define what constitutes acting within a synthespian context? By extension, when is a digital character “acting” versus “not acting”? In this paper I address these questions from a performance-based perspective – specifically, from my experience as an actor-animator. Additionally, this catalogue suggests a trend toward a more frequent use of synthespians within feature films (on a year-by-year basis), as well as a greater range of performance categories for synthespians in general.

SABRINA KAINZ⁸ (UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES UPPER AUSTRIA, VIENNA)

Living Abstract Line: Contemporary Positions Concerning the Line as a Performer in Artistic Animation

The line is an abstract geometric construct, without comparable existence in the real world, which functions as a boundary and therefore as an essential tool for abstraction by allowing the representation of complexity in a simplified manner. In animation, the line exists parallel to its representation. It gains

7 J. Kennedy is a senior lecturer and Animation Pathway Leader in the Digital Design department at Auckland University of Technology. He is a practicing artist with work in 3D animation, 3D Fine Art, motion capture, video projection, and fine jewellery. Jason is currently working on his PhD, which examines how our understanding of what is acting must change in light of modern animation and performance capture practices. In addition to being an animator, Jason is also an actor, and he draws on these two areas of experience to create his thesis.

8 S. Kainz is a freelance animator based in Vienna, with love for charming characters and passionate interest in the theory and technique of animation of different kinds. She graduated from University of Applied Science Upper Austria with a masters degree in Digital Arts. Together with two fellow students, she directed and produced an animated narrative short film with animal characters as a homage to the city of old Vienna as well as Film Noir.

additional meaning in motion and is able to generate emotion and liveliness. Due to its independence from physics and other laws of reality, the line allows mechanisms of animation such as metamorphosis, superposition of layers or the use of motion in conjunction with different forms and characters. The line is a peculiarity and an essential performer in animation, especially because of its parallel existence as a line itself and as a representation of something else, enabled through inherent continuity of time and movement. Through motion, recognisability, and consciousness, the line performs not only as a line but also as a character and allows the transfer of emotional and general cognitive aspects to even very abstract elements, which furthermore enable extreme distortions, smears, and speed lines. The line appears as a visible contour affecting the character design but also as an invisible line of action influencing the characters movement and energy. The immanent movement as result of the process of creation is also of great importance. Through its consistency, the line acts as a constant and leads the viewer's eyes. The line creates both, the illusion of depth and perspective, and appears outside of its two-dimensional abstraction through various tools, creating animations in the three-dimensional world, as well as, thanks to current developments, in virtual reality. The possibilities of the line as a performer in animation and its correlation with motion were examined. The relevance concerning its use in artistic animation was substantiated by interviews with contemporary filmmakers and supported through analysis of various animated films.

MIKHAIL GUREVICH⁹ (CHICAGO)

(Un)masking the Human Condition: Nature and Stylistics of “Character Animation” in Igor Kovalyov’s Films

It's not very easy to recognize, at the first place, that in his extravagant and not-so-transparent, highly stylized narratives, Igor Kovalyov is in fact dealing with good-old character animation – albeit of a quite specific and complex variety. With emphasis on certain “dramatization of gags” and graphic gestures and postures in portraying, here seemingly “realistic” characters as if constantly oscillate between inner and outer perspective, between almost ideographic type-casting, so to speak, with sad-ironic distancing, and introspective psychologising, with metaphysical connotations, beneath that. It might even appear that the very concept of the “character” and modes of presentation are being questioned and problematized – which poses both a challenge and exciting task to read in those “tales of solitude”, inhabited by weirdish and touching creatures, the underlying existential tension revealed through them. From carnivalesque masks in early films to shadowy “double exposure” of the faces in the later ones – such moves, rather persistently employed by Kovalyov, can be taken as a self-revealing metaphor through which we can view and try to interpret his approach and style, especially with regard to the treatment of acting figures in his films – ambivalent, jestering and as though analytical at the same time. I'll attempt to trace, even if cursory, the evolution of Kovalyov characters in the progression of his personal and, in part, commercial projects, and their roots in his original graphic artwork where we find characteristic sketchy portraiture in dynamic snapshots with gag-y twists; and to put the con-

9 M. Gurevich, independent scholar and critic, born in Moscow, Russia. Writes on literature, theater and film, with special interest in animation, puppetry, and experimental theater and cinema. From late 1970s was contributing to major cultural publications in Russia; later edited independent periodicals. Worked as consultant for professional associations in theater and cinema; served as board member and as an adviser at Soyuzmultfilm and Pilot animation studios. From 1992 lives in USA. Wrote on

animation for ASIFA magazine, festival and academic publications; recently contributed extensively to the history of world animation by Giannalberto Bendazzi. Was a guest lecturer in a number of international universities. Participated in many festivals as curator, juror and discussant; lately – in charge of animation selection and jury at Blow-up Film Festival (Chicago). He is also a documentary filmmaker, interpreter and translator.

structive principles and the artistic devices involved against the backdrop of different traditions and influences Kovalyov had inherited and experienced.

PANEL 3: ANIMATING HORROR

NAG VLADERMERSKY¹⁰ (LONDON INTERNATIONAL ANIMATION FESTIVAL)

Into the Dark: Animation and Horror

Horror! At its most profound, horror is fundamentally a state of mind. Experienced at full volume, horror grips the brain and ignites some of the simplest gut-level emotions and responses that have been hard-wired into our circuitry since before we could see, hear or think, shutting down most other functions in the process. Different than “frightening”, horror is an imposed state forced into our minds like a poisonous gas that seeps in no matter how carefully we try to plug the gaps. If words struggle to adequately describe “the horror” then pictures must step up. And what better pictures than those crafted by some of the most creative imaginations on the planet. Animation is uniquely qualified as an art form to fully explore the extent of horror and in this illustrated talk, the horror flies free, far and high, dragging us along in its trailing, flailing vines. This talk will explore the cruel and casual violence of JJ Villard (*Son of Satan*), Chris Shepherd (*Dads Dead*) and stop-motion puppet mas-

ter Robert Morgan (*Bobby Yeah*) alongside the terrifying visions and otherworldly sinister CG terrains of Dutch animator Rosto (*Lonely Bones*), the ultra-creepy, bizarre monsters created by Pieter Coudijzer (*Beast!*) and race issues in the American South circa 1919 as depicted by Einar Baldwin (*The Pride of Strathmoor*).

JORGELINA ORFILA¹¹ (TEXAS TECH UNIVERSITY, LUBBOCK)

Fantasia's "Night on Bald Mountain": Fantastic Horror in Disney's Early Long-feature Animations

After watching Luis Buñuel and Salvador Dalí's surrealist silent film *Un chien andalou* (1929), Georges Bataille exclaimed that it proved “to what extent horror becomes fascinating, and how it alone is brutal enough to break everything that stifles.” Deeply influenced by the horrors of WWI, Surrealism's revolutionary project was “the overthrow of rational thought and of the barriers between art and life” (Breton) by affirming the existence of the marvelous. Americans were introduced to a depoliticized version of Surrealism in the 1930s, the decade of the coming of age of horror as a film genre. In the US, Surrealism became a quite popular artistic movement in which the marvelous as intrusion of the supernatural into the real metamorphosed into the fantastic, a dimension associated with dream and illusion. Even though Surrealism and horror movies stem from European Romanticism's emphasis in the irrational and share its interest in gothic novels, folk tales, crime, monsters, the oc-

10 N. Vladermersky, the Director of the London International Animation Festival, has dug deep into the bowels of the extensive LIAF archive and unearthed some of the darkest, weirdest and hellish gems that have screened at the festival over the last 14 years. Vladermersky is the founder, director and programmer of this festival (LIAF). Over 15 years LIAF has grown to become the UK's largest animation festival, annually screening 300 animated films from more than 30 countries over 10 days and nights in several London venues. Nag is also the co-director of the Melbourne International Animation Festival (MIAF), Australia's largest animation festival.

11 J. Orfila earned undergraduate degrees in art history in Argentina. From 1997 to 1999 she was a Lampadaria Fellow in the Department of French Paintings at the National Gallery of Art, Washington D.C. In 2007, she earned a PhD in art history from the University of Maryland. Her research interests include: Historiography of Art History, History of Museology, Art of the 1930s, Animation and Modern and Contemporary Art, Photography/Photojournalism in the Interwar Period, Media Archeology. Together with Dr. Francisco Ortega, she is working on a publication that will examine the intersections of animation and the fine arts in 20th and 21st centuries.

cult, mystery, and Satanism, the intersection of Surrealism's shock aesthetic and 30s horror movies has not attracted much scholarly attention (Lowenstein). This paper offers to explore those connections in the field of animation by concentrating on Disney's adaptations of European fairy tales. The studio's long-feature fairy tale movies are noteworthy for their villains and horrific scenes. As a result, two of them – *Pinocchio* (1940) and *Sleeping Beauty* (1959) – were included in the AMC list of Best Animated Horror Films. This paper focuses on the analysis of Modest Mussorgsky's tone poem *Night on Bald Mountain* – a musical description of a witches' Sabbath – in Disney's *Fantasia* (1940) and argues that the animation reflected the "fantastic horror" promoted by the popularization of surrealism in America in the 1930s. In so doing, this research aims to help elucidate the conditions for the production of horror in animation.

MARTINA TRITTHART¹² (UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES FH BURGENLAND, EISENSTADT AND PINKAFELD; UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES FH JOANNEUM, VIENNA)

The Chamber Escapes – Horror as a Matter of Light and Space

Spatial perception is of particular importance in horror films; this applies to animated stories the same way as it does to live-action movies. When discussing the experience of horror in any audio-visual medium, it makes sense to look at animation from a broader, more structural point of view. On the one hand, the metaphor of the haunted house, the horror in a confined space, frequently stands for one's own state of mind and psyche – so architectural elements become a symbol of a constructed mental structure. On the other hand, the viewer's imagination is stimulated by principles of Gestalt psychology, and this is often comparable to the perception of a hallucination, questioning the boundaries of our reality. The visible space is extended with a virtual "dark" space that directly

touches the viewer. In this presentation examples in animation that extend and sharpen the possibilities in filmmaking are analyzed concerning the inherent use of light and darkness, used to evoke alarming spatial sensations. A cramped space, a chamber that collapses, a room that loses its depth, is an intimidating space. But even an empty large place without things in it can be and frightening and unsettling. Light creates space. Light establishes a distance between the spectator and the objects he sees, as well as between the elements themselves, thus defining room depth for the possibility to act. We experience spaces through light, and this same light can trigger the sensation of fear and horror. In particular, the light design in the early expressionist German films had a lasting effect on films and animation. Using selected historical examples, the application of their visual language and its tools can be traced in animated work up to present times. To understand the roots and conditions of the aesthetic methods it helps to look at paradigmatic examples of classic films in relation to animation. The use of darkness and structural setting of the light indicate something that the viewer does not fully understand. An already dark room, which in itself has a disturbing effect, is being extended by another frightening dimension, the existence of a possible external threat. Conversely, "picture-objects lose themselves not only in the dark but also in the bright white." (Rudolf Arnheim) Based on the phenomenological philosophy of Maurice Merleau-Ponty and the architectural and pictorial theory of Juhani Pallasmaa, this paper discusses the meaning, symbolism, and effect of light and space as generators of moods, feelings, and fears. The possibilities for the construction of screen-space as a trigger for horror are particularly strong in animated films. In this applied context strategies to amplify and accentuate such effects will be demonstrated in various historical and contemporary examples.

12 M. Tritthart studied architecture at the University of Technology Graz. PhD on *Light Spaces – Spatial Models of Perception*. She was an assistant professor at the Institute for Spatial Design at the TU Graz and in the program "Space & Design Strategies" at the University of Art and Design Linz. Currently,

she is teaching as a lecturer for lighting and media design at the University of Applied Sciences FH Joanneum and the University of Applied Sciences FH Burgenland. In addition, she works as an artist, filmmaker, and curator at the interface of media, architecture and visual arts.

ANA CAROLINA ESTARITA GUERRERO¹³

(UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA, LOS ANGELES)

The Phenomenological Experience of Post-Newtonian Physics through Experimental Animation and the Uncanny

This paper explores how animation allows us to experience modern physics notions of time that otherwise would be impossible to access, and how this experience evoke on the spectators a sense of uncanniness. The argument starts by exploring how our understanding of time depends on our phenomenological experience of it rather than on conceptual or mathematical comprehension of its principles, revealing at the same time, that in contrast to our unidirectional experience of time, there other times proven by physics that are for the most part obscure to us, given our difficulty to experience them through empirical exposure. Later on, the paper states how in contrast to what happens in live action footage, where the image is inevitably linked to a unique event duration and the footage is a repetition of what happened once as Roland Barthes states it, animation is by its nature detached from a physical object's natural duration, and this characteristic makes it a unique medium capable of generating "new layers of time" on top of our experience of the linear thermodynamic arrow of time, and is as well the perfect tool for bringing into the phenomenological realm notions of time that for the most part are relegated to a few mathematically literate people. Finally, the paper analyzes the concept of the "Uncanny" where that which is familiar feels unsettling because something in it is outside our regular

knowledge or perception. I relate this sensation to the particular experience product of the encounter with films where alternate notions of time are explored. Collecting examples from specific films, the argument states that these works serve not only as poetic representation, but also as a phenomenological experience of complex concepts of time that are deviant of our familiar experience of the arrow of time. These explorations of time, which are mostly understood through a phenomenological involvement and not through a rationalist one, generate visceral reactions closely related to the experience of the uncanny.

PANEL 4: ANIMATION AT LARGE**FRANCISCO ORTEGA-GRIMALDO¹⁴** (TEXAS TECH UNIVERSITY, LUBBOCK)***The Mesmerizing Loop: The Rare Case of Tom Winkler's Animated GIFs***

Today it seems common to receive animated GIFs with racy subjects in the form of icons or memes. In the age of the internet or dot.com bubble (1997–2001) – a period of exponential growth in the usage and adaptation of the Internet by businesses and consumers—it was an anomaly. *doodie.com* was one of the most popular websites that, at that time, offered controversial animated GIFs. Created by animator Tom Winkler, this site was visited monthly by 8 million loyal fans and curious newcomers from around the world. What captured the attention of the pub-

13 A. C. Estarita Guerrero is a Colombian Visual Artist and Animation and Digital arts M.F.A. Candidate at University of Southern California School of Cinematic Arts whose work inquiries about temporary phenomena and its effects on the organic matter, relating concepts of the visual arts and theoretical frameworks from physics and literature. In her work, she uses a theoretical-practical approach that allows her to research through experimentation with video, animation and installations, the answers to the questions she finds during her preliminary research, using visual arts and its practices as a thinking process.

14 F. Ortega-Grimaldo is an Associate Professor in Graphic Design and Coordinator of the PhD Fine Arts program at the School of Art, Texas Tech University (TTU). He earned his undergraduate degrees and MA at the University of Texas at El Paso (UTEP) and his PhD in Critical Studies and Artistic Practice at TTU (2008). As a practicing artist and scholar, he is interested in Historical and Critical Perspectives in Animation, Game Design Theory and History, Graphic Design, and Interdisciplinarity in the Arts. He collaborates with Dr. Jorgelina Orfila in the interactions between animation and contemporary art.

lic were Winkler's simplified characters interacting with excrement in a myriad of ways. As a case study, *doodie.com* reflects the spirit of the new media of the time: freedom, complete control of the form and content by the creator, and an unapologetic attitude. Winkler once commented that "You don't have to ask permission to do anything on the Internet... It truly is a new frontier." Flash – then a new animation digital tool specifically designed for the creation of visual web content – allowed Winkler to produce a constant stream of GIFs. In the tradition of artists associated with Fox animation television (he originally worked in *The Simpsons* and *The Critic*) he pushed the envelope in both subject and visuals, taking the site to one of the farthest extremes in scatological comedy. By contextualizing *doodie.com* at the time of the internet bubble, this paper illuminates a little-studied chapter in the history of animation by placing the light format of the GIF file as the central piece that allowed fans the dissemination of these transgressive animations.

MILLIE YOUNG¹⁵ (MAHIDOL UNIVERSITY INTERNATIONAL COLLEGE, SALAYA AND BANGKOK)

Immersive Stories: Hand-drawn Aesthetics in the Hyper-digital 360° World

How can we move the aesthetics and qualities of the traditional hand drawn animation into the realm of the 360° Projection Paradigm? As an independent animation practitioner and educator, I am fascinated by the storytelling opportunities that the emerging technology for Virtual Reality and 360° projection

mapping offers story tellers, in particular for 2D animation, as this is my field. BUT am I barking up the wrong tree? Focusing on the traditional hand drawn techniques of 2D animation storytelling, where there is the potential for animation to work through fabrication, metaphor and the very medium to project the narrative messages. The discussion will explore if the traditional and the emerging technology can be converged to create a more visually diverse and narrative driven structure in the immersive experience. Through analysis of Joanna Quinn and Koji Yamamura for their storytelling in pencil; Glen Keane (with support from Google Spotlight) and Bill Plympton (in residency at School of Visual Arts MFA Computer Arts) – both famous for their drawing skills, but who have begun to explore the crossover into VR; and the projection mapping practitioners William Kentridge and Dandy Punk who have explored animation in projected performance with experimental visuals and storytelling techniques. This research aims to identify the structures and strategies present in conventional animation film narrative theory used by the animators whose very process and practice emphasizes the hand drawn, and that combine with the emerging film syntax and grammar for the 360°/VR to suggest a pathway for further inquiry.

GEORGES SIFIANOS¹⁶ (ENSAD, PARIS)

Phidias the animator. Movement analysis in the Parthenon's frieze

It is widely acknowledged that Phidias was one of the greatest sculptors of Classical Greece. However, what

¹⁵ M. Young is an independent animator, teaching animation in the UK and Thailand for 26 years. Currently she is a lecturer in Animation at Mahidol University International College, attending and presenting at international conferences on aspects of animation storytelling and Thai animation. She is a PhD Design candidate at Silpakorn University studying narratives in 360°. Millie lives in Ayutthaya where she creates works about mahouts and elephants.

¹⁶ G. Sifianos PhD was born in Greece in 1952. He is a filmmaker and a professor at ENSAD (Paris) where he founded the Animation Studies in 1995. He has given series of lectures at universities in Europe, India, Korea, Japan and China. His book *Aesthetics of Animation Cinema* received the McLaren-Lambart Award (2014) and the Hemingway Grand (2015). He is interested in the aesthetics and the renewal of the animation cinema, particularly under the light of Cognitive Sciences. His recent research focuses on forms of animation found on the Parthenon frieze.

has not been recognised is that he also seemed to be an expert on movement analysis, expertise which was used in the conception of the frieze of the Parthenon, as a basic structural feature. This movement analysis is so concrete that the figure positions remind one of the actual “key positions” of an animation film. With the aid of specially-prepared films, my aim in this presentation is to unfold the “hidden” animations which reveal Phidias’ intention and expertise and indicate that Phidias was an excellent animator over two thousand years before the animation cinema. But, even if Phidias’ animations are touching perfection, he was not the “first” animator ever. Interest on movement analysis is known since prehistoric caves. What is new here, is that in ancient Egypt too, we can find movement analysis used in various compositions. A huge research area not yet explored... In addition to revealing the covert movements between figures and forms, which extend throughout the composition of the Parthenon’s frieze, it will also be shown that the figures appear to follow a complex rhythmical development similar to that of a piece of music, and particularly that of a contrapuntal composition. (In Egypt as well as in Persepolis, it seems that compositions are music-like oriented more than just on movement). Finally, I would like to suggest that the implicit movement which runs through the shapes as a kind of “reading between the lines” in the Parthenon frieze, is of philosophical significance.

MIDHAT AJANOVIĆ¹⁷ (UNIVERSITY WEST,
TROLLHÄTTAN)

The Context and Development of Animated Documentaries, the Cornerstones of Modern Animation in Sweden

It seems that the first decades of the new millennium has brought a small renaissance of documentaries, especially those that combine live action and animated pictures and even those visualised totally by employment of some animation technique. The main concern in this paper is a conspicuous propensity in Swedish animation toward animated documentary. Arguably, Sweden is the country that, besides Canada and Great Britain, has developed the most prolific production of films that merge documentary purposes and animated imagery. The paper is composed of three parts. In the beginning the paper defines animated documentary. Swedish animation and documentary history is roughed out in the second part putting emphasis on certain features that might be the base for the development of the animated documentary. Finally, the last part focuses first on some factors in its production and social background that, at least partly, explain why the animated documentary is a prominent feature on the Swedish animation scene and, lastly, some films and filmmakers that eminently represent the genre are pointed up.

¹⁷ M. Ajanović (Ajan) is a writer and film scholar born in Sarajevo (Bosnia) in 1959. He studied journalism in Sarajevo and practiced film animation in Zagreb film Studio of Animation. Since 1994 he is living in Gothenburg (Sweden) where he obtained a degree of Doctor of Philosophy in Film Studies. He teaches at various Swedish film schools, currently at University West in Trollhättan. He has published many books in various genres and in several

languages, including eight novels and several books that deal with history and theory of animated film. He also worked as the organiser and artistic director of the festivals in Podgorica (Montenegro), Zagreb (Croatia) and Eksjö (Sweden) and was the member of many internationally juries. For his work, he got rewards at significant festivals and exhibitions worldwide. In 2010 Animafest Zagreb awarded him with its Award for special contribution to animation studies.

UDK: 76:791

Tihoni Brčić

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Kategorizacija filmske grafike

SAŽETAK: Nekad jednostavni filmski natpsi evoluirali su u niz specifičnih kategorija, objedinjenih pod nazivom filmska grafika. Filmska grafika pridonijela je razvoju montaže u filmu te nizu drugih elemenata filmskoga zapisa. Uvodna špica tako pomaže boljem razumijevanju filma, pružajući pozadinu radnje i likova, simbolizirajući teme filma, uspostavljajući ugodaj i stvarajući prvi dojam. Filmska se grafika akademski slabo proučava, pa se ovom kategorizacijom teži uspostaviti temelj za daljnja istraživanja. Dijelim ju na šest kategorija s pridruženim potkategorijama: crni kadar, korporativni logotip, uvodna špica, prizorna i neprizorna grafika te odjavna špica. Kategorizacija se odnosi na filmsku grafiku u igranome filmu, ali je primjenjiva i na ostale filmske rodove. Iako filmska grafika skreće pozornost na artificijelnost filma, uočljiva je tendencija integracije s filmom. Zahvaljujući fotorealistmu vizualnih efekata, filmskoj gramatici izlaganja i svakodnevnoj eksponiranosti grafici, film je na putu da i sam postane filmska grafika.

KLJUČNE RIJEČI: filmska grafika, crni kadar, uvodna špica, prizorna grafika, neprizorna grafika, odjavna špica, vizualni efekti, grafička sučelja

1. Važnost filmske grafike

Prvi su se filmovi znatno razlikovali od današnjih.¹ Uvjetovani duljinom filmske vrpce, trajali su uglavnom oko jedne minute i sadržavali samo jednu scenu snimljenu u jednomu kadru. Prikazivalo se nekoliko filmova

zaredom, a pri izmjeni filmskih rola obično se s pomoću lanterne projicirao stakleni dijapositiv s naslovom sljedećega filma (Dupré la Tour, 2006: 471). To se može smatrati prvom primjenom natpisa u filmu. Nakon oslobođanja od ograničenja duljine vrpce, natpsi su poprimili funkciju razdvajanja i identificiranja filmova unutar role, čime su konstituirali prvu montažu. Kamilla Elliott naglašava da su se “aspekti montaže razvili zahvaljujući riječima iz međunatpisa, a ne otpora prema njima” (Leitch, 2007: 157).

Natpsi su evoluirali u niz kategorija, objedinjenih pod nazivom filmska grafika (eng. *film graphics; title graphics; graphics; cinedesign*). Filmska grafika pridonijela je razvoju montaže u filmu, ali i nizu drugih elemenata filmskoga zapisa. Kao predvodnica filmske grafike, uvodna špica tako pomaže boljem razumijevanju filma, pružajući pozadinu radnje i likova, simbolizirajući teme filma, uspostavljajući ugodaj i stvarajući prvi dojam. Upravo prvom dojmu Curran (2001: 129) pridaje veliku važnost jer tada “neopipljivi vizualni i auditorni znakovi djeluju na svjesnom i podsvjesnom nivou, pomažući nam da obradimo, označimo i kategoriziramo informaciju”. Billanti (1982: 60) špice naziva “domišljatijim, grafički sofisticiranjim, dramaturški zanimljivijim od filmova koje navajaju”. Allison (2001: 229) u uvodnoj špici vidi glavno mjesto pobune protiv ustaljenih

¹ Ovo je istraživanje provedeno u sklopu rada na doktorskoj disertaciji *Međusobni utjecaji filmske grafike u američkim igranim i dokumentarnim filmovima 21. stoljeća kao predložak za filmsku*

grafiku dokufikcijskog filma “Two Pink Lines” na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, pod mentorstvom red. prof. art. Marcela Bačića i izv. prof. dr. sc. Nikice Gilića.

Crni kadar	Korporativni logotip	Uvodna špica	Prizorna grafika	Neprizorna grafika	Odjavna špica
Kronografski crni kadar	Logotip proizvođača	Glavni natpis Naslov filma Sporedni natpis	Scenska grafika Interaktivna tipografija Grafičko sučelje Vizualni efekti	Međunatpis Temporalno-lokacijski natpis Podnatpis Narativna grafika Strukturalna grafika	Odjavni natpis Odjavni naslov filma Uvodna špica na odjavnoj Odjavna rola
Temporalno-spacijalni crni kadar	Logotip distributera				
Dramaturški crni kadar	Tehnički logotip Logotip pokrovitelja				
Fragmentirani crni kadar	Dijegetski logotip:				

Tabla 1: Nova kategorizacija filmske grafike.

filmskih stilova, funkcija i tehnika. Stanitzek (2009: 51) pak tvrdi da zbog svoje eksperimentalne prirode špica može biti donekle samostalna te podići očekivanja koja se više ne mogu dostići filmom koji slijedi. Budući da se ne pojavljuje ni u jednoj drugoj umjetnosti, Tomić (2005: 115) špicu smatra filmskom specifičnošću.

Unatoč važnosti špice, studije o njoj na engleskom jeziku vrlo su rijetke, pa ne začuđuje da ju Atkin (2001: 16) naziva "najzane-marenijim ali najvažnijim aspektom filmskog stvaralaštva". Terminologija je nekonzistentna i ovisi o kontekstu. Primjerice, *intertitle* doslovno znači međunatpis, no njime se često opisuje gotovo svaka vrsta natpisa umetnuta između dvaju kadrova, uključujući i one iz ranoga razdoblja nijemoga filma, kada međunatpsi još nisu niti postojali. Dupré la Tour (2006: 471) navodi da su se tada bili koristili natpisi ili naslovi (*titles*), podnatpisi (*sub-titles*), titlovi (*captions*), zaglavљa (*headings*) i uvodnici (*leaders*). Pojavom uvodne i odjavne špice naziv *title* počeo se odnositi ponajprije na njih. U novoj kategorizaciji međunatpisu sam dodijelio specifične funkcije kroz različite kategorije.

U Hrvatskoj su istraživanja u području filmske grafike dosad poduzela samo tri autora, pa ova sveobuhvatna i detaljna kategorizacija može poslužiti kao podloga dalnjih istraživanja. Najobuhvatniju studiju o filmskoj špici predstavio je Stanislav Tomić (2005), koji se posvetio njenom razvoju, potencijalima i ko-

munikacijskoj funkciji. Hrvoje Turković (2008) analizirao je filmsku grafiku kao prizornu i neprizornu jezičnu pojavu unutar filma te se osvrnuo na njenu metakomunikacijsku funkciju. Autor ovog teksta (Brčić, 2014a i Brčić, 2014b) poduzeo je kategorizaciju crnoga kadra kao filmske grafike i analizirao njegov regresivni učinak.

2. Kategorizacija

Filmsku grafiku dijelim na šest kategorija s pridruženim potkategorijama: crni kadar, korporativni logotip, uvodnu špicu, prizornu i neprizornu grafiku te odjavnu špicu (usp. tablu 1). Arhaične forme, primjerice dijaloški natpisi iz nijemoga filma i natpis "Kraj", nisu uzimane u obzir. Kategorizacija se odnosi na filmsku grafiku u igranome filmu, ali primjenjiva je i na ostale filmske rodove (dokumentarni film, eksperimentalni film, znanstveno-obrazovni film, propagandni film, animirani film i računalne videoigre). Kao temelj kategorizacije i historijskog konteksta poslužili su ponajprije američki filmovi.

2.1. Crni kadar

Crni kadar je filmska grafika svedena na crnu površinu, a služi kao strukturalni element i izražajno sredstvo. Nedostatak informacije, praznina i ništavnost osnovni su atributi vezani uz percepciju crnoga kadra. Crni kadar postoji od najranijih dana filmske umjetnosti u formi vrpce vodilje koja se koristi u laboratorij-

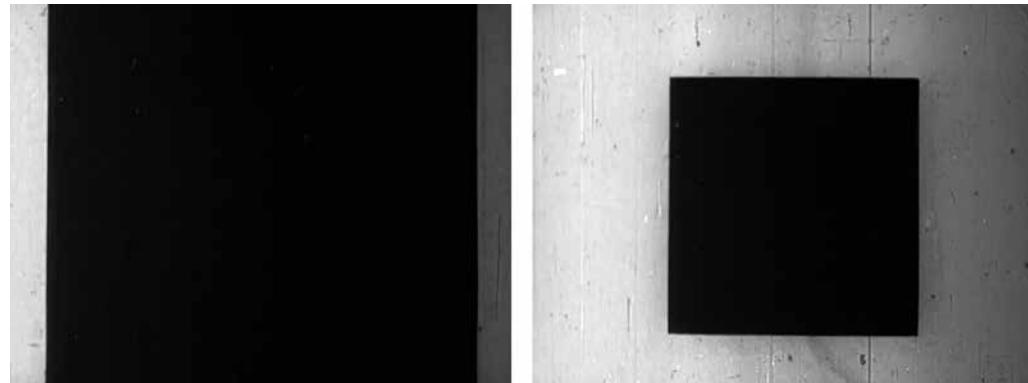


Tabla 2: Počeci crnog kadra u filmu *Film je ritam*: *Ritam '21* (*Film ist Rhythmus: Rhythmus '21*, Hans Richter, 1921)

skoj obradi i montaži te u zaštitnoj ulozi na počecima i krajevima filmskih rola. Kroz eksperimentalni film kristalizirao se kao najosnovniji kvantni element filma, neizostavni dio filmske gramatike, a subliminalno je prisutan i u svakoj projekciji celuloidnoga filma. Potkategorije crnoga kadra su kronografski crni kader, fragmentirani crni kader, temporalno-spacijalni crni kader i dramaturški crni kader.

U separaciji filmskoga od stvarnoga svijeta crni kader je integralni element signalizacije gledateljima, koju Turković (1986: 101) definira kroz metakomunikacijske signale. Specifično, riječ je o kronografskim signalima koji se odnose na najavu i odjavu projekcije filma – gašenje i paljenje svjetla u dvorani te uvodnu i odjavnu špicu. Kronografski, crni kader je taj koji najavljuje i odjavljuje film, okupira uvodnu i odjavnu špicu te zaokružuje ugođaj arhetipske pećine u kinodvorani. Često maskiranje, natpisi i grafički elementi fragmentiraju crni kader, no i dalje ostavljaju naznake njegovih atributa. Jedna od najdominantnijih uporaba crnoga kadra je u funkciji temporalno-spacijalnog prijelaza. Posljednji u potkategorijama je izrazito izražajan dramaturški crni kader, koji pridonosi stilizaciji filma i autorskoj izražajnosti. Služi za dočaravanje treptanja, nesvjestice, sljepoće i smrti subjektivnim kadrom, za naglašavanje dramaturške promjene narativnom stankom, postizanje ritma i tenzije eksplisitnom interpunkcijom te hijerarhijsku separaciju natpisa unutar špice.

2.1.1. Povijesni kontekst

U ranim danima kinematografije crni kader imao je fragmentiranu primjenu i putem crne table za natpise. Svojevrsna je pretvodnica crnih monokroma u slikarstvu jer djeluje kao njihova projekcija na filmsko platno. Reflektirajući sliku *Crni kvadrat* Kazimira Maleviča iz 1915., samostalni crni četverokut prvo se počeo pojavljivati s bijelim marginama, kao u eksperimentalnom filmu *Film je ritam: Ritam '21* (*Film ist Rhythmus: Rhythmus '21*, Hans Richter, 1921; usp. tablu 2). Eksperimentalnom regresijom u individualnu filmsku sličicu počinje transformacija crnog četverokuta u crni kader – nameće se kao grafičko izražajno sredstvo i postaje samostalna grafika (Brčić, 2014b: 112). Time se stvaraju temelji za filmove nastale isključivo od crnih i bijelih kadrova, poput *Urlici za De Sadea* (*Hurlements en faveur de Sade*, Guy Debord, 1952) i *Ulaz do izlaza* (*Entrance to Exit*, George Brecht, 1965).

Razmišljanje o individualnoj filmskoj sličici kao bitku filma kulminira u bljeskavom filmu (*flicker film*). Klasični sljedbenici te dematerijalizirajuće ideologije su bljeskavi filmovi redatelja poput Petera Kubelke (*Arnulf Rainer*, 1960), Tonyja Conrada (*Bljeskanje / The Flicker*, 1966) i Takahika Iimure (*Vidjeti i ne vidjeti / Seeing And Not Seeing*, 1972). Crni kader je u igranome filmu rijetko nadilazio osnovnu funkciju zaštite filmske vrpce, podloge za natpise i vremensko-prostorne premosnice. Kao što se za potpuno crne slike postavljalo pitanje

TIHONI BRČIĆ:

KATEGORIZA-

CIJA FILMSKE

GRAFIKE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

je li to uopće više slikarstvo, tako se i za bljeskave filmove koji sadrže samo potpuno crne i bijele kadrove postavljalo pitanje je li to uopće film. Tek u drugoj polovici 20. stoljeća kreativnije se koristi u igranome filmu, zahvaljujući redateljima kao što su Jean-Luc Godard, Jim Jarmusch i Gaspar Noé.

2.2. Korporativni logotip

Korporativnim logotipom započinje i završava gotovo svaki igrani film. Od svih segmentata filmske grafike taj najviše skreće pozornost na samu grafiku i artificijelnost filmskoga djela. Za razliku od sinonima "amblem" koji je arhaičan i "zaštitni znak" koji se može odnositi na naslov filma, naziv korporativni logotip najviše odgovara njegovu brendirajućem karakteru. Sadrži potkategorije: logotip proizvođača, logotip distributera, tehnički logotip, logotip pokrovitelja i prizorni logotip.

Korporativni logotipovi u ranim su se danim filmske umjetnosti smatrali "glavnim instrumentom" brendiranja (Bakker, 2008: 278). Služili su kao jamstvo kvalitete gledateljima i distributerima te su do 1910-ih "prije pojave sustava zvijezda, filmovi bili prepoznавani i prodavani po imenu brenda" (Bowser, 1994: 103). Handel spominje da logotipovi 1940-ih "više nisu bili bitni u usmjerenju publike da pogleda određeni film" (Bakker, 2008: 279). U 1970-ima "filmski studiji više nisu bili asociirani ni uz tračak prepozнатljivog kućnog stila" (Grainge, 2007: 80), a od sljedećega desetljeća uz producijski logotip uočljiva je i pojava distribucijskoga, tehničkoga i pokroviteljskoga logotipa. Distribucijski logotipovi odnose se na distributere koji film plasiraju združeno ili zasebno u određenoj regiji. Tehnički logotipovi obično su vezani uz aktualnu tehnologiju slike i zvuka koja se koristila u kreaciji filma. Logotipovi pokrovitelja pridruženi su ostalima na početku filma ili postaju dio prizornoga sjetila filma.

2.2.1. Prizorna integracija

Prizorni logotipovi su stvarni ili izmisljeni logotipovi, a dijele se na pokroviteljske, scenske i modificirane. Mizanscenska integracija briše granice između metafilmskoga i filmskoga percipiranja korporativnog entiteta, pa se od prvih dana kinematografije provodilo plasiranje pokroviteljskih proizvoda (eng. *product placement*). Ta je praksa prisutna i danas te znatno pridonosi budžetu filma. Primjerice u filmu *Čovjek od čelika* (*Man of Steel*, Zack Snyder, 2013) je gotovo 100 proizvoda pridonio budžetu filma iznosom od 170 milijuna dolara, pokrivajući čak 75% producijskoga troška njegova nastanka (Bignell, 2013). U prvim filmovima čak su i logotipovi proizvođača bili dio scenografije, s ciljem naglašavanja autorstva i vlasništva kao u *Avanturama Robinsona Crusoea* (*Les Aventures de Robinson Crusoe*, George Méliès, 1902). Scenski prizorni logotipovi obuhvaćaju sve logotipove koji su aplicirani kroz scenografiju, rekvizite i kostimografiju, a nisu pokroviteljskoga karaktera. Zanimljiv je dualni karakter logotipa u komediji *Istjerivači duhova* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984), sa šaljivom ilustracijom duha zatvorenog u kružni prometni znak zabrane. Vidljiv je kao prizorni korporativni logotip u filmu, ali se ekstenzivno koristio i izvan prizornoga svijeta kao promidžbeni zaštitni znak filma i niza njegovih transmedijalnih ekstenzija.

Najkreativnija je svakako prizorna integracija modificiranih logotipova koji su se povremeno javljali tijekom povijesti. Warner Bros. je mudro odlučio povezati svoj korporativni status s kulnim statusom stripovskoga junaka Batmana. U filmu *Batman i Robin* (*Batman & Robin*, Joel Schumacher, 1997), logotip Warner Bros. mutira u logotip Batmana. U *Edwardu Škarorukom* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990) po noćnoj verziji logotipa Twentieth Century Foxa pada snijeg, nadovezujući se na istovjetne uvjete u uvodnoj sekvenci filma. Spuštanje prema Zemlji u logotipu studija Universal koristi se u filmu *Vodenici*

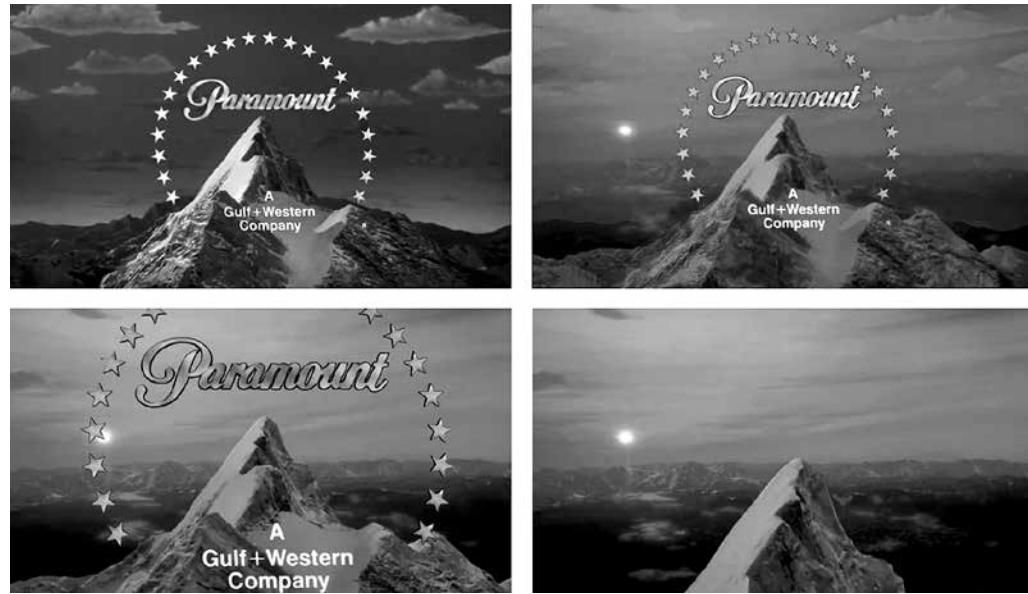


Tabla 3:
Prizorna integracija korporativnog logotipa u filmu *Princ otkriva Ameriku* (*Coming to America*, John Landis, 1988)

svijet (*Waterworld*, Kevin Reynolds, 1995) kao ulazak u prizorni svijet. Logotipu se približava u kontinuiranome kadru koji otkriva otapanje ledenjaka i potapanje kopna te se naposljetku dolazi do čamca protagonista kojim započinje film. Planina iz Paramountova logotipa ponekad se proširuje u filmski krajolik, kao u filmu *Princ otkriva Ameriku* (*Coming to America*, John Landis, 1988; usp. tablu 3). Studio Disney također ne zazire od prilagodbe logotipa, kao u filmu *Sutrozemlja: Novi svijet* (*Tomorrowland*, Brad Bird, 2015), gdje je ikonografski dvorac Uspavane ljepotice pretvoren u futuristički grad.

2.3. Uvodna špica

Primarna funkcija uvodne špice je navođenje autorstva, vlasništva, dokumentiranje i rangiranje statusnih povlastica. Sekundarnom funkcijom ona može dramaturški nadograditi radnju ili naglasiti glavne motive, simbole i teme filma. U hrvatskom jeziku naziv špica je preopćenit, a najavna špica unosi konfuziju s filmskom najavom (eng. *trailer*), koja se odnosi na formu promotivnoga namjenskog filma i nije sastavni dio filma. Postoji i termin naslovница, koji neadekvatnim poistovjećivanjem s naslovnicom knjige minorizira tu jedinstvenu

umjetničku formu. Potkategorije uvodne špice su glavni natpis, naslov filma i sporedni natpis.

Glavni natpis sadrži primarni popis glavnih glumaca i ekipe, a ponekad je grafički i dramaturški razrađen. Naslov filma je identificacijski, a ako je grafički oblikovan, može postati zaštitni znak filma. Sporedni natpis rijetko je grafički razrađen, a sadrži sekundarni popis glumaca i ekipe. Iako je uvodna špica uglavnom smještena na početku, može biti u sredini ili na kraju filma. Smještanjem u sredinu definirana je kao odmaknuta špica. Prethodi joj predšpica, uvodna igrana sekvenca koja od špice preuzima funkciju uvoda. Tomic (2005: 129) sugerira da odmaknuta špica ima naglašeno mjesto u narativnoj strukturi, služeći kao predah, premosnica teško povezivih sekvenci ili dramaturški opravdani nagli prekid. Njome se tada postiže "neobičan, neočekivan i izravan početak" (Braha i Byrne, 2011: 8) kao u *Posljednjem filmu* (*The Last Movie*, Dennis Hopper, 1971). U njemu se pojavljuje samo jedan natpis nakon 12 minuta filma, a naslov filma slijedi tek nakon 25 minuta.

The Economist navodi povećanje broja filmova bez uvodnih špica od sredine 2000-ih, a kao primjer se spominje *Batman: Početak*

TIHONI BRČIĆ:

KATEGORIZA-

CIJA FILMSKE

GRAFIKE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Tabla 4:
Suvremeno
razdoblje
uvodnih špica
inicirala je špica
filma Sedam
(Seven, David
Fincher, 1995)

(*Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005) u kojem se ne prikaže ni naslov filma (B., 2013). Jato šišmiša nakratko stvori subliminalnu formu logotipa Batmana, kao jedini indikator naslova filma. Isti koncept nastavljen je i u dvama nastavcima, gdje se umjesto motiva šišmiša koriste dim i led. U slučajevima u kojima se odvija prije službene špice, cijeli film zapravo postaje predšpica. Informativnu ulogu uvodne špice tada nadoknađuje odjavna špica, koja može preuzeti format uvodne špice na odjavnoj.

2.3.1. Povijesni kontekst

Najraniji filmovi nisu imali uvodnu špicu. Evoluirala je iz prizornoga korporativnog logotipa, natpisa produkcjske kuće i naslova filma. Natpisi su bili pisani rukom ili tiskani, dekorirani grafičkim oblicima, a koristile su se tapete, knjige, kalendarji i slične pozadine. Žanr i naslov filma često su bile jedine informacije dostupne oblikovateljima filmske grafike. Zappaterra (2004: 12) pridodaje dvije okolnosti ključne za rađanje filmskih grafika – dostupnost scenarija oblikovateljima špica i njihovo prvo navođenje u filmu *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954). Njen oblikovatelj Saul Bass napravio je prekretnicu sljedeće godine špicicom za *Čovjeka sa zlatnom rukom* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955), reducirajući film na jedan grafički element – onaj ruku. Dotad su špice bile nezanimljive, pa su

često bile projicirane preko zatvorenih zastora koji su se razmicali tek na igrani dio filma (Rawsthorn, 2011).

Suvremeno razdoblje špica krenulo je početkom 1990-ih s pojmom stolnih računala s aplikacijama za pokretnu grafiku i kompoziting. Revoluciju je napravila špica filma *Sedam* (Seven, David Fincher, 1995; usp. tablu 4), oblikovatelja filmske grafike Kyea Coopera. Grafikom koja se temelji na strukturalnim oštećenjima epidermisa filma, špica nas upoznaje s bolesnim umom serijskog ubojice. Braha i Byrne (2011: 57) smatraju da ta špica “nedvojbeno predstavlja jednu veliku prekretnicu u povijesti oblikovanja špica”. Obnovila je zanimanje filmaša i medija za špice, potaknuvši novi val eksperimentalnih uvodnih špica. *The New York Times* je špicu za *Sedam*, nastavljaju, proglašio “jednom od najbitnijih inovacija u 1990-im godinama”.

2.4. Prizorna grafika

Prizorna grafika integrirana je s prizornim svijetom te je vidljiva gledateljima i filmskim likovima. Las-Casas (2007: 15) ju naziva narativnim dizajnom koji je “interni dio filma, jedna od vizualnih komponenti korištenih u sastavljanju narativnosti, prema već izrađenom scenariju”. Potkategorije prizorne grafike su scenska grafika, interaktivna tipografija, grafička sučelja i vizualni efekti.



Scenska grafika prisutna je od samih početaka filmske umjetnosti kako bi osnažila dojam i nadopunila narativnost filma. Turković (2008: 93) u tom kontekstu navodi termin identifikacijski umetak, a definira ga kao strano tijelo koje u danom kontekstu poprima određenu funkciju, i to uobičajeno putokaznu. Prema Las-Casasu (2007: 16) scenska grafika ima ulogu "prenošenja informacije i pomaganja gledatelju u boljem razumijevanju radnje (...) naglašavanja značaja, emocija ili dojmova". Odnosi se na grafičke, fotografске i tipografske elemente koji su integrirani kroz scenografiju, rekvizite i kostimografiju. Za razliku od ostale prizorne grafike, interaktivna tipografija ne trudi se prikriti svoju neprizornu pojavnost u filmu. Najčešće se koristi za komičnu interakciju s likovima. Taj primjer je najbolje ilustriran u filmu *Ubrzanje* (Crank, Mark Neveldine i Brian Taylor, 2006; usp. tablu 5), gdje glavni lik pod utjecajem narkotika pokušava pročitati prijevod japanskog dijaloga predočen uz podnatpis.

TIHONI BRČIĆ:

KATEGORIZA-

CIJA FILMSKE

GRAFIKE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

gućuje korištenje računala s pomoću klikova i pomicanja grafika umjesto upisivanja tekstualnih naredbi. Operativni sustavi Mac OS i Windows primjer su GUI sučelja. Navigacijski zaslon, odnosno HUD (eng. Heads-Up Display), omogućuje prikazivanje podataka preko postojećega realnog ili virtualnog prostora. Glavna karakteristika mu je da korisnik ne mora pomicati glavu i odvraćati pogled kao kod grafičkoga korisničkog sučelja. Primjena navigacijskoga zaslona zorno je prikazana u filmu *Iron Man 2* (Jon Favreau, 2010; usp. tablu 6), u sklopu oklopног odijela glavnoga junaka. Grafičko sučelje može asistirati likovima, ali i gledateljima. Tako se u *Titanicu* (James Cameron, 1997) već na početku filma glavnoj junakinji, ali zapravo ponajprije gledateljima, animacijskim prikazom na monitoru objašnjava potapanje broda nakon udara u ledenjak. Kada se dođe do toga dramatičnog trenutka potkraj filma, gledatelji već razumiju proces potapanja i mogu se koncentrirati na dramaturški, a ne na tehnički aspekt radnje.

Vizualni efekti privilegirana su filmska grafika jer uvijek imaju predviđeni budžet, a ujedno bude najveće zanimanje javnosti. Služe za djelomično ili potpuno rekreiranje prizornoga svijeta, koji iz praktičnih, tehničkih ili ekonomskih razloga ne može biti snimljen

Tabla 5:
Interaktivna
tipografija kao
prizorna grafika
u *Ubrzanju*
(Crank, Mark
Neveldine i
Brian Taylor,
2006)

Tabla 6:
Navigacijski
zaslon HUD
kao prizorna
grafika u filmu
Iron Man 2 (Jon
Favreau, 2010)



Tabla 7:
80% filma
Gravitacija
(*Gravity*,
Alfonso
Cuarón, 2013)
stvoreno je
kompjuterskom
grafikom u
formi vizualnih
efekata

tijekom produkcije. Budući da teže fotorealizmu, obično se ne doživljavaju kao filmska grafika. To ne dovodi u pitanje činjenicu da je riječ o filmskoj grafici koja je ručno, optički ili računalno naknadno generirana i umetnuta u film. Prva računalno generirana grafika bila je pikselizirano vidno polje robota u filmu *Starci Divlji zapad* (Westworld, Michael Crichton, 1973). Američka filmska akademija je tom filmu uskratila nagradu Oscar diskvalifikacijom iz kategorije najboljih vizualnih efekata, smatrajući korištenje računala "varanjem".² Tri desetljeća kasnije, "varanje" rezultira filmom *Gravitacija* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013; usp. tablu 7), kojega je 80% stvoreno računalnom grafikom (Kull, 2014). Nagrađen je sa sedam Oscara, uključujući one za najbolju režiju i najbolje vizualne efekte.

2.5. Neprizorna grafika

Neprizorna grafika proizišla je iz prvih filmskih natpisa koji su bili izvedeni na crnoj tabli, a potom su se snimali na film. Za razliku od prizorne grafike, ima naglašeni metakomunikacijski karakter, pa je oduvijek nosila teret stranoga tijela u filmu. Sadrži tipografske i grafičke elemente koji su vidljivi samo gledateljima, ali ne i filmskim likovima. Potkategorije neprizorne grafike su međunatpis, temporalno-lokacijski natpis, podnatpis, narativna grafika i strukturalna grafika.

Prvi filmski natpsi su uz naslov filma gotovo uvijek sadržavali i korporativni lo-

gotip pridružen nazivu produkcijske kuće. Identifikacijski su razdvajali filmove u formi projiciranoga dijapozitiva tijekom izmjena rolâ, a zatim i unutar role za odvajanje filmova i za nazive scena. Pod terminom međunatpis često se krivo podrazumijeva niz različitih funkcija u nijemome filmu, poput natpisa, podnatpisa, titlova i zaglavlja. Tek potrebom da se prikaže govor iz prizornoga svijeta (Gaudreault, 2013: 85) i pruži pristup nutrini likova (ibid.: 88) uvodi se natpis službeno nazvan međunatpis. U ranome razdoblju međunatpsi u rukama kreativnih redatelja pridonosili su filmu više od običnog teksta, kao u *Kabinetu doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), gdje se koriste rastrzana, rukom pisana slova i stilizirane krivudave pozadine. Scheunemann (2003: 143) u njima vidi provođenje ekspresionističkih principa filma, ne samo u grafičkome već i u književnome smislu. Naziv međunatpis se i danas koristi za opisivanje gotovo svake vrsta natpisa u filmu, bez obzira na funkciju i razdoblje. Stoga sam odlučio drastično redefinirati pojам međunatpisa. Želio sam obuhvatiti njegovo metafilmsko djelovanje, pa pod njim podrazumijevam autorsku posvetu, namjenu filma, upozorenje, odricanje odgovornosti ili neki relevantan producijski podatak.

Temporalno-lokacijski natpis služi za jasno orijentiranje u vremenu i prostoru ili za izbjegavanje konfuzije s različitim lokacijama i vremenom radnje u filmu. U *Casablanci*

² "1982 Academy Awards® Winners and History", Filmsite, <<http://www.filmsite.org/aa82.html>>, posjet 11. studenoga 2018.

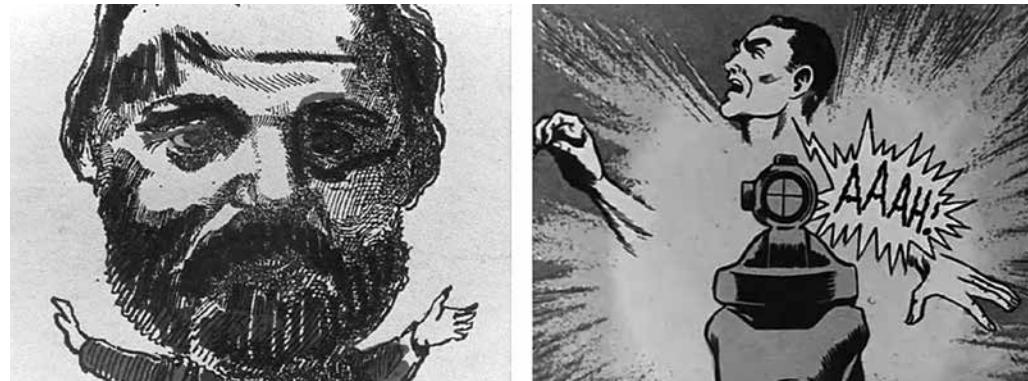


Tabla 8:
Narativna
grafika kao
autorski
komentar u
Kineskinji (La
Chinoise, Jean-
Luc Godard,
1967)

(Michael Curtiz, 1942) njegova lokacijska funkcija predstavljena je kombinacijom modela globusa, filmskih prizora i karte svijeta, na kojoj animirana linija prikazuje putovanje od Pariza do Casablance. Podnatpsi se najčešće koriste za prevođenje sa stranog jezika te za potpis osoba, događaja i djela. Pri prevođenju podnatpsi obično nisu integrirani u filmsku strukturu, već ih distributeri umeću naknadno. Podnatpsi mogu preuzeti i kreativnu ulogu, kao u eksternalizaciji misli likova u komediji *Annie Hall* (Woody Allen, 1977). Običan razgovor u kojem likovi govore jedno dok podnaslovi prikazuju kako misle drugo postaje iskreni komentar međuljudske komunikacije. Girgus (2002: 11) takvo korištenje podnatpisa smatra promicanjem estetske distance i kritičke interakcije s filmom.

2.5.1. Autorska stilizacija

Narativna grafika koristi se za pojašnjavanja filma ili kao autorski komentar. Primjerice, u filmu *Istrebljivač* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) daje se putem rol-titla (natpsi u roli) uvid u evoluciju humanoidnih robova i otkriva značenje naslova filma. Godard je u *Kineskinji* (*La Chinoise*, 1967; usp. tablu 8) pristupao narativnoj grafici s izraženom stilizacijom, pa razne fotografije, ilustracije, natpsi, stranice iz

stripova i političkih publikacija imaju funkciju autorskoga komentara. "Smanjuju kontrast između mizanscene i međunatpisa", primjećuje Hyde (2009) koja zaključuje da se "iščitavaju kao manifest".

Autorska stilizacija najčešće se izražava strukturalnom grafikom. Odnosi se na grafički manipuliranu strukturu slike filma, s ciljem estetskog ili psihološkog dojma. Fizički se postiže intervencijom u materijalnu strukturu celuloidne vrpce te distorzijom ili degradacijom videosnimke i digitalnog zapisa. Također se može kreirati optičkim ili digitalnim dodavanjem grafike preko postojeće slike u postprodukциji te stiliziranim računalnom rekreacijom prizora. Strukturalna grafika bila je najizraženija 1960-ih u strukturalnome filmu, gdje se u filmsku vrpcu interveniralo bojenjem, grebanjem, prljavštinom, preeksponiranjem i sličnim eksperimentima. U igranome filmu strukturalna grafika nije toliko izražena i obično se odnosi na odabir izrazito zrnatog filma ili naglašenu kolorističku manipulaciju. Kao ekstremni primjer može poslužiti *Čitač tmine* (*A Scanner Darkly*, Richard Linklater, 2006; usp. tablu 9), kojem je u postprodukciji dana ekstremna grafička metamorfoza da nalikuje na animirani film.³

TIHONI BRČIĆ:
KATEGORIZA-
CIJA FILMSKE
GRAFIKE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

³ Postupak se obično naziva rotoskopiranjem (op. ur.).



Tabla 9:
Neprizorna
strukturalna
grafika u
Čitaču tmine
(*A Scanner
Darkly*, Richard
Linklater,
2006)

2.6. Odjavna špica

Odjavna špica ima primarnu svrhu signalizirati svršetak filma i iznijeti popis cijelokupne ekipe. Uglavnom je riječ o bijeloj tipografiji na crnoj pozadini, u formi statičnih natpisa ili vertikalno animiranog rol-titla. Može nadići takvo izlaganje ako se koristi za nastavljanje ili daljnje probavljanje filmske radnje, ikonografsko tretiranje događaja i koncepcata iz filma te prenošenje ugodnoga i atmosfere. Poput najavnice za uvodnu špicu, u hrvatskom jeziku počeo se uvoditi i termin odjavnica za odjavnu špicu. Odlučio sam zadržati izvorni naziv odjavna špica radi konzistencije i jasnije identifikacije. Potkategorije su odjavne špice odjavni natpis, odjavni naslov filma, odjavna rola i uvodna špica na odjavnoj.

Do 1920-ih odjavna špica gotovo da nije niti postajala (Fox, 1998). U 1960-ima i 1980-ima postaje uobičajena minimalizacija, a ponекад i izostanak uvodne špice (Allison, 2001: 69), što daje priliku odjavnoj špici da preuzeče format uvodne špice. Čak se i u odjavnoj roli, koja sadržava potpuni popis sekundarne filmske ekipe, javlja potreba razbijanja tradicionalnog formata. Burt (2013: 181) u 1990-ima primjećuje nadilaženje koncepta rol-titla na razne načine, uključujući epilog, neiskorištene repeticije i razgovore s likovima iz filma.

2.6.1. Grafički potencijal

U 21. stoljeću počinje se prepoznavati neiskorišteni grafički potencijal odjavne špice sve češćom uporabom formata uvodne špice na odjavnoj (eng. *main on end*). Odnosi se na grafički razrađeni odjavni natpis i naslov filma, inače svojstven uvodnoj špici. Za razliku od uvodne

špice, ona nema zadatku ublažiti tranziciju iz stvarnoga u filmski svijet, uspostaviti ugodaj ili služiti kao prolog. To je oblikovateljima odjavne špice pružilo kreativnu slobodu, koja je iznjedrlila hvaljena grafička rješenja, poput onih u filmu *Lemony Snicket: Niz nesretnih događaja* (Lemony Snicket's *A Series of Unfortunate Events*, Brad Silberling, 2004; usp. tablu 10). Koristi reprivzni pristup, sažimajući ključne scene iz filma i predstavljajući ih u prepoznatljivom stilu oblikovatelja filmske grafike Jamiea Calirija.

U producentske kuće Marvel vidljiva je tendencija restrukturiranja odjavne špice. U seriji filmova o superherojima kao što su Thor, Kapetan Amerika i Osvetnici, sustavno se prakticira grafički razrađena uvodna špica na odjavnoj. Ti filmovi gotovo uvijek završavaju igransom sekvencom, pa su odjavne špice zapravo smještene u sredini umjesto na kraju filma. Također su često raščlanjene prizornim sekvincama koje se narativno nadovezuju na film, predstavljaju njegov nastavak ili promoviraju neki drugi nevezani film. Iako bi u metakomunikacijskom smislu odjavna špica trebala pomagati pri izlasku iz prizornoga svijeta filma, ovakvom praksom to je onemogućeno. Kao da se želi ostaviti gledatelja u poluprizornom svijetu, u neprekinutoj apsorpciji povezanih transmedijalnih sadržaja.

Ako ne napusti kinodvoranu, gledatelj tijekom odjavne špice kontemplira film i zakružuje cijelokupni dojam, pogotovo ako se špicom sažimaju i simboliziraju ključni trenuci u filmu. Čak i obična neutralna crna pozadina, poput nedovršene slagalice prošupljene tipografijom, poziva gledatelja na kognitivno popunjavanje tih praznina radi dovršava-



Tabla 10:
Uvodna špica
na odjavnoj u
filmu Lemony
Snicket: Niz
nesretnih
događaja
(Lemony
Snicket's A
Series of
Unfortunate
Events, Brad
Silberling,
2004)

nja filmskoga doživljaja. Fox (1998) navodi da odjavna špica nudi zadnju šansu za zavođenje gledatelja kao temelj pozitivne usmene predaje. Najučinkovitije je nastaviti filmsku priču, kao u *Zori živilih mrtvaca* (Dawn of the Dead, Zack Snyder, 2004), gdje je odjavna špica rascjepka na prizorima koji dramatično naruše (zapravo – dokinu) sretan završetak filma.

3. Zaključak

Promišljeno korištenje filmske grafike kao lajtmotiva može rezultirati vizualno i dramaturški bogatijim filmskim djelom, kao u trilogiji *Matrix* (The Matrix, Lana i Lilly Wachowski, 1999–2003; usp. tablu II).⁴ Strukturalna grafika sa zelenim tonovima koji naglašavaju radnju u računalnom svijetu primjenjena je već na korporativnim logotipovima. Uvodne špice svih triju filmova nastavljaju sa zelenim tonovima kroz uvođenje programskog koda zelenih znakova u formi “digitalne kiše” (Van de Ven

i Dougherty, 2012). Uz identifikaciju filmova njihovim naslovima, špice služe i kao narativna grafika. Uvode gledatelja u mikrostrukturu prizorne računalne okoline od koje je satkan naizgled stvaran svijet protagonista. “Digitalna kiša” prisutna je kao prizorna grafika zahvaljujući subliminalnoj integraciji sa scenografijom i fizičkom rekreacijom “bucmaste kiše”.⁵ Kod je vidljiv likovima samo putem grafičkoga sučelja i jedino ga glavni lik može vidjeti vlastitim očima, što je predočeno subjektivnim kadrovima kreiranim vizualnim efektima. U sceni reanimacije, scenska grafika čak poprima karakteristike interaktivne tipografije jer glavni lik ima fizičku interakciju s kodom. U odjavnoj špici koristi se odgovarajuće pismo u zelenoj boji te horizontalni efekt “digitalne kiše” za odjavne natpise preko fragmentiranoga crnoga kadra. Lajtmotivi zelene strukture i “digitalne kiše” koriste se u svim filmskim grafikama i njihovim odgovarajućim potkategorijama. Zaživjeli

TIHONI BRČIĆ:

KATEGORIZA-

CIJA FILMSKE

GRAFIKE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Trilogiju su započeli raditi kao braća Wachowski.
(op. ur.)

5 U namjenskome filmu *Revolutions Recalibrated* na DVD izdanju filma *Matrix Revolutions* direktor fotografije Bill Pope izjavio je: “Matrix kod je izvorno

zamišljen da izgleda kao kiša. Trebao je izgledati kao da voda curi niz ekran. Pa kada doista imate kišu, naravno, želite aludirati na kišu Matrix koda. Željeli smo jaku kišu koju smo na kraju zvali ‘bucmasta kiša’.”



Tabla 11:
Trilogija Matrix
(*The Matrix*,
Lana i Lilly
Wachowski,
1999–2003)
optimalno
koristi filmsku
grafiku kroz
lajtmotiv ze-
lene strukture
i digitalne kiše
(s lijeva na
desno): uvodna
špica, odjavanaugh
špica, prizor-
na rekreacija
digitalne kiše
/ strukturalna
grafika (zeleni
epidermis u
kompjuter-
skom svijetu),
vizualni efekti
(subjektivni
kadar), interak-
tivna tipogra-
fija (interakcija
s digitalnom
kišom), narati-
tivna grafika
(digitalna kiša
kao struktura
kompjuterskog
svijeta), grafič-
ko korisničko
sučelje, pri-
zorna grafika
(digitalna kiša u
scenografiji).

su također izvan samih filmova, kroz transme-
dijalno i promidžbeno djelovanje.

Na prvi pogled filmska grafika posjeduje izraziti metakomunikacijski karakter, skrećući pozornost na artificijelnost filma. No u svim kategorijama uočljiva je tendencija za integracijom grafike i filma, kao što je ilustrirano na primjeru trilogije *Matrix*. Težnja za izjednačavanjem filmske grafike i samog filma može se

naći još 1920. Walter Röhrig i Hermann Warm, tvorci scenografije *Kabineta doktora Kaligarija*, tvrdili su da film mora postati grafika (Kasten, 2003: 164). Zahvaljujući fotorealističnim vi-
zualnim efektima, integraciji s filmskom gramo-
matikom izlaganja i eksponiranosti računalnoj
grafici u svakodnevnom životu, film je na putu
da to i postane.

LITERATURA

- Allison, Deborah**, 2001, *Promises in the Dark: Opening Title Sequences in American Feature Films of the Sound Period*, doktorska disertacija, Norwich: University of East Anglia
- Atkin, Hillary**, 2001, "Giving credit to title artists", *Daily Variety*, 31. svibnja, str. 16.

- B., N.**, 2013, "Title sequences in film: A deficit of credits", *The Economist*, 25. siječnja, <<http://www.economist.com/blogs/prospero/2013/01/title-sequences-film?zid=319&ah=17af09b0281b01505c226b1e574f5cc1>>, posjet: 24. studenoga 2018.
- Bakker, Gerben**, 2008, *Entertainment Industrialised: The Emergence of the International Film Industry*,

TIHONI BRČIĆ:

KATEGORIZA-

CIJA FILMSKE

GRAFIKE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

- 1890–1940, Cambridge i New York: Cambridge University Press
- Bignell, Paul**, 2013, "Superman is already a \$170m brand superhero as *Man of Steel* tops the product placement charts", *Independent*, 10. lipnja, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/superman-is-already-a-170m-brand-superhero-as-man-of-steel-tops-the-product-placement-charts-8651215.html>>, posjet: 22. studenoga 2018.
- Billanti, Dean**, 1982, "The names behind the titles", *Film Comment*, god. 18, br. 3, str. 60–69.
- Bowser, Eileen**, 1994, *The Transformation of Cinema, 1907–1915*, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press
- Braha, Yael; Byrne, Bill**, 2011, *Creative Motion Graphic Titling for Film, Video, and the Web: Dynamic Motion Graphic Title Design*, Burlington i Kidlington: Focal Press
- Brčić, Tihoni**, 2014a, "Kategorizacija crnoga kadra", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 20, br. 77–78, str. 141–150.
- Brčić, Tihoni**, 2014b, "Regresivnost crnoga kadra", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 20, br. 79–80, str. 107–118.
- Burt, Richard**, 2013, "Writing the endings of cinema: saving film authorship in the cinematic paratexts of Prospero's Books, Taymor's *The Tempest* and *The Secret of Kells*", u: Buchanan, Judith (ur.), *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*, Basingstoke i New York: Palgrave Macmillian, str. 178–192.
- Curran, Steven**, 2001, *Motion Graphics: Graphic Design for Broadcast and Film*, Beverly: Rockport Publishers Inc.
- Dupré la Tour, Claire**, 2006, "Intertitles and titles", u: Abel, Richard (ur.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Abingdon i New York: Routledge, Taylor & Francis, str. 471–476.
- Fox, Margalit**, 1998, "FILM; Where There's Life After 'The End'", *The New York Times*, 29. studenoga, <<http://www.nytimes.com/1998/11/29/movies/film-where-there-s-life-after-the-end.html>>, posjet: 30. studenoga 2018.
- Girgus, Sam B.**, 2002, *The Films of Woody Allen*, Cambridge: Cambridge University Press
- Grainge, Paul**, 2007, *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global Media Age*, London i New York: Routledge, Taylor & Francis
- Hyde, Andrea**, 2009 "Godard's Intertitles", Walker Art Center, 10. studenoga, <<http://blogs.walkerart.org/design/2009/11/10/godards-intertitles2>>, posjet: 30. studenoga 2018.
- Kasten, Jürgen**, 2003, "Film as Graphic Art: On Karl Heinz Martin's *From Morn to Midnight*", u: Scheunemann, Dietrich (ur.), 2003, *Expressionist Film – New Perspectives*, New York: Camden House, str. 157–172.
- Kull, Kyle**, 2014, "Production Profile: Gravity", *Cinemablography*, 14. veljače, <<http://www.cinemablography.org/3/post/2014/02/production-profile-gravity.html>>, posjet: 11. studenoga 2018.
- Leitch, Thomas**, 2007, *Film Adaptation and Its Discontents: From *Gone with the Wind* to *The Passion of the Christ**, Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- Rawsthorn, Alice**, 2011, "Saul Bass Made the Title Sequence Into a Film Star", *The New York Times*, 6. studenoga, <<http://www.nytimes.com/2011/11/07/arts/design/saul-bass-made-the-title-sequence-into-a-film-star.html>>, posjet: 19. studenoga 2018.
- Scheunemann, Dietrich (ur.)**, 2003, *Expressionist Film – New Perspectives*, New York: Camden House
- Stanitzek, Georg**, 2009, "Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique)", *Cinema Journal*, god. 48, br. 4, str. 44–58.
- Tomić, Stanislav**, 2005, "Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske "špice", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 43, str. 115–138.
- Turković, Hrvoje**, 1986, *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija: metodološke rasprave*, Zagreb: Filmoteka 16
- Turković, Hrvoje**, 2008, *Retoričke regulacije: stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, Zagreb: AGM
- Van de Ven, Anne-Marie; Dougherty, Kerry**, 2012, "The Matrix' film poster", <<http://www.powerhousemuseum.com/collection/database/?irn=422513>>, posjet: 11. studenoga 2018.
- Zappaterra, Yolanda**, 2004, "Screen icon", *Design Week*, god. 19, br. 30, str. 12–15.



Šaulov sin
(*Saul fia*, László Nemes, 2015).

95 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 94(=411.16)"1939/1945":791.23

Dragan Jurak

O Šaulovu sinu i holokaustu

U povodu rukopisa prijevoda knjige Georges-a Didi-Hubermana
Izači iz tame (prevela Milica Rašić)¹

“Dragi László Nemes, Vaš film Šaulov sin je čudovište.” Tim nježno-grubim riječima francuski filozof Georges Didi-Huberman započinje svoj esej posvećen Šaulovu sinu (*Saul fia*, László Nemes, 2015). Pa nastavlja: “Kako da film čiji je predmet sasvim stvaran Behemot, nacistička mašina za istrebljivanje unutar ograda logora Auschwitz-Birkenau 1944. godine, kako da taj film ne bude čudovište ako ga uporedimo s pričama koje smo, pod imenom ‘fikcija’, navikli da otkrivamo u bioskopima svake sedmice?” (sve citate prenosimo u prijevodu Milice Rašić).

Nema sumnje, Šaulov sin mađarskog redatelja, višegodišnjeg asistenta Béle Tarra i dobitnika Zlatne palme u Cannesu, film je koji se ne uklapa u uobičajene filmske programe multipleksa. Štoviše, film mađarskog debitanta ne uklapa se ni u korpus filmova o holokaustu. Prigodom gostovanja na Zagreb Film Festivalu Géza Röhrig, glavni glumac u filmu, rekao je da je ideja bila snimiti autentičan film o holokaustu. Izbor riječi “autentičan” bio je pritom vrlo indikativan. Ne samo da je Géza Röhrig, mađarski pjesnik s newyorškom adresom, proglašio gotovo čitav korpus filmova o holokaustu neautentičima, već se i izravno referirao na polemiku koju je prije petnaest godina pokrenuo budući nobelovac Imre Kertész.

U svom eseju “Tko posjeduje Auschwitz?” Kertész, i sam preživjeli zatočenik Auschwitza,

nazvao je Spielbergovu *Schindlerovu listu* (*Schindler's List*, 1993) neautentičnim prikazom holokausta. “Smatram kićem svaku reprezentaciju Holokausta koja je nesposobna shvatiti ili koja ne želi shvatiti organsku vezu između našeg vlastitog deformiranog načina života (bilo u privatnoj sferi ili na razini ‘civilizacije’ kao takve) i same mogućnosti Holokausta (...) Pritom mislim na one reprezentacije Holokausta koje pokušavaju jednom za svagda postaviti Holokaust kao nešto što je strano ljudskoj prirodi; koje teže odstraniti Holokaust iz prostora ljudskog iskustva”.

Kertészov esej imao je snažan odjek. *Schindlerova lista* nije bio samo krunski, oporučni film Stevena Spielberga već i krunski hollywoodski film na temu onoga što se općenito smatra “nezamislivim” i “neizrecivim”. Među ostalima, polemici se pridružio i Stanley Kubrick, koji je nakon Spielbergova filma oduštao od vlastita projekta o holokaustu, izjavivši da je “princ Hollywooda” nepovratno pojednostavio najkompleksniji događaj u ljudskoj povijesti. “Mislite da je *Schindlerova lista* film o holokaustu? Ne, to je success story, priča o uspjehu”, kazao je Kubrick. “U holokaustu je ubijeno šest milijuna ljudi, *Schindlerova lista* je film o 600 ljudi koji nisu ubijeni.”

Šaulov sin predstavlja nastavak te polemike, na najvišoj reprezentacijskoj razini. Canneska senzacija Lászla Nemesa zapravo je

¹ Prema informacijama dobivenima od izdavača, objava knjige u Hrvatskoj očekuje se u proljeće 2019. (op. ur.)



fascinantna potraga za autentičnim prikazom holokausta. Pitanje autentičnosti posredovanja holokausta posljednjih godina postaje središtem njegova poimanja. Broj preživjelih sve je manji, a s njima i forma izravnog, autentičnog svjedočanstva. Uskoro više neće biti preživjelih, a s njima će nestati i svjedočanstvo iz prve ruke. To povlači pitanje opće autentičnosti onoga što se piše i snima o holokaustu.

Jasno, Spielberg je u prostor holokausta ušao naoružan najtežom hollywoodskom artiljerijom: glumačkim zvijezdama, hollywoodskim fabuliziranjem, općom glamurizacijom i, najvažnije, pretenzijom objektivnog znanja o holokaustu – odnosno stavom redatelja koji „zna sve”, čija kamera „vidi sve”. László Nemes i Géza Röhrig kreću suprotnim putem: ka subjektivnom, suženom doživljaju, posredovanom dugačkim krupnim kadrovima svakodnevice jednog pripadnika *Sonderkommandoa*, jedinica židovskih zatočenika prisiljenih da sudjeluju u procesu uništavanja. Autori izbjegavaju objektivni, širokokutni prikaz Auschwitza u jesen 1944., i ne pretendiraju da posjeduju sve znanje o holokaustu.

Didi-Huberman u svom eseju „Izaći iz tame” skreće pozornost na činjenicu da je Nemes koncept filma utemeljio na poznate četiri fotografije koje su, kolovoza 1944., snimili pripadnici *Sonderkommandoa* u Krematoriju

V logora Birkenau. Za Nemesa te fotografije „postavljaju suštinska pitanja”. Njihova forma izrez je originalne autentičnosti bilježenja holokausta. Fotografije su snimili zatočenici, na samom mjestu zbivanja, u vrijeme zbivanja. Ni jedna reprezentacija holokausta neće se približiti toliko stvarnosti/autentičnosti kao fotografije snimljene u ljetu 1944. u Birkenauu.

I sam Didi-Huberman već se bavio četiri-fotografijama iz Krematorija V. U „Korama“, svom eseju o posjetu muzejskom kompleksu Auschwitz-Birkenau, pisao je o problemu prenošenja i muzeifikacije povijesnog događaja, i o značajnom spomeničkom, socijalnom, filozofskom i političkom izazovu koje to prenošenje predstavlja. Tri od četiri snimljene fotografije danas stoje na stelama nasuprot ruševinu na kojima su snimljene. Dakle, fotografije su prošle proces muzeifikacije; prigodom koje je jedna odabacena kao bezvrijedna (jer njen izrez nije uhvatilo ništa od povijesnoga značaja). A sada te fotografije postaju i stilsko polazište „autentičnog“ filma o holokaustu, o Auschwitzu: filma u kojem se reproducira i sam događaj snimanja fotografija iz Krematorija V.

To Didi-Hubermana nakon „Kora“ ponovno vraća fotografijama, sada iz perspektive filmskog stila Šaulova sina. S pomoću snimateljeva objektiva u Auschwitzu 1944. ostvarilo se vlastito pravo na pogled; „ali i učinilo vidljiv-

vim ono što su nacisti hteli da učine apsolutno nevidljivim, dakle, neverovatnim za oči sverata.” Kao i fotografije koje je snimio pripadnik *Sonderkommando*, i Nemesov film pokušava konstruirati realizam “nasuprot istorijskoj realnosti koja se često kvalificuje kao nezamisljava”. Pri čemu je problem realizma u tome što je “mnogo teže predstaviti pakao koji je postojao nego izmišljeni pakao”.

S jedne strane, Nemes se u filmu fokusirao na historijsku i dokumentarnu preciznost (jezici kojima se govori, arhitektonski elementi, društveni odnosi unutar *Sonderkommando*, svakodnevni poslovi, itd.). S druge strane, po-kušao je pronaći autentično očište holokausta. To iskonsko očište, prema Nemesovim izjavama, predstavljaju četiri fotografije. U filmu se nalazi i kratak dijalog dvojice pripadnika *Sonderkommando*, prvi želi da se što prije kre-ne u pobunu, drugi prednost daje fotografi-ranju. Pobuna može završiti dizanjem u zrak jednog od krematorija, bijegom i spašavanjem nekolicine zatočenika. No za ekonomiju holokausta to su beznačajne smetnje. Fotografije pak imaju zadatak stići u “svijet preživjelih”, i tako svjedočiti o holokaustu.

Očište fotografija nije očište redatelja koji sve vidi, sve zna. To je uzak, malen izrez koji više ograničava nego što proširuje. Fotografije su snimljene u žurbi, iz ruke, bez mogućnosti optimalnog kadriranja, i gledanja kroz objektiv.

Očište koje sve vidi, koje holokaust gleda kroz totalni plan, zapravo je očište SS-ovaca, zapovjednika logora i nadzornika na stražarskim tornjevima. To očište Didi-Huberman uspoređuje sa scenom iz *Schindlerove liste*, “u kojoj je oficir SS-a mogao, kao Cecil B. DeMille na svom filmskom setu, da posmatra logor pa-noramski, sa visine svog ljubavnog gnezda, i da iz snajpera puca na zatvorenike, tek da se malo zabavi. Ali u Birkenau-u je nešto sasvim drugo”, nastavlja Didi-Huberman, obraćajući se izravno Nemesu, “i vi ste krenuli od očiglednosti da je u prostoru opsednutim užasom moguć jedino pogled s male daljine i kratkog trajanja: pogled prisiljen da preko smrti prelazi u prola-zu, potom da oči brzo spusti ka tlu.”

Zanimljiv je ovaj kontekst u kojem se spominje Schindlerova lista. No Didi-Huberman izbjegava bavljenje Spielbergovim filmom. U nastavku eseja prelazi na alegoriju Šaula i izmišljenoga sina, i tek na kraju se ponovno vraća Nemesovu formativnom konceptu. Personalizirajući i intimizirajući, Didi-Huberman zaključuje: “Dragi László Nemes, evo me, dakle, na kraju, s čudnim utiskom da ste svojim pozamašnim dokumentarnim ra-dom, uspeli da od svog filma ne napravite isto-rijsku rekonstrukciju *Sonderkommando* logora Birkenau, već istinsku kinematografsku pripovetku (...)”

Može se postaviti pitanje je li uopće moguće pisati/razmišljati o Šaulovu sinu bez osvr-tanja na Schindlerovu listu. Nemesov film traži određeno predznanje. To predznanje uklju-čuje poznavanje zbivanja iz 1944, prije svega akcije fotografiranja te glasovite pobune. No to predznanje apsolutno uključuje i poznavanje korpusa filmova o holokaustu, i ponajprije Schindlerove liste. Pripovjedni koncept filma proizlazi iz reprezentacije četiri fotografije *Sonderkommando*, ali i negacije one prezenta-cije koju predstavlja Schindlerova lista.

U tom Nemesovu konceptu postoji dosta nedosljednosti. Istina, zanimljiviji film o ho-lokaustu nije se pojavio još od Lanzmannova dokumentarca *Shoah* (1985). Međutim, au-tentičnost filma je onolika u koliko mjeri ne-gira i propitkuje autentičnost holivudizacije Holokausta. A pritom je i u samom filmu uočljiva određena holivudizacija (fabuliranje, kori-štenja narativnih motiva iz postojećih filmova, itd.). Uglavnom, nije ovo mjesto da se osvrćemo na nedosljednosti Nemesova koncepta. Ne osvrće se ni Didi-Huberman. Kao autoritet za suvremeno iskustvo holokausta, posredovanu muzejima i filmovima, on u Šaulovu sinu vidi ponajprije snažan reprezentacijski tekst. To je i temeljna svrha njegova eseja “Izaći iz tame”. Dati s najvišega mogućeg mesta potvrdu au-tentičnosti i validnosti filmu koji istražuje samo pitanje autentičnosti reprodukcije holo-kausta.

DRAGAN
JURAK: O
ŠAULOVU SINU I
HOLOKAUSTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



95 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIST

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.221/.228"2018"(49.3)

Dragan Jurak

Djevica Marija i "jebena kraljica"

Uz igrane filmove prikazane na 27. dana hrvatskog filma,
Zagreb, 16–20. lipnja 2018.

Tinejdžerice na ljetovanju, Djevica Marija na dvosjedu prizemnog podstanarskog stana i "jebena kraljica" srednjoklasne obitelji (u usponu)... i slobodnom padu. I još: djevojka nejednakih grudi na maturalnom izletu, Splićanka koja se od povrća najviše voli jebati s tikvicom i krastavcem na parti-vikendu u Zagrebu, majka koja čisti tragove sinova ubojsvta svećenika, kao i spremičica izgubljena u vili koju čisti, izgubljena u vlastitom životu... I opet: Antoneta Alamat Kusijanović.

Diskriminiramo muške autore i protagoniste igrane selekcije 27. dana hrvatskog filma, no kao i prošlih godina ženske autorice, protagonistice i ženski likovi ukrali su kratkometražnu konkurenčiju Dana, dapače, već i prije službenog početka smotre pažnju je ukrala mlada redateljica iz Dubrovnika viješću da će producentska kompanija Martina Scorsesea koproducirati njezin dugometražni igrani debi.

Bolje najave filma *U plavetnilo* (2017), nagrađenog u Berlinu, Oberhausenu i Sarajevu, nije moglo biti. Zapravo, još je bolja najava uvodna scena sa skokom u more mršave, androgine, mlađe tinejdžerice. *U plavetnilo* je priča o obiteljskim problemima, odrastanju i ljetnim ciklusima: s vodom kao elementom ljubavi i morem kao elementom tinejdžera. Suptilna, višeslojna priča povremeno se ipak doima i pretencioznom. No film se postvaruje u iznimnoj vizualizaciji dubrovačkog primorja (snimatelj Marko Brdar) i upečatljivoj pojavi Gracije Filipović, djevojčice u fluksu sazrijevana-

nja. Taj spoj idealiziranih prirodnih elemenata i emocionalnog sazrijevanja, kulta ljeta i mlađenackog fizisa, jedan je od kinematografskih vrhunaca selekcije. Ovaj je film širom otvorio vrata svjetskog filma Antoneti Alamat Kusijanović – i znamo zašto – jer spaja ideale prirode i grčku idealizaciju ljudskog tijela sa suvremenim životom i suvremenim Zapadom na način koji je upečatljiv gotovo kao Miliusovo spajanje surfera i obala južne Kalifornije u *Danu velikih valova* (*Big Wednesday*, 1978).

No ako moramo izdvojiti jedan jedini trenutak igrane konkurenčije Dana, onda je to pojavljivanje Djevice Marije u *Mariji* (2017). Film Jurja Primorca film je o čudu ukazanja, najkraće rečeno. Djevica Marija ukazuje se Marinku (Josip Lukić), suvozaču "pauka" Zagrebparkinga. Povučeni, autistični mladić Mariju vidi u kamenu, obliku oblaka, u šari na vjetrobranskom staklu kamiona u kojem se na poslu vozi... Naposljetku, Marija će pozvoniti i na vrata njegova podstanarskog stana. I to je taj trenutak – dok Djevica Marija u kišnoj kabanci sjedi s Marinkom na dvosjedu, kamera se polako udaljava kroz prozor. Nema riječi, ali sve je jasno. Marija je prenijela poruku: sve će biti dobro, sve će biti dobro...

Ukazanje u *Mariji* jest ukazanje kao mamen, osobni događaj. Kao trenutak poezije, kao trenutak utjehe u svakodnevici malog čovjeka. Posrijedi je ateistički film o čudu ukazanja, i pritom nismo ironični, niti je sam film ironičan. U svom prvom autorskom filmu Juraj Pri-



*U plavetnilo
(Antoneta
Alamat
Kusijanović,
2017)*

morac koristi motiv vjerskog ukazanja za portret jednog jurodivog, običnog-neobičnog lika. A Josip Lukić dočarao ga je izvanredno.

Ako smo pojavljivanje Marije upravo proglašili najboljim trenutkom konkurenциje, onda moramo reći da je monolog Hrvojke Begović u *Kraljici* (2017) tik do njega. Hrvojka nije raspoložena za jutarnji bračni seks. Hrvojka je otišla s posla samo tako, kao "jebena kraljica". Uz alkohol povjerava se prvom poznaniku. Trudna je, muž ju vara. Hrvojka puca. Oči joj se crne, zubi histerično cere dok izgovara svoj monolog... Film Martine Marasović prošao je pomalo i nezapaženo u procesu selektiranja konkurenциje, no monolog Hrvojke Begović predstavlja jedan od boljih trenutaka Dana. Dakako, mogli bismo reći i najbolji, ali ne želimo time umanjiti glumačke dosege Mirele Brekalo Popović u *Marici* (Judita Gamulin, 2017), Mirele Mađor i Josipa Lukića u *Ultri* (Igor Jelinović, 2018), Anete Matulić i Lukrecije Tudor u filmu iz off programa *Sandra i Marina* (Igor Jelinović, 2018), Mate Gulina i Zdenka Jelčića u *Sitnici* (Mladen Stanić, 2018) ili Nikše Butijera u već spomenutoj *Mariji*.

Naveli smo neke naslove, neke autore, glumce i upečatljive trenutke, pa možemo istaknuti i neke uočljivije trendove konkurenциje.

Najzanimljivijim se čini podatak da najviše filmova u konkurenciji ima Akademija dramske umjetnosti, čak njih pet: *Behemot* (2017) Igora Dropuljića, *Maricu* Judite Gamulin, *Napako* (2017) Filipa Zadra, te u koprodukciji, *Oca* (2018) Tomislava Šobana i *Sitnicu* Mladena Stanića. Nekada je Akademija bila jedan od epicentara krize hrvatskog filma, a sada ne samo da je jedan od pokretača kinematografije, u producijskom koliko i obrazovnom smislu, već se i njezini studenti doimaju poput sasvim zrelih i zaokruženih autora. Judita Gamulin možda je i najbolji primjer za to. Autoricu Cvićeća (2015), filma prikazanog i u korejskom Busanu, ne može se gledati kao studenticu koja snima studentske radove, već kao kompletну, izgrađenu autoricu, suptilnog stila i već prepoznatljivih tema. A *Marica* je najbolja potvrda te autorske zaokruženosti.

Drugi uočljivi trend je onaj o kojem pišemo već godinama, a istakli smo ga i na početku. Dakle, kada govorimo o hrvatskom filmu, a posebice kada govorimo o generatoru obnove hrvatskog filma, onda govorimo o redateljicama, sceneristicama, producenticama, glumicama: o filmašicama, a ne filmašima. Još uvijek smo dojma da filmašice imaju širi dijapazon tema, svježiji diskurs, da su se brže prestrojile s pos-



Marija (Juraj Primorac, 2017)

tmodernog filma na post-postmodernistički film, te da bolje koriste pristupačnije producijske uvjete digitalizirane kinematografije. Jednostavno, cure su pametnije, fleksibilnije i autorski složenije. Na koncu, čini se i poduzetnije, a čak i ženski likovi i njihove glumačke interpretacije čine se zanimljivijima od onih muških kolega.

I ove godine je bilo tako, premda su se u konkurenciji našla samo četiri filma koja su snimile autorice. Na kraju, glavni žiri je nagrađe podijelio između tri filma: *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusijanović, *Marije Jurja Primorca* i *Marice Judite Gamulin*, dakle, među tri nagrađena filma dva su bila "ženska".

Marija je nagrađena za najbolji scenarij (Ivan Turković Krnjak i Juraj Primorac) i najbolju glumu (Nikša Butijer). *U plavetnilo* je dobio nagradu žirija za najbolju montažu (Minji Kang i Frano Homen) i nagradu kritičara Oktavijana za najbolji film konkurencije. *Marica* je dobila nagradu za najbolju kameru (Tomislav Sutlar). A spomenimo i da je nagradu za najboljeg mlađog redatelja/redateljicu dobio Mladen Stanić za film *Sitnica*, komičan koliko i dramatičan film o obračunu dvojice udovaca. Sve u svemu, žiri i kritičari solidno su raspodijelili nagrade i

zapravo jedini film koji je pri dodjeli zaobiđen, uz *Sandru i Marinu* Igora Jelinovića (ali ionako prikazan samo u off programu) jest *Kraljica Martine* Marasović.

Eto, privodimo kraju rezime još jedne uspješne godine mladog hrvatskog filma. Prošle godine u Puli su slavili Igor Bezinović i Hana Jušić, djeca Dana. Ove godine u Puli debitiraju Barbara Vekarić s *Aleksi* (2018), Sara Hribar i Marko Šantić s *Ladom Kamenski* (2018), te Dubravka Turić, Filip Mojzeš i Filip Peruzović omnibusom *Duboki rezovi* (2018). Svi su oni većinom također djeca Dana. Jednostavno, hrvatski film sve je bolje i bolje podmazani stroj. Val ženskih autorica oslobođio je iznimnu kreativnu energiju, Akademija i kinoklubovi ispunjavaju svoju obrazovnu zadaću, a Dani i Pula funkcioniраju kao festivalska osovina nacionalne kinematografije. Hrvatski film tako je postao jedan od najživljih i najprovokativnijih segmenata nacionalne kulture i žarište kreativnih previranja. Ono što još sada samo čekamo jest veliki uspjeh na nekom od najvećih festivala, kao i pojavu velikog autorskog imena. Potencijalnih kandidata ne manjka. A jednakovo važno: za sada se čini da neće manjkati ni ponuđenih prilika.

DRAGAN JURAK:
DJEVICA MARIJA
I "JEBENA
KRALJICA"

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5ZAGREB):791.229"2018"(049.3)

Ivana Emily Škoro

Melankolična nota masovnog iseljavanja te političkih i društvenih nedaća

Uz dokumentarne filmove prikazane na 27. danima hrvatskog filma, Zagreb, 16–20. lipnja 2018.

Nakon završenih 27. dana hrvatskog filma može se zaključiti da je 2018. bila dobra godina za dokumentarni film. Na ovogodišnjoj je ceremoniji dodjele nagrada stručni žiri (Jasna Nanut, Dragan Ruljančić i Marina Redžepović) dodijelio Grand Prix upravo dvama dokumentarnim filmovima koji su pomeli konkureniju: filmu *Buffet Željezara* (2017) redatelja Gorana Devića i filmu *Majči* (2018) redatelja Josipa Lukića. *Buffet Željezara* odnio je još dvije nagrade, onu za režiju i, još važnije, Oktavijana za dokumentarni film.

Bez ikakva se ustručavanja mora istaknuti da je *Buffet Željezara* zaslужeni dobitnik nekoliko nagrada jer je riječ o vrhunskom ostvarenju dokumentarnog filma. Korištenjem samo jedne kamere, redatelj je unutar jednog tjedna uspio vrsno snimiti zatvaranje jednog malog sisačkog kafića te tako metaforički prikazati propadanje hrvatskog društva. Sâm se kafić nalazi pored autobusne stanice, tik do nekad najveće željezare u Istočnoj Europi. Već s prvim kadrom Dević naznačuje da je *buffet* stvar prošlosti, puka relikvija, kao i sama željezara koja je zatvorena prije nekoliko mjeseci.

Snimajući kavanske razgovore gostiju kafića, Dević opservacijskom tehnikom dotiče sve probleme hrvatske stvarnosti. Sredovječni vlasnici Erna i Dževad iščekuju dan zatvaranja kafića, jer i oni kao i mnogi drugi ljudi u Hrvatskoj planiraju otići u Njemačku u potrazi za

boljim životom. Dani su im ispunjeni promatrjanjem prazne ceste i iščekivanjem sljedećeg gosta. Gosti dolaze rijetko, a u iznimnim se slučajevima njihova navraćanja svaki put iznova pokreće diskusija o uobičajenim temama koje se mogu čuti na ulicama bilo kojeg grada u Hrvatskoj. Sve goste u *buffetu* vuče nostalгијa za dobrim starim vremenima. Oni prokljinju domaće i svjetske političke događaje te vase za promjenom i bijegom iz svoje mizerne sredine. Oskudan broj gostiju govori gledatelju o ukidanju autobusnih linija, zatvaranju nekolicine kioska i raspuštanju sindikata. "Kuće su prazne", izvješćuje jedna gošća. "Sad će se u njih moći useliti izbjeglice", lamentira drugi. Cijeli film obavijen je osjećajem raspadanja, a sâm se kafić nalazi u limbu iz kojeg naše protagonisti može izvući jedino spasonosna Njemačka.

Zadnji dan rada kafića završava tipičnom balkanskom zabavom. Ona poetično kontrastira dva osjećaja koja preplavljaju ljude pri odlasku iz Hrvatske: Dževad s užitkom stavљa janje na ražanj, meće novčanice u džepove svirača sintesajzera, toči gostima čaše i čaše alkohola, dok istovremeno Erna usamljeno stoji iza šanca i plačući gleda u prazno. Kao i drugi ljudi koji su otišli iz Hrvatske, Erna zapravo ne želi ići, ali je primorana napraviti taj korak. Dokumentiranjem mjesta u kojem je "sve ošlo kvragu", Goran Dević uspio je uhvatiti esenciju hrvatske stvarnosti i prikazati očaj ljudi koji



Buffet
Željezara
(Goran Dević,
2017)

su prisiljeni otići iz vlastite domovine u druge zemlje.

Naš je drugi dobitnik Grand Prixa na ovo-godišnjim Danimura turbulentni srednjometražni dokumentarni film redatelja Josipa Lukića Majči. Film na prvi pogled počinje opuštenim razgovorom između redatelja i njegove majke Dragice, no teme koje se otvaraju daju naslutiti da će Majči biti provokativan i bezobrazno iskren film. Lukić se ne suspreže od zapitkivanja, a njegova majka nesuvislo odgovara na sva pitanja koja sežu od njezinih seksualnih eskapada i života kao Srpskinje u Splitu tijekom Domovinskog rata, pa do psihičkog i fizičkog zlostavljanja koje je proživjela u braku sa svojim bivšem mužem. Već je nakon početne rasprave o orgazmima i seksualnoj izdržljivosti njezina preminulog ljubavnika gledatelju potpuno jasno da nema pitanja na koje se Dragica, "majči", ustručava odgovoriti.

Kroz Majči se provlače često šokantne, ali, začudo, neusiljene teme, a uz nemirenost gledatelja Lukić potencira stvarajući dihotomiju između slike i sadržaja filma. Kadrovi su općenito statični i većinom služe kao okvir koji dva subjekta smješta unutar prekrasnih akvarela zalazećeg sunca ili na pitoreskne lokacije

u Splitu. Čak i u izuzetno jezivoj sceni u kojoj Lukić dovodi svoju majku pred prozor njihova bivšeg stana te ju potiče da inscenira način na koji ju je bivši muž zavezao za radijator i satima mučio pred očima njegove sestre, nailazimo na kontrast između mirne, hladne kamere i nasilnog verbalnog sadržaja. Majči je odličan feministički orientiran dokumentarac koji priča o životu jedne majke te istodobno uspijeva progovoriti o životu u balkanskim zemljama uopće. Lukić uspješno pokazuje da se naša egzistencija može sabrati u niz kaotičnih, često tragikomičnih elemenata na malom i raznovrsnom geopolitičkom prostoru.

U ovom izvještaju vrijedi napisati nešto i o Životu od milijun dolara (2017) Roberta Tomića Zubera koji je zasluzeno osvojio Nagradu za etiku i ljudska prava. Hrvatskoj javnosti već je poznata hajka koja se u novinama podigla oko udruge Hrabro dijete i roditelja preminule Nore Šitum. Kao novinar, Zuber je imao intiman uvid u život Šituma prije i poslije smrti njihove trogodišnje kćeri, a nakon što su pronađene diskrepancije u računima već spomenute udruge, redatelj je počeo dokumentirati sumanute događaje koji su netom poslije uslijedili. Teško je ne osjetiti razočaranje i bespomoćnost

IVANA EMILY
ŠKORO:
MELANKOLIČNA
NOTA
MASOVNOG
ISELJAVANJA
TE POLITIČKIH
I DRUŠTVENIH
NEDAĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Majčić (Josip
Lukić, 2018)

dok pratimo Zubera koji se opetovano i bezuspjšno pokušava sastati s ključnim članovima Udruge. Ljudi koji su prije samo nekoliko mjeseci zajedničkim snagama uspjeli dignuti hrvatsku javnost na noge sad komuniciraju kroz pravne dopise. Zuber je očito pristran kada se radi o Šitumovima, no nakon priloženih arhivskih snimki i drugih inkriminirajućih materijala teško je ne stati na stranu roditelja male Nore. Život od milijun dolara dojmljiv je primjer interventnog dokumentarizma koji ukazuje na potrebu za zakonskom obvezom provjere načina trošenja novca uplaćena udrugama kao što je Hrabro dijete.

Na festivalu je prikazan i vrlo uznemirujući dokumentarac Arsena Oremovića s aktivističkom tematikom pod nazivom *Tak kak je* (2018) čija radnja prati oca kojemu bivša žena već tri godine brani susrete s maloljetnom kćerom, iako mu je po sudskoj presudi dodijeljeno pravo na viđanje djeteta. Film je prepun provokativnih i emotivnih scena koje široj publici otkrivaju alarmantan problem koji pogoda na tisuće roditelja u Hrvatskoj. Nadalje, tu je film *Dragi susjedi* (2017) Nebojše Slijepčevića koji tematizira odnos Zagrepčana s izbjeglicama te razotkriva problem ksenofobije koji se temelji

na neznanju i predrasudama. Redatelj pronicljivo pokazuje da je za uspostavljanje mirne komunikacije između dviju skupina potreban posrednik (u ovom slučaju to je Hrvatica, djevojka jednog od izbjeglica) koji će prevladati razlike i spojiti različite svjetove.

U ovoj skupini ne smijemo zaboraviti na novi dokumentarac Darija Juričana *Gazda: početak* (2018) koji se nadovezuje na njegov prethodni uspješni film. U ovom filmu Juričan nastavlja s rasjecanjem sustava koji je stajao iza Agrokora. Dok se *Gazda* (2016) bavio usponom hrvatskog tajkuna Ivice Todorića, bivšeg šefa Agrokora, ovaj se put redatelj usredotočio na lik Miroslava Kutle, vlasnika Globus Gruppe, s kojim su počeli prvi koraci privatizacije u Hrvatskoj. Kao i u prethodnom filmu, Juričan se ne suzdržava od razotkrivanja prave prirode politike koja već dugo muči Hrvatsku. U ovogodišnjoj su se konkurenčiji našla i dva zanimljiva dokumentarca o konstrukcijama i prostorima koji su izgubili svoju prvotnu funkciju. U atmosferičnom filmu *Dom boraca* (2018) redatelj Ivan Ramljak uspijeva bez dialoga i korištenjem samo prekrasnih kadrova snimljenih u stilu tabloa opisati kumrovečki Spomen-dom boraca NOR-a i omladine Jugoslavije.

slavije. Premijerno je prikazana i prva epizoda nove sezone *Betonskih spavača* redatelja Saše Bana pod nazivom *Zagrebački velesajam, nesudjeni centar grada* (2018) u kojoj kritičar arhitekture Maroje Mrduljaš otkriva gledatelju sliku starog Velesajma koji je nekoć služio kao testna površina za arhitektonske eksperimente.

Crno-bijeli film *Mama, zašto plaćeš...* (2017) redateljice Vladimire Spindler na vrlo poetičan način prikazuje odnos majke, koja se nosi s teškom depresijom, i njezine djece. Tu je i simpatičan dokumentarac redateljica Višnje Skorin i Kristine Baticeli *Crna ovca bistrčka* (2018) koji prati način na koji se religiozna obitelj jedne ateistice nosi s njezinom deklamacijom nevjerništva (proces jako podsjeća na *outanje gay djece svojim roditeljima*). *Moj život bez zraka* (2017) autorice Bojane Burnać dokumentarac je o Goranu Čolaku, višestrukom svjetskom prvaku u ronjenju na dah. Burnać je uspjela dočarati ne samo fizički napor koji je potreban u ovom sportu, nego i psihičku i mentalnu spremnost osobe da zaromi u duboko plavetnilo. Na kraju imamo dva "ratna" filma: *Glasnije od oružja* (2017) redatelja Miroslava Sikavice te *U slučaju rata* (2018) Jana Geberta. U vrlo interesantnom dokumentarnom filmu *Glasnije od oružja* Sikavica analizira uspon domoljubne glazbe u 1980-ima i 1990-ima, a koja je odigrala važnu ulogu tijekom turbulentnih godina u Hrvatskoj. Autor je uspio intervjuirati desetak autora koji su proizveli hitove tijekom Domovinskog rata, od Josipe Lisac i Mladena

Kvesića do Opće opasnosti i Davora Gobca, te sa svakim osobno raspraviti i o prošlosti i o sadašnjoj društvenoj situaciji u našoj zemlji.

U slučaju rata tematizira, pak, zabrinjavajući uspon radikalne desnice i nacizma u Evropi. Gebert je u ovom šokantnom filmu prikazao djelovanje slovačke paravojne skupine Slovenski Branci čiji su članovi većinom tinejdžeri. Na čelu je skupine Peter Švrček, naizgled normalan mladić koji kao i svaki prosječan adolescent ima curu, vozi vlastiti auto i polaže maturu. No vikendom se Švrček pretvara u okrutnog vođu, obučenog od glave do pete u maskirnu uniformu, koji koristi nacističke simbole i ideje u svojoj propagandi. Gebert u ovom filmu pokazuje da su grupe poput Slovenskih Branaca simptom političke, ekonomске i moralne krize naše civilizacije iz koje trenutno nema izlaza.

Ovogodišnji je dokumentarni program imao izuzetno melankoličnu notu – većina dokumentaraca bavila se problemom masovnog iseljavanja stanovništva te političkim i društvenim nedaćama koje već godinama muče Hrvatsku. S obzirom na to da dokumentarni film premošćuje jaz između činjenice i fikcije, razumljivo je da će redatelji pokušati što preciznije uhvatiti stanje naše stvarnosti, koja u ovom trenutku izgleda jako turobno. Iako je ova godina bila iznimno plodonasna što se tiče našeg dokumentarnog stvaralaštva, ova se autorica nada da će već sljedeće godine filmovi predstaviti bolju i ljepšu sliku našeg društva.

IVANA EMILY

ŠKORO:

MELANKOLIČNA

NOTA

MASOVNOG

ISELJAVANJA

TE POLITIČKIH

I DRUŠTVENIH

NEDAĆA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791.32.072.3

Iva-Matija Bitanga Život je pizda

Uz film *Marica* Judite Gamulin prikazan na 27. danima hrvatskog filma, Zagreb, 16–20. lipnja 2018.

Film *Marica* (2017) mlade redateljice Judite Gamulin, studentice zagrebačke Akademije dramske umjetnosti, bavi se položajem žene u malograđanskom društvu kroz priču o Marici (Mirela Brekalo Popović), sredovječnoj ženi koja obitelj prehranjuje služeći u tuđoj kući.*

U priču nas uvodi psihički iscrpljen ženski lik koji zatječemo u odmjereno finom ambijentu vile u podsljemenskoj zoni. Sama odsutnost njezina pogleda otkriva već prvim kadrovima pravu funkciju ambijenta kojim klijimo. Moderna arhitektura i dizajnerski aranžirani interijer u svakom svom dijelu spremni su za fotografiranje za editorijal o savršenim domovima/životima. Izraz njezina lica u stanju je neke nelagodne mirnoće, u trajnoj streljini. Kontrolirano i smireno odgovara na neutratične telefonske pozive koji prekidaju tako uspostavljen mir, pretpostavljamo muža i sina Borne, iz odstojanja kaotičnog i "nesavršenog" života majke i supruge u koji je dvojica stalno dozivaju. Njezin odgovor: "Sve će biti u redu, sve će se riješiti", otkriva uvjetovanu pasivnost, kao i životni stav čije je odredbe bespovorno i bezizlazno prihvatile te čiji je zatočenik koji nije kadar donijeti nikakvu samostalnu odluku. Kadrovi u kojima se pojavljuje zahvaćaju parcijalno ambijent tražeći njegove geometrijske apstraktne mogućnosti, a u tako stvorenim isječenim vizurama redateljica vodi i smješta

njezin lik izgubljenog pogleda, kojem je lagano sve svejedno.

Maričinu rutinu podređivanja prekida scena bračne svađe, kao iz reklame, bogatog para kod kojeg čisti. Mlada, lijepa i uspješna žena napušta mladog, lijepog i uspješnog muža, teatralno kupi stvari, uzima ključ od auta i odlazi. U hotel. U najboljoj maniri brojnih sapunica koje, pretpostavljamo, Marica iz svog svijeta ovisnički pokorno upija i prati.

Odlazeći iz perfektne kulise tuđega života, njezinu kadriranjem odsječenu glavu nalazimo kako bezidejno pluta u carstvu sredstava za čišćenje i pranje, savršeno aranžiranih polica obilja inozemne drogerije, koja je simbol triumfa konzumerističkog kapitalizma i slatkastog privida slobode izbora. Marica će svoju bezidejnost i povodljivost potvrditi kada s police uzima nešto čime prekida svoje bespomoćno plutanje, kopirajući bez razumijevanja neku drugaćiju ženu, onu sigurnu u sebe i svoj život, sa stavom, ženu drugog nazora, financijskih mogućnosti, koncepta i svijeta, koju možda ni-malo slučajno "ne glumi", već tumači redateljica majka Franka Perković, osoba koja je oličenje svega onog što naše društvo i žena nažalost nije. Kao da će tom kupnjom instant promijeniti sliku svoga svijeta, sebe ili svoju sudbinu.

Pred stanom, vratima ulaza u svoj život, ona zastaje osluškujući zujanje glasova koji iza

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 27. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvat-

skog društva filmskih kritičara i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.



zatvorenih vrata probijaju na hodnik repetirajući irritantno i beskrajno zatupljujuću svakodnevnicu, kojoj se ona svakodnevno, ritualno vraća. Prepoznajemo glas glumca Nikše Butijera kojim nam se evociraju likovi primitivnih i zastrašujuće glupih arhetipova muškaraca koje s nevjerojatnom lakoćom uspješno tumači u svojoj glumačkoj kazališnoj i filmskoj karijeri. Iako nevidljiv, ovom zvučnom slikom jasno nam se predstavlja svijet u koji ona više ne želi ući. Pred vratima obiteljskog žrtvenika ostavlja vrećice špeceraja i odlazi.

Opet na neki način bespogovorno kopirajući tuđu odluku, uputit će se u hotel koji je i sâm smješten "nigdje", dolazeći na radno mjesto njoj blagonaklone i izafektirane poznanice koja je recepcionerka u tom hotelu, nalik skloništu za izbjeglice. Ovo mjesto ukida hotel kao znak lukuza. U njega se ona sklanja kao od sebe odbačena osoba u potrazi za nečim što ni sama ne traži, niti nalazi, kao posljedicu inercije i nepostojanja odluke koju sama nije sposobna donijeti, osmisiliti i izvesti. Film s druge strane ne nudi rješenje u obliku muškoga spasitelja našoj junakinji, princa na bijelom konju i oslobođitelja, što neki drugi humorističko-romantično zabavni film sigurno ne bi propustio iskoristiti i napraviti. Jer iz njezina je života nitko neće izbaviti – to jednostavno nije njezin film. Redateljica je ovdje u ambijentu prostih

praznih zidova na starom hotelskom madracu ostavlja samu u njezinoj glujoj melankoličnoj sudbinskoj juhi, zarobljenu u ograničenju njenog karaktera, kao muhu koja nam iza uha irritantno zuji, zarobljenu u staklenoj plafonijeri iz koje sama neće nikad izaći i u kojoj će skapati u potrošenoj sobi provincijskog svratišta pored sporednog puta.

Brižno osmišljena znakovima, sadržajna zvučna slika filma važna je strategija montaže koju redateljica paralelno koristi. Uz precizno kadriranje filmske slike, kao i kutem snimanja, dodatno su istaknuti prostor i mizanscena, čime se još jače podcrtavaju "subliminalne" poruke, kojima nas navodi na podsvjesne zaključke kojima onda sami nadograđujemo radnju i prostor. To oslikavanje zvukom izrežirano je kao kontrapunkt vizualnoj slici.

Marica je slika društva koje odgaja svoju žensku djecu u skladu s time da su vrijedna onoliko koliko mogu istrpjjeti, a svakodnevna ženska mantra: "A šta se može?" otkriva našu zajedničku parolu "život trpi do smrti". Čitavo naše društvo nas oduzeto gleda kroz Marićine oči i inertne automatizirane postupke, njezin povratak u zatočeništvo, u komfornu zonu malograđanstine, koju nema namjeru napustiti jer joj je "draža" vlastita nevolja nego sva sreća ovoga svijeta.

IVA-MATIJA

BITANGA: ŽIVOT

JE PIZDA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UDK: 791.32.072.3

Petra Šoštarić

Ponižene i uvrijeđene

Uz tri filma prikazana na 27. danima hrvatskog filma, Zagreb,
16–20. lipnja 2018.

Grčki tragičar Sofoklo navodno je smatrao da on sam prikazuje ljude onakvima kakvi trebaju biti, a Euripid onakvima kakvi jesu. Bile to stvarno Sofoklove riječi ili ne, mogu nam pomoći da ilustriramo pristup ljudima u trima filmovima snimljenima u Hrvatskoj 2017: u Marici (2017) Judite Gamulin, Buffetu Željezara (2017) Gorana Devića te u Majči (2018) Josipa Lukića.* Prvi od nabrojenih filmova je igrani, drugi dokumentarni, a treći negdje na granici između tih dviju kategorija. Sva tri, svaki na svoj način, odgovaraju na pitanje kako prikazati lik sredovječne žene slabijeg socioekonomskog statusa, već mnogo puta viđen u hrvatskom filmu. Pritom se nameće novo pitanje: može li se tom liku udahnuti nov život?

Judita Gamulin, autorica lepršavog i originalnog *Cvijeća* (2015), u novom filmu prikazuje jedan dan u životu sredovječne spremaćice. Redateljica koja je u *Cvijeću* domišljato iznenadila publiku, ovdje kao da se ne usuđuje iznevjeriti očekivanja iste, a potrošena tema kao da ju je sputala. *Marica* funkcioniра samo ako sklopimo prešutni dogovor s filmom i prihvatimo Maricu kao patnicu i žrtvu da bismo mogli suojećati s njom. Upravo u tome leži glavni problem filma: Maričin lik nije dovoljno

uvjerljiv sam po sebi, nego traži suradnju publike.

Marica je spremaćica u vili elegantnog mlađog para. Već je inteligentnim kadiranjem dočaran njezin društveni položaj: njezina glava je u razini ili ispod njihovih nogu. Kad lijepa i bogata šefica poslije svađe s partnerom impulzivno odlazi u hotel, Marica se odluči povesti za njezinim primjerom te napušta vlastitu obitelj. Utočište traži kod još jedne atraktivne, dobrostojeće žene: upada prijateljici na posao i pasivno-agresivno inzistira da ju ova primi u svoj hotel. Taj se bijeg svodi na očekivanje junakinje da prijateljica odradi njezino oslobođenje umjesto nje. I umjesto da bude zahvalna što ju je ova primila, ona se uvrijedi na pitanje koliko dugo bi ostala te, opet bez konfrontacije, bježi.

Maričina obiteljska situacija nije jasno prikazana pa nije jasna ni njezina motivacija. O suprugu i sinu doznajemo isključivo iz njezinih replika u telefonskom razgovoru sa sinom i onoga što kaže u razgovoru s prijateljicom. Saznajemo da su joj muž i sin obojica nezaposleni i da je sin u nekakvom sukobu s agresivnom ekipom iz kvarta, što se na prvu čini dovoljno. Međutim, moramo se zapitati zašto je nezamislivo da je do tog sukoba došlo jer se sin npr. odlučio suprotstaviti lokalnom

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 27. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvatskog

društva filmskih kritičara i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.



Marica (Judit
Gamulin, 2017)

mafijašu? Je li nezaposlenost toliki krimen u Hrvatskoj danas da treba pobjeći od nezaposlenih članova obitelji, i to krišom? Ako sin plače mami na telefon, je li to uvjerljivi grubijan? Ako je muž popio pivo, je li automatski alkoholičar? Kad Marica značajno kaže: "Borna, to je strašno što si napravio", zašto da vjerujemo njezinu viđenju događaja, o kojima inače ništa ne znamo, te tako stanemo na stranu kvartovskih huliga na koji su im ružnim natpisom uništili ulazna vrata?

Marica je jedini izvor informacija o sebi i svojoj obitelji, ali nije baš uvjerljiva, a još manje simpatična. Ona u svemu imitira pripadnike višeg društvenog sloja, čime nam film signalizira da je nesposobna sama smisliti rješenje za svoje probleme. U kadrovima u kojima nam nije okrenuta leđima uglavnom tupo zuri u daljinu, a živost u očima pojavljuje se samo kada slučajno kroz prozorčić ugleda sat plesa. Ona je prikazana kao osoba ograničenih mentalnih kapaciteta, inferiorna ostalim likovima ne samo po statusu, dobi i izgledu, nego i po inteligenciji i kreativnosti. Scenarijem nije predviđen nikakav prikaz njezine dobrote, pameti i sposobnosti prosudbe, a ni glumica Mirela Brekalo Popović nije joj napravila uslugu odigrav-

ši svoj lik bez nadahnuća i emocija – one su opisane odličnom glazbom više nego glumom. Nadalje, standardna diktacija u neskladu je s niskim društvenim statusom lika, no možda to karakteristično obilježje hrvatskih glumaca ne bi upadal u oči kad bi umjesto klišeja ("Borna isti on", ili "Ja ne mogu više ovako.") rekla nešto iskreno ili autentično što bi nas ganulo i povezalo s njom. Maricu čini niz ustaljenih obrazaca: siromašna, ni po čemu posebna, ne može si sama pomoći, drugi joj ne mogu pomoći, žrtva muškaraca, žrtva društva u cjelini. Naviknuti na te obrasce, po inerciji učitavamo značenja i odnose koje film više signalizira nego što konkretno prikazuje. Film prikazuje Maricu onakvom kakva treba biti prema očekivanjima publike, umjesto da se tim očekivanjima pojgra.

No tamo gdje se Judita Gamulin ne usuđuje izazvati publiku, Josip Lukić toj istoj publici spremno pljuje u lice i još se pritom gromoglasno smije. Za njega ne postoje tabu teme. Od seksualnosti starijih osoba preko posjeta psihijatru do potencijalne pedofilije u obitelji, on je spreman diskutirati o svemu – i to ni manje ni više nego sa svojom majkom. Suptilnost nije jedna od Lukićevih vrlina, ali *in your face* poetika koju je odabrao to ni ne traži. Prikaz

PETRA
ŠOŠTARIĆ:
PONIŽENE I
UVRIJEĐENE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Buffet
Željezara
(Goran Dević,
2017)

njegove majke dijametralna je suprotnost gore opisanom Maričinu liku. Pa ipak, način na koji konstruira majčin lik, a ujedno i svoj, pomalo je problematičan.

Film je sastavljen od niza razgovora s majkom. Iz njih nelinearnim slijedom saznajemo da je majka bila višekratno ponižavana po raznim osnovama, od spola do nacionalnosti: kao treća kći majka je bila razočaranje svom ocu koji je želio sina; kao Srpskinja bila je žrtva *mobbinga* na poslu, što je pak bio razlog odlascima na psihijatriju. Usred aktualne rasprave oko Istanbulske konvencije, ona opisuje dva abortusa i nasilje koje je godinama trpjela od redateljeva oca. Fotografije s vjenčanja montirane su na sredini filma, kad nam je već poznat epilog tog braka. Time je stvoren dramatičan kontrast između priče koju smo netom saznali i slika mlađih ljudi pred kojima je cijeli život. Gotovo da poželimo viknuti mlađenki: "Ne! Ne! Bježi dok još možeš!" Slike efektno prati pjesma *Diamonds and Rust* u kojoj je topli sopran suprotstavljen gorčini lirskog subjekta, žene koja dugo nakon rastanka od ljubavnika još uvijek dobro pamti neriješene račune između njih dvoje.

Lukić ima više nego dovoljno materijala da majku prikaže kao žrtvu, ali odbija krenuti

utabanom stazom te radije inzistira na majčinu beskompromisnom stavu i želji za životom. Oni naročito dolaze do izražaja u razgovorima o njezinoj seksualnosti kojima je film ispresjecan. Majka se ne da smesti ni kad joj redatelj iz off-a plačnim glasom predbacuje promiskuititet. U tom trenutku redatelj više ne uspijeva zadržati pozu drčnog umjetnika bez dlake na jeziku jer iz njega progovara dijete željno pažnje, a mi se moramo zapitati je li ga majka koji put i zapostavila u potrazi za totalnom slobodom. Ako i jest, on će to svakako nadoknaditi uskakanjem u kadar i upadicama iz off-a kojima od redatelja, koji bi možda trebao biti nevidljiv, postaje lik u vlastitom filmu i usurpira majčino mjesto skretanjem pažnje na proces snimanja. Ni majčina persona ne uspijeva izdržati do kraja: kad se pred kraj filma zanese i oplete po promiskuitetnim "kurvetinama koje su otkrile Boga", sin ju mora podsjetiti na njezin vlastiti ljubavnički *modus operandi*. Neke od predrasuda koje film želi odbaciti ipak su duboko ukorijenjene i u majci i u sinu, koliko god se potonji agresivno trudio tvrditi suprotno. Lukić prikazuje majku onakvom kakva bi, prema njegovu mišljenju i željama, trebala biti, pri čemu seigrani konstrukt ne poklapa sasvim s majkom kao dokumentarnim izvorom infor-

macija. Ipak, izazivački stav ovoga filma predstavlja osvježenje u svakom pogledu: kako zbog odmaka od konvencionalnog shvaćanja relacija redatelj – glumac, igrano – dokumentarno, tako i zbog prikaza lika sredovječne žene slabijeg socioekonomskog statusa koja, za razliku od Marice, nije samo bespomoćna ribica koja se vrti u krug.

U potpunosti je dokumentaran novi film Gorana Devića koji prikazuje zadnje dane *bufeta* u blizini sisačke željezare, u okolini koja je nekad davno bila prosperitetna i puna života, a sad je na izdisaju. Dević se polako ali sigurno fokusira na vlasnike, Dževada i Ernu Selmić, postariji par koji će zbog krize uskoro zatvoriti kafić i potražiti sreću u inozemstvu. Pratimo njihovu svakodnevnicu te oproštaj od dobro poznate okoline i strah od budućnosti s kojim se muž i žena različito nose.

Statična kamera bez žurbe snima život kafića, koji već sam po sebi teško da može biti sporiji. Vozači autobusa, nezaposleni, penzioneri i Cigani razgovaraju o standardnim temama poput propasti industrije, obećane zemlje Njemačke i "je li trudna ili se samo udebljala?" Iako nema puno pozadinskih priča o likovima, znamo da su svi oni nekako povezani. Nije važno kako točno: njihova svrha je da izgrade atmosferu mjesta na kojem je vrijeme stalo i svi se znaju. Redatelj uspješno prikazuje sredinu u kojoj nema smisla glumiti nešto što nismo te postiže da se i mi osjećamo kao gosti sisačkog kafića Uzdravlje. Iako je zgrada trošna i zapuštena, redatelj ne dopušta da ju samo takvom vidimo. Snima je u pastelnim bojama kroz jutarnju izmaglicu, ili predvečer, okupanu topлом svjetlošću uličnih svjetiljki. Čak je i nijansa večernjeg neba topla indigo plava. Već od prvog kadra jasno nam je da je to posebno mjesto. Za kraj redatelj čuva priče o zlatnim danim kafića, u vrijeme jake industrije i kasnije rata. Kad nisi znao hoćeš li sutra biti živ, ali sl-

vio si što si živ danas, što je bilo bolje nego sad kad cijeli grad polako umire. Provokativna izjava, ali i bolna istina, jer čak i bračni par Selmić, koji je proveo desetljeća na istom mjestu, mora krenuti dalje.

Različite su reakcije muža i žene na kraj, odnosno novi početak. On okreće janjca, časti prijatelje, lijepi Ciganinu novčanicu na čelo. Ona nevoljko sudjeluje u proslavi – nigdje nema njezinih prijateljica. U tihom protestu briše čaše iza šanka umjesto da piće na terasi. Povlači se iza kuće i neko vrijeme u tišini pokušava suspregnuti suze. Ugodna atmosfera koju je gradio kroz film nepovratno je razorenja upravo ovim prizorom. Iako on nije posljednji u filmu, njime Dević dramatično završava priču o onome što znamo da je osuđeno na propast, ali možda smo se do tog trenutka potajno nadali da će ipak opstat. Taj kontrapunkt omogućila je Erna Selmić u suradnji s redateljem. Ona u ključnom trenutku šuti, ali njezino lice nam govori tisuću riječi. Ona je svjesna koliko toga gube: prošlost, identitet, pripadanje, u zamjenu za neizvjesnu budućnost. Te su teme dotaknute u ranijim razgovorima, a ona ih sada emotivno obrađuje, dok ih njezin muž radije ignorira. Možda je ona zbog ekonomske krize dovedena u nezavidan položaj, ali saznali smo da je nekad kafić dobro poslova, a na ulaznim vratima vidimo da je ona vlasnica, a ne muž. Njezin lik stvarniji je od Maričina jer nije toliko stereotipan i posjeduje unutarnji život; supertiniji je od Lukićeve majči jer joj redatelj ništa ne nameće i pušta da stvari idu svojim tokom. Iako bismo mogli pomisliti da je Deviću lakše jer snima dokumentarac, isto tako mu je i teže jer snima sa stvarnim ljudima, a ne glumcima kojima može upravljati da bi prikazao ono što želi. Od navedenih redatelja, Euripidu je najблиži upravo on. Dok se njegovi mlađi kolege pitaju što bi trebalo biti, on diskretno ali rezolutno pokazuje što jest.

PETRA
ŠOŠTARIĆ:
PONIŽENE I
UVRIJEĐENE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.32.072.3

Luka Antonina

Pa, pa, proleteri

Uz film *Buffet Željezara* Gorana Devića prikazan na 27. danima hrvatskog filma, Zagreb, 16–20. lipnja 2018.

Buffet Željezaru (2017) Gorana Devića mogli bismo svrstati u “tranzicijski” žanr dokumentarnoga filma.* Uglavnom, prazna kolodvorska kavana, pred ulazom u nekadašnju sisaku željezaru, uspostavlja scenu. Akteri su mahom nekadašnji tvornički radnici i radnice sporadično zalutali u statično postavljene kadrove, i njezini su rijetki gosti. Mjestimičan razgovor je svakidašnja žalopojka, a kolodvorska kavana – to mjesto uobičajenog atributa neprestane dinamike i brze izmjene – poprima statičnost mizanscene jedne čekaonice. Kako saznajemo iz usputnih razgovora, broje se sittni dani pred zatvaranje naslovnog *buffeta* jer vlasnici kavane, već u poodmakloj dobi, Erna i Dževad Selmić, pakiraju kofere za Njemačku, tu obećanu zemlju proletera s ekonomski pomeri Europe.

Na tragu njegovih prethodnih filmova – *Uvozne vrane* (2004), *Nemam ti šta reć lije-po* (2006), *Dvije peći za udarnika Josipa Trojka* (2012), a sve se čini da bi se tu uskoro mogao svrstati i *Na vodi* (2018) – *Buffet Željezara* predstavlja posljednji komadić u dokumentarističkom mozaiku Gorana Devića kojim se kompletiра, ustvari točnije rečeno usložnjuje nevesela egzistencijalna slika poslijeratnog Siska. Bivša željezara, danas tek sjena nekadašnjeg metalurškog giganta, odnosno neposredna joj okolina,

tako su se još jednom pronašle u opservacijskom fokusu ovoga autora i poslužile kao autentična sinegdoha za življeno iskustvo hrvatske tranzicijske zbilje.

Prikazivačkim minimalizmom svojstvenim stripu, Devićeva kamera uvodi nas u prostor sa svega nekolicinom kadrova u sasvim sporoj izmjeni statičnih, rijetkih totala i češćih polutotala derutnog pročelja naslovne zgrade, njezine terase, nešto skromnog interijera i prašnjave kolodvorske ceste nasuprot. Autor je pritom gotovo neprimjetan, a montažni prijelazi uglavnom nemetljivi. Nema dinamičnih pomaka kamere, nema glazbe, sav zvuk je dijegetski, a bilo kakav komentar izostaje, pa makar i u vidu voice-overa. Statičke sekvence u funkciji su meditativnog opisa zatečenog stanja.

Ovakvim uzmcanjem pred mogućnošću nekog izravnijeg baratanja retoričkim postupcima, a uz istovremeno snažan sociopolitički podtekst filma, opservacijski stil dolazi do punoće izražaja, dozvoljavajući upravo spomenutom podtekstu da se fenomenološki očituje kroz promatranu situaciju, a svemu onome unutar kadera da uspostavi izravniji odnos s gledateljem. Gledatelj se zatreće u koži nekog imaginarnog slučajnog promatrača, ravnopravnog s ostalim sudionicima situacije, “u istoj kaši”, pa je tako otvorena mogućnost za intersubjek-

95 / 2018

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 27. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvatskog

društva filmskih kritičara i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.



tivnost – empatija sa zatećenim protagonistima javlja se situacijski spontano, a ne izvještačenim izmamljivanjem, kao što je često u angažiranim dokumentarcima s naglašenijim autorskim glasom. U dugačkim kadrovima, mahom terase naslovnoga buffeta, između neobaveznih razgovora rijetkih mušterija i prolaznika, međusobnog podbadanja i usputnih i jalovih jadanja, prevladavajući osjećaji dosade, beznađa, egzistencijalne tjeskobe, i na koncu tuge, postaju veoma opipljivi.

Tiha i statična opservacija dugih kadrova gotovo zakočene i slučajne mizanscene, pa i "praznih" kadrova bez bilo kakve mizanscene, navodi nas da osvijestimo njihovu temporalnost. Protok realnog vremena u ovim kadrovima, između dvaju svakodnevnih susreta u kavani, sasvim koïncidira sa širim tematskim odrednicama ovoga filma. Ponuđen nam je na uvid jedan prostorno-vremenskim opsegom možda neznatan fragment turobne sisačke zbilje, no koji istovremeno rezonira sa širim historijskim procesima postsocijalističke de-industrializacije i popratnim diskursima ovdanjem gledaocu iz bližeg ili daljeg iskustva sasvim prepoznatljivima.

Industrija je iščezla kroz takozvani proces privatizacije, a s njom i deseci tisuća rad-

nih mjesta, dakle, čitavi kvartovi, ili kao u slučaju Siska, gotovo čitavi gradovi. Značilo je to ujedno postupni nestanak i brojnih drugih društvenih i kulturnih instanci kojima je industrijska privreda osiguravala egzistenciju. Značilo je to i nestanak životne sigurnosti i smisla za mnoge. Postajemo svjesni da je ono s čime smo na sisačkom kolodvoru suočeni samo odsječak tranzicijske putanje, odnosno putanje društvenog i ekonomskog procesa koji je svojstven, no nikako ekskluzivno rezerviran za nekadašnje i sadašnje stanovnike Siska, koliko za čitave nekadašnje zajednice koje su svoj kruh zarađivale, ali i izgrađivale i potvrđivale svoj urbani identitet na temelju vlastitog industrijskog rada.

No, bilo kako bilo, jedan je svijet završio, a bolji se još nije porodio. Upravo iz ovog uvida izvire tragedija naših aktera. Iako je upotreba glazbe u opservacijskom tipu dokumentarističke možda i sasvim suvišna, a tišina često efektom snažnija, gledajući završne kadrove filma, bilo je za očekivati da se, možda nikad prigodnije i jasnije, prolome stihovi Haustora: *Bolje je da odete, prilike su nove / ulozi u povijesti došao je kraj / u pola četiri ujutro sa perona pet / radnička klasa odlazi u raj / pa-pa proletari (...)*

Sebe buju našli tam, sve buju našli tam?

LUKA
ANTONINA:
PA, PA,
PROLETARI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.32.072.3

Ivor Glavaš

Smrt čovjeka, vremena i prostora na hrvatskom filmu

Uz dva dokumentarna filma prikazana na 27. danima hrvatskog filma, Zagreb, 16–20. lipnja 2018.

Inspiraciju često pronalazimo u stvarima koje za nas nisu dovršene – nepreboljenim manjkovima smislenog iskustva, intenzivnim rupama u životnoj shemi, onome što se ne može izustiti u jasnoći pa postaje dio kronične društvene nelagode, ali i zahtjev u umjetničkoj artikulaciji.*

Trideset godina kasnije, tematski pejzaž hrvatskog dokumentarnog filma obilježen je posljedicama neravnomjerne društvene transformacije u kojoj nastaje Republika Hrvatska. *Srbenka* (2018) Nebojše Slijepčevića bavi se traumom nacionalne mržnje koja se perpetuira i desecima godina kasnije, uništavajući i najmlađe generacije; *Dom boraca* (2018) Ivana Ramljaka bavi se disfunkcionalnim dijelovima hrvatske sadašnjice, skupinama ljudi koji žive u sjeni, poluživotu, jer u društvu novih ciljeva za njih nema mjesta; *Buffet Željezara* (2017) Gorana Devića bavi se anakronošću zajednica koje nastaju u agresivnom društveno-ekonomskom rezu, onima koji godinama gube tlo pod nogama dok ga napokon u suzama ne moraju napustiti; u *Glasnije od oružja* (2017) Miroslava Sikavice proživiljavamo vehementno slavlje, putovanje u estetici mira i rata iz 1990-ih koje završava u nerješivom mamurluku realnih posljedica. Sve je usmjereno, izravno ili po-

sljedično, na jedan veliki događaj u hrvatskoj povijesti za koji još uvijek tragamo kako da ga mislimo ili razumijemo.

Sva četiri spomenuta dokumentarna filma nastaju u relaciji sa zatećenim situacijama skoro tridesetak godina kasnije. S kamerom istražuju/bilježe život jednog društva ili zajednice što se odvija svojim tijekom, i na kraju, pomoću filma prokazuju ga u raznolikim strahotama koje imaju temelj u jednom te istom neriješenom događaju.

Ramljakov *Dom boraca* i Devićev *Buffet Željezara* iznimna su ostvarenja po svojem inzistiranju na odnosu neprimjerenih prostora i neprimjerenih ljudi. Za Ramljaka su to Dom boraca narodnooslobodilačkog rata i omladine Jugoslavije te njegovi poluzaposlenici, ljudi i prostori koji ostaju u limbu političkih i povijesnih pripovijesti, sentimenata, aktivizma i agencije za državnu imovinu. Dević se bavi sisačkom Željezaram koja je propala mnogo puta, a s njome su kontinuirano propadali i njezini ljudi vezani za jedan prošli oblik rada, pa ekonomski odbačeni na kraju napuštaju zemlju.

Od uvodnih kadrova *Doma boraca* jasno je da se ne radi o prihvaćenom prostoru, već jednom prešućenom i bremenitom mjestu unutar

95 / 2018

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 27. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvatskog filmskog ljetopisa.

skog društva filmskih kritičara i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.



Dom boraca
(Ivan Ramljak,
2018)

zagorskog pejzaža. Kako se uvode likovi, značenje se mijenja i više ne gledamo samo arhitekturu nekih prošlih vizija. Film se kontinuirano poigrava s čitanjem sebe kroz minimalne informacije koje pomalo dolaze, a pretpostavke o tome što zapravo gledamo stalno se mijenjavaju. Ramljaku to služi da bi razbio pripovijesti koje smo na ovakvu temu mogli čuti i pretpostaviti, te zahtijeva početno, novo, i prije svega, osobno gledateljsko obraćanje problemu. Sve do samog kraja interpretacije ostaju otvorene, a onda nas Ramljak dovodi na mjesto koje se ne može čitati drugačije nego kao izjava direktnog aktivizma.

U filmu nema pokreta kamere, svaka kretnja ili promjena događa se pred njom, a ona kao da čeka i prikuplja posljednje tragove života. Ona je ovdje poput nadzorne kamere – dio hladnog i mrtvog prostora arhitekture, pa prelazi tek ciklično iz dubine interijera do površine eksterijera. Statična je i arhitektura, i atmosferske promjene, koje su dio objektivnog te pripadaju polju mrtvog dok preživljavajuće kretnje likova svjedoče o posljednjim tragovima živog. Te su kretnje jedine koje razlikuju ovaj film od prostog niza fotografija. No one su minimalne, na odlasku, ali u trudu. Cijelo vrijeme

me kao da gledamo polufilm ili polufotografiju, nešto kao smrt; jer fotografija uvijek predstavlja ono čega više nema, ona je tek sjećanje na prošlo. A tamo stvarno više ničeg nema, sve je tek inventar jedne propale firme. Ostaje samo predivna slika i zvuk – tu se više nema što reći ili promjeniti, to se može samo pogledavati i osluškivati, neka se pusti vidljivo da govori o nevidljivom, tuzi i boli.

Zato je dijalog nepotreban; ostaje samo mir procesa odumiranja. Cijela priča putuje prema bezvremenosti, u zaborav, popikavajući se ponekad na sentiment, kao posljednji razlog života. Jedini trag optimizma skriva se u prirodi, a tragovi jedne propale budućnosti poslužit će kao kompost za neko novo proljeće. Pristupi u slučaju *Doma boraca* i *Buffeta Željezare* mogu se objediti u konceptu koji možemo osloviti kao angažiranu opservaciju, gdje položaj kamere i precizan izbor kadrova oštiro interpretiraju situacije, bez da se direktno intervenira u stvarnost, jer je istina sama po sebi dovoljno strahovita. Za Devića je to kamera koja nikada ne napušta kafić na kolodvoru Željezare, što je analogno tome da sami likovi imaju problem napustiti to mjesto. Dević se profilirao kao autor jedne lokalnosti, grada Siska, odbačenog

IVOR GLAVAŠ:
SMRT ČOVJEKA,
VREMENA I
PROSTORA NA
HRVATSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Dom boraca

mjesta u viziji moderne Hrvatske. Postao je njegov kroničar, kritičar ili čak dobitni duh. U ovom filmu istražuje možda i finalni proces propasti grada: zatvaranje posljednjih objekta i iseljavanje njegovih stanovnika iz zemlje. Ljude koji su propali vozači, konobari, radnici... Ljudi koji su ostavljeni izolirani u jednom nepostojecem vremenu i prostoru, koji posjeduju neki drugi razum koji nose kao stari namještaj koji ne samo da više nije u modi, nego je i posve disfunkcionalan, a Devičevo jednostavno upuštanje u svakodnevnicu prostora i likova postaje jasno mišljenje o društvu koje je dovelo do svega toga.

Oba filma bave se posljedicama praznine koja je nastala u godinama transformacije i koja ih je ostavila da anakrono proizvode svoje poluvrijeme koje je u bolnom sukobu s realnim ili smislenim vremenom ostatka društva. Stoga ih možemo gledati isključivo kao neku zastarjelu infrastrukturu koju je moderna Hrvatska naučila iskorištavati (što postaje njezina možda i glavna ekomska djelatnost), a u isto vrijeme javno prozivati u mržnji. Ovi su filmovi posljednji pjev za umirućeg čovjeka, umiruće vrijeme i umirući prostor. Dom boraca se napušta, Buffet Željezara se napušta, a mi ostajemo inspirirani krivci.

UDK: 791.32.072.3

Martina Bratić

Kad likova nema, prostori vode priču

Uz filmove Ivana Ramljaka prikazane na 27. danima hrvatskog filma, Zagreb, 16–20. lipnja 2018.

Odgovor na pitanje kako dvjema sasvim različitim temama pristupiti na različit način, a istovremeno taj isti pokušaj objediniti onime što bismo nazvali autorskim senzibilitetom ili rukopisom, čini se da zna redatelj Ivan Ramljak.* U nastojanju stvaranja vlastite umjetničke estetike, Ramljak svakako ima upisati dva svoja rada iz 2018. – dokumentarni film *Dom boraca* te eksperimentalno-dokumentarni *Mezostajun*.

Film *Dom boraca* prikazuje, kako je na odjavnoj špici precizirano, "Dom boraca Narodnooslobodilačkog rata i omladine Jugoslavije u Kumrovcu". Prostor je zatvoren početkom 1990-ih i sada je napušten i usamljen, ali (op)stoji kao svjedok jednog vremena i jedne paradigmе. A upravo je motiv napuštenosti i praznine Ramljaku poslužio kao idejni impetus oko kojega gradi svoju priču i svoj vizualni imaginarij. Jer, zaista, *Dom boraca* se najprije (a možda i isključivo?) daje promatrati i analizirati kroz prizmu vizualnog. U nizu slika, koje se lijeno i mehanički izmjenjuju pred nama, upoznajemo taj bremeniti prostor i njegove funkcije. One su, dakako, tek naslutive, ali u tome i jest (ne)sugestivna ljepota Ramljakove naracijske izgradnje koje je i sama publika – autor. U napuštenoj knjižnici, čije police još

uvijek služe kao dom ponekom svesku, oko prati preostale naslove i (re)kreira taj isti prostor i njegovu životnost.

Vizualno je u ovome filmu snažno podprtto čujnim, pa autor iskorištava puni potencijal prostorne unutrašnjosti i vanjštine, kao i one međuprostorne nijanse poput zvučanja iza zatvorenoga prozora ili vrata. Šuštanje lišća, hukanje vjetra, ili pak gusta kiša, u nekoj su poetskoj sprezi sa stamenošću te funkcionalne arhitekture, njezine čvrstine ali i stanovite topline koju, primjerice, odašilje ceremonijalna dvorana.

Ramljakova kamera budi u nama pitanja poput – što je ovaj prostor, koja je njegova funkcija ili, koja je funkcija ovih prikaza? Do posljednjega kadra on nam sâm ne daje odgovor, no filigranska razrada detalja koji impliciraju ne daje nam osjetiti iritaciju time što za odgovorima moramo tragati sami. Ti "govoreći" detalji prostiru se od snimke političkoga govora iz 1980-ih, zatim fotografija koje barem imaginarno nadomještaju prazninu ovih beskrajnih kvadratura, pa do turista koji se fotografiraju uz dodatke neizostavnih partizanskih memorabilija. Ipak, najglasniji se čine prostori čija se funkcija izgubila; prazni bazen s nakupljenom vlagom ili razrušena kancelarija u kojoj se na-

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 27. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvatskog

društva filmskih kritičara i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.



Mezostajun
(Ivan Ramljak,
2018)

knadno "neuredno" boravilo, dodatno iščašuju njihovu namjenu, kao i bilo kakvu potencijalnu prenamjenu, što čitavu priču još samo dodatno rastužuje. Srećom, Ramljak svojoj kameri ipak daje disati. Jer pušta nas na svjetlo, na zrak, te se čini da se i tračci optimizma mogu pronaći oko Doma. U cvrkutavoj sunčanoj prirodi kao da se čitav ovaj balast tuge može raspući i rasplinuti; tamo kao da svi kolektivno možemo uzeti zraka prije negoli smo ponovno primorani vratiti se unutra.

I ta igra antipodima u njegovu se redateljskom pismu očituje kao važna i rječita. Ritmičko galopiranje na razmeđima tihog i glasnog, unutrašnjeg i vanjskog, svijetlog i tamnog, kao i svjetla i sjene, uspostavlja fino konstrastiranje koje, ipak, ne zapada u banalnost i kreacijsku bazičnost. S druge strane, nemilosrdno nepomična kamera upravo prijeti otkriti sve. Ona nije zadovoljna dok ne razotkrije svu prljavost i žalost ovih bezglasnih prostora, a pri tome se neće smilovati niti likovima koje Ramljak tek simbolički uvodi.

Jedan od likova je starac čiju vezu s Domom i prošlošću, koje je on dio, teško deduciramo bez preostatka, a drugi je žena o kojoj pri samome kraju filma, kroz fotografiju, doznajemo da je radila u Domu na recepciji. I dok za magljene relacije između likova i priče uobičajeno mogu iritirati, kod Ramljaka nam postaje savršeno jasno da on za razradu tih istih likova očito svjesno ne mari. Naprotiv, autor žeda za progovaranjem prostora, i postaje očito da mu ovi preživjeli zidovi ne daju mira. Svoja dva lika čak i kompozicijski pažljivo portretira, u minuciozno kreiranoj arhitektonici slike. To je posebno poetski postignuto u sekvenci žene promatrane kroz okno staklenoga zida, ili u sceni u kojoj tipka na mašini, kao i dok sjedi i čita pronađene spise u dinamički postignutom odnosu prema spiralnome stubištu smještenome u drugoj polovici kadra.

Dom boraca piktorijalna je kreacija s temom vremena koje nagriza. Priča je to koja se slikom razrađuje i koja se slikom priča, kroz jednostavnu ali efektnu formulu nesmiljeno



Mezostajun

usporenog vizualnog slijeda. On tako ide, kreće se tromo, kao da još i prisilno želi zaustaviti vrijeme koje gotovo stoji. A kiša pljušti, vjetar huče, i lišće i dalje šušti.

O prijelaznom periodu, tom mrskom vremenskom intervalu koji otočane i druge žitelje južnih hrvatskih predjela, nakon ljetne euforije i aktivnosti koja ne jenjava, svake godine nemilosrdno sunovrati u jesensko-zimsku prazninu, tišinu i teško podnosivu mirnoću, govori film drugi Ivana Ramljaka, *Mezostajun*. Preuzevši naziv za tu istu međusezonu iz lokalnoga rječnika, *Mezostajun* nam nudi vinjete korčulanskih vizura – od tržnice, samostanskog dvorišta, plaže, zavojitih uličica oko katedrale, zatim ljetne pozornice, lučice, te glavnoga gradskog trga.

Krenuvši sa svojom pričom, film počinje jednim jutrom, već sunčanim i vrućim, očekivanu užurbanim i hektičnim. Pred nama je plavo more, sinonim za ljeto, a tu su i neki glasovi. Mrmore, mnogo je priča, mnogo je izvora tih glasova. Na bazičnom engleskom, spominju se

turisti... „Pa ove ih je godine mnogo”... „Dolaze od svukuda”... „Trebate li apartman, gospodice?”... „Želite li taksi?”

Jasno nam je – naš lijepi Jadran, turisti „od svukuda”, apartmani u centru – višekratno doživljeni i proživljeni scenarij.

Rez.

Morska tržnica. Sunca je nestalo. Stalci za voće i povrće su prazni, svedeni na šuplje žeљezo, a nema ni ljudskih figura. Jedino je živo biće veliko, sada suho drvo praznih poroznih grana koje se odupiru osjetnome vjetru. Tada, i tek tada bivamo svjesni da su ti glasovi turista „od svukuda” – samo glasovi – od nikuda. Kao razgovori duhova o voću, povrću i začinima, oni su glasovi proteklih ljéta, glasovi vremena koje je prošlo prije barem šest mjeseci, i sada imamo sliku kojoj ton, eto, ne odgovara.

Ramljak „lijepi” korčulanski ljetni šušur na kadrove zimskoga otoka, bilježeći bolno prazne prostore u tijeku jednoga dana. Režijski se tu kakofoniju posebno dojmljivo ostvarilo u scenama snažno zvučnih prostora, primjeri-

MARTINA
BRATIĆ: KAD
LIKOVNA NEMA,
PROSTORI VODE
PRIČU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ce na praznoj ljetnoj pozornici na kojoj je tek more stolica svjedok zvuku limenoga orkeстра i korčulanske moreške, ili mala lučica usamljenih brodica, obojena zvukovima lokalne vater-polske utakmice.

Izmještanjem vizualnoga i auditivnog vokabulara u osvitu zime i ljeta jednoga otočkog grada, Ramljak nam nudi sadržaj, ovdje, doduše, sveden na leksik. Gledatelj je, naime, taj krajnji faktor koji vlastitom imaginacijom i naporima vlastitoga semantičkog prevodenja, kao kakav poentilist, u vlastitim vizurama stvara konačnu sliku. Međusezona tako u rukopisu Ivana Ramljaka postaje i međuprostor; međuprostor kreacije, zamišljaja, realnog i (na) slučenog.

Dom boraca i *Mezostajun* dvije su tematski disparatne priče s poprilično sličnim formalnim obilježjima. Jedna je kronično tužna i upitnog *happy end-a*, dok se drugoj sreća barem periodično osmjehuje. U prvoj vrijeme

stoji, drugu mijena pokreće. A i kompozicijska se struktura u objema sasvim različito gradi: korčulanska je štorija gusto natiskana verbalnim sadržajem, čiji konflikt s vizualnim stvara atmosferu. Kumrovečka razglednica, s druge strane, upravo svojom isisanom verbalnošću i diskurzivnim vakuumom upućuje na to da sadržaj imamo tražiti negdje drugdje – u čisto vizualnom, u čisto prikazivačkom.

Pa opet, oba su rada objedinjena istom stvaralačkom osobom, i ta se činjenica ogleda u uspješno izraženoj autorskoj estetici. Opsesija prostorom i efektom koji njegova praznina i neka prošla ispunjenost stvaraju, kao i sukob više vremenskih dimenzija, u potci se ovih dvaju ostvarenja slažu gotovo kao diptih. Meditativni žal i nostalgično identificiranje, kojim oba filma obavijaju gledatelja od početka do samoga kraja, govore nešto i o Ramljakovu senzibilitetu za kolektivno. Kolektivno sada ili kolektivno jučer, sasvim je, čini se, nebitno.

UDK: 791.32.072.3

Amir Kapetanović

Mediteran, nešto više od začina

Uz tri filma prikazana na 27. danima hrvatskog filma, Zagreb,
16–20. lipnja 2018.

Mediteran je neosporno jedno od bitnih i stalnih napajališta hrvatske kulture, pa do izražaja dolazi i u filmu, kao uporišna točka ili samo kao kulisa i usputna referenca.* O mediteranskoj potki u hrvatskoj kinematografiji mogao bi se napisati naramak knjiga, pa čemo naš pogled na tu opsežnu temu ovom prigodom suziti tek na tri novija hrvatska kratka filma: *Bicikliste* (2018) Veljka Popovića, *U plavetnilo* (2017) Antonete Alamat Kusijanović i *Mezostajun* (2018) Ivana Ramljaka. Ti su filmovi odabrani ne samo zato što su recentna ostvarenja u kojima je Mediteran nešto više od začina, bitan sastojak bez kojega su teško zamislivi, nego i zato što pripadaju različitim filmskim rodovima (prvi je animirani, drugi jeigrani, treći je eksperimentalno-dokumentarni).

Animirani film *Biciklisti*, nastao u hrvatsko-francuskoj koprodukciji, osvaja gledatelja i pričom i zvukom i animacijom. Popović je kao redatelj i scenarist uz pomoć nekoliko animatora i glazbenika oživio iz likovnoga opusa Vaska Lipovca (1931–2006) mediteranske krajobrave, ertoške prizore i bojane drvene lutke. Popović ne reinterpretira radikalno Lipovčev rad, on ga poštuje kao nadahnuće, pa Lipovčeve crteže i figure minimalno stilizira kako bi dobio skladnu i ujednačenu filmsku cjelinu

i priču. Autor je svoj umjetnički dar i žar uprengnuo da bi od narativnih klica u Lipovčevim djelima koja tematiziraju sport i erotiku izgradio svoju jednostavnu i dramaturški pravilno artikuliranu priču. U malom mediteranskom mjestu kreće velika završnica biciklističke sezone iz središta grada, a obojica biciklističkih rivala snatre tijekom utrke ne samo o slavodobitnom peharu nego i o intimnoj suradnji s očaravajućom ženom uglednoga kapetana, čiji se prekoceanski brod u vrijeme utrke primiče gradu. Popović se maestralno poigrava s prepoznatljivom, stereotipnom slikom Mediterana, i to od prvoga kadra u koji galebovi ulijeću i šire krila prema moru i gradu što se bjelasa u podnožju brdovita zaleđa. U nastavku će se izredati brojni drugi stereotipi koji će uspješno prenijeti atmosferu: ljetna vrućina i gužva, bijele stijene pored i usred sinjega mora, vazdazelena vegetacija, jedrilice, brod što huče i ispušta dim u daljinu, plaža i očijukavi kupači, ceste s usponima i tunelima, srce drapateljni pjesmuljak *Srce se kida jer zna da drugog voli...*, što trešti s radija dok se kuhanju špageti i sjecka kapulica, galerija tipiziranih likova od (vjerne) golišave dame raskošnih oblina što čeznuljivo čeka svojega mornara, tragikomičnoga filistarskoga gradonačelnika, napaljenih mladića i mišićavih

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 27. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvatskog

društva filmskih kritičara i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.

brkonja... sve do kapetana s lulom. To je u potpunom skladu s Lipovčevim stilom i poetikom jer su mu u fokusu bili određeni tipovi ljudi, a ne određene osobe.

Razumljivo je da u filmu nema mjesta za istraživanje negativnih stereotipa Mediterana i njegova drukčijega lica (npr. zimi). Mane društva i ljudskih slabosti generalizirane su i iskorištene kao humorna poluga, pa svaka kritika dolazi s vedre i simpatične strane kroz smijeh. Film tako felinjevski u kratkom metru uspijeva udružiti i komediju situacije (očekivanja dvojice mladića i kapetanov povratak), komediju karaktera (pohlepna žudnja za pobjedom, ženom, vlaštu, statusom) i komediju društva (malograđanstina). Autorski komentar osobito dolazi do izražaja kada ozbiljnu gospodu s uglednim društvenim statusom (gradonačelnik i kapetan) razgoličuje u javnom prostoru dok se svjetina ponaša kao da oni nisu razgoličeni, iako o njima sve znaju kao da su bez gaća.

Popovićev film sjajno stapa u jednu vizualno-ritmičku cjelinu zbiljsko i imaginarno (zamišljaji snošaja i pretvaranje ženskih oblina u krajolik) i kontrastira gradski javni i intimni prostor (npr. s jedne strane odmaranje razgoličene žene i kuhanje u stanu i s druge strane njezina pojava na balkonu, biciklistička utrka i dočekivanje kapetana na rivi). U tim oprekama, kao i u ubrzanim ritmičkim tempu stopljenih zvukova utrke i snošaja, u Popovićevu filmu pulsira karnevalsko osjećanje svijeta i dionički nagon. Ta hedonistička slika Mediterana, u kojoj ljudska tjelesa uživaju u nadmetanju, hrani i seksu, i osvještava i urnebesno zabavlja.

Igrani film *U plavetnilo* Antonete A. Kusijanović napravljen je također u koprodukciji, hrvatsko-slovensko-švedskoj. Film osvaja gledatelje i žirije festivala ponajprije prekrasnim prizorima nebeske i morske plaveti, iz koje izniču bijele stijene obrasle mediteranskom vegetacijom. Dobro odabrani i montirani očaravajući kadrovi mirna pjenušava mora snimljeni su iz zraka, u razini vode, ali i iz per-

spektive dubokih zarona dok sunčeva svjetlost prodire kroz kolobare valova na površini i miluje jato ribica. Zvuk doprinosi općem dojmu, ali umjesto bučne mediteranske gradske hektike čujemo prštav autentičan dubrovački govor djece, glasanje cvrčaka i ptica, prilaženje valova, puhanje vjetra, prskanje morske vode i skokova u nju, potiho bruanje motora čamca. Sve to djeluje smirujuće i privlačno kao u reklamama mediteranskih destinacija. A kad se pri skokovima u veliko plavetnilo pojave mjeđurići, sve je toliko osvježavajuće da se u kadru očekuje predugo smisljen slogan za gazirano piće. Mediteran je u ovom filmskom ostvarenju površan, odviše vizualan, jer mediteranski duh ne ulazi u priču. U središtu priče nalazi se tinejdžerica Julija (Gracija Filipović), koja se s majkom, zbog očeva nasilja, vraća iz bijelog svijeta u idilu dubrovačkoga podneblja, gdje je provela djetinjstvo. Njezina je stara prijateljica Ana (Vanesa Vidaković Natrlin) zaljubljena, pa Juliji smeta što je Ani u prvom planu mladić Pjero (Dominik Duždević), a ne ona. Pjero flertuje s Julijom, pa u stvorenom trokutu raste napetost i javljaju se trzavice. Sve upućuje na to da gledamo na stotine puta viđeni zaplet tinejdžerskoga filma u kupaćim kostimima, o prvoj ljubavi u dugo plavo ljeto.

Napetost se pokušava pojačati tvrdnjama vršnjaka da je Julija opasna (nije jasno zašto, pa ispada da Ana širi takvu glasinu o prijateljici). Grgur (Andro Režić), drugi dječak u ekipi, scenariistički gledano, izostavljen je lik. U završnoj sceni pri skokovima s visoke bijele stijene ima više adrenalina nego dramske napetosti što ju verbalni sukob postiže plakanjem i Julijinim ponavljanjem potrebe da s Anom razgovara. Gurnuvši Anu s visoke stijene i Julija je za njom skočila te ozlijedila glavu. Ta je scena važna za film jer se u njoj zatvara krug: Julija je od žrtve nasilja postala nasilnica, a oku ugodan i smirujući Mediteran, zbog iskrenja među ljudima, nije više sigurno ishodište i utočište kao na početku filma. Postaje opasno mjesto. Priča je korakno oblikovana i razvedena, ali nije osobito



Biciklisti (Veljko
Popović, 2018)

dojmljiva, ili možda ne dolazi do izražaja zbog prikazane ljepote krajolika. Dobra gluma djece, režija i još bolja montaža ovaj film ipak pretvaraju u doživljaj u kojem je boja važno izražajno sredstvo.

Zamisao Ivana Ramljaka da istražuje vremensko-prostorne odnose u mediteranskom gradiću (Korčuli) pretočila se u eksperimentalno-dokumentarnom filmu *Mezostajun* u više značan umjetnički konstrukt. Dijalektizam istaknut u naslovu i protumačen na naslovnicici filma ['međusezona, prijelazni period'] sretno je izabran jer strukturno kao složena riječ signalizira autorsku intenciju spajanja – ljetnih zvukova i zimskih prizora mediteranske urbane sredine u novu stvarnost. Dijalektizam *mezostajun* gledatelja katapultira u dalmatinsko ozemlje pokraj sinjega mora prije nego što se suoči s prvim kadrom, u kojem je autor u okviru vrata uhvatio neuhvatljive dvije plaveti, nebo i more, kako svevremenski u daljini priljubljeno trepere. Na tu sliku, pa i na sve druge okolo-božićne kadrove filma, kontrastno se podmeće hektična ljetna zvučna kulisa: glasovi turista i turističkih vodiča, svakodnevna mini-narativna fantastično banalna čakulanja gospoja, šjora i dice iz štekata i štacuna, gradska limena glazba,

utakmica, crkveno zvono i klapski poj *Sagradit ču kuću pokraj sinjeg mora...* Takva bogata zvučna orkestracija spojena je kontrastno s prizorima sablasno praznih javnih prostora, u kojima nema živa bića osim jedne dokone mačke (i možda koje ptičice u totalima). Novi kontrast se rađa kada gledatelj primjeti da je prikazani prostor bez ljudi ispunjen brojnim tragovima ljudskih običaja (npr. bačena okićena jelka) i djelatnosti (artefakti kao što su užad, stolci, kablovi, građevine...).

U Ramljakovu ljetnom zimovanju oksimoronske se molekule filmske cjeline ne raskidaju nego se čvrsto stapaju u nov doživljaj, pa su u dugim statičnim kadrovima, tipičnim za Ramljaka, zimski prizori obojeni zvukovima ljetne vreve dobili novu značenjsku vrijednost, kao što je Kulješov supostavljanjem raznorodnih kadrova istima pridavao nova značenja i konotacije. Eksperimentalizam i dokumentarizam ne potiru se u Ramljakovu svjetotvorstvu jer je ono utemeljeno na resemantizaciji slike našega svijeta uz pomoć zvuka: ni u prizornu ni u zvučnu dokumentaristički zapisanu mediteransku događajnost autor ne intervenira, nego eksperimentira kompiliranjem razdvojenih zapisa. I pritom ne propituje prošlost

AMIR
KAPETANOVIĆ:
MEDITERAN,
NEŠTO VIŠE OD
ZAČINA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



U plavetnilo
(Antoneta
Alamat
Kusijanović,
2017)

namrloga svijeta, ne predskazuje ambiciozno budućnost. Ovaj autorski amalgam sezonski neujednačenoga mediteranskoga života kao brod u boci potiče na razmišljanje o mogućnosti postojanja drugih svjetova što se kreiraju u oku promatrača. Čini se da pitanje o granicama tih svjetova autor pokušava isprovocirati kadrovima u kojima se izbliza ili izdaleka dodiruje more s kopnjom i umjetno s prirodnim. Bez grada ne može se shvatiti Mediteran, pa je jasno zašto se pitamo što je mediteranski grad bez ljudi i može li bez njih to biti isti prostor, kako ga obilježavaju vrijeme, ljudska ruka i međuljudski dodiri (dani kolopletom jezika u zvučnoj kulisi: domaći korčulanski govor miješa se s engleskim, poljskim, francuskim, kineskim).

Ramljakov eksperiment podsjeća na važnost ljudskih glasova, jezičnih znakova i zvuka u kreiranju značenja kadrova i uopće filmskoga doživljaja. Na kraju će se filma ljudski glasovi i gradski zvukovi rasplinuti u vjetru, rastopiti u kiši ili će nestati u razbijanju valova o kopno.

Glavna autorova zamisao polučila je dojmljiv umjetnički konstrukt koji promatranjem s različitih strana pobuđuje mnoga neočekivana pitanja, pa se Ramljakovo eksperimentiranje isplatilo.

Recentni hrvatski kratkometražni filmovi u ovom osvrtu nezamislivi su bez Mediterana. U njima su prisutna njegova stalna obilježja, i grad i more. Dok je u filmu *U plavetnilo* Mediteran vizualan i pruža ugodaj smirenja i sklada koji će biti poremećen (utočište postaje opasno mjesto), u Popovićevu i Ramljakovu filmu svojim duhom prodire u filmsku priču ili u eksperiment: Popović se igra stereotipizirnom hedonističkom slikom Mediterana, a Ramljak daje zimsko lice Mediterana, što u spolu s njegovim ljetnim licem janusovski stvara novu zbilju te ujedno propituje odnos prirode i ljudi, objekta i njegova tvorca, slike i zvuka. Sva ta različita prilaženja Mediteranu, određena intencijama i pogledima autora, osnažuju mediteransku potku u hrvatskoj kinematografiji i uopće u hrvatskoj kulturi.

27. dani hrvatskoga filma, 2018.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za nagrade Oktavijan

IGRANI FILMOVI:

- 1. U PLAVETNILO, Antoneta Alamat Kusijanović – 4,22**
2. Marija, Juraj Primorac – 3,71
3. Behemot, Igor Dropuljić – 3,67
4. Marica, Judita Gamulin – 3,67
5. Nitko nije savršen, Barbara Vekarić – 3,57
6. Siguran let, Aldo Tardozzi – 3,54
7. Otac, Tomislav Šoban – 3,44
8. Ultra, Igor Jelinović – 3,39
9. Gdje se vrabac skriva kad je hladno, Denis Lepur, Marko Stanić – 3,37
10. Naopako, Filip Zadro – 3,26
11. Čistačica, Matija Vukšić – 3,21
12. Kraljica, Martina Marasović – 3,14
13. Frankfurt, glavni grad Njemačke, Bojan Radanović – 3,11
14. Sitnica, Mladen Stanić – 3,08

EKSPERIMENTALNI FILMOVI:

- 1. SKORO NIŠTA: I DALJE NOĆ, Davor Sanvincenti – 3,93**
2. Završni krug, Vladislav Knežević – 3,72
3. Mezostajun, Ivan Ramljak – 3,50
4. Zarobljen u stroju (*Ghost in the Machine*), Leon Rizmaul – 3,34
5. Kartograf, Darija Blažević – 3,33
6. Brodovi i dalje ne pristaju, Ivan Ramljak – 3,18

ANIMIRANI FILMOVI:

- 1. BICIKLISTI, Veljko Popović – 4,37**
2. Kako se kalio čelik, Igor Grubić – 3,97
3. Aerodrom, Michaela Müller – 3,71
4. Prošlost raste, Dea Jagić – 3,58
5. Prošlo je s kišom, Siniša Ercegovac – 3,57
6. Bobo, Andrej Rehak – 3,54
7. Bijela vrana, Miran Miošić – 3,45
8. Samo plivanje, Darko Vidačković – 3,42
9. &black&white, Darko Bakliža – 3,37
10. Flimflam, Marko Belić – 3,34

DOKUMENTARNI FILMOVI:

- 1. BUFFET ŽELJEZARA, Goran Dević – 4,37**
2. Majči, Josip Lukić – 4,35
3. Glasnije od oružja, Miroslav Sikavica – 3,96
4. Gazda: Početak, Dario Juričan – 3,90
5. Betonski spavači: Zagrebački velesajam, nesuđeni centar grada, Saša Ban – 3,82
6. Dragi susjedi, Nebojša Sljepčević – 3,80
7. U slučaju rata, Jan Gebert – 3,78
8. Crna ovca Bistrička, Višnja Skorin, Kristina Baticeli – 3,59
9. Život od milijun dolara, Robert Tomić Zuber – 3,51
10. Dom boraca, Ivan Ramljak – 3,49
11. Tak kak je, Arsen Oremović – 3,45
12. Moj život bez zraka, Bojana Burnać – 3,41
13. Mama, zašto plačeš..., Vladimira Spindler – 3,26

NAMJENSKI FILMOVI:

1. ČUVAR DVORCA, Manuel Šumberac – 4,08

2. 25FPS TRAILER, Andro Giunio – 4,00

3. Pips, Chips & Videoclips – 3pm, Martina Meštrović – 3,90

4. Blank_Edu Izrez slike, Marko Bičanić, Karlo Vorih – 3,80

5. Duhovi – Tvoja mama to radi, Dalibor Barić – 3,70

6. Festival mediteranskog filma Split 2017 – festival-ska špica, Rino Barbir – 3,70

7. Blank_Edu Scenarij, Marko Bičanić, Karlo Vorih – 3,65

8. Blank_Edu Ton, Marko Bičanić, Karlo Vorih – 3,65

9. Dijalogom do bolje mobilnosti u gradskim kvartovima, Natko Stipaničev – 3,65

10. Blank_Edu Kamera, Marko Bičanić, Karlo Vorih – 3,60

11. Blank_Edu Režija, Marko Bičanić, Karlo Vorih – 3,55

12. Jan Kinčí & Regis Kattie – Florette, Dalibor Barić – 3,53

13. Detour – Bez tebe, Dalibor Barić – 3,50

14. Rušimo tabue promo_plava, Marko Bičanić – 3,45

15. Kojoti – Ljubav u kvaru, Dalibor Barić – 3,40

16. Zid / The Wall, Igor Husak – 3,30

17. Barnwise – Fury, Katrin Novaković – 3,28

18. Kojoti – Nova riječ, Dalibor Barić – 3,25

19. Televizija budućnosti, Ivan-Goran Vitez – 3,23

20. Nina Romić – Sad kad je gotovo, Filip Filković Philatz – 2,85

UDK: 791.65.079(497.5 PULA)"2018"(049.3)

Tomislav Kurelec

Izvanredni glumci ali jedva prosječna vrijednost glavne domaće konkurenčije

Uz 65. pulski filmski festival, 14–22. srpnja 2018.

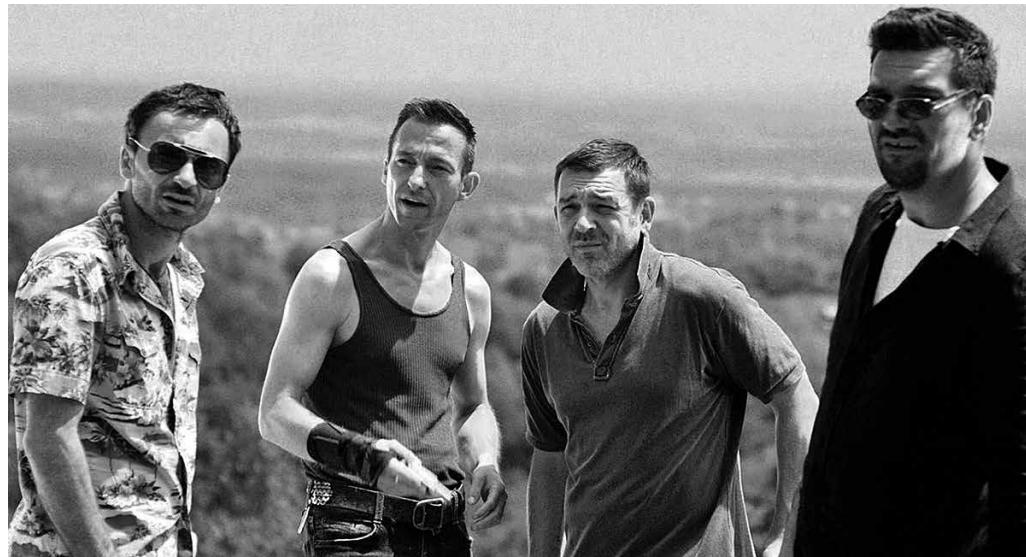
Pulski filmski festival je i u jubilarnom šezdeset i petom izdanju nastavio svoje širenje i povećanje broja filmova prikazujući dvjestotinjak djela (od kojih je doduše znatan broj onih kratkometražnih). Po tome se Pula sve više primiče formatu velikog filmskog festivala na kojem nije moguće vidjeti više od dijela brojnih programa koji se istodobno prikazuju, pa će svatko od gledatelja, a i kritičara (barem onih koji nemaju stroge uredničke naputke) odabratи one filmove koji se njemu čine najzanimljiviji. Zato sam se i sâm odlučio za takav pristup bez lamentiranja o tome što sve nisam stigao vidjeti. Pritom sam najviše pozornosti posvetio Hrvatskom programu koji je uključivao domaće cjelovečernje filmove u konkurenčiji (a i izvan nje), ali i hrvatske manjinske koprodukcije. Tu su se jedino dijelile nagrade (iako ih je ranije bilo i u nekima od ostalih programa), a taj je program i poveznica s bogatom tradicijom Pule kao festivala najprije jugoslavenskog, a potom i hrvatskog igranog filma.

U toj se konkurenčiji neočekivanim (posebice dramaturškim) rješenjima izdvojio Mali (2018) Antonija Nuića. To mu je donijelo Veliku zlatnu arenu za najbolji film, a kao najboljeg ga je Oktavijanom ovjenčalo i Hrvatsko društvo filmskih kritičara. Nuić se oslonio na svoj vrlo uspješan pulski debi 2005. s trećom pričom omnibusa *Seks, piće i krvoproljeće*. Protagonisti tog filma, ovdje doduše promijenjenih imena ali istog karaktera i u tumačenju istih glumaca, nekada žestoki navijači Dinama, i dalje se sreću, iako su im životni putevi različiti. Središnji je lik Frenki (Franjo Dijak), koji je u me-

đuvremenu postao diler i vratio se nakon četiri godine zatvora da bi u kratkom roku uspio svog problematičnog sina Malog (Vito Dijak) pretvoriti u vrijednog učenika i sjajnog šahista. No kako mu žena umire od raka, velika je vjerojatnost da će mu sina oduzeti i predati njezinim roditeljima, a on to želi spriječiti idealnim zločinom koji organizira šahovskom preciznošću kao prividno bezazlenu proslavu svog četrdesetog rođendana – odlazak u vikendicu, donošenje jela i pića, pripremanje roštilja. To je redateljski začudno provedeno tipičnim kriminalističkim žanrovskim postupkom pripreme zločina, ali ipak predugo traje i pomalo zamara gledatelja prije nego što počinje shvaćati pravu svrhu okupljanja. Zločin je pak izведен tako brzo da nije jednostavno shvatiti što se dogodilo. Nasuprot tome vrlo je uspješno ostvaren odnos između Frenkija i njegova sina koje na dijametalno suprotan, ali jednak efektan način tumače pravi otac i sin Dijak. Franjo tumači Frenkija vješto balansirajući na rubu između neurotične agresivnosti (doduše ponekad pretjerane u načinu hoda) i silnim naporom postizane mirnoće, dok mladi Vito gotovo kamog lica tumači Malog u početnom stadiju puberteta, s time da toj njegovoj neprirodnoj mirnoći redateljski (i montažerski) postupak pomaže narativnim kontekstom u stvaranju dubljeg značenja.

Otoc i sudbine

Svoju originalnost nisu tako eksplicitno gurala u prvi plan dva također vrlo samosvojna, a i znatno kompleksnija filma koji su dosegli



Mali (Antonio Nuić, 2018)

čak i nešto više domete podredivši naglašenu ekspresivnost cjelini djela. Ivan Salaj, autor jednog od najboljih igranih filmova o Domovinskom ratu, srednjometražnog *Vidimo se* (1995), nakon više od dvadeset godina debitirao je na cjelovečernjem igranom filmu s *Osmim povjerenikom* (2018) prema nagrađivanom romanu Renata Baretića, za koji je sâm napisao i scenarij, a pripremao ga je punih sedam godina. Glavna linija radnje i romana i filma – o dolasku vladinog povjerenika na izmišljeni udaljeni otok Trećić, da bi nakon neuspjeha sedam prethodnika konačno uklopio tu udaljenu zatvorenu zajednicu u društveno-politički poredak suvremene Hrvatske – ne razlikuju se bitno.

I jedna od temeljnih tema, iskvarenost vlasti (a i civilizacije općenito), koja ne uspijeva pokoriti malu zajednicu mahom starijih otočana koji žive u doslihu s prirodom, gotovo je ista, a ipak se roman i film, srećom, razlikuju, te svaki na svom polju postižu iznimne vrijednosti. Baretić je to postigao osnovnom satiričkom notom obogaćenom sjajnim jezičnim umijećem u izmišljanju i virtuoznom korištenju trećičkog dijalekta koji ima bitnu tvorbenu ulogu u stvaranju posebnog, izoliranog svijeta, ali i čitave romaneske strukture. Salaj, doduše, također vješto koristi taj Baretićev izmišljeni jezik, ali prvenstveno kao pod-

logu za stvaranje sjajnih interpretacijskih minijatura velikih glumaca u epizodnim ulogama ostarjelih Trećićana, a i kao dodatni element u oblikovanju posebnog vlastitog univerzuma koji se zahvaljujući filmskim sredstvima (od kamere Slobodana Trninića do Zlatnim arena-ma nagrađenih ne samo vizualnih efekata nego i scenografije Ivane Škrabalo, kostima Morane Starčević i glazbe Alena i Nenada Sinkauza) postupno od početnih grotesknih i komičnih situacija pretvara u svijet izgrađen na magičnom realizmu. U njemu se sjajni Frano Mašković, u ulozi osmog povjerenika koji gubi vjeru u svoj dotadašnji svjetonazor i otkriva dublji smisao u otočnoj izolaciji, mijenja ne samo u postupcima, nego čak i u fizičkom izgledu, ali ipak ostaje pomalo u sjeni zasluženog dobitnika nagrade za najbolju mušku ulogu, Borka Perića, koji je kao povjerenikov vodič i povremeneni prevoditelj prošao emocijama nabijen put od komične pojave do tragičnog čovjeka koji će životom platiti nastojanje da strancima omogući kontakt s fantastičnim svijetom izoliranog otoka.

Frano Mašković odigrao je dojmljivu ulogu i u *Ladi Kamenški* (2018) Sare Hribar i Marka Šantića koju je žiri FEDEORA (Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana) nagradio kao najbolji hrvatski film, dok je službeni žiri Zlatnu arenu za najbolju žensku ulogu dodijelio Doris Šarić-Kukuljici, a za scenarij Sari Hri-



Osmi
povjerenik (Ivan
Salaj, 2018)

bar, koju je nagradio i kao najbolju debitanticu. Mašković tu tumači mladog filmskog redatelja koji inspiriran sudbinom svoje tete želi snimiti film o jednoj od radnica propale tvornice Kamensko. Kako su propast te tvornice i gubitak posla njezinih zaposlenica postali simbol bezdušnosti pretvorbe u formiraju prvobitnog hrvatskog kvazikapitalizma, mnogi su očekivali da će se ovaj film kritički baviti tom temom, pa nisu bile rijetke najave o sličnosti pozicije radnika Kamenskog i glumica koje ostaju bez posla zbog nepostojanja dovoljnog broja velikih ženskih uloga. No te su situacije potpuno različite već i po tome što su se radnice zajednički borile za očuvanje svog posla, dok se tri glumice (uz Doris Šarić-Kukuljicu također izvrsne Nataša Dorčić i Ksenija Marinković), koje ako već nisu prijateljice a onda se, premda dobre kolegice, najprije prikriveno, a zatim sve oštije, bore za naslovnu ulogu filma u nastajanju koji niti redatelj nema namjeru realizirati kao angažirani film. On teži prema modernističkom, na Godardovim zasadama utemeljenom ostvarenju o sudbini jedne od radnica propale tvornice. To ukazuje da se autori *Lade Kamenski* ne bave društvenim problemima i nepravdama, nego dramsku napetost traže u načinu na koji redatelj, a još više glumice, iz vlastitog životnog iskustva nastoje izvući one elemente koji bar donekle nalikuju sudbini jedne od radnica.

Scenarij Sare Hribar dramaturški precizno, uz izvanredne dijaloge, kojima su najvjerojatnije sukreatori i protagonisti, stvara

iznimno zanimljivo ishodište za prikaz stvaralačkih muka u nastajanju stvaranja iskrenog i autentičnog filma, kao i drame odnosa među ljudima koji se poznaju, ali ne u ovakvoj specifičnoj situaciji. Vrhunske domete film ostvaruje do detalja promišljenom režijom koja na iznimno inventivan način koristi skučeni prostor stana, oslanjajući se ponajviše na krupne planove sjajnih glumačkih interpretacija.

Koliko je teško napraviti iskreno angažiran film, pokazuje još jedno djelo koje se uglavnom zbiva u jednom stanu – riječ je o filmu *Dom* (2018) Darija Pleića. U njemu se tematizira jedna od najuočljivijih razlika između pravde i pravednosti u suvremenom hrvatskom društvu. Mladi par s djetetom banka sudskom odlukom izbacuje iz pošteno kupljenog i isplaćenog stana, jer je poduzeće koje ga je prodalo bankrotiralo. Ta nepravda stvara probleme među supružnicima, ali se redatelj prvenstveno trudi oko filmskih efekata, a ne ljudskih odnosa, pa se tako, primjerice, jedna od ključnih svađa protagonista o tome kako se postaviti prema izbacivanju iz stana, samo čuje, dok kamera nastoji pronaći vizualnu ljepotu u već ispräžnenom stanu. O površnom prikazu lica govori i način snimanja njihova vođenja ljubavi, koje je gotovo potpuno isto na samom početku njihove veze kao i u dramatičnoj situaciji pred izbacivanje iz stana, što je još jedan dokaz promišljanja vizualnog dojma i nebrige za dublje razumijevanje svojstava glavnih junaka i načina njihova postupanja.

TOMISLAV
KURELEC:
IZVANREDNI
GLUMCI
ALI JEDVA
PROSJEČNA
VRJEDNOST
GLAVNE
DOMAĆE
KONKURENCIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Životni rezovi

Znatno uvjerljivija i uspješnija obrada ozbiljne teme (nasilja u krugu obitelji koje izaziva teške posljedice kod mlađe generacije) viđena je u omnibusu *Duboki rezovi* (2018). Tri kratka filma, ipak nejednakih dometa, prvenstveno povezuje ta tematika, a uklapanju u cjelinu bitno su doprinijeli snimatelji – svaka priča imala je drugog – Radislav Jovanov Gonzo, Luka Matić i Dubravka Kurobasa, koji su dobili zajedničku Zlatnu arenu za kameru, i to ne samo zbog inventivnosti filmske slike nego i zbog vrlo uspјelog nastojanja da međusobnom sličnošću stvore dojam kao da su sve tri priče oblikovane istim filmskim postupcima. Među njima, ipak, svojom dojmljivošću i redateljskom kreativnošću Dubravke Turić najviši domet ostvaruju *Trešnje* u kojima se kroz oči najmlađeg člana obitelji sagledava ograničenost patrijarhalne sredine koja vodi do tragedije njegova nešto starijeg brata kod kojeg se otkrivaju sklonosti prema istom spolu. Filip Mojzeš pronalazi nekoliko atraktivnih redateljskih rješenja u svom segmentu *Smrt bijela kost*, nazvanom prema dječjoj igri kojom djevojčica, starija od dvije sestre, nastoji ubiti nešto mlađeg susjeda, a njeni roditelji iako svjesni te strahote nastoje prikriti njezine postupke. Redatelj pritom ponekad efektno koristi elipse u sažimanju i snažnom akcentiranju glavnih elemenata fabule, ali povremeno u tom pretjeruje tako da gledatelj smisao nekih događaja ne uspije dokučiti. Nasuprot tome, Filip Peruzović, zanimljivu okosnicu *Predmeta koji tonu* – dvojbu oca koji postupno shvaća da njegova kći u braku s naizgled uglađenim zetom trpi fizičko naselje – opteretio je događajima labavo povezanim s centralnom temom i tako u opširnostima povremeno gubio ritam, a time i zanimanje gledatelja.

Mlađa publika je pak bila sklonija filmovima koji su mlade ljude i njihovo sazrijevanje prikazivali u drugačijem okruženju i na drugačiji način i u kojem je od kritičkog prikaza društva i položaja mlađih u njemu važnije bilo traženje vlastitog identiteta kroz seks (a

tek iznimno i ljubav), alkohol i drogu kao legitiman način eskapizma koji ne izaziva ovinsost. U tom dijelu produkcije najuspješniji je *Comic Sans* (2018), dobitnik pet Zlatnih arena (režija Nevio Marasović, glavna muška uloga Janko Popović Volarić, Nataša Janjić za sporednu žensku ulogu, Tomislav Pavlić za montažu i Julije Zornik za oblikovanje zvuka) i nagrade publike Zlatna vrata. Većina tih nagrada mogla bi se opravdati drugim (većim) dijelom filma u kome uspješni mlađi dizajner u ljubavnoj (a dijelom i identifikacijskoj krizi) privremeno olakšanje traži u putovanju na Vis s ocem s kojim se inače ne slaže. U tom dijelu Marasović doista ostvaruje zanimljivu komediju s elementima drame o razlikama načina života u skladu s prirodom, na otoku, te ispraznih karijerističkih vrijednosti koje cijeni jedan dio uspješnih ljudi metropole, što bitno utječe na postupno mijenjanje odnosa i vodi prema razumijevanju sina i oca, koje iznimno dobro, uz vrsno glumačko nadopunjavanje, tumače Janko Popović Volarić i Zlatko Burić. No uvdioni dio se zbiva u okolišu koji neuvjerljivo, predugo i povremeno zamorno evocira svjetski glamur, kao da je protagonist svoje kreacije prodao multinacionalnim kompanijama, a ne slovenskom proizvođaču za jedan ne baš važan proizvod. No njegov ego pogoda što se njegovo stvaralaštvo nedovoljno cijeni, a i to što mu se bivša djevojka ne želi vratiti, pa se opija, drogira, seksa s kćerkom svog partnera i prijatelja, a na kraju razbija sve što mu dođe pod ruku i tako uništava i svoj luksuzni stan.

Ženska varijanta takva nezadovoljstva suvremenih mlađih ljudi svojom egzistencijom (ali, nažalost, bez onog drugog smislenijeg dijela filma) viđena je u dugometražnom prvijencu Barbare Vekarić Aleksi (2018). To je ime djevojke koja nakon diplome čeka li biti primljena na prestižnu fotografsku radionicu u Berlinu, a to čekanje mora provesti na otoku kod roditelja koji žive u prostranoj vili, posjeđuju velike vinograde i proizvode kvalitetno vino, te se nadaju da će ih ona naslijediti. Ipak,



Lada Kamenski
(Sara Hribar,
Marko Šantić,
2018)

niti atraktivni pejsaži, a ni Tihana Lazović, koja glumom uspijeva naslovnom licu podariti životnost, ne uspijevaju spasiti priču o mladoj, nekonvencionalnoj kvaziintelektualki koju ne zanima biznis nego umjetnost, pa se drogira, ima paralelno tri ljubavnika i provocira poнаšanjem i jasnim prezicom svoju okolinu, da bi na kraju pomislila da i ono što joj roditelji mogu pružiti nije posve bezvrijedno. Moglo bi se u tom trenutku možda pomisliti da je film u službi ideje o ukazivanju mladima da je bolje ostati ovdje nego napuštati domovinu, ali kako je za to uvjet vila na moru i vinogradi, vjerojatno će malotko pronaći sebe u toj situaciji.

Zato su današnjoj mladoj generaciji bliži protagonisti filma *Za ona dobra stara vremena* (2018) veterana Eduarda Galića (scenarij je napisao njegov sin Dominik), iako se radnja zbiva 2002. (vjerojatno u vrijeme scenaristove mladosti), u situaciji koja za mlade ima sličnosti s današnjom, ali i nekih razlika. Oni su svjesni problema koji čekaju njihovu generaciju, ali su još uvjek željni zabave, druženja s kvartovskim prijateljima, pića (i navijanja za nogometnu reprezentaciju u "kockastim" majicama u stalnom lokaluu), ljubavnih i erotskih avantura. Hrvoje (Marko Petrić) nakon završenog fakulteta

uspjjeva se neadekvatno zaposliti, pa razmišlja o odlasku iz domovine, što je tada bila iznimka. Borna (Karlo Mrkša), svjestan da perspektiva ne postoji, napušta studij i propovijeda potpunu slobodu individualnih postupaka. Galić uspijeva u prikazu problema koji stavljaju njihovu prijateljstvo na kušnju, a i na oslikavanju atmosfere u kojoj žive tadašnji dvadesetogodišnjaci, ali nespretno dramatiziranje kroz njihov sukob s bandom kriminalaca i stereotipi koji prelaze u grotesku kod oblikovanja većeg dijela starijih osoba, onemogućuje veći uspjeh filma.

I tu, kao i u većem dijelu ovogodišnje produkcije, postoji problem jasnog profiliranja likova i uspostavljanja kompleksnijeg i osmisljenijeg odnosa među njima. Ne uspijevši to razriješiti na uvjerljiv i značenjima bogat način, znatan dio prikazanih cjebovečernih hrvatskih filmova nije uspio doseći niti prosječnu vrijednost. Paradoksalno je pritom da je u konkurenциji studentskog programa (u kojoj su hrvatski filmovi bili znatno bolji od ostalih, a je li razlog tomu superiornost našeg studija filma ili način selekcije, ne mogu suditi) bilo nekoliko, upravo zbog prikaza međuljudskih odnosa, iznimno vrijednih filmova, a pravi mali biser bila je *Sitnica* (2018) Mladena Stanića koji je u dvadeset i

TOMISLAV
KURELEC:
IZVANREDNI
GLUMCI
ALI JEDVA
PROSJEČNA
VRJEDNOST
GLAVNE
DOMAĆE
KONKURENCIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

tri minute, uz pomoć sjajnih interpreta Nataše Kopeč i Mate Gulina, iz promjena odnosa oca i kćeri tijekom jednog bizarnog putovanja, uspio stvoriti kompleksnu sliku obitelji koja se otkriva u drugačijem svjetlu no što je do tada bila sa-gledavana. Konačno i Dalibor Matanić je u prvoj epizodi serije *Novine* (2016–), najintrigantnijem ostvarenju te konkurencije, uspio efektno i u dosljedno brzom tempu uspostaviti odnose među brojnim licima, što navješće da će i druga sezona biti jednako uspješna kao i prva.

Koprodukcije

U tom kontekstu, i pored nekoliko vrlo dobrih ostvarenja, opći dojam o ovogodišnjoj hrvatskoj produkciji cjelovečernjeg igranog filma nije posebno pozitivan, pa je znatno povoljniji dojam o prosječnoj vrijednosti naših manjinskih koprodukcija. Među njima se nagradama posebice istakla *Žaba* (2017), dobitnica Zlatne arene za najbolji film i najbolju režiju (uz nagradu FEODORA-e, također za najbolju nam manjinsku koprodukciju) koju je prema drami zagrebačkog autora Dubravka Mihanovića redatelj iz Sarajeva, Elmir Jukić, nakon kazališne izvedbe uprizorio i na filmu. Doduše i tekst i njegova praizvedba (u zagrebačkom Teatru-e-td) bili su nagrađeni u vrijeme nastanka prije desetak godina, ali je ta snažnim emocijama nabijena drama o ljudima pogodenima PTSP-om, i drugim posljedicama posljednjeg rata, privukla velik broj gledatelja tek sarajevskom predstavom, igranom stotinjak puta ne samo u Sarajevu nego i na gostovanjima u susjednim zemljama, za što je zasluzna i vrlo dobra glumačka ekipa na čelu s renomiranim Emirom Hadžihafizbegovićem. No, iako je Jukić pronašao mnoga inventivna rješenja ne samo izlaskom iz zatvorenog prostora brijačnice, u uvodnim scenama, nego i uporabom krupnih planova za razbijanje dojma kazališne predstave, ipak mu to nije u potpunosti pošlo za rukom. Zato mi se ipak čini dojmljivoj druga većinski bosanskohercegovačka

produkacija *Muškarci ne plaču* (2017) debitanta Alenu Drljevića koja se na vrlo originalan način kompleksno bavi posljedicama rata okupivši na jednom mjestu veterane koji su se borili na sukobljениm stranama. Njih tumače vrhunski glumci među kojima istaknutu ulogu ima naš Leon Lučev, a uz njega Boris Isaković i Emir Hadžihafizbegović.

U ovom programu predstavio se još jedan zanimljiv redatelj iz Bosne i Hercegovine, Jasmin Duraković, i to u većinski austrijskoj koprodukciji *Posljednja barijera* (2017) o austrijskom autoru dokumentaraca kojega posao vodi do izbjeglica na srpsko-mađarsku granicu. Iako on dolazi s idejom da što prije snimi dokumentarac i uzme honorar, postupno ipak postaje osjetljiv na ljudsku patnju, a uz to otvara i mnoge ljude koji na njoj zarađuju, ali i one koji iskreno nastoje pomoći. Za ovim djelima nimalo ne zaostaju, čak ih redateljskom inventivnošću i dotjeranošću nadmašuju, dva većinski slovenska filma: *Ivan* (2017) Janeza Burgera, koji je žestokim trilerom postupno prešao u snažnu osobnu dramu mlade majke koja se bori za svoje dijete (Maruša Majer za tu je ulogu nagrađena Zlatnom arenom), pokazao je svu iskvarenost i korupciju društva u nastajanju, te *Rudar* (2017) Hanne Antonine Wojcik Slak o bosanskom izbjeglici kojem je u ratu stradala najbliža rodbina, a on sada kao rudar u Sloveniji pronalazi u zatrpanom oknu grobniču civila iz Drugog svjetskog rata i ne pristaje ni na kakve ucjene da to zataška, jer smatra da nikakvi politički razlozi ne mogu prikriti istinu koja ima sličnosti s njegovom sudbinom. Naslovnu ulogu duboko proživljeno i bolno iskreno tumači Leon Lučev, koji se kao tumač važnih uloga u manjinskim hrvatskim koprodukcijama prometnuo u nedvojbeno jednog od najimpresivnijih naših glumaca na ovogodišnjoj Puli i to u vrlo jeko konkurenciji, pa vrijedi istaknuti da su upravo glumci bili najvrednija sastavnica hrvatske produkcije prikazane na ovogodišnjem festivalu.

65. pulski filmski festival, 2018.

FILMOGRAFIJA HRVATSKOG PROGRAMA

HRVATSKI FILM

1. *Aleksi*, Barbara Vekarić, 2018, drama, komedija, 87 minuta
2. *Do kraja smrti*, Anđelo Jurkas, 2018, melodrama, 115 minuta
3. *Dom*, Dario Pleić, 2018, drama, 71 minuta
4. *Duboki rezovi*, Filip Peruzović, Filip Mojzeš, Dučavka Turić, 2018, drama, omnibus, 80 minuta
5. *Lada Kamenski*, Sara Hribar, Marko Šantić, 2018, drama, 71 minuta
6. *Mali*, Antonio Nujić, 2018, kriminalistička drama, 90 minuta
7. *Za ona dobra stara vremena*, Eduard Galić, 2018, drama, 105 minuta
8. *Comic Sans*, Nevio Marasović, 2018, komedija, drama, 103 minute
9. *Egzorcizam*, Dalibor Matanić, 2017, horor, 81 minuta
10. *Osmi povjerenik*, Ivan Salaj, 2018, komedija, 139 minuta
11. *Kameleon*, Dino Kos, Frano Barunčić, 2017, drama, 80 minuta (izvan konkurencije)

MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. *Catalina*, Denijal Hasanović, Poljska/Bosna i Hercegovina/Hrvatska, 2017, drama, 99 minuta
2. *Jimmie*, Jesper Ganslandt, Švedska/Hrvatska, 2018, drama, 89 minuta
3. *Nemoguće malen predmet*, David Verbeek, Tajvan/Hrvatska/Nizozemska, 2018, drama, 100 minuta
4. *Rudar*, Hanna Slak, Slovenija/Hrvatska/Njemačka, 2017, drama, 89 minuta
5. *Ustrajnost*, Miha Knific, Slovenija/Hrvatska/Srbija/Italija, 2017, drama, 108 minuta
6. *Ivan*, Janez Burger, Slovenija/Hrvatska, 2017, drama, 95 minuta
7. *Žaba*, Elmir Jukić, Bosna i Hercegovina/Makedonija/Srbija/Hrvatska/Slovenija, 2017, drama, 78 minuta

8. *Muškarci ne placu*, Alen Držević, Bosna i Hercegovina/Hrvatska/Slovenija/Njemačka, 2017, drama, 99 minuta (izvan konkurencije)
9. *Posljednja barijera*, Jasmin Duraković, Austrija/Bosna i Hercegovina/Hrvatska, 2017, drama, 84 minute (izvan konkurencije)

ODLUKE OCJENJAVAČKOG SUDA HRVATSKOG PROGRAMA

MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. Zlatna arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *Žaba* redatelja Elmira Jukića.
2. Zlatna arena za režiju dodjeljuje se Elmiru Jukiću za film *Žaba*.
3. Zlatna arena za glumačko ostvarenje dodjeljuje se Maruši Majer za ulogu Mare u filmu *Ivan* redatelja Janeza Burgera.

HRVATSKI FILM

1. Nagrada Breza za najboljeg debitanta dodjeljuje se Sari Hribar za film *Lada Kamenski* redatelja Sare Hribar i Marka Šantića.
2. Zlatna arena za oblikovanje zvuka dodjeljuje se Juliju Zorniku za film *Comic Sans* redatelja Nevija Marasovića.
3. Zlatna arena za masku dodjeljuje se Sanji Rivić za film *Egzorcizam* redatelja Dalibora Matanića.
4. Zlatna arena za vizualne efekte u filmu dodjeljuje se Tomislavu Vučnoviću, Antoniju Patljaku, Siniši Mataiću i Sandrinu Požežancu za film *Osmi povjerenik* redatelja Ivana Salaja.
5. Zlatna arena za specijalne efekte u filmu dodjeljuje se Nikoli Koletiću za film *Mali* redatelja Antonija Nujića.
6. Zlatna arena za kostimografiju dodjeljuje se Morani Starčević za film *Osmi povjerenik* redatelja Ivana Salaja.

7. Zlatna arena za scenografiju dodjeljuje se Ivani Škrabalo za film *Osmi povjerenik* redatelja Ivana Salaja.
8. Zlatna arena za glazbu dodjeljuje se Alenu Sinkazu i Nenadu Šinkauzu za film *Osmi povjerenik* redatelja Ivana Salaja.
9. Zlatna arena za montažu dodjeljuje se Tomislavu Pavlicu za film *Comic Sans* redatelja Nevija Marasovića.
10. Zlatna arena za kameru dodjeljuje se Radislavu Jovanovu Gonzu, Luki Matiću i Dubravki Kurobasa za film *Duboki rezovi* redatelja Dubravke Turić, Filipa Mojzeša i Filipa Peruzovića.
11. Zlatna arena za najbolju sporednu mušku ulogu dodjeljuje se Borku Periću za ulogu Tonina u filmu *Osmi povjerenik* redatelja Ivana Salaja.
12. Zlatna arena za najbolju glavnu mušku ulogu dodjeljuje se Janku Popoviću Volariću za ulogu Alana u filmu *Comic Sans* redatelja Nevija Marasovića.
13. Zlatna arena za najbolju sporednu žensku ulogu dodjeljuje se Nataši Janjić za ulogu Marine u filmu *Comic Sans* redatelja Nevija Marasovića.
14. Zlatna arena za najbolju glavnu žensku ulogu dodjeljuje se Doris Šarić-Kukuljica za ulogu treće glumice u filmu *Lada Kamenski* redatelja Sare Hribar i Marka Šantića.
15. Zlatna arena za scenarij dodjeljuje se Sari Hribar za film *Lada Kamenski* redatelja Sare Hribar i Marka Šantića.
16. Zlatna arena za režiju dodjeljuje se Neviju Marasoviću za film *Comic Sans*.
17. Velika Zlatna Arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *Mali* redatelja Antonija Nuića, produkcijske kuće Propeler film, producenata Borisa T. Matića i Lane Matić.

Ocjjenjivački sud: Ivan Maloča, producent, Sandra Botica Brešan, montažerka, Marijan Krivak, filmski kritičar, Goran Grgić, glumac, Igor Bezinović, redatelj.

65. pulski filmski festival, 2018.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za nagrade Oktavijan

Nagrada Oktavijan dodjeljuje se filmu *Mali* redatelja Antonija Nuića, s prosječnom ocjenom 3,625.

1. **MALI, Antonio Nuić – 3,625**

- | | |
|---|---|
| 2. <i>Osmi povjerenik</i> , Ivan Salaj – 3,588 | 7. <i>Aleksi</i> , Barbara Vekarić – 2,705 |
| 3. <i>Duboki rezovi</i> , Dubravka Turić, Filip Mojzeš, Filip Peruzović – 3,5 | 8. <i>Za ona dobra stara vremena</i> , Eduard Galić – 2,588 |
| 4. <i>Comic Sans</i> , Nevio Marasović – 3,444 | 9. <i>Egzorcizam</i> , Dalibor Matanić – 2,466 |
| 5. <i>Lada Kamenski</i> , Sara Hribar, Marko Šantić – 3,411 | 10. <i>Kameleon</i> , Dino Kos, Frano Barunčić – 2 |
| 6. <i>Dom</i> , Dario Pleić – 2,866 | 11. <i>Do kraja smrti</i> , Andelo Jurkas – 1,866 |

65. pulski filmski festival, 2018.

Rezultati glasovanja publike za nagradu Zlatna vrata Pule

Publika je, glasovanjem za Hrvatski program prikazan u Areni, dodijelila nagradu Zlatna vrata Pule filmu *Comic Sans*, redatelja Nevija Marasovića s prosječnom ocjenom 4,92.

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Comic Sans</i>, Nevio Marasović – 4,92 | 8. <i>Mali</i>, Antonio Nuić – 3,69 |
| 2. <i>Osmi povjerenik</i> , Ivan Salaj – 4,38 | 9. <i>Lada Kamenski</i> , Sara Hribar, Marko Šantić – 3,75 |
| 3. <i>Za ona dobra stara vremena</i> , Eduard Galić – 4,35 | 10. <i>Dom</i> , Dario Pleić – 3,36 |
| 4. <i>Aleksi</i> , Barbara Vekarić – 4,17 | 11. <i>Do kraja smrti</i> , Anđelo Jurkas – 3,26 |
| 5. <i>Žaba</i> , Elmir Jukić – 4,07 | 12. <i>Duboki rezovi</i> , Dubravka Turić, Filip Mojzeš, Filip Peruzović – 3,17 |
| 6. <i>Egzorcizam</i> , Dalibor Matanić – 4,05 | |
| 7. <i>Rudar</i> , Hanna Slak – 3,78 | |

UDK: 791.633-051 SCHMIDT, B. "2017" (049.3)

Agape

(Branko Schmidt, 2017)

I prije premijere na 64. pulskom filmskom festivalu Schmidtov je posljednji film počeo privlačiti pozornost javnosti zahvaljujući eksplizitno kontroverznom opisu radnje. *Agape* donosi priču o "svećeniku pedofilu" u "ljudavnom trokutu s dvojicom krizmanika". S Goranom Bogdanom, oličenjem balkanske muževnosti, u glavnoj ulozi mladog svećenika Mirana, te Pavlom Čemerikićem i Denisom Murićem (prethodno surađivali u Ršumovićevu *Ničijem detetu* /2014/) u ulozi krizmanika Gabrijela i Gorana, činilo se da je na pomolu vrlo nekonvencionalna drama o pedofiliji. Međutim, film ne nudi jednoznačnu sliku: Miran možda jest prikazan kao neobičan emotivac koji žudi za bliskošću s dječacima iz župe, ali do koje je mjere ona neprimjerena, a do koje uzvišena – nalik onoj božanski čistoj, tzv. *agapeu* – ostaje nedorečeno, i promotivnom aspektu usprkos, nevažno.

Već od prve scene vrlo se jasno poentira: Miran je neobičan svećenik. On pije pivo, ide u teretanu, igra igre na konzoli, čita stripove, slavi Rubikovu kocku; ukratko, on ima puno toga zajedničkog s adolescentima koje priprema za krizmu. A među njima se posebno izdvaja Goran, domsko dijete kojem Miran poklanja dosta pažnje, prema nekim "i previše". Mada je njihov odnos prikazan platoniski, odnosno lišen je eksplizitnosti, sumnja se javlja zbog percepcije homofobne okoline. I Miran i Goran u nekom će trenutku zbog svog nemačističkog odnosa biti žrtvama nasilja, pri čemu je zanimljiv detalj da će nasilnici biti upravo Goranovi vršnjaci. S druge strane, bez konkretnih dokaza, reakcija odraslog svijeta bit će ponešto odmjerena, što će najjasnije doći do izražaja u govoru kardinala (Ivo Gregurević). On će nezainteresirano odmahnuti na Goranovo svjedočanstvo ("dan je moda bla-

ćenje bez dokaza"), a koje se ionako scenaristički predstavlja kao reakcija na manjak pažnje koji dobiva od Mirana, te će lakonski izjaviti da je, uostalom, i župnik "rastao bez ljubavi". Paralelu tu Agape povlači s komornom dramom Johna Patricka Shanleya iz 2008, *Sumnja* (*Doubt*), u kojoj dvije časne sestre (Meryl Streep i Amy Adams) naslućuju da kod velečasnog (Philip Seymour Hoffman) i njegova odnosa prema dječacima nije sve kako bi trebalo biti. Tek kada ga premjeste u drugu župu, ključno će se svjedočanstvo ispostaviti lažnim.

No bila sumnja opravdana ili ne, u oba filma svećenici zapravo nisu podvrgnuti ispitivanju. Biografskim detaljem Miranova odrastanja "bez ljubavi", u koji se dublje ne zalazi, tako se simplistički pokušava objasniti Miranov mladenački životni stil, kao i mogući izgovor za potencijalno nedolično ponašanje.

Agape predstavlja treću Schmidtovu suradnju s Ivom Balenovićem, ginekologom koji se relativno nedavno ubacio u književnost, a čija su dva romana poslužila kao temelji za istoimene *Metastaze* (2009) i *Ljudožder vegetarijanca* (2012). Za *Agape*, treći dio svojevrsne trilogije o "problemima u hrvatskom društvu", kako Schmidt naglašava u intervjuu za *Globus*, bile su potrebne četiri godine i, navodno, više od 180 verzija scenarija. K tomu, u rad su se na scenariju uključile i scenaristica Sandra Antolić te redateljica Katarina Zrinka Matijević, čemu se vjerojatno može zahvaliti mnogo blaži i suptilniji izričaj od onog iznesenog u prva dva filma. Nai-mje, Schmidt, kojeg bi se moglo opisati kao redatelja "opore hrvatske realnosti", često tematizira društvene probleme, i to nerijetko iz ideološko-politički obojene vizure, poput problematike krijumčarenja ljudi u *Putu lubenica* (2006), odrastanja u politički nepodobnoj sredini u *Kraljici noći* (2001), te neizostavne teme Domovinskog rata u *Vukovar se vraća kući* (1994). U spoju s Balenovićem, koji je književnosti pribjegao zbog osjećaja frustracije nad stanjem u hrvatskom zdravstvu, Schmidt je očekivano otišao korak dalje – u grotesku. I ne samo da se to osjeća vi-



zualno, uz mnoge tmurne scene nasilja i pobačaja, već i na samoj razini *in-your-face* dijaloga. Pokvareni su likovi pokvareni do srži, što je pogotovo vidljivo u slučaju likova koje igra René Bitorajac, a i sistem u kojem obitavaju podjednako je teško probaviti. Karikiranja te vrste u *Agapeu* (srećom) nema. Još uvijek su tu prepoznatljivi schmidtovski likovi gramzivih moćnika, iskvareni političari koji se pokušavaju ogrepti za kakav profit, ili crkveni dužnosnici koji se oglušuju na bilo kakvu kritiku, ali ovdje se nalaze kao pozadinska buka "ili vonj kanalizacijskog smrada" u pozadini. Jer kao što to govori lik vodoinstalatera u filmu, "kada pukne kanalizacija, mora smrdit".

Pozicioniranje Katoličke crkve u tu priču je ključno. Već dugi niz godina, kao što kardinal kaže, ona je naročito podložna kritici, što zbog stavova i ponašanja raznih svećenika, što zbog kompleksnog povijesnog odnosa s državnim vrhom. Nije velika tajna da hrvatska politička elita često u prve redove postavlja svećeničku halju, ali i da sam crkveni vrh ima veliki utjecaj na društveno-politički i, konačno, onaj prirodni krajolik. Smiju li se u javnim institucijama isticati religijski simboli poput raspela? Koliko se kršćansko moraliziranje može i smije integrirati u društvene, a pogotovo prirodoznanstvene predmete u školi? I

na kraju krajeva, ostaje pitanje državnog zemljišta koje crkva dobiva pod svoju kontrolu, što se, uostalom, tematizira i u filmu.

Katolička je crkva prikazana kao (pseudo) politička organizacija, koja je kao i svaka druga takva organizacija vođena glađu za moći i profitom. Za njih je, dakle, u interesu, baš kao što je slučaj s najvećim multinacionalnim kompanijama, zataškati bilo kakve slabosti, u ovom slučaju seksualno zlostavljanje djece, kao što je pokazao niz dokumentaraca poput *Mog prevelikog grijeha: Tišine u Božjoj kući* (*Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God*, 2012) Alexa Gibneya o slučaju zataškavanja s kojim se povezuje bivši papa Benedikt XVI ili *Izbavi nas od zla* (*Deliver Us From Evil*, 2014) Scotta Derricksona o zloglasnom velečasnom kojeg je crkva štitila preko trideset godina. O internim mehanizmima kontroliiranja potencijalno lošeg PR-a čileanski *enfant terrible* Pablo Larraín snimio jeigrani film *Klub* (*El Club*, 2015). U njemu nekolicina umirovljenih svećenika živi u izoliranoj kući u malenom primorskom gradiću pod budnim okom stroge pariteljice, bivše časne, te se pokušavaju "procistiti od grijeha", zlostavljanja, otmice djeteta i "zviždanja". Nikomu od njih nije dozvoljen kontakt s drugim ljudima iz sela, a iako su zločini znatno

različiti jedan od drugog, barem u pravnom smislu, oni su u ovakvima postavkama međusobno izjednačeni i, zapravo, nevažni. Stoga, kada do kardinala dođe vijest o Miranovu upitnom ponašanju, upravitelju doma u kojem Goran živi, dat će do znanja da su takve optužbe neosnovane, ali isto će, "za svaki slučaj", poduzeti mjere ne bili spriječio potencijalni skandal. Miran će biti manut s krizme.

Najslabiju točku *Agapea* čine nespretna scenaristička rješenja. Ono što se na općem planu prezentira kao glavna boljka filma, moguće i trilogije u cjelini, potreba je za pretjeranom verbalizacijom, naročito onoga što bi se moglo prenijeti vizualnim putem. Motivi se vrlo školski razlažu, i to većinski u okviru Miranovih predavanja u sklopu pripreme za sakrament krizme, počevši od samog pojma *agapea* i značajnog izbora za ime novog dečka Gabrijela (anđela navještenja i druge prilike); tu je i Gabrijelova recitacija *Hvalospjeva ljubavi* iz Prve poslanice Korinćanima sv. Pavla. S obzirom na to, sama nedorečenost Miranova odnosa s dječacima, kao i izostanak životnog zaleda tog lika, odskače i ide više na štetu nego na korist cjelokupnoj slici. No scenarističke nesuštelnosti spašavaju Schmidtovi stalni suradnici, solidna gluma Bogdana i Darije Lorenci Flatz, rad Dragana Ruljančića na fotografiji, te Zlatnom Arenom nagrađena montaža Hrovoja Mršića.

Zato osobito vrijedi istaknuti neke vizualne aspekte filma: širokokutni, donji rakurs u crkvi na samom početku filma, kada Miran drži misu, a u crkvu ulazi Gabrijelova obitelj, novi članovi župe, naglašava samu uzvišenost trenutka, tu velikodušnu ljubav koja se ne hvasta. Tom se osjećaju suprotstavljuju gornji rakursi u samotnjačkom životu Miranove sestre, koja kada se ne brine o njemu, svoje obroke jede sama uz upaljeni televizor na kojem se nižu reklame za putovanja ("Nahraniće dušu putovanjem u Rim i Vatikan") koja si ona ne može i, konačno, ni ne zna priuštiti.

Vrijedi spomenuti još jedno značajno korištenje gornjeg rakursa, podignutog u ptičju perspektivu: to je posljednja scena s Miranom i

Gabrijelom na ranžirnom kolodvoru. Taj je (jedini) poetski trenutak presudan jer recitacijom pjesme o istinski čistoj ljubavi postaje jasna Miranova zatočenost. Nakon dugog perioda izbjegavanja svojih istinskih osjećaja mladi svećenik ne može se više nositi s njima; stiže ga i kazna društva/okoline, svojevrsno pročišćenje, u vidu pijanih krizmanika koji se ižive nad njim u parku nakon krizme, poslije čega on osjeća potrebu za bjesomučnom jurnjavom motorom. Njegov odlazak iz sredine koja ga je ispljunula i prognala, prikazan je iz prvog lica, na tragu simulacija vožnji koje je dotad igrao u svom stanu. *Agape* tu prelazi u veličanstveni *apage* – progon u neke druge krajeve.

Miro Frakić

UDK: 791.633-051 MARASOVIĆ, N.(049.3)

Comic Sans

(Nevio Marasović, 2018)

Postoji provjereni balkanski recept za ljubavne boli, a koji bismo mogli nazvati – “kaosom do katarze”. U novom ostvarenju redatelja Nevija Marasovića, svi osnovni sastojci su tu: autodestruktivno ponašanje, alkohol na litre, razbijena flaša, razbijena njuška, utapanje u kokainu i demoliranje skupog stana – a sve uz popratni melos, ujedno i audio lajtmotiv Mate Miše Kovača. Ali *Comic Sans* nudi i poneki novi okus tradicionalnih ba(l)kanalija. Postiže ga uz pomoć začina autoironije, namjernog prenaglašavanja klišeja i karikiranja modela po kojem se tipičan balkanski mužjak nosi s ljubavnom situacijom.

U svom dosadašnjem opusu, Marasović je odabrao kročiti žanrovski većinom neutabanim putem za ovo podneblje; prvijenac *The Show Must Go On* (2010) znanstveno fantastična je distopija, *Goran* (2016) je, pak, zaodjenut u format parodijskoga trilera, a *Vis – à – vis* (2013) se priklanja metafilmskom stilu dok prikazuje rad redatelja i glumca na scenariju za *Comic Sans*, pa time biva kolijevka i prethodnik ovom filmu. Upravo je u kontekstu filmskog dueta zanimljivo promatrati *Comic Sans*, koji kroz prizmu samog stvaranja i posljedica rada dodatno dobiva na punini. Novi je rad unio izraženiju žanrovsku konvencionalnost od one koja je viđena kod Marasovićevih ranijih filmova, a u nadopunjavanju drame i komedije redatelj nastoji izgraditi leprišavu atmosferu, uz postojano optimističan ton kojem doprinosi i reanimacija starih hrvatskih šlagera.

Da je riječ o laganom i pitkom filmskom štivu, poput fonta *Comic Sans*, sugerira već i sam naslov. Glavni lik Alan (Janko Popović Volarić), frustriran cjelokupnom situacijom u kojoj se zatekao, ljutito komentira uporabu tog zastarjelog fonta na vrećici šećera na otoku koji je očito

zapeo u ranijem vremenu. Pritom njegov otac Bruno (Zlatko Buric) opušteno ispija svoju kavu, i nimalo opterećen tim ispadom, zaključuje da ime fonta dolazi od francuskog jezika i da mu je očito značenje “bez zajebancije”, zafrkavajući se na račun svojeg sina i njegova ozbiljnog stava. Ova je scena ujedno indikator čitava njihova prepostavljenog odnosa i karaktera. Sin je pravi kralj drame, dok s druge strane otac olako doživljuje sve ono do čega je sinu iznimno stalo, kao što okreće leđa i godinama nakupljanim problemima u njihovu međusobnom odnosu.

Film je u prvom redu prikaz nesređenog obiteljskog odnosa i psihički labilnog pojedinca u potrazi za sobom. Kroz uvod Marasović uspostavlja životne koordinate protagonista, kao i temelje za središnji dio u kojem se ocrtava dinamika između oca i sina. Alan je uspješni grafički dizajner, no za razliku od poslovnog plana, na privatnom mu ne cvjetaju ruže. Nakon što doživi živčani slom, jer ne uspijeva vratiti neprežaljenu bivšu djevojku Marinu (Nataša Janjić), na nagovor majke (Alma Prica) odluči zajedno s otuđenim ocem, boemom i nepopravljivim ženskarom otpustovati na Vis na tetin sprovod i ostavinsku raspravu. Odlazi s mamurlukom od protekle večeri, jednim zamrljanim odijelom, aparatom za kavu i porocima, vjernim suputnicima. Dok hladnim ambijentima metropola (Zagreba i Ljubljane) kamera uvjerljivo kontrastira živopisni Vis, blagonaklonost viške klime uskoro počinje doprinositi razotkrivanju odnosa između oca i sina, koji ondje utvrđuju svoje razlike, ali pronalaze i još veći broj sličnosti. Obojica imaju afinitet prema umjetnosti, sklonost prema alkoholu i identičan *modus operandi* s “nježnijim spolom”.

Protagonist je disfunkcionalan, gotovo tragičan lik u komičnom odijelu, uvijek u borbi sa samim sobom i okolinom. U samoizazvanom, manično-depresivnom začaranom krugu, njemu se nevolje događaju, ali ih i sam stvara. Uživljuje se u ulogu patnika, ali ne propušta priuštiti ni sebi ni susjedima cijelonoćni melem Miše Kovača *Drugi joj raspliće kosu*. Zapravo, na nekom go tovo romantičarskom nivou kao da uživa biti dio



predstave ljubavnih jada za samoga sebe, ne želeći si priznati da je vjerojatno klasični ženskar. Dok spaja taj imidž s jadikovkama, Marasović se cinično postavlja te ironizira sve to valjanje u ljubavnim jadima i porocima tako što njegov lik do ekstrema potencira kaos oko sebe. Iako je sam sebi centralan u boli, on je ipak u stanju da povrijedi one oko sebe. Ponovno naganja bivšu djevojku, ali u očaju zbog njegina odbijanja spava s koleginom kćerkom, a po dolasku na Vis slučajno susreće još jednu bivšu djevojku te neverbalno izražava ljubomoru oko njene skorašnje udaje. I sve to dok simultano nastoji šarmirati mladu dansku turisticu. On se ne može odlučiti. On i ne zna što bi. Zapravo, on bi sve, samo ne bi htio nositi stigmu ženskara, kao njegov "stari" kojem su, uz slikarije i rezbarije od drveta, glavna strast žene. Tek mu eskapizam i otočna izolacija omogućuju da konačno prihvati i taj segment vlastite ličnosti u kojem se zrcali njegov otac.

U tretmanu ljubavi i ljubavnih jada čini se da je Marasović svjestan svih stereotipa, pa ih namjerno ističe dok podrugljivo iznosi klasičan obrazac veze i prekida. Već uvodna scena kroči stazom sapuničaste ljubavne epizode: dvoje bivših partnera nalazi se na spoju s pogledom na katedralu i ljubavne lokote pa se, podmazujući grlo rakijom, kratko dotiču trenutnih novosti, da bi ubrzo prešli na glavnu stvar – prebacivanje loptice krivnje oko prekida veze. Alan i daje pruža ruku, Marina nakratko uzmiče, no sve (očekivano) završava u krevetu. On šalje generič-

ki SMS "Volim te", a ona sve naziva pogreškom. Od ove točke pratimo eskalaciju njegova živčanog sloma, koji u filmu zarađuje i previše uvodnog prostora, što doprinosi ispadanju iz ritma pri iznošenju radnje. Neki dijelovi, poput pretjerane eksplikacije za njegov slom, prilično su razvučeni, kao i što pojedine epizode sa sporednim likovima djeluju nešto slabije povezane s cjelinom. S druge strane, neki se segmenti filma, koji zahtijevaju više pažnje, doimaju gotovo odsječenima. I kada se stigne do same okosnice, odnosno onoga što se postavlja kao ishodište svih nedaća glavnog lika, a to je ulazak u problematiku odnosa oca i sina, redatelj ipak odustaje od pretjerane razrade.

U brodolomnoj situaciji na otočiću Jabuci događa se vrhunac njihova zbljižavanja (iako ni u tom vrhuncu nije vrhunac) u kojem sin sasipa ocu sve što je godinama akumulirao i zamjerao, a on u svojoj nonšalantnosti i bezbrižnosti, uzima sve sa šutnjom. Pohvalno je što je Marasović ovde elegantno izbjegao suzom praćen patetičan pomirbeni zagrljaj. Umjesto toga, kratko otvaranje likova naglo je prekinuo pragmatičnim iznalaženjem rješenja da se izvuku živi i komično-zajedljivim komentarom na društvo u kojem su ljudi bez dostupne tehnologije i memoriranih brojeva invalidi koji se sami ne trude ništa upamtiti.

Redatelj ne pretendira na dubinu, pa dok portretira raštimane i grešne likove, njihove odnose ne doživljuje preozbiljno, već više teži zabavnom opisu. Stoga je jasno da sve te viške eskapade ne idu u smjeru grandioznog razrješe-

nja njihovih života i obiteljskih kompleksnosti, s obzirom na to da redatelj niti ne ulazi duboko u konverzaciju, pa gledatelj ne dobiva očevu stranu priče. Ali u priči u kojoj je redateljeva namjera pokazati da sin želi drastičan karakterni odmak od oca, ipak se nameće da se barem neki dijelovi njihovih kratkih razgovora učine uvjerljivijima. Jasno je da ga je otac rano u djetinjstvu napustio i vjerojatno se nije trudio ni održavati kontakt s njim, ali Alanove izjave tipa: "Znao bi da ti je stalo", djeluju prilično suho. Možda upravo najveći problem filma leži u dijalozima. Često se doimaju nezgrapno i ne odgovaraju u potpunosti stanju likova. Lik koji prolazi kroz osobni slom, u ludištu i dalje izgovara trezvene rečenice, a u svađi s ocem kao da kronično nedostaje "prirodnih" replika, čak i uz besrijekoran nastup Zlatka Burića, čija tišina govori više od napisanih dijaloga.

Ne može se reći da drama u filmu kreira znatniji emocionalni angažman, niti je komedija, kao drugi dio ovog spoja, urnebesna; ipak, premise humora u prihvaćanju realnosti takve kakva jest, iako katkada skromne, glavno su sidro ovom filmu. Ležernost ovdje proizlazi iz groteske životnih situacija koje snalaze protagonista. Iako na momente taj humor isпадa iz zone nenameštljivosti uz nastup *slapstick* gegova (primjerice kada Alan od konzumiranih opijata pada sa stolice), može mu se progledati kroz prste, posebno zahvaljujući replici oca nakon scene bacanja mobitela u more pri kraju filma. Tako, dok se u velegradskom životu alarm s mobitela vječno nametao svakodnevici, na Marasovićevu Visu mobiteli mahom završavaju u moru, bilo uz pretvodnu epifaniju, bilo bez nje.

Baš kao gotovo zaboravljen, a u grafičkom svijetu omražen "treš" font, otok je konzervirao i Alanovu prošlost koja ga ondje, htio-ne htio, sustiže, što u liku njegove bivše, koja Vis posjećuje sa zaručnikom, što u vidu obnove kontakta s ocem. U toj borbi s osobnom prošlošću i sadašnjošću u procesu prihvaćanja sebe, Alan (iako tromo i polako) doživljuje prosvjetljenje. Bio bi pritom snažniji efekt da su te spoznaje ostale "prešutnije" i suptilnije, a ne amplificirano ver-

balizirane kroz: "Usr'o sam se da ne postanem k'o ti". Toliko ranijih gesta daje nam do znanja da Alan izbjegava biti imalo sličan svojem ocu, dok se zapravo ponaša kao on. Pored toga, majka rano pogađa "u sridu" i ukazuje mu na njegov problem s "Je li zaista voliš ili te strah da ne postaneš kao otac", pa gledatelj zapravo samo čeka da i lik osvijesti ono što je evidentno kroz gotovo svaki njegov postupak. Naposljeku, Alan prigrli gorke istine o sebi, što je potencirano i simbolički, kroz prihvaćanje fonta *Comic Sans*, kojim je čak ispisano ime na nadgrobnom spomeniku. Tada se nasmije, kao i suludoj, tragikomičnoj sudbini svojega života. I tako, glavni junak dođe do spoznaje, a gledatelj odmah s time i do kraja filma. *Comic Sans* završi jednakim plićakom kojim je i počeo, ali se dovoljno šarmantno u njemu brčka.

Silvija Bumbak

UDK: 791.633-051WENDERS, W."2017"(049.3)

Do dna

(*Submergence*, Wim Wenders, 2017)

Nada umire poslednja kada je reč o karijera-ma (nekoć) velikih filmskih stvaralaca koji zalaze u poznije godine života primerenije za zasluženu penziju, odmor i posvećivanje hobijima i projektima iz strasti. Kao sasvim dobra ilustracija toga može poslužiti opus velikana nemačkog, evropskog i svetskog filma Wima Wendersa u novom milenijumu. U sferi igranog filma Wenders niže promašaj za promašajem najkasnije od *Snimanja u Palermu* (*Palermo Shooting*, 2008). Što se, pak, dokumentarnog dela rediteljevog opusa tiče, on je u vrlo dobrom stanju čak iako u obzir ne uzmemo svojevrsne "nastavke" legendarnog *Buena Vista Social Cluba* (1999), kod nas malo zapažene *Ode to Cologne: A Rock 'N' Roll Film* (2002) i *The Soul of a Man* (2003) i usredotočimo se na recentnije – za Akademijinu nagradu nominirane uratke *Pina* (2011) i *Sol Zemlje* (*The Salt of the Earth*, 2014). Premda, ako je suditi prema prvim reakcijama na najnoviji Wendersov dokumentarac o papi Franji, i on će po stilu i umeću biti miljama daleko od ranije pomenutih.

Možda se za *Snimanje u Palermu* i za *Hotel od milijun dolara* (*The Million Dollar Hotel*, 2000) može reći da su kontroverzni filmovi koji nisu za svačiji ukus, što isto važi i za *Don't Come Knocking* (2005), dok je *Land of Plenty* (2002), povremeno didatkičnosti unatoč, u najmanju ruku solidan film, no Wendersova poslednja tri filma su po svim parametrima loši. Za *Sve će biti u redu* (*Every Thing Will Be Fine*, 2015) opravdavanje je traženo u rediteljevoj dugoj pauzi od režije igranih filmova, dok je činjenica da se on fokusirao samo na jedan aspekt, i to površinski, tehniku 3D snimanja, dok se film izgubio u nemuštom dialogu i drvenoj glumi. Adaptacija drame Petera

Handkea *Divni dani u Aranjuezu* (*Les beaux jours d'Aranjuez*, 2016) je trend 3D-a, inercije i drvene glume samo nastavila, pa se za *Do dna* (*Submergence*, 2017) čak može reći da predstavlja korak unapred, makar minimalan. Pitanje je, međutim, je li to dovoljno za reditelja takve reputacije, te dokle će sama reputacija biti dovoljna da se svaki Wendersov film prati s pažnjom iako je jasno da su rediteljevi najbolji naslovi već dekadama iza njega.

Na površini, *Do dna* deluje kao potencijalno interesantan film: nastao je po hvaljenom i čitanom romanu novijeg datuma iz pera J. M. Ledgarda, spoljnopolitičkog dopisnika magazina *The Economist*, a u fokus stavlja dvoje glumačkih zvezda mlađe generacije, Aliciju Vikander i Jamesa McAvoya koji mogu svako za sebe izneti svoju ulogu, a imaju i primetnu međusobnu hemiju u zajedničkim scenama. Kroz film se prožimaju ljubavna priča, špijunski triler, morska avantura, filozofska-naučna pitanja o suštini i mogućnostima života i aktuelne političke teme u domenu terorizma. Film je takođe lepo i inspirativno snimljen kamerom Benoita Debieja poznatog po radu na filmovima *U prazninu* (*Enter the Void*, Gaspar Noé, 2009), *Spring Breakers* (Harmony Korine, 2012) i *Vinyan* (Fabrice Du Welz, 2008) i to na raznolikim lokacijama od severnog Atlantika preko Francuske do Džibutija, te ispraćen adekvatnom, mada povremeno predominantnom, originalnom muzikom u poslednje vreme izrazito aktivnog Fernanda Velasqueza.

Priča prati dvoje ljudi, biomatematičarku Danielle Flinders (Vikander) i obaveštajnog operativca koji se predstavlja kao James More (McAvoy), po zanimanju hidro inženjera angažirana na projektima snabdevanja udaljenih afričkih seljačkom vodom, sa bazom u Nairobiju. Upoznajemo ih već razdvojene, na svojim misijama. Danielle se otpušta na istraživanje morskih dubina severnog Atlantika sa grupom saradnika koja želi dokazati mogućnost života u tim uslovima, te posledično da je život nekada možda postojao i na Marsu i čeka da joj se James javi, ali on je na svojoj riskantnoj špijunskoj misiji već pao u za-

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



robljeništvo, te trpi samicu i mučenje. Wenders nam onda servira flashback njihovog slučajnog upoznavanja i zaljubljivanja na odmoru u luksuznom hotelu u Normandiji, koji se može pohvaliti zavidnom privatnošću svojih gostiju u nadi da će ta ljubavna priča biti dovoljna da prihvatimo to što se kroz ostatak filma dvoje ljudi muči sa svojim umom, što oko SMS poruke koja nikako da dođe, što oko pukog preživljavanja.

Naravno da to nije slučaj, sudeći po vremenu koje zauzima na ekrantu i vremenskom rasponu koji pokriva. Naime, njih dvoje se, po logici stvari, ne poznaju baš dobro, a njihova veza više liči na avanturu nego na trajnu povezanost. Reći će mnogi da tu količina vremena koje su proveli zajedno ne igra presudnu ulogu, te da je njihova veza duboka i strastvena, ali ni to ne možemo videti jer Wenders zauzima sigurnu distancu, pa interakcija dvoje protagonisti svejedno deluje kao prolazni flert. U konačnici, film zamišljen kao savremeni odgovor na romantične drame o ljudima koje razdvaja opasnost poput rata na tragu Minghellinog Engleskog pacijenta (*The English Patient*, 1996) ne uspeva ni u kojem slučaju doći taj nivo (melo)drame.

I pored skretanja u politizaciju (čemu je do sada Wenders bio manje sklon u filmovima, a

više u javnim nastupima sa pozicije predsednika Evropske filmske akademije) kasnije u priči, kada James dobije nešto više slobode i počne konverzirati sa vođom terorističke paravojske Saifom (Reda Kateb) i sa doktorom Shadidom (Alexander Siddig) u somalijskoj džihadističkoj naseobini uz more gde je zarobljen, špijunski deo priče još i nekako drži vodu, makar na onaj sterilan način tipičan za zapadnjачke filmove koji kompleksnu političku situaciju pokušavaju sažvakati za svoju publiku koja ne barata sa previše informacija. James McAvoy, glumac širokog raspona, te transformacije dobro podnosi, pa je uverljiv i kao snalažljivi špijun i kao skoro slomljeni zarobljenik na ivici smrti, jednakao kao što je bio kao ljubavnik pri početku filma. Alicia Vikander je, pak, potegla deblij kraj kao naučnica i ostavljena žena na rubu očaja, što nikako nije njena krivica, već je njen lik trivijaliziran u scenariju i sveden na nemo čekanje i implikaciju da ona zapostavlja svoj izuzetno važan posao zbog privatnih problema.

Ključ problema se, dakle, skriva u scenariju koji je napisala Erin Dignam, koja se godinu dana ranije već bila "proslavila" scenarijem za unekoliko slično intonirani (ljubav, rat i stradanje u Africi iz ugla "belog mesije") izgovor za film pod nazivom *The Last Face* (2016) u režiji Seana Penna.

Jedina bitna razlika između ta dva filma je u tome da je Wenders ipak unekoliko sposobniji reditelj od Penna čak i kad mu nedostaje strasti oko neke filmske priče, pa u red može doterati tehničke, vizuelne i auditivne aspekte, te izbeći poštapanje putem naracije i paziti na glumce. Dijalog je i dalje prilično loš, verovatno čak nepopravljiv, pa *Do dna* obiluje amaterskim filozofiranjem i ponavljanjem pojmove “voda”, “dubina”, “zaranja-nje” i slično, što u velikoj meri Wendersu sužava manevarski prostor.

Opet, deo problema po pitanju scenarija je nasleđen iz izvornog romana, odnosno produkt je gubljenja u prevodu s jednog medija na drugi, jer film ipak nije samo produžetak literature, već se zasniva na nešto drugaćijim izražajnim sredstvima. Za roman ove vrste je sasvim legitimno da se većinom odvija u mislima njegovih likova, pa tako možemo dobiti uvid u dubinu njihove povezanosti i razloge za čežnju, ali to ni Erin Dignam ni Wim Wenders ne uspevaju iole uverljivo preneti na filmsko platno. Ostaje nam samo da nagađamo ko je izabrao ovakav projekt i ko je pomislio da će fuzija dvoje ljudi koji ređaju poraze za porazima rezultirati dobrom filmom.

Marko Stojiljković

UDK: 791.633-051OSTOJIĆ, A. A.(049.3)

F20

(Arsen Anton Ostojić, 2018)

Suvremena hrvatska kinematografija rijetko je u svojim ostvarenjima posezala za psihohanalitičkim motivima, te se uglavnom usmjeravala na ratnu i socijalnu tematiku izbjegavajući uske žanrovske okvire. Popularno-kulturni žanrovi – koje bi se moglo uvrstiti u *lowbrow* kulturne kategorije s obzirom na društveno-povijesni kontekst – poput horora, trilera ili generacijskih filmova, nisu naišli na plodno tlo u hrvatskoj *mainstream* filmskoj proizvodnji, te se većinom mogu pronaći kod amaterskog bavljenja filmom. Ono što je u svjetskoj kinematografiji prepoznato kao specifičnost žanrova (kod, primjerice, horora ili psiholoških trilera, prikazivanje je kolektivnih noćnih mora kao odraza represije te, uopće, dramatizacija i ekranizacija čovjekovih nagona), a o čemu domaći film nije znao ili nije mogao progovoriti. U koštac se s potonjim odrednicama, a oslanjajući se na popularna ostvarenja žanra horora, uhvatio redatelj Arsen A. Ostojić. No, iako jednim dijelom izlazi iz okvira dominantnog obrasca hrvatske sumorne svakodnevice, s druge strane predstavlja neinventivno oslanjanje na prežvakane odrednice žanra bez propitivanja ili subverzije njihovih granica.

F20 se može odrediti kao psihološki triler s elementima horora, a može mu se pridodati i odrednica generacijski, budući da se bavi određenom društvenom skupinom, te je time usmjeren na privlačenje, uglavnom mlađe, adolescentske publike. I dok takvih filmova u domaćoj produkciji kronično nedostaje, mana mu je u nekritičkom kopiranju već i estetski i žanrovske istrošenih obrazaca koje suvremena filmska proizvodnja horora i trilera van glavne struje danas pokušava izmijeniti; npr. *May* (Lucky McKee, 2002), *Špilja užasa* (*The Descent*, Neil Marshall, 2005), *To dolazi* (*It Follows*, David Robert Mitc-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



hell, 2014), Vještica (The Witch, Robert Eggers, 2015), Sirovo (Grave, Julia Ducournau, 2016) itd; sve nabrojane filmove povezuju snažni ženski likovi i pripovjedni obrasci kojima se navedeni filmovi odmiču od silnica karakterističnih za žanr horora (u filmovima Sirovo i To slijedi, jedan od svakako važnih elemenata je i istraživanje ženske seksualnosti).

U F2o radnja prati studenticu Martinu (Romina Tonković) koja preko ljeta u pizzeriji pomaže svom strogom ocu (Mladen Vulić). Problem nastane kada joj on zabrani odlazak na Zrće s najboljom prijateljicom Irenom (Lana Ujević). Raznoseći pizze Martina upoznaje misterioznog vršnjaka Filipa (Filip Mayer), koji dane provodi igrajući igrice, te s njim počinje ljubavnu vezu. Do zapleta dolazi kada ona, usprkos očevu protivljenju, s Filipom odluči pobjeći na Zrće. Tada se otkriva prava Filipova narav.

Već u uvodnim sekvencama, u kojima dominira atmosfera s najpoznatijeg hrvatskog ljetovališta, publika otkriva smisao filma: F2o međunarodna je medicinska oznaka za shizofreniju, čime se već može prepostaviti daljnji tijek radnje.

Duga je tradicija tematiziranja odnosa roditelja i djece, posebno odnosa majki i sinova. U hrvatskoj književnosti jedan od najpoznatijih primjera takve veze Krležin je roman Povratak Filipa Latinovića (1932), a u filmskom svijetu nezaobilazna je referenca na Psiho (Psycho, 1960) Alfreda Hitchcocka. Freudova ideja o Edipovu kompleksu, pa i sam začetak psihanalize, uvelike su utjecali kako na visoku kulturu tog

razdoblja, tako i na popularnu kulturu u drugoj polovici 20. stoljeća, koja sve češće počinje tematizirati toksične odnose između majki i sinova. I Arsen A. Ostojić naslanja se na tu tradiciju, tako da sekundarnu okosnicu filma, povezану с Filipovim psihološkim stanjem, čini upravo odnos zaštitnički nastrojene majke i sina mekušca.

Većina se radnje može promatrati kao građacija Filipova stanja, pri čemu se uočavaju dvije tematske cjeline: prva je uglavnom usmjerena na mlađenački život, poneke isječke protagonistova ludila, njegove seanse sa psihijatrom i odnos s majkom, a druga se bavi potpunim zamračenjem i otkrivanjem Filipovih postupaka.

Upravo je prva tematska cjelina ta koja najviše funkcioniра i održava napetost, a većinu radnje nose ženski likovi, posebno odnos Martine i Irene. Filipova uloga misterioznog muškarca donekle još funkcioniра u ovom dijelu, ali se ne ističe svojom izvedbom, kao što je slučaj s izvedbama neobuzdanih ženskih likova. Mlađenački život te scene iz Martinine svakodnevice prekidaju ulomci Filipova posjeta psihijatriji gdje se redatelj uglavnom fokusira na ekspresije protagonistova lica i njegovu priču, zamagljujući ostatak kadra. No s ulogom shizofreničara mladi glumac teško izlazi na kraj, tako da ona u cjelini ispada neuvjerljiva i preglumljena.

Arsen Anton Ostojić prije novinarske premijere filma istakao je da njemu niti nije bila namjera baviti se teškim temama – već seksom, ljubavlji i zabavom. Tako da bi se približio mlađoj publici poseže za postupcima kao što su snimanje kamerom mobitela ili ubacivanje pripovjed-

nog postupka videoigara, pa se gradacija Filipova stanja može pratiti kao prolazak kroz određene razine videoigre. U tom ključu značajna je i scena seksa između Martine i Filipa snimljena mobitelom, no ona se više poslije ne tematizira, iako se u trenutku njezina odigravanja daju naznake da će kasnije imati određenu ulogu u zapletu radnje.

Druga je tematska cjelina usmjerenja na kulminaciju Filipova stanja u kojoj se poseže za tipičnim žanrovskim određenjima bez kritičkog propitivanja. Inače je karakteristično za žanr horora premještanje iz civilizacije (onoga uređenog) u prirodu (ono divlje), to jest, mnogo je horor filmova s glavnom radnjom koja se događa nakon izmještanja iz kulturnog u prirodni habitus; npr. Rajsко jezero (*Eden Lake*, 2008) redatelja i scenarista James Watkinsa, Špijlja užasa Neila Marshalla, Geraldova igra (*Gerald's Game*, 2017) Mikea Flanagan-a, Oni (*Ills*, 2006) Davida Moreaua i Xaviera Paluda, Stranci (*The Strangers*, 2008) Bryana Bertina itd.

I Ostojić u svojem ostvarenju Filipovo ludio povećava njegovim udaljavanjem iz grada, da bi do potpunog raspada došlo tek u izoliranoj vikendici negdje u zabitoj šumi. Nadalje, ovdje se uočava tipičan koncept o tzv. "posljednjoj djevojci" (eng. *Final Girl*), koji je karakterističan za slasher filmove (frazu je skovala Carol J. Clover u svojem radu *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, 1992. i *The British Film Institute*, 2004). Ono što karakterizira taj motiv "posljednje djevojke" jest to što ona najčešće ostane posljednja potencijalna žrtva ubojice, pa tako i Martina trči sama i prestrašena kroz šumu, bez grudnjaka i u majici dubokoga dekoltea, a glavna joj je karakteristika pasivnost, to jest, može biti spašena samo djelovanjem izvanjskog elementa koji se pojavljuje u posljednjim trenucima poput *deus ex machine*.

Ono što spaja obje cjeline svojevrsna je odgovornost ženskih likova: Filipova shizofrenija potencirana je majčinom pretjeranom zaštitničkom prirodnom, a kulminira upoznavanjem neobuzdane i nekonvencionalne Martine, uz čiju pomoć, a opet bez njezina svjesnog znanja, on ispituje svoje granice. Upravo potonjim

postupcima Ostojić perpetuira već prevladane konvencije spomenutih žanrova, a koje se danas pokušavaju izmijeniti. Granice horora su, doduše, manje propusne kada je riječ o ideološkim pomacima unutar žanra, zbog čega on korespondira s kategorijom visokokulturne uspostave dominantnoga kanona.

Horor filmovi kroz zastrašivanje i anksioznost promiču određene ideološke forme ili pokušavaju ukazati na određene kulturne/društvene prakse, istovremeno predstavljajući refleksije kolektivnih strahova. Prikaz toga posebno je vidljiv u povijesti žanra tijekom 1950-ih kada u SAD-u nastaju filmovi poput *Oni (Them! Gordon Douglas, 1954)*, *Došlo je iz morskih dubina (It Came from Beneath the Sea, Robert Gordon, 1955)* ili *20 milijuna milja do Zemlje (20 Million Miles to Earth, Nathan Juran, 1957)*, koji uvode čudovišta povezana s razvojem znanosti, ali i strahom od njezinih izmaštanih posljedica. Potonja paradigma žanra horora tako je usko povezana s visokokulturnim formiranjem određenoga umjetničkog polja, a u ovom se kontekstu može usporediti s formiranjem književnog kanona. Niskokulturni žanr horora, jednako kao i oni visokokulturni, posjeduje vlastitu doksu (mnjenje) koja funkcioniра samo u tom tipu polja, a određena je sustavima vrijednosti specifične elite, koja se ovdje može definirati kao muška, bijela i europska. U Ostojićevu filmu gledateljice, uostalom kao i u većini hororske tradicije, mogu preuzeti ili ulogu žrtve ili ulogu napadača koji je muškarac. Ne pokušavajući prijeći granice žanra, Ostojić se oslanja na pasivnost i čudovišnost ženskoga karaktera, čime se i dalje održava doksa o hororu kao muškom žanru.

Ipak, gledajući iz perspektive domaće filmske proizvodnje, *F20* predstavlja određeni pomak s obzirom na žanrovska i tematska određenja te usmjeravanje na mladenačku publiku. No s druge strane, neiskorišten je prostor za moguća propitivanja i pomicanje granica potonjih žanrova. Ovako ostaje tek relativno zabavna i neambiciozna kopija svjetskih trash horor-trilera.

Martina Jurišić

UDK: 791.633-051GAMULIN, J."2017"(049.3)

Marica

(Judita Gamulin, 2017)

Kratkometražna drama *Marica* bavi se velikom egzistencijalnom temom, čestom u književnosti i na filmu: bjegovima čovjeka od zbilje, sebstva i životnih suputnika.* Hrabo je pokušati ponuditi nešto dojmljivo na tu temu, pa je to u ostvarivanju filma bio velik izazov za mlađu autoricu Juditu Gamulin koja je već stekla status perspektivne redateljice i čiji su prijašnji filmovi već zapaženi i nagrađeni; npr. *Cvijeće* (2015).

Marica prikazuje krišku života sredovječne gospođe Marice, koja zasićena obiteljskim životom naprasno napušta obitelj i odlazi u hotel, gdje u osami, tek uz blijedu potporu prijateljice, uspijeva izdržati "na slobodi" jedan dan. Po tematiki i senzibilitetu, ali i po tom što se autorica bavi jednom ženskom sudbinom i karakterom, film bismo mogli gledati i kao varijantu tzv. ženskog pisma na filmu.

Marica pripada nižem staležu, spremačica je u kući mladoga dobrostojećega bračnoga para. Ona je prosječna i kao karakter ne ističe se ni po čemu iznimnom. Iako se čini da takav lik ne zasljuže biti u središtu filmske priče, "prosječni" likovi sa svakodnevnim problemima i slabostima uspijevaju bez puno akcije potaknuti empatiju u gledatelja jer se većina ljudi lakše u njima prepoznaje nego u superjunacima ili negativcima. Gledatelja se scenaristički vrlo vješto od samoga početka uvlači u priču i znalački mu se doziraju informacije koje se prenose (ni previše ni premalo). Najprije se hvata na udicu misterioznosti lika na samom početku: *Marica* se nalazi u čistu i skupo opremljenu stanu, a gledatelj postupno

otkriva i shvaća po njezinim postupcima, kretnjama, te iz razgovora mobitelom, da ona tom svijetu ne pripada, nego da samo u njemu čisti. Ona je promatrač svojega i tudiž života, ona želi promjenu u svom životu, ali prilično je pasivna, pa je jedina njezina akcija kratkotrajni bijeg. Njezino ponašanje (npr. gleda što drugi kupuju, pa onda i ona to kupi) nagovještava da neće imati dovoljno samopouzdanja da razapne jedra koja bi skrenula pramac njezina života u drugom pravcu. Zato je njezin odlazak od kuće više pokušaj bijega negoli bijeg. Jednodnevno iskušavanje i čućenje slobode u kutu otužne hotelske sobe čini se kao da je za *Maricu* luksuz, poput iznimno skupa delikatesna specijaliteta ili parfema koji si nikad nije mogla priuštiti u svojem depresivnom životu. Maričin emocionalni svijet posreduje se mirnoćom i od emocija ispražnjenim licem glumice Mirele Brekalo Popović, licem iza kojega se sluti neka oluja što bjesni, ali ono istodobno sugerira ispražnjenost duše pohabane društvenom ulogom i svakodnevicom. I u režiji je to stilski postignuto statičnom kamerom, osim kada se zbog naglašavanja emocija kamera mora približiti liku. Jednako uspješni su i kadrovi u kojima se ne vidi Maričino lice jer je snimljena s leđa, čime se podcrtava tipiziranost lika (nije riječ samo o Marići, nego o Maricama).

To nisu jedine vizualne metafore koje je autorica posula u film da bi istakla junakinjinu sudbinu, kolebanje i izazov (npr. prizor Maričine glave zarobljene u okviru ovalnoga prozora hotelskih vrata, nelagodni prizori u kojima kamera okvirom kadra reže Maričinu glavu, prizori zrcaljenja prirode preko prozorskoga stakla na Maričinu licu itd). Drama se nije pretvorila u melodramu jer je izbjegnuta izražajna gestikulacija, mimika i izravan sukob glavne junakinje s obitelji. Vidi se da je autorica osmišljavala semantički višeslojne kadrove, odlično snimljene i montirane,

95 / 2018

* Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 27. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvatskog filmskog ljetopisa.

skog društva filmskih kritičara i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.



koji ištu višekratno gledanje i pomno iščitavanje. Fokus na jednom liku može postati zamoran, čak i u kratkom filmu, pa to autorica uspijeva režijski prevladati dinamičnom smjenom raznovrsnih kadrova i izmjenom perspektiva (autorica voli i gornji i donji rakurs). Jako puno doznajemo o Marici i bez njezine intenzivne interakcije s drugim likovima. Ako se ne računaju razgovori mobitelom, Marica razgovara jedino s prijateljicom, koja joj pomaže tako da joj daje sobu u hotelu gdje je zaposlena. U tom razgovoru Marica testira reakciju svoje okoline na bijeg i dobiva mlaku potporu iz koje se zapravo iščitava ne samo da je njezina prijateljica od nje poduzetnija i samopouzdanija, nego i da poštije zadane društvene okvire i mjerila. Iz prijateljičnih usta Marici stiže uvijena osuda patrijarhalnoga društva: "Znam da je on težak, ali on ti je muž."

Film ima čvrstu i jasno artikuliranu strukturu: na početku se gledatelj upoznaje s glavnom junakinjom i obiteljskom situacijom, u sredini je odluka o odlasku i boravak u hotelu, a na kraju se filma Marica vraća obitelji. Naracija iz scene u scenu teče uvjerljivo, nema redundantnih scena ni replika. Glazba je važna sugestivna dionica filma, pomno osmišljena i uklopljena. Na žalost, dominantni je ekspozicijski obrazac u prvom dijelu filma razgovor mobitelom, ali to se može

opravdati kratkom filmskom formom, u kojoj treba brzo, uvjerljivo i nemetljivo prenijeti pozadinu junakinjinih odluka i postupaka. Gledatelj čuje samo ono što junakinja govori u mobitel i nema scena u kojima se pojavljuju problematičan sin i suprug. Tako se aktivira gledatelj i daje mu se sloboda da sam upisuje dramatične razmjere zbilje od koje Marica želi pobjeći. Motivacija postupaka i izvorišta emocija glavne junakinje mogu se jasno naslutiti. Sukob u obitelji nije prikazan, nego je istaknut i projiciran u melodramatičnoj svadi bračnoga para u kući u kojoj Marica radi kao spremičica. Marica ne sudjeluje u njihovoj svadi, ona ju sluša i bračni par je svjestan da ih ona čuje. Pomno raskadrirana scena bračne svađe označuje i točku zapleta jer će se Marica u toj tuđoj svadi prepoznati i odlučit će, kao i gazdarica kuće, otici u hotel. Ali na svoj način: obraća se prijateljici koja radi u hotelu da joj osigura smještaj jer si vjerojatno hotel ne može priuštiti kao gazdarica kuće u kojoj spremi. Osvještavanje vlastita nezadovoljstva i tinjajući konflikt unutar same junakinje (ostati ili otići) pojačava se u sceni bračne svađe bez ijedne izgovorene Maričine riječi. Marica odlazi do ulaznih vrata svojega stana ne samo zato da bi se time označio početak njezina bijega (ispušta iz ruku vrećice ispred vrata kao svoje životno breme), nego i zato da

bi se djelomice vido ružičastim sprejem ispisano natpis "pizda" preko vrata, što je bio predmet razgovora mobitelom. Ružičasti natpis dobit će novo značenje kada ga Marica ponovno ugleđa skupljajući ostavljene vrećice ispred vrata na "kukavičkom" povratku u svoju apatičnu svakodnevnicu iz svoje kratke avanture (za koju zna samo prijateljica). Povratak obitelji očekivan je rasplet, ali je ostavljeno gledatelju dovoljno prostora da sam upiše razloge njezina odustajanja: vraća li se zbog osjećaja majčinske odgovornosti i ljubavi potpuno svjesna da će se i dalje morati žrtvovati ili se vraća zbog sebe – nemogućnosti definiranja svojega identiteta izvan obitelji?

Ipak bi površno bilo odrediti Maricu kao žensko pismo jer autorica nanosi i univerzalan sloj u kojem bi se i neki sredovječni muškarci mogli prepoznati: i oni bi se napuštanjem obitelji teško nosili s prazninom i samoćom što se uvlači u kosti u jeftinoj hotelskoj sobi, pa bi odustali od bijega ili zbog osjećaja odgovornosti ili zbog straha da ne izgube dio stečena identiteta. Iz te perspektive mirenje sa životom i manama životnih suputnika realniji je životni izbor nego "bolja polovica hrabrosti", rez i novi početak. Maričin pokušaj bijega u okov slobode bolan je poraz glavne junakinje sputane vriježama vlastitih strahova i normiranih društvenih očekivanja.

Amir Kapetanović

UDK: 791.633-051DEL TORO, G."2017"(049.3)

Oblik vode

(*The Shape of Water*,
Guillermo del Toro, 2017)

Kako počinju bajke? Možda ovako: "Dgodilo se to jednom davno, čini se, u posljednjim danima vladavine jednoga vrlog princa... Bih li vam pričao o njoj? O princezi lišenoj glasa. Ili bih vas samo možda upozorio na istinitost tih činjenica te na pripovijest o ljubavi i gubitku. Kao i na čudovište koje je sve to pokušalo uništiti..." Jednom davno, princ, princeza, čudovište. Navedene riječi i rečenice malo tko ne bi povezao uz bajku. Osobito nađu li se one na samom početku priče kao u konkretnom slučaju. I tako konotativno odrede ton cijele priče. Uz njih je veoma lako povezati pripovjedačevu i svoju maštu te otpočetka zamisliti princa, princezu i čudovište o kojima će se uskoro govoriti i obrazlagati što se komu, kako i zašto dogodilo. Zasigurno u nekoj dalekoj kraljevini. Ipak, ovaj uvod nije početak neke više ili manje poznate bajke za mlađe čitatelje ili gledatelje, premda je autorova namjera od prvog obraćanja auditoriju stvoriti snoliki svijet u kojem je upravo logika bajke jedino moguća i shvatljiva. Neovisno završava li ona sretno ili ne. Zna li se da je autor početnog citata meksički filmaš Guillermo del Toro, sve postaje jasnije. Gotovo su svi njegovi filmovi – na ovaj ili onaj način – bajke. I to uglavnom za odrasle, iako su ga na njih nadahnule strahovi i strepnje iz vlastitog djetinjstva. No *Oblik vode*, kao deseti i zasad posljednji dugometražniigrani film u del Torovoj karijeri redatelja i scenarista, ima po-nešto drukčiju autorsku motivaciju i inspiraciju. Prema vlastitim riječima, u prvih je devet filmova – od filma strave *Cronos* iz 1993. do fantastične melodrame *Grimizni vrh* (*Crimson Peak*) iz 2015. – neprestance reinterpretirao ono što ga je zaokupljalo i plašilo isključivo kao dijete. U *Obliku*



vode progovorio je, pak, kao odrastao čovjek referirajući se na sve ono što ga brine u njegovim zrelim godinama, od povjerenja, ljubavi i seksa do ciljeva kojima se ljudi općenito posvećuju u životu. Ali, i takvo što može biti izrečeno kroz formu bajke te je Guillermo del Toro i u svom recentnom radu ostao vjeran pripovjednom obliku koji mu autorski i ljudski najviše odgovara. I koji ga potiče da na sugestivan način izrazi svoj unutarnji svijet. Filmom to postiže optimalno.

Iako je u njegovom stvaralaštvu bilo i boljih i slojevitijih ostvarenja, posebice u usporedbi s konceptom i metaforama sličnom filmu *Panov labirint* (*El laberinto del fauno*, 2006), *Oblik* vode nametnuo se kao del Torov zasad najuspješniji film. Gotovo kao dobitnik nagrade za dosadašnje životno djelo, u kojem su međunarodni ocjenjivački sudovi od Venecije do Los Angelesa napokon prepoznali sinergiju osobita senzibiliteta i umjetničke vještine, kojom je taj senzibilitet oživljen u uistinu fascinantno filmsko djelo, poglavito kada je riječ o minuciozno posloženim filmskim izražajnim sredstvima. Filmu se pritom lako može prigovoriti da je na više načina već viđen, i u okviru filmografije samog redatelja, i u okviru niza manje-više poznatih naslova. Međutim, upravo je to i bila del Torova intencija. Cijeli je film multiplicirana posveta svemu što je njegova

autora odredilo i kao čovjeka i kao umjetnika. I to *Oblik* vode ne skriva. Dapače, to naglašava, ali ne na apologetski način, nego odmjereno i – umjereni kako je to još u antici zagovarao Aristotel. Film je pritom sve bolji na svako sljedeće gledanje jer mu ono pruža da se zamijete sitni detalji koji cjelinu čine čvršćom i zavodljivijom. Posebice u prepoznavanju konotacija koje su katkad skrivene kao u rebusu, a katkad istaknute kao na plakatu. U tome se Guillermo del Toro u *Obliku* vode znatno bolje snalazi kao majstor vizualizacije zamisljenog, negoli kao rafinirani tekstopisac, jer je ovdje u prvom redu riječ o scenskoj bravuri.

Uostalom, inicijalna je asocijacija na priču klasik (pod)žanra Čudovište iz Crne lagune (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954) koji je u perceptivnom smislu obilježio djetinjstvo Guillerma del Tora kao budućega filmskog umjetnika. To je prvi i određujući *hommage* u filmu. Posrijedi je kulturno ostvarenje američke kinematografije nastalo na valu korištenja znanstvene fantastike kao žanrovskog paravana za priče o invaziji ideoloških neprijatelja u prvom desetljeću Hladnog rata. Međutim, film se prije svega pamti po suptilnoj erotici provučenoj kroz odnos između čudovišnog vodozemca iz Amazonije i protagonistice koju glumi Julie Adams, dakako, kao po još jednoj izvedenici bajke o ljepotici i zvi-

jeri. Film je ubrzo dobio dva nastavka, dok je srednje čudovište prozvano *Gill-Man* (na suhom ga je u kostimu dočarao glumac Ben Chapman, a u vodi kaskader Ricou Browning) postalo dijelom filmskog imaginarija milijuna obožavatelja uključujući del Tora. Stoga ne čudi da mu je upravo on poželio napraviti remake, ali za to u Hollywoodu ipak nisu imali razumijevanja.

Ovako je nastalo nešto puno više od pukog *remakea*, novo viđenje priče s mnoštvom poveznica, ali i s vlastitom umjetničkom fizionomijom te u ponešto drukčije posloženom kontekstu. Scenarij je zajedničko djelo redatelja i Vanesse Taylor kojoj je fantastika bliska i zbog scenariističkoga rada na dvije sezone televizijskog hita *Igra prijestolja* (*Game of Thrones*, David Benioff, D. B. Weiss, 2011–). Sam je *Oblik vode* kao drama žanrovske hibrid fantastike, politike i romantičke uz solidno korištenje elemenata trilera, pa i horora. Baš onako kako je to Guillermo del Toro dozirao u više ranijih filmova, a u ovim omjerima ponavlja i u *Panovu labirintu* i *Vražjoj kralježnici* (*El espinazo del diablo*, 2001) u kojima je politički kontekst Španjolski građanski rat, odnosno poraće petrificirano u frankističkoj fašističkoj diktaturi. Fantastika se u *Obliku vode* na politiku nadovezuje u opisu Hladnog rata, i to na njegovu vrhuncu. Zbivanja su zgusnuta na ranu jesen 1962. uoči izbijanja Kubanske raketne krize koja je umalo dovela do nuklearnog obračuna dvaju suprotstavljenih vojno-političkih blokova predvođenih SAD-om i SSSR-om. Taj se navještaj moguće apokalipse osjeća u umalo svakom kadru filma čija je vizualna i glazbena ekstravagancija određeni bijeg od sumorne stvarnosti koja lako može postati samo gorom. Film počinje spomenutom bajkovitom naracijom čiji je autor susjed i najbolji prijatelj glavne junakinje. On je Giles (Richard Jenkins), daroviti ilustrator koji unatoč talentu ne uspijeva pronaći posao, a ona Elisa (Sally Hawkins), spremačica u vojno-istraživačkom središtu u Baltimoreu koja je zbog traume u ranom djetinjstvu postala nijema. Njihovi se stanići nalaze u zgradici u čijem je prizemlju raskošna kinodvorana, što je samo jedna u nizu od reda-

ljevih posveta filmskoj umjetnosti. Elisina je najbolja prijateljica kolegica na poslu Zelda (Octavia Spencer), čija je pričljivost efektni kontrapunkt njezinoj nijemosti. Životi se njih troje – u biti marginaliziranih pojedinaca (invalidnost, seksualnost, rasa) – nepovratno promijene kada vlasti dopreme zagonetni teret iz Amazonije za koji će Elisa otkriti da skriva čovjekolikog vodozemca. I dok ga Amerikanci predvođeni sadističkim pukovnikom Stricklandom (Michael Shannon) žele iskoristiti u vojne svrhe, uključujući njegovo mučenje, sovjetski špijun (Michael Stuhlbarg) u laboratoriju od svojih nadređenih dobije zapovijed da eliminira fantastično stvorene. Postajući sve sklonija došljaku koji u njoj prepozna jedinog prijatelja u neprijateljskoj sredini, Elisa uz pomoć Zelde i Gilesa isplanira bijeg vodozemca iz laboratorija.

Ovako postavljen zaplet ne nudi ništa novo u odnosu na slično strukturirane priče o pojedincima suprotstavljenima beščutnom sustavu, bez obzira jesu li oni fantastičnog ili realističnog predznaka. Možda bi se *Oblik vode* intonacijski moglo definirati "real-fantastičnom" pričom jer ono stvarno i faktografsko u filmu svoje produženje i objašnjenje pronalazi u onom izmaštanom i fiktivnom. A to je produženje i ponajbolji dio cjeline kojim redatelj besprijekorno dočarava jedan svijet za koji je lako pretpostaviti da je unutar vlastite logike razumljiv, i što je najvažnije, uvjerljiv. U usporedbi s *Panovim labirintom* u kojem je djevojčica Ofelia (Ivana Baquero) pribježila od očuha satrapa pronašla u fantastičnu podzemnom svijetu u kojem joj je alter ego bila princeza Elisa, u *Obliku vode* životnu motivaciju dobiva u naoko neostvarivoj romanci s također naoko čudovišnim stvorenjem, a glavni je antagonist, kao i u *Panovu labirintu*, istinsko čudovište u (ob)liku ljudskog bića.

Kada se nakon prve trećine filma posloži kostur priče, koja do svoje završnice vjerno slijedi strukturu bajke, do izražaja sve više dolazi kontekstualizacija zapleta i majstorsko poigravanje filmskom izražajnošću. Tako jedna u biti jednostavna priča, odnosno bajka, poprima niz slojeva

kroz koje se osjeća ona zrelost koju je istaknuo Guillermo del Toro nakon devet filmova u kojima su ga vodili impulsi iz djetinjstva. Koji su to slojevi? To su redom društveni, politički, filmofilski i ljubavno-erotski sloj te korištenje simbola. Kada je odlučio ostvariti vlastitu inačicu priče *Čudovišta iz Crne lagune*, del Toro je to učinio vodeći se perspektivom čudesnog stvorenja, a ne ljudi koji s njim dolaze u dodir. Pritom nije ponovio tradicionalnu suprotnost ljestvice i zvijeri, nego je u prvi plan stavio ženu koja nije tipična krasotica i biće koje nije tipično čudovište. Zato su oba ta lika dobila na karakternoj punini i privlačnosti, iako je početna nepremostivost njihova odnosa zadržana. *Oblik vode* gotovo je u svim svojim protagonistima portret pojedinaca koje isključujuće društvo drži na marginama zbog njihove različitosti ili pripadnosti manjinama: Elisa je nijema, slabo plaćena radnica, Giles je homoseksualac, Zelda američka crnkinja, dok je sukob svih tih položaja i socijalne izolacije i maltretiranja pojava naizgled čudovišnog bića. On u ovom filmu postaje metaforom i pravog položaja i mogućeg izbavljenja svih deprivilegiranih pojedinaca i skupina u društvu kakvo je bilo američko još početkom 1960-ih.

Godina nije izabrana slučajno ne samo zbog toga što će SAD za nekoliko godina dobiti ključne zakone kojima će se nepovratno početi rušiti stvarna ili nametnuta segregacija, nego i kao godina vrhunca paranoje oko izbijanja novoga svjetskog sukoba, ovog puta veoma opipljivog. To je sljedeći, politički sloj filma zbog kojega se on može nazvati političkom bajkom, prepoznatljivom upravo za del Torovu filmografiju. Ona je ovdje nešto mekša i prigušenija nego li u *Panovu labirint*, ali se fantastično isčitavanje politike itekako osjeća. Hladni rat u danima koje u filmu redatelj kalendarski neprestance naglašava stiže do svoje kulminacije. Dvije su se supersile umalo oružano obračunale zbog sovjetskih projektila namijenjenih Kubu u "trinaest dana koji su potresli svijet" u drugoj polovici listopada 1962. Ta prijetnja globalnim ratom, zapravo uništenjem motivira antagoniste u filmu

da svoje ideološke animozitete iskoriste za udar na spomenute marginalizirane likove. U prvom redu sadističkoga američkog časnika Stricklanda kojega je scenaristički dvojac zamislio onakvim kakvim su prikazani zli likovi u bajkama, bez imala prostora za uzmak. Možda je to pretjerivanje, ali s obzirom na izabrani žanr, njegov je lik optimalna protuteža protagonistima. Mada del Toro u kontekstu Hladnog rata ne simpatizira ni jednu stranu, na obje strane pronalazi glas razuma i ljudskosti te bitnim pomagačem u Elisini planu izbavljenja stvorenja iz Amazonije predstavlja sovjetskog špijuna koji se i sam suprotstavlja svojim zapovjednicima. Hladnoratovski se politički milje pritom sinkronizirao s hladnoćom koju u filmu sustavno naglašava voda i široka uporaba zelene boje.

Gledatelj ima osjećaj kao da je sam uronjen u kadu, bazen i more u kojima se nalaze glavni junaci, ili da po njemu pljušti kiša. Te hladne, fluorescentne nijanse zelene prema kraju filma dolaze u sve izraženiji kontrast s crvenom bojom, a klimaks je njihove komplementarnosti zagrljav Elise i čudovišta pri čemu ona, baš poput Pepe-ljuge, gubi svoju crvenu cipelu u dubini mora da bi napokon dobila princa te ljubav i život kakav zaslужuje. To je jedan od efektnijih simbola dočaranih u filmu čija je erotičnost također provučena kroz simboliku vode. Ono što film čini uvjerljivim u njegovu zapletu upravo je odnos dvoje središnjih likova, jer je u njihovu ljubav i međusobnu privlačnost moguće povjerovati. Od prvog susreta i uspostavljanja komunikacije, za čiji uspjeh nisu potrebne izgovorene riječi nego pokazani osjećaji i namjere, pa do samožrtvovanja kao čina krajnje predanosti i pripadanja. Ova je suptilnost romantike i erotike, posebice u interpretacijskom smislu, jedna od vodećih odlika filma te je posve razumljivo da je Guillermo del Toro unaprijed znao za koga piše scenarij. Sally Hawkins ovo je možda najbolja uloga u glumačkoj karijeri, i to ostvarena bez govorenja. Čak i kada su joj lice i tijelo nepomični, ona savršeno dočarava svoju protagonistku koja poput sirotice iz niza bajki mora proći katarzičan put do sreće. Možda

bi u izvedbi neke druge, manje darovite glumice Elisa postala jednodimenzionalnim, čak i kari-kulturalnim likom, no Sally Hawkins pristupila je svom liku ne samo kao konkretnom karakteru s vrlinama i nesavršenostima, nego i kao realističnom akteru otpora svakoj vrsti mržnje, zadrtosti i nesuprotstavljanja zlu. Takvi su uostalom i naj-dojmljiviji likovi iz bajki kao simboli onoga što se njima poručuje. U njezinoj izvedbi ima mjesta za sve emocije, i to uz minimalne gestikalcijske razlike. Zbog toga su te emocije snažne, uvjerljive i prijemčive.

Ima u filmu mjesta i za humor, uglavnom crni, u kakvu se redatelj, uostalom, ponajbolje snalazi, poput prizora s čovjekolikim vodozemcem i Gilesovim mačkom ili razrješenja dvojbe je li moguć intimni odnos središnjeg para. Drugi dio tog para također ne bi mogao uvjerljivo odglumiti bilo koji tumač premda je kroz cijeli film kostimiran do neprepoznatljivosti. Doug Jones, baš kao i Sally Hawkins, neverbalno je besprijeckorno utjelovio zagonetno stvorene podarajući mu s lakoćom karakternost i izražajnost unatoč maski i kostimu. Njegov je lik ključ priče, jer kao što je redatelj svemu pristupio iz njegove perspektive, tako je bit filma odgovor na pitanje tko je doista čudovište. Netko tko ne izgleda kao većina ljudi ili netko tko se ne ponaša ljudski unatoč tomu što je biološki čovjek.

U filmu je odgovor na ovo pitanje obrazložen jasno, kao što je u bajkama jasno tko se bori na strani dobra, a tko na strani zla. Čudovište ne čini vanjština, nego nutrina. U *Oblíku vode* čudovište nije samo zli pojedinac u liku pukovnika Stricklanda. To je i cijeli sustav društvenih i političkih odnosa i interesa koji je proizveo njegovu socijalnu patologiju nakalemiljenu na onu karakternu. Upravo kao što je španjolska inačica fašizma poslužila kao katalizator zla Ofelijina očuha u *Panovu labirintu*. Čudovišta u del Torovim filmovima-bajkama nastaju u međuprostoru kolektivnog i individualnog, a suprotstavljaju im se naoko slabiji pojedinci kojima fantastika pomaze da u konačnici zaustave, ako već ne mogu pobijediti зло. U tom su smislu njegovi filmovi s *Oblíkom vode* na kronološkom čelu privlačni

publici različitih naraštaja. Fantastika je u njima vješto iskorišten stil koji uobičjuje realističan, pa i naturalističan sadržaj. Bez obzira je li to premrežavanje više pomaknuto široj publici (*Blade II /2002/, Hellboy /2004/, Bitka za Pacific Rim, 2013/*) ili mu je želja privući poklonike art filmove i stručne ocjenjivačke sudove (*Vražja kralježnica, Panov labirint, Oblík vode*). Potonji su recentni del Torov rad gotovo unisono dočekali s priznanjima i nagradama. Kuriozitet je da je film u sezoni nagrada uspio osvojiti i Zlatnog lava na Festivalu filmske umjetnosti u Veneciji, i Akademijinu nagradu za najbolji film. Pritom je nagrada Američke filmske akademije pripala i samom Guillermu del Toru za najbolju režiju, a Oscarom je nagrađen i scenografski te skladateljski rad. Kao i svaki iznadprosječan film, i *Oblík vode* više je od zbroja svojih sastavnica jer je ovdje scenografija u savršenom skladu sa snimateljskim postupcima, glazba s glumačkim ostvarenjima, a vizualni i zvučni efekti s montažnim sponama.

Na koncu i sudbine likova razrješavaju se kao u bajci, a film kao i svaka bajka završava prepoznatljivim epilogom. Ili kako kaže narator: "Ako bih vam pričao o njoj, što bih vam rekao. Da su zauvijek živjeli sretno? Vjerujem da jesu..."

Boško Picula

UDK: 791.633-051FARGEAT, C."2018"(049.3)

Osveta

(*Revenge*, Coralie Fargeat, 2017)

Dugometražni prvijenac Coralie Fargeat nastavlja trend rastućeg broja redateljica koje su u zadnjih nekoliko godina uzbukale festivalsku scenu provokativnim horor filmovima, te unijele svježinu i inovativnost u žanr koji se dugo vremena smatrao muškim terenom. Budući da se radi o francuskom djelu, nemoguće je izbjegći referencu na francuski "novi ekstremizam", filmsku tendenciju koja je koncem 1990-ih pokazala srednji prst dugoj tradiciji autorskog filma, te u art film uvela triler, horor i pornografiju. Agresivna, sirova, senzacionalistička estetika, u paketu s beskruploznim uprizorenjima scena sakaćenja, mučenja, silovanja, seksa i samoozljedivanja, samo su djelić repertoara autora poput Gaspara Noéa, Catherine Breillat, Claire Denis, Bruna Dumonta i Pascala Laugiera.

Premda korporalnost zauzima važno mjesto u većini filmova koji pripadaju tom određenju, ona je posebno interesantna u filmovima ženskih redateljica zbog snažne političke i feminističke potke. Nestereotipni pristupi ženskom tijelu i seksualnosti ostvaruju se kroz radikalne likove krvožednih kanibalki koje doslovno proždiru svoje ljubavnike (npr. *Nevolje svakog dana* /*Trouble Every Day*, Claire Denis, 2001/; *Sirovo* /*Grave*, Julia Durcounau, 2016/), autoerotiskih mazohistica (*U mojoj koži* /*Dans ma peau*, Marina de Van, 2002/), napaljenih i seksualno izvitoperenih adolescentica (*Debeli djevojka* /*À ma soeur!*, Catherine Breillat, 2001/) ili, pak, novopečenih sadistica u potrazi za osvetom za silovanje (*Rasturi me* /*Baise-moi*, Virginie Despentes, 2000/). Rušenje i obrtanje rodnih uloga u okosnici je ovih filmova gdje žene postaju grabežljivci, a muškarci plijen, dok je u filmovima silovanja i osvete (*rape and revenge*) ona najizraženija.

Upravo se u potonji podžanr smješta i ovaj film Coralie Fargeat sugestivnoga i bombastičnoga naslova, čiji promotivni materijal, koji uključuje mladu djevojku s puškom uperenom prema gledateljima, daje naslutiti filmski zaplet, a bogami i rasplet.

Sve je to, naravno, svjesno podilaženje kodovima žanrovskog filma, pa ako itko poželi pogledati ovaj film samo zato što se radi o francuskoj produkciji, i s očekivanjem da će dobiti tipično ozonovski arthouse proizvod, preporučujem da se ne lača čorava posla.

Osveta je, kako u doslovnom, tako i u prenesenom smislu, punokrvni akcijski horor s feminističkom oštricom, koji će vas počastiti dobrom dozom trulih leševa, osakaćenih utroba i jednom sočnom operacijom naživo.

Malo tko bi rekao da će u tom smjeru krenuti film koji počinje poput neke visoko stilizirane reklame za žestoko piće – markantni korporativac i njegova mleta, seksi ljubavnica, koja izgleda poput lolite, dolaze privatnim helikopterom na ljubavni izlet u staklenu, modernu vilu usred marokanske pustinje. Jen (Matilda Lutz) i Richard (Kevin Janssens) neopterećeno uživaju u intimnim trenucima koje prekidaju jedino periodični pozivi dosadne Richardove žene. Sljedeće jutro, međutim, ljubavnike iznenadi preuranjeni dolazak Richardovih suradnika na dogovoreno, muško lovačko druženje. Stan (Vincent Colombe) i Dimitri (Guillaume Bouchède) teško skrivaju teleće oduševljenje mladom koketom, a susret će izmaknuti kontroli nakon jednog benignog, ali pogrešno shvaćenog vrućeg plesa. Par sekvenci kasnije, Jen je ostavljena mrtva usred pustinjskog ništavila, doslovno nabijena na falusoidnu granu koja joj probada utrobu. Ona će, međutim, mitski uskrsnuti poput Feniksa (a isti će i osvanuti na njezinu abdomenu zahvaljujući jednoj limenci piva). To će uskrsnuće biti popraćeno potpunim fizičkim i mentalnim preobražajem u neustrašivu Amazonku-osvetnicu, gdje će od lolita-plavuše ostati tek par ružičastih naušnica. U tom trenutku karte se preslagaju, te od nekadašnjeg plijena Jen preuzima ulogu grabežljivca, točnije grabežljivice, u frenetičnom, krvoločnom i napetom

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



lovu na zlostavljače u maniri epske pustinske trke u posljednjem nastavku *Mad Maxa* (*Pobjeđeni Max: divlja cesta /Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015.).

U vizualnom smislu Osveta funkcionira kao visokostilizirani šok-film, čija je primarna funkcija izvršiti senzorni atak na gledatelja. Bolno reska fotografija praćena je zasljepljujuće saturiranim bojama, pompoznim postapokaliptičnim pustinjskim panoramama, agresivnim ritmom i oštrim rezovima, a posebna je pozornost dana degutantnim scenama, koje se s perverznim užitkom serviraju u detaljima i krupnim planovima.

Uz ekstravagantni vizualni izričaj, obilje jeftine simbolike i otrcane fraze, prirodno dolaze i krajnje tipizirani likovi. Richard, Stan i Dimitri su u dobroj mjeri oličenje najgorega što je ljudska vrsta proizvela. Richard je preslika markantnog psihopata Patricka Batemana iz filma *Američki psihi* (*American Psycho*, Mary Harron, 2000; režija i scenarij po istoimenom romanu Bretta Eastrona Ellisa), dok su Stan i Dimitri ljudi kukavice i slabici koji svoje nesigurnosti nadomještaju patološkom mizoginijom. Jen je s druge strane prelijepa, krhka i uplašena junakinja koja u borbi za preživljavanje (i emancipaciju) otkriva u sebi nadljudsku snagu i hrabrost, koja će joj pomoći

da se iskobelja iz mizoginog pakla i deseterostruko se osveti muškim svinjama.

Posebno je upečatljivo da je njezina transformacija praćena promjenom gledateljske perspektive, odnosno spretnim prijelazom iz muškog pogleda (*male gaze*), u ženski pogled (*female gaze*), a koja svjedoči obrtanju pozicija moći. U tom smislu, prvi dio filma pozicionira gledatelja u tradicionalno dominantnu mušku perspektivu (Richarda i ekipe), u odnosu na koju se Jen pozicionira kao seksualni objekt čija je jedina svrha zadovoljenje muškog pogleda i želje. U svakom kadru kamera senzualno klizi po njoj, naglašava njezinu koketnost i seksipil, te praktički na pladnju nudi njezino tijelo kojim se trio pohotno hraňi. Međutim, u trenutku kada uskrsne iz mrtvih, Jen preuzima dominantnu poziciju, postaje oko kamere i nišana u lovnu na izbezumljene muške zvijeri, te gledatelja prisiljava da se identificira s njezinom perspektivom.

Izvrтанje pozicija moći doseže svoj vrhunac u jednom od najkrvavijih i najgrotesknijih finalnih obračuna u zadnjoj filmskoj deceniji, gdje se nekadašnji ljubavnici puškama love po sklizavim labirintima kupaonice, spotičući se o lokve krvi. Glavni nasilnik, i alfa mužjak, biva pritom doslovno ogoljen od svih simbola moći, te k'o od majke rođen, obavljen tek celofanom koji sprje-

čava da mu organi ne iskliznu iz abdomena, vodi posljednju bitku za život.

Ovaj je film u svakom pogledu maestralni *hommage* jeftinim američkim hororima, a ima li i autoironijsku crtlu, ostaje na gledatelju da odluči. No on se ni po čemu ne bi mogao povezati s mainstream francuskom produkcijom: otvoreno drzak, odvažan i ekstravagantan, do apsurdnih granica iscrpljuje *trash* estetiku, istovremeno provocirajući svakim kadrom rodne stereotipe. Fargeat se tako upisuje u briljantni slijed redateljica francuskog "novog ekstremizma" koje u zadnjih dvadeset godina šamaraju kodove žanrovskog i *art* filma, subvertiraju uvriježene moralne vrijednosti i, *last but not the least*, otvaraju prostor za odvažno i provokativno žensko filmsko stvaralaštvo koje se ne libi pljunuti u facu patrijarhalnom *status quo*.

Eila Kovačević

UDK: 791.633-051SOLIMA, S."2018"(049.3)

Sicario 2: rat bez pravila

(*Sicario: Day of the Soldado*, Stefano Sollima, 2018)

Što bi bilo da Kuma 2 (*The Godfather: Part II*, 1974) nije režirao Francis Ford Coppola? Ili da Sergio Leone nije režirao *Za dolar više* (*Per qualche dollaro in più*, 1965)? Bismo li danas govorili o kulturnim trilogijama da su legendarni redatelji otišli već nakon prvog dijela? U *Sicario 2: ratu bez pravila*, nastavku filma *Sicario* (Denis Villeneuve, 2015), Stefano Sollima mora izaći iz sjene Denisa Villeneuvea te balansirati između nasljeđa svog prethodnika i nečeg novog. Isto tako, scenarij ne može samo reciklirati motive prvog dijela, već mora ponuditi neki odmak ili nadogradnju, te je i pred scenaristom oba filma, Taylorom Sheridanom, bio velik izazov.

Sollima pokazuje da vizualno može parirati Villeneuveu (primjerice, pri prikazu kolona automobila koji prolaze kroz pustoši Teksasa i Meksika, što su bili neki od upečatljivijih vizualnih dijelova iz prvog filma). Međutim, Sollima previše inzistira upravo na takvim prizorima, umjesto da naglasi ono što je u njegovu filmu novo u odnosu na Villeneuvea: na primjer, kadrovi velegradova, kao što su Bogotá i Mexico City, koje vidimo iz zraka. Osim što su sami po sebi dojmljivi, oni ovdje zaslužuju više prostora jer prikazuju izvor svih problema, mjesta na kojima počinje i odakle se kontrolira trgovina drogom kojom se oba filma bave. No upravo su pusti pejzaži i divlja priroda karakteristični za filmove za koje je scenarij pisao Taylor Sheridan, bilo da se radnja odvija na krajnjem jugu SAD-a, odnosno u Meksiku (*Sicario 1 i 2; Sve ili ništa /Hell or High Water*, David Mackenzie, 2016/) ili na krajnjem sjeveru SAD-a (*Tragovi u snijegu /Wind River*, Taylor Sheridan, 2017/). Uz vizualni, i glazbeni identitet je ostao

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



manje-više isti. Iako dvojka ima novog skladatelja, teško bi bilo razlikovati glazbu iz prvog i drugog filma, pa čak i Villeneuveova *Dolaska* (*Arrival*, 2016), što zapravo nije loše, jer se time osigurava stilski kontinuitet između oba dijela. No, ipak se mora reći da na visokoj razini jedinice nije ostao ni Sheridanov scenarij, a još manje novi glumci.

Kad agent CIA-e uzvikne: "Jebote, ne mogu vjerovati da me pogodila meksička policija!", i publika je prisiljena razmišljati u tom ključu, budući da meksički policajci, za razliku od tima iz SAD-a, nemaju budžet od 10 milijuna dolara mjesечно za 5 ljudi. Zato se moramo zapitati na što je to spala CIA ako njezine agente uznemiri činjenica da se moraju voziti po makadamu, a usred pustinja uspiju izgubiti iz vida tinejdžericu, koja inače živi na relaciji vila – privatna škola. Na jednako niske grane pali su i radikalni islamisti kojiima je jedini način da uđu u SAD švercanje preko meksičke granice. Da je FBI bespomoćan, saznali smo već u prvom filmu, ali na mnogo uvjerljiviji način.

U jedinici je idealistična i "prepoštena" FBI-eva agentica Kate Macer (Emily Blunt) bila protuteža beskrupuloznom Mattu (Josh Brolin) i krvoločnom Aleandru (Benicio Del Toro), dok je u nastavku njezino mjesto zauzelo dvoje tinejdžera. U Sheridanovim *Tragovima u snijegu* također se pojavila mlada agentica, kojoj je to bio prvi susret s drugačijim okruženjem. No dok je lik Kate

Macer u *Sicariju 1* dobro napisan i odglumljen, lik Jane Banner (Elizabeth Olsen), iz *Tragova u snijegu*, uguran je potpuno nepotrebno, samo zato da bi glavni muški lik imao neki romantični interes i da se naglasi surovost snijegom prekrivena sjevera. Na kraju, iako mlada i neiskusna, ova agencija FBI-a ipak se na kraju savršeno – i predvidivo – snađe u nepoznatoj okolini; za razliku od Kate Macer, koja od sposobne mlade agentice prevljuje put do mentalnog raspada, kad shvati kako svijet zapravo funkcioniра. Emily Blunt je znojna, umorna i prašnjava; Elizabeth Olsen je u svakom prizoru jednako atraktivna i dotjerana, kao da surova okolina ne ostavlja traga na njoj.

I dok su njih dvije, svaka u svom filmu, nosile opoziciju žene – muškarci, u *Sicariju 2* imamo opoziciju mladi – odrasli. Obje opozicije se mogu svesti na zajednički nazivnik: neiskusni – iskusni. Novi likovi u *Ratu bez pravila*, dvoje meksičkih tinejdžera, bliži su liku Elizabeth Olsen, nego onome Emily Blunt, kako na razini scenarija, tako i na razini glumačke izvedbe.

Bahata djevojka Isabel (Isabela Moner), već u prvom kadru svoga pojavljivanja tuče anemičnu suučenicu koja ju je navodno nazvala "narkodroljom", iako nam izraz lica uplakane žrtve sugerira da tu riječ nikad ranije nije ni čula, a kamoli upotrijebila. Potom Isabel nesputano provocira ravnatelja, jer zna da se on neće usuditi kazniti kćer moćnog narkobosa. No Isabel u nekom

trenutku doživi psihološku promjenu, premda nismo sigurni u kojem, a još manje zašto, no rezanje kose je signal, i to ne baš suptilan, da je do nje ipak došlo. Razvoj njegina lika je neuvjerljiv, ali potreban, da bi se mogao razvijati Alejandrov. Alejandro je u ovom dijelu svakako toplica osoba, ali nam film ne objašnjava kako je moguće da je on za Isabel postao nešto više od otmičara koji je stao između nje i lagodnog života, koji joj je osiguravala očeva trgovina drogom. Jasno je da Alejandro traži zamjensku kćer, ali ne i da Isabel želi zamjenskog oca, ili bilo što više od materijalnog blagostanja.

Da bi uveo Alejandra u radnju, Sheridan reciklira motiv njegove osvete koji je potrošen već u prvom dijelu. Alejandro i dalje ne govori previše, ali više nema rečenice za pamćenje poput: "Ovo je sad zemљa vukova, a ti nisi vuk." Ili: "Vrijeme je da upoznaš Boga", pa bi možda bolja bila odluka da šuti, nego da karizma nestane kroz suvišne razgovore. S druge strane, kad se Alejandro sporazumijeva na znakovnom jeziku, to i banalan razgovor čini zanimljivijim, daje njegovu liku dubinu i dočarava nam vrijeme kad je bio brižan obiteljski čovjek. Benicio del Toro, nažalost, u ovom dijelu nije okružen glumcima koji su mu ravnici, osim Joshua Brolina, ali on nije dobio puno prostora.

Jednako kao i Isabel, slabo je motiviran i nedoslijedan lik meksičkog tinejdžera Miguela (Elijah Rodriguez) koji živi u američkom gradiću uz granicu. Pa kad nije na ekranu, zaboravimo da i postoji. Scenarij nam u jednom trenutku daje naslutiti da se kaje zbog toga što je likvidirao bespomoćnog zarobljenika, jer pobegne od drugova koji slave taj događaj. Međutim, njegov je bijeg bio scenaristički potreban jer "mora" preživjeti pokolj u kojem će ostali poginuti – tako može dočekati susret s Alejandrom na kraju filma i dati nam *hint* da slijedi *Sicario 3*. Ranije u filmu on služi samo tome da u ključnom trenutku prepozna Alejandra i izazove neprilike. Sheridan ga treba radi radnje, a ne da bi razvio iznjansiran lik. Nije jasno ni zašto dječak kreće stopama bratića kriminalca umjesto da sluša brižnu majku i ide u školu: unutrašnjost njihove kuće ne izgleda kao da žive u siromaštву, pa da mu je to izlaz iz nje-

ga, a čini se i da se slaže s drugom djecom. Želi li nam se poručiti da su Meksikanici u SAD-u naprsto predodređeni za kriminal pa da nema potrebe išta dodatno pojašnjavati?! I zašto majka i sin unutar svoja četiri zida međusobno razgovaraju na engleskom jeziku s meksičkim naglaskom – ne bi li bilo prirodnije da govore svoj materinski jezik, španjolski?

U ovom filmu to su samo detalji koji se tiču sporednog lika, pa ne upadaju toliko u oči, ali Sheridan površan pristup nebješkoj kulturi u SAD-u puno je više izražen u već spomenutim *Tragovima u snijegu* – dok dvoje "bijelih" agenta istražuju smrt mlade Indijanke i kažnjavaju njene ubojice, Indijanci u najboljem slučaju samo pasivno sjede, a u najgorem se prepustaju drogi, alkoholu i samoozljedivanju, da bi na kraju zahvalili bijelcima što su riješili njihove probleme.

No premda Sheridan nije najveštiji kad treba oblikovati šиру pozadinu radnje, i nema senzibiliteta za različite kulture, dosad je uspijevao prikazati zaokružene, potpune likove, osobito kad se radilo o borbi ogorčenog pojedinca protiv sustava (bilo da su to banke u *Sve ili ništa*, Alejandrove osvete moćnim kartelima, odnosno pobuna Kate Macer protiv CIA-inih metoda). Zato je šteta da ovdje izmišlja likove koji služe isključivo kao pokretači radnje, ali sami po sebi ne izazivaju interes publike. Kao i u *Tragovima u snijegu*, neuvjerljiv lik bi možda postao uvjerljiviji u rukama boljeg glumca, ali to ovdje nije slučaj. Pitanje je i bi li neki drugi redatelj uspio od njih izvući nešto više.

Uz svoje standardne motive poput života uz granicu, u nepreglednim prostranstvima gdje svaka aktivnost može biti kobna, te preživljavanja pojedinca koji je žrtva okrutne prirode i još okrutnijeg društva, Sheridan pokušava unijeti nove motive poput islamskog terorizma i odstanja, ali ti motivi djeluju kao da su nakalemjeni da bi se dvojka pošto-poto razlikovala od jedinice, a ne kao da su zaista potrebni. Zato, iako *Sicario 2: rat bez pravila* uspijeva biti na razini prethodnika na slikovnom planu, na svim je ostatim razinama podbacio.

Petra Šoštarić



95 / 2018

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791-24(73)"2012/2017"(049.3)

Maša Grdešić

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

“Jedan glas neke generacije”: individualno i kolektivno u HBO-ovoj seriji *Djevojke*

1. Uvod

Mnogo se raspravljalo o sceni iz pilot-epizode HBO-ove serije *Djevojke* (*Girls*, 2012–2017) autorice Lene Dunham, u kojoj glavna junakinja Hannah Horvath pod utjecajem opijuma moli roditelje da je ipak ne prestanu financijski uzdržavati. Dvije godine nakon diplome Hannah, koju glumi sama Dunham, još uvijek ne dobiva plaću za vježbenički posao, no uvjerava roditelje da se nalazi vrlo blizu života koji želi, života koji oni žele za nju. Prisiljava ih da pročitaju njezinu knjigu eseja u nastajanju koja u tom trenutku ima tek nekoliko stranica, izgovarajući jednu od najcitanijih rečenica serije: “Ne želim vas izbezumiti, ali mislim da bih mogla biti glas moje generacije. Ili barem jedan glas. Neke generacije.”

Dok su mnogobrojni internetski komentatori/ce tu izjavu shvatili kao pokušaj serije da Dunhaminu usku viziju svakodnevice bijelih srednjoklasnih djevojaka u New Yorku početkom 2010-ih nametne kao univerzalnu, drugi su je prihvatili kao primjer autoironičnog humora koji će postati zaštitnim znakom serije. Međutim, osim što vrlo precizno karakterizira Hannu kao istodobno samouvjerenu i nesigurnu, ta izjava više od svega upućuje na visoku samosvijest serije koja je od samog početka putem takvih autoreferencijalnih signala spremno adresirala vlastita ograničenja i potencijalnu kritiku. Serija s pomoću Hannina iskaza na trenutak prihvaća, te zatim odbacuje i ismijava ulogu glasa cijele generacije, priznaje postojanje visokih očekivanja medija i publike, no odmah daje do znanja da ih neće moći ispuniti

jer je jedino što može ponuditi samo “jedan glas”, ili nekoliko glasova, “neke generacije”.

2. Bijele djevojke

Nije teško razumjeti zašto su *Djevojke* dočekane s tako visokim očekivanjima te stoga izložene analizi, nadzoru i kritici kao malo koja druga serija. Televizijske serije koje su kreirale, napisale, režirale i/ili producirale žene još uvijek su prilično rijetke, a u travnju 2012, kada su se *Djevojke* počele emitirati, prostor koji je ostao prazan praktički još od završetka *Seksa i grada* (*Sex and the City*, Darren Star, 1998–2004) tek su počele popunjavati druge serije fokusirane na ženske likove poput *Cura bez love* (2 *Broke Girls*, Michael Patrick King i Whitney Cummings, 2011–2017) i *Nove cure* (*New Girl*, Elizabeth Meriwether, 2011–2018) te potkraj 2012. *The Mindy Project* (Mindy Kaling, 2012–2017). Tom su se popisu poslije pridružili primjerice *Broad City* (Ilana Glazer i Abbi Jacobson, 2014–) i *Nesigurna* (*Insecure*, Issa Rae i Larry Wilmore, 2016–), a u britanskom kontekstu serije poput *Fleabag* (Phoebe Waller-Bridge, 2016–) i *Chewing Gum* (Michaela Coel, 2015–). Ne čudi, dakle, što su se *Djevojke* našle pred nemogućim zadatkom da reprezentiraju sve djevojke i zadovolje sve gledatelj(ic)e.

Serija se, velikim dijelom opravdano, odmah našla na meti žestokih kritika zbog svog fokusa na bijele privilegirane djevojke iz srednje klase, odnosno rasne i klasne uniformnosti koja drugačija djevojaštva čini nevidljivima. Kad je riječ o manjkavoj reprezentaciji rasne i klasne raznolikosti, piše Roxane Gay u svom



članku "Girls Girls Girls" iz 2012, *Djevojke* se ne razlikuju znatno od drugih američkih televizijskih serija svoga doba, no svejedno ih se strože procjenjivalo. Gay objašnjava da većina reprezentacija djevojaka u popularnoj kulturi nije zadovoljavajuća jer "nije moguće reprezentirati djevojaštvo u cijelosti – djevojaštvo je preširoko i preindividualno iskustvo" (Gay, 2012). Budući da u američkim serijama "raznolikost" često više funkcioniра kao nekonfliktna fasada koja maskira stvarnu društvenu nejednakost, potencijalno rješenje problema reprezentacije ne leži toliko u ubacivanju nekoliko crnih likova u dominantno bjelačke pripovijesti koliko u uključivanju kreativaca i kreativki iz marginaliziranih društvenih skupina u proces proizvodnje televizijskoga sadržaja, kao u promjeni načina proizvodnje.

Premda unutar ograničenoga društvenog okvira, *Djevojke* ipak donose znatne pomake u reprezentaciji ženskih likova zbog kojih serija danas funkcioniра kao nezaobilazno mjesto svake rasprave u području suvremene feminističke televizijske kritike te su joj posvećeni deseci znanstvenih radova i dva akademska zbornika. Smještajući, poput Seana Fullera i Catherine Driscoll, *Djevojke* unutar okvira HBO-ova "kvalitetnog" televizijskog sadržaja"

(Fuller i Driscoll, 2015: 1), Gay također tvrdi da "imamo tolika očekivanja od te emisije jer su *Djevojke* značajan pomak od onoga što inače vidimo o djevojkama i ženama" (Gay, 2012). Tražimo nemoguće upravo stoga jer serija "obećava novi glas, srođan glas, važan glas" te nudi ženske likove pune mana i proturječja, antipatične, odbojne ili čak negativne. Prema Fulleru i Driscoll (2015: 6), serija "traga za *negagodom*" tako što "proširuje trenutne žanrovskе norme" i "na relevantan način intervenira u suvremena društvena pitanja", što se dosad uglavnom povezivalo s djelovanjem muških kreatora televizijskih sadržaja i likovima antijunaka poput Tonyja Soprana, Jimmyja McNultyja, Waltera Whitea ili Dona Drapera u dramskim serijama, a Davida Brenta, Michaela Scotta, Larryja Davida ili Louieja C. K.-a u humorističnima.

Međutim, spomenuti sadržajni i formalni pomak nije odmah primljen s lakoćom s kojom se danas govorи o tim aspektima *Djevojaka*. Mnogi su gledatelji i gledateljice, kao i kritičari i kritičarke isprva negativno reagirali, kako na uključivanje dramskog, "ozbiljnog" i često nimalo humorističnog sadržaja u polusatni format *sitcom* tako i na prikaz likova čiju su nezrelost, sebičnost, razmaženost i narcizam

znali uzimati doslovno, kao ponasanje koje serija odobrava i promică. Takva, većinom internetska reakcija na "negativne" likove mlađih žena uvjerljivo pokazuje koliko još uvjek očekujemo da ženski likovi, za razliku od muških, budu snažni, simpatični i brižni.

Da su *Djevojke* uznemirile horizont očekivanja unutar kojeg su američki gledatelji/ce početkom 2012. recipirali humoristične serije, pokazuju i reakcije blagonaklonijih kritičarki poput Roxane Gay koja seriji zamjera da, inzistirajući na nelagodnom humoru, odlazi predaleko te likove pretvara u karikature, time žrtvujući emocionalnu dubinu. Primjerice smatra da je Adam, Hannin seksualni i ljubavni interes, "depresivna, odvratna kombinacija svih šupaka s kojima je svaka žena izlazila u svojim dvadesetima" (Gay, 2012). "Shvatili bismo ponantu i da je upola manji šupak", piše Gay, te procjenjuje da su njegova pedofilska seksualna fantazija na početku epizode "Vagina Panic" i Hannina neprimjerena šala o silovanju na razgovoru za posao u istoj epizodi pretjerani (S1 E2). Shvatili bismo, dakako, no upravo su takve situacije u kojima se inzistira na pojačavanju nelagode ono što je u seriji izazovno i začudno. Kao što potencijalni urednici Hannine buduće e-knjige zaključuju u još jednom autoreferencijskom komentaru, Hannah – i, implicitno, sama serija – ide do kraja, a onda ide još dalje ("Only Child", S3 E5).

3. Politika tijela

Osim prikazom antipatičnih ženskih likova, serija iznevjerava očekivanja publike još jednim iznimno značajnim pomakom u reprezentaciji. Riječ je, dakako, o upornom izlaganju Hannina golog tijela, prema standardima ženskih časopisa i modne industrije nesavršenog, neproporcionalnog i nediscipliniranog. Hannino tijelo, odnosno tijelo glumice Lene Dunham, bilo golo ili odjeveno u neprikladne stilske kombinacije koje namjerno naglašavaju njegove "nesavršenosti", kako objašnjava Anne Helen Petersen, izazvalo je lavinu negativnih

reakcija u prvome redu zato što se razlikuje od tijela koja smo navikli vidjeti u američkim televizijskim serijama (Petersen, 2017: 212). Uz nebrojene uvredljive komentare na račun Dunhamina izgleda i težine koje Petersen navodi u svom tekstu, u jednoj se internetskoj raspravi gorljivo branila tvrdnja kako je nemoguće da konvencionalno zgodan i ekonomski situiran liječnik Joshua, kojega glumi Patrick Wilson, bude zainteresiran za seks s Hannom, ponajprije zbog njezinih desetak kila "viška" ("One Man's Trash", S2 E5).

Međutim, nastavlja Petersen, Dunhamine hejtere posebno razjaruje činjenica što ona ne osjeća poseban strah od razodijevanja pred kamerama i što se toliko odlučno, redovito i dosljedno koristi vlastitim tijelom kao "alatom za pričanje priče", kako sama kaže u knjizi *Not That Kind of Girl* (Dunham, 2014: 102). Njezino tijelo nije "nago" kao u kakvom umjetničkom "aktu" filtriranome kroz pogled umjetnika, već jednostavno golo, odnosno "previše golo, dakle, kada odbija sebe pretvoriti u akt, inzistirajući na izlaganju svog tijela točno onakvog kako izgleda" (Petersen, 2017: 212–213). Ta je Dunhamina strategija naišla i na bučno održavanje, piše Petersen, jer je "pomogla stvoriti drugačiju estetiku razodijevenog tijela u popularnoj kulturi, potvrđujući da su ženska tijela dovoljno dobra čak i kada nisu namještena, izobličena ili na neki drugi način reprezentirana kroz i za pogled muškaraca" (ibid.: 213).

Pomak u reprezentaciji ženskih likova sastoji se, prema tome, u odmaku od konvencionalne "savršenosti" dominantnih predodžbi, bilo u fizičkome, bilo u karakternome smislu. Premda su ostale djevojke, Marnie, Jessa i Shoshanna, u tradicionalnom smislu "atraktivnije" od Hanne, u seriji su redovito prikazane bez šminke i s ležernim frizurama, najčešće u jednoj odjevnoj kombinaciji po epizodi. Često ih vidimo u kupaonici, gdje se kupaju, depiliraju, povraćaju i sjede na WC školjki, promatramo ih u mnogim scenama lošeg, neugodnog ili pak mučnog seksa tijekom kojeg ne znaju što

MAŠA GRDEŠIĆ:
"JEDAN
GLAS NEKE
GENERACIJE":
INDIVIDUALNO
I KOLEKTIVNO
U HBO-OVOJ
SERIJI DJEVOJKE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

žele i pristaju na sve, ali i usred užitka koji nije uvijek prihvatljiva posljedica velike ljubavi ili sretne veze. Njihovo ponašanje također uvelike predstavlja odmak od očekivane "feminine" pristojnosti, skromnosti i empatije. Sve su četiri djevojke na svoj način samožive do krajnjih granica, a opet pate od manjka samopouzdanja i sklonosti samosabotaži, što nužno utječe na njihove međusobne odnose, odnose s roditeljima, veze s muškarcima i karijerne mogućnosti. Za razliku od starijega *Seksa i grada* u kojem se prijateljstvo glavnih junakinja gotovo nikad nije dovodilo u pitanje, *Djevojke iznevjeravaju* i taj motiv, gradeći priču oko neslaganja, svađa, pa i otvorenog animoziteta među likovima.

Marcie Blanco objašnjava da je specifična kombinacija ozbiljnog i humorističnog tona, odnosno žanra drame i komedije, odgovorna za činjenicu da mnogi kritičari i kritičarke "ne uspijevaju razumjeti seriju kao satiru" te da je stoga tumače kao neproblematično prihvaćanje sebičnog ponašanja i privilegiranoga životnog stila koje *Djevojke* prikazuju (Blanco, 2014: 74). Blanco, pak, tvrdi da se serija uporabom raznih satiričnih postupaka poput pretjerivanja, ironije, parodije i proturječja zapravo upušta u kulturnu kritiku (ibid.: 74, 78). Nešto slično žele naglasiti i Meredith Nash i Imelda Whelehan u predgovoru zborniku posvećenome seriji, kada se pitaju "jesu li ovo samo antipatični hipsterski lijencine ili se u podlozi ove 'dramedije' nalazi uvjerljiva društveno-politička argumentacija", sugerirajući da je riječ i o jednome i o drugome (Nash i Whelehan, 2017: 1).

Djevojke nam daju dovoljno materijala da likove ne analiziramo isključivo na individualnoj razini, već da istražimo kako je na njihovo formiranje mogao utjecati društveni, politički i ekonomski kontekst njihova odrastanja. Prema Catherine McDermott, riječ je o mladim ljudima koji su odrasli zaštićeni srednjoklasnim privilegijem, uzimajući zdravo za gotovo da će njihov život ići zacrtanim putem te da će, ako budu relativno dobri učenici i marljivi radnici, bez velike muke dostići ili preći postignuća

generacije svojih roditelja (McDermott, 2017: 47). Ta se ideja sveameričkoga "dobrog života" (*the good life*) može prepoznati i u postfeminističkom stavu da je feminizam kao društveni pokret obavio svoje najvažnije zadaće te je sada ženama omogućeno da "imaju sve" – u pravome redu muža, djecu, karijeru i kuću (ibid.: 49). Međutim, objašnjava McDermott, svjetska ekonomska kriza, koja je u SAD-u nastupila 2007, pretvorila je privilegiranu srednju klasu u "srednjoklasni prekarijat" (ibid.: 47). Budući da Hannah, Marnie i Jessa imaju diplome humanističkih studija, pripadaju posebno ugroženoj podskupini srednjoklasnoga prekarijata kojega će se budućnost na tržištu rada sastojati od neplaćenih *internships*, *freelancerskih* poslova, ugovora na određeno, čestih promjena karijera pod sloganom fleksibilnosti i slobode, vječite besparice i oslanjanja na roditeljsku pomoć, propalih planova i neispunjeneh snova.

4. Okrutni optimizam

Kako bi protumačile situaciju u kojoj se likovi *Djevojaka* nalaze, i Catherine McDermott i Marcie Blanco posežu za konцепцијом "okrutnog optimizma" američke kulturne teoretičarke Lauren Berlant izloženoga u njezinoj istoimenoj knjizi iz 2011. Berlant optimizam vidi kao strukturu vezivanja uz objekt koja nije načelno okrutna, no postaje okrutna kada je "ono što želimo zapravo prepreka našem napretku", odnosno kada objekt za koji smo se vezali "aktivno onemogućuje ostvarenje cilja koji nas je inicijalno doveo k njemu" (Berlant, 2011: 1). Taj objekt može biti romantična ljubav, društvena mobilnost, politički projekt, čak i hrana, ali je načelno vezan uz obećanje "dobrog života", što u normativnim okvirima zapadnjačkoga društva ponajprije podrazumijeva sretnu obitelj, sigurnu srednjoklasnu egzistenciju i političku vidljivost (ibid.: 1–2). Berlant zanima zašto ljudi ostaju vezani uz fantazije o "dobrom životu" – "trajnoj uzajamnosti unutar parova, obitelji, političkih sustava, institucija, tržišta i na radnom mjestu" – i nakon što su



"opozvana, u posljednja tri desetljeća, obećanja socijalne demokracije dana u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata u Sjedinjenim Državama i Europi" (*ibid.*: 2–3).

Dovoljno je izabrati bilo koji konvencionalno sretan trenutak ili rasplet u *Djevojkama* da odmah bude jasno koliko je koncepcija "okrutnog optimizma" primjerena za analizu serije. Uzmimo primjerice krajeve sezona koje načelno završavaju u pozitivnom tonu. Na kraju prve sezone vidimo Hannu nakon prekida s Adamom u trenutku harmonije sa sobom, da bismo već sredinom druge sezone pratili njezinu borbu s opsesivno-kompulzivnim poremećajem koji će je natjerati da u zadnjoj epizodi te sezone utjehu potrazi u obnavljanju veze koju je "već jednom pokušala ostaviti iza sebe" (McDermott, 2017: 53). Treća sezona završava njezinim trijumfalnim upadom na Iowa Writers' Workshop, pohađanje kojeg će je u četvrtoj sezoni činiti aktivno nesretnom i zbog čega će na dulje vrijeme potpuno odustati od pisanja književnosti. Kraj četvrte sezone dočekat će s novim partnerom za kojeg će se

vrlo brzo ustanoviti da je samo "prividno dobar dečko" ("Old Loves", S5 E4), pa i sam kraj serije koji nam donosi Hannu u sasvim novoj ulozi majke predstavlja samo jedan trenutak mira u dojenju djeteta za koji već znamo, s obzirom na sve što smo dosad vidjeli i naučili, da će također biti kratkotrajan i prolazan.

Djevojke gledatelji(ka)ma nude samo pojedinačne trenutke sreće i smirenosti za koje će se ubrzo ispostaviti da su nastali vezivanjem za "okrutne" objekte koji likovima ne mogu osigurati "dobar život", no baš su u te "stare", konvencionalne objekte još uvijek upisane njihove fantazije o romantičnoj vezi, prijateljstvu, karijeri, životu u velikom gradu, pa čak i političkom uspjehu. Berlant bi rekla da su zapeli u "slijepoj ulici" (*impasse*), u "vremenu oklijevanja iz kojeg netko ili neka situacija ne može krenuti naprijed" (Berlant, 2011: 4), a opet je slijepa ulica oblik barem "privremenog smještaja" koji za mnoge deprivilegirane članove društva funkcioniра kao "aspiracija" u vremenu u kojem se "tradicionalne infrastrukture za reprodukciju života – na poslu, u intimnim odnosima, po-

MAŠA GRDEŠIĆ:
"JEDAN
GLAS NEKE
GENERACIJE":
INDIVIDUALNO
I KOLEKTIVNO
U HBO-OVOJ
SERIJI DJEVOJKI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

litički – raspadaju prijetećom brzinom” (ibid.: 5). Koncepcija slijepo ulice odlično je ilustrirana scenom na kraju epizode “Sit-In”, u kojoj Hannah polako i apatično hoda dugim hodnikom do skladišta u kojem se privremeno nalazi sva njezina imovina. Međutim, čak i kad, nakon odustajanja od poslijediplomskoga studija i konačnog prekida s Adamom, Hannah mora spavati na kauču u hladnom skladištu, jasno je da ipak ima gdje spavati (S4 E5).

Djevojke stalno iznova uprizoruju taj trenutak krize i stajanja na mjestu, kako u sferi intimnog života tako i u sferi rada te u tom smislu izlaze iz žanrovske okvira konvencionalnog *sitcom-a*. S obzirom na to, ne bi ih bilo neprimjereno tumačiti zajedno s televizijskim serijama i filmovima koji pripadaju drugim žanrovskim, estetičkim, pa i nacionalnim kontekstima, poput serija Davida Simona ili pak filmova braće Dardenne (Berlant analizira *Očećanje /La Promesse, 1996/* i *Rosettu /1999/*)

koji se bave kritikom neoliberalnoga kapitalizma iz šire i sveobuhvatnije društvene, političke i ekonomске perspektive. Djevojke nam, kao uostalom ni Žica (*The Wire*, David Simon, 2002–2008) ni Rosetta, ne nude rješenja za izlaz iz krize, ne zamišljaju kako bi izgledali novi ili “bolji” objekti za koje bi se likovi mogli vezati niti pokazuju što ih čeka – ako išta – nakon slijepo ulice, no upečatljivo pri povijedaju o krizi.

Premda je serija dovoljno samosvjesna da se ogradi od težnje k univerzalnosti, koja joj se svejedno pripisivala, te je fokusirana na priče privilegiranih mladih ljudi gotovo u potpunosti zaokupljenih samima sobom, bilo bi nepravedno negirati njezinu postojanu posvećenost kolektivnim pitanjima. Djevojke mogu predstavljati samo “jedan glas neke generacije”, no taj je glas kritičan prema suvremenom političkom i ekonomskom trenutku kao malo koja američka televizijska serija.

LITERATURA

- Berlant, Lauren,** 2011, *Cruel Optimism*, Durham & London: Duke University Press
- Blanco, Marcie,** 2014, “Hannah’s Self-Writing: Satirical Aesthetics, Unfashionable Ethics, and a Poetics of Cruel Optimism”, u: Kaklamaniou, B.; Tally, M., HBO’s *Girls: Questions of Gender, Politics, and Millennial Angst*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, str. 73–90.
- Dunham, Lena,** 2014, *Not That Kind of Girl. A Young Woman Tells You What She’s “Learned”*, London: Fourth Estate
- Dunham, Lena,** 2015, *Drukčija od drugih. Priča mlade djevojke o tome što je sve “naučila”*, prevela Sandra Mlađenović, Zagreb: Algoritam
- Fuller, Sean; Driscoll, Catherine,** 2015, “HBO’s Girls: Gender, Generation, and Quality Television”, *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, god. 29, br. 2, <<https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1022941>>, posjet: 30. studenoga 2018.
- Gay, Roxane,** 2012, “Girls Girls Girls”, *The Rumpus*, <<http://therumpus.net/2012/05/girls-girls-girls/>>, posjet: 30. studenoga 2018.
- McDermott, Catherine,** 2017, “Genres of Impasse. Postfeminism as a Relation of Cruel Optimism in Girls”, u: Nash, Meredith; Whelehan, Imelda, *Reading Lena Dunham’s Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity, and Gendered Performance in Contemporary Television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, str. 45–59.
- Nash Meredith; Whelehan, Imelda,** 2017, “Why Girls? Why Now?”, u: Nash, Meredith; Whelehan, Imelda, *Reading Lena Dunham’s Girls. Feminism, Postfeminism, Authenticity, and Gendered Performance in Contemporary Television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, str. 1–13.
- Petersen, Anne Helen,** 2017, *Too Fat, Too Slutty, Too Loud. The Rise and Reign of the Unruly Woman*, New York: Plume

UDK: 929PASOLINI, P.P.(049.3)

Janko Heidl

Prilozi odgonetavanja i divljenja

Emanuele Trevi, 2016, *Nešto napisano*, prevela Tatjana Peruško,
 Zagreb: Vuković & Runjić; Valter Milovan, 2011, *Bilješke o
*Pasoliniju**, Zagreb: MeandarMedia

Svestran talijanski društveno i politički angažiran intelektualac i umjetnik, najglasovitiji kao filmski redatelj i književnik, Pier Paolo Pasolini, rođen 1922, okrutno je ubijen 2. studenoga 1975., na malom nogometnom igralištu pokraj hidroplanskog pristaništa rimskog naselja Lido di Ostia, u 54. godini. Krivcem i počiniteljem proglašen je tada sedamnaestogodišnji Giuseppe Pino Pelosi koji je priznao zločin i potvrđio rezultate istrage. Mnogima se, međutim, činilo da slučaj nije tako jednostavan, da je podosta toga ostalo nerazjašnjeno i da je u ubojstvu sudjelovalo više osoba. Naveliko se nagađalo i o sudjelovanju mafije i, dakako, s njome spletenih političkih i industrijskih garnitura i moćnika kojima je Pasolini svojim djelovanjem stao na žulj. Zadovoljavajuće razjašnjenje nemilog događaja nije ponuđeno do danas.

Talijanski književnik i književni kritičar Emanuele Trevi (1964) sredinom 1990-ih je nakratko radio kao savjetnik i suradnik u Zakladi Pier Paolo Pasolini (Il Fondo Pier Paolo Pasolini) u Rimu, koju je 1980. utemeljila i potom – do 2003., kada ju je predala Arhivskom centru Pier Paolo Pasolini (Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini) u Bologni – energično i odlučno, donekle kaotično, no vrlo djelotvorno vodila talijanska pjevačica i glumica Laura Betti (1927–2004), negdašnja Pasolinijeva bliska suradnica i velika obožava-

teljica njegova djela, kao i njega samoga. Betti je, (ne samo) prema Trevijevu svjedočenju, bila duboko i trajno zaljubljena u Pasoliniju, mada je njihova veza ostala platonsko-prijateljska, budući da je Pasolini bio homoseksualac.

Trevijeva je zadaća u Zakladi bila osmislići i urediti knjigu intervjeta s Pasolinijem, što je, prema vlastitim riječima, obavio savjesno i s ljubavlju. No objavljanje toga svog čeda nije dočekao jer je dobio (otpočetka očekivani) otakz prije no što je rad bio priveden kraju.

Njegova knjiga *Nešto napisano* (*Qualcosa di scritto*), izvorno objavljena 2012., temeljena je na toj epizodi. Riječ je o elegantnom, počesto duhovitom spoju autobiografskog prisjećanja, portretiranja Pasolinija i Betti te poetskog esejjiziranja o životu i umjetnosti, ponajprije kroz prizmu razmatranja Pasolinijeva posljednjeg, nedovršenoga romana *Nafta* (*Petrolio*), objavljenoga tek posmrtno, 1992., i njegova posljednjeg, posebice kontroverznog cjelovečernjeg i granoga filma *Salò ili 120 dana Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.).

Najzabavniji dijelovi knjige oni su u kojima se Trevi usredotočuje na prikaz svoje šefice, ekscentrične goropadnice Laure Betti, tad dobrano u sedmom desetljeću života. Prema Trevijevim riječima, Betti je bila jedva podnošljiva osoba čije su glavne sklonosti u optožbenju bile izazov, provokacija i svadljivost, a glavno životno pravilo agresivnost. Logiku



njezinih nezaustavljivih izljeva neprestanih uvreda i omalovažavanja sugovornika nije bilo moguće shvatiti. Ona je njemu prišila nadimak Droljica, a on je nju, u sebi, zvao Ludača. Trevi je, veli, znao u što se upušta, jer "usrana čud" Jaguarke, kako su Betti zvali u počecima karijere, bila je općepoznata. No želeći na svojoj koži iskusiti djelovanje nekog vrutka iskonske energije koji bi mu, nadasve, mogao pomoći kao piscu, svojevoljno se predao u njezine ralje. Iako je s jedne strane mrzi – nakon odlaska iz Zaklade doslovno je prelazio na drugu stranu ulice kako bi izbjegao susret s bivšom šeficom – s druge joj se divi te u spremnom biografsko-portretnom krokiju s dragosću i razumijevanjem ocrtava i njezinu opću, uglavnom dobro prikrivenu velikodušnost kao i povremene proplamsaje dubokog suosjećanja, a njezinu glumačkom i pjevačkom daru daje više ocjene od onih uobičajenih.

Pasoliniju kojega, dakako, nije osobno upoznao, divi se bez zadrške. Napose njegovoj mudrosti, intelektualnom integritetu i stva-

ralačkoj vitalnosti. "Kakva god bila vatra od koje je izgarao", piše Trevi, "Pier Paolo Pasolini plamlio je bez prestanka. Gradio je svoje beskonačno djelo najrazličitijim umjetničkim sredstvima, podjednako koristeći pjesnički stih, objektiv ili kist umočen u boju, dopuštajući da ga fotografiraju i intervjuiraju. (...) Neka ga je ostruga podbadala, no bila je to zlatna ostruga."

Najvećim dijelom knjige Trevi nudi neku vrstu neuobičajene, opširne, poetske interpretacije spomenute *Nafte*, koju smatra remek-djelom, rijetkom "književnom zvijeri", primjerom velike književnosti staroga kova, no modernog senzibiliteta. Taj roman, baš kao i film *Salò ili 120 dana Sodome*, valja čitati kao svjesna oporučna ostvarenja čovjeka koji sluti skori kraj. Ako i možemo pomisliti da je razmjerno banalno *post festum* tako klasificirati posljednja djela preminuloga, Trevijeva razlaganja izložena su s dovoljno literarnog nadahnuća da mu u tom pogledu ne sudimo odveć strogo. Uz to, ideja o Pasolinijevu proročkom viđenju vlastita kraja pogoni jedno od jačih strujanja što prožimaju osvrte na njegov život i rad, čemu ćemo niže posvetiti koji redak.

Ne glumeći revnog istražitelja, Trevi kao pozoran i višekratan čitatelj *Nafte* podosta uvjerljivo odbacuje proširenu ideju o tome da je ta knjiga bila jednim od neposrednih uzroka Pasolinijeva ubojstva, ocjenjujući tu ukorijenjenu kvazitezu kao puko senzacionalističko naklapanje. Nerijetko se, naime, tvrdilo ili sugeriralo kako je Pasolini u *Nafti* ispisao ono što je razotkrio o sprezi mafije, politike i naftne industrije te tako u tim krugovima izazvao donošenje odluke o njegovoj eliminaciji. Premda itekako svjestan zakulisnih makinacija, Pasolini je u ovom slučaju, piše Trevi, bio književnik, a ne marni istraživač spletki, i sve što se u *Nafti* odnosi na poslove vezane uz talijanskog naftnog korporacijskog diva ENI jednostavno je prepisao iz tuđih, tada aktualnih novinskih članaka.

U manjoj se mjeri Trevi osvrće i na neki Pasolinijev film, nešto opširnije na *Salò* i na raniji *Teorem* (*Teorema*, 1968) u kojem je Betti odigrala najznačajniju ulogu u nekom

Pasolinijevu slikopisu. Trevijevi pogledi u tom odsječku ne donose osobite uvide, no posve je očito da u tom smislu nemaju većih pretenzija do određenog upotpunjavanja opće slike.

Ipak, jedno opažanje o *Nafci* lako je primjenjivo i na Pasolinijevu filmsko djelo. Trevi, naime, spominje kako je zahvaljujući nekoj fotokopiji imao prigodu čitati izvorni rukopis "tog čudovišnog djela otipkanog na stroju, izrešetanog ispravcima i dvojbama" te zaključuje da bi roman valjalo publici ponuditi u tom izdanju i svima omogućiti da steknu pravi dojam "jer, već i sami tipografski simboli, urednička pravila i svi ostali nesnošljivi Liliputanci koji se zabadaju u tijelo diva služe tomu da normaliziraju, ublaže, kanaliziraju."

Nastavljajući se na tu Trevijevu misao, možemo reći ako je Pasolini težio javnosti prezentirati djela, da tako kažemo, neokaljana za vršnim slojem laka, u filmskim mu je ostvarenjima to zasigurno uspjelo. Jedna od privlačnih i izrazitijih osobitosti njegovih filmova upravo je takva doza sirovosti, neizbrušenosti i neu glađenosti koju Trevi prepoznaje kao dodatnu vrijednost rečenoga teksta.

Zanimljivo je, također, i Trevijevo detektiranje jedne opće niti vodilje, moguće i jedne od stožernih tema Pasolinijeva stvaralaštva, odnosno filozofske i političke misli, i dalje, kako kaže, posve nepoznate. Riječ je o prijećem trojstvu: moć, tajna, pripovijest. Gdje ima moći, ima i tajni, a one, "želimo li o njima govoriti ili se same kane očitovati, moraju poprimiti oblik pripovijesti." Pripovijedajući, izabiremo nešto, ostalo prešućujemo, no cjelina time nije izbrisana, nego samo prikrivena. Ako ovakvo Trevijevo mozganje i ne možemo smatrati bistrenjem, razvidnim pojašnjenjem trajnog misterija kreativnosti, ono se ipak čini dobrim uvidom, poticajnom sugestijom za moguće plodonosno sagledavanje Pasolinijeva filmskog, književnog i ostalog opusa.

U nas je, računajući i doba SFRJ, prevedeno ponešto cjelovitih Pasolinijevih književnih ostvarenja, među kojima zasad nema *Nafte*. U Hrvatskoj to su romani *Žestok život* (Mladost,

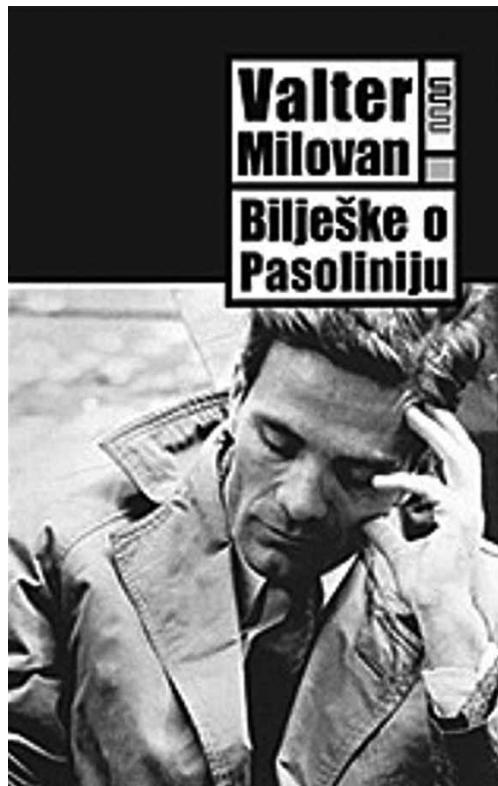
Zagreb, 1962 /*Una vita violenta*, 1959/) i *Uličari* (Disput / Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2009 /*Ragazzi di vita*, 1955/) te drama *Pilad* (Istituto italiano di cultura di Zagabria, Zagreb, 1998 /*Pilade*, 1967/), u Srbiji *Amado mio kome prethode Grešna dela* (Narodna knjiga, Beograd, 1984 /*Amado mio proceduto da Atti impuri*, 1982/) i *Teorema* (Rad, Beograd, 1988 /*Teorema*, 1968/), a ni Slovenija ne zaostaje. Pjesme su mu u nas uvrštavane u antologije rijetko, no već od 1957 (*Antologija talijanske poezije XX. st.*, ur. Joja Ricov, Lykos, Zagreb, 1957), a najustrajniju pozornost mu je kao antologičar, eseist i kritičar posvećivao talijanist Mladen Machiedo.

O samom Pasoliniju u nas su dosad objavljene dvije knjige. Prijevodna *Pasolini i smrt* (Grafički zavod Hrvatske, 1990 /*Pasolini tra enigma e profezia*, 1989/) djelo je talijanskog slikara Giuseppea Zigaïne (1924–2015), Pasolinijeva dugogodišnjeg prijatelja i suradnika. Počev od 1987, on je u čak dvanaest knjiga ponudio teoriju o Pasolinijevu životu i djelu kao cjelovito osmišljenom i izvedenom umjetničkome projektu kojega je ključna točka naručeno samoubojstvo, odnosno samonaručeno ubojstvo, kako Zigaïne tumači Pasolinijev skončanje. Po Zigaïni, ono je poprilično precizno – iako razasuto i "alkemičarski" šifrirano – najavljeno i opisano u Pasolinijevim djelima. Zigaïnine tvrdnje mnogi su pasolinolozi odbacili kao nestručno trabunjanje, no podjednak broj njih prihvatio ih je kao novi mogući put proučavanja, što će reći da su svakako ostavile dubok trag, pa i temeljito prokrčile i utrle stazu koju je otad gotovo nemoguće ignorirati. Ispisana kao lirsko eseistički (pseudo)znanstveni tekst, koliko god zakučasta i ezoterična, knjiga *Pasolini i smrt* smatra se, dakle, jednim od važnih priloga u razumijevanju pasolinijevskog kompleksa.

Neusporedivo čitljivija i zaokruženija, k tomu i znanstveno verificirana, knjiga je *Bilješke o Pasoliniju* (MeandarMedia, 2011) hrvatskog autora Valtera Milovana (1975), izvorno ostvarena kao doktorska radnja obranjena na Filozofskome fakultetu u Zagrebu 2009. Ne zaobilazeći Pasolinijev filmski opus,

JANKO HEIDL:
PRIZORI ODGO-
NETAVANJA I
DIVLJENJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Milovan se pretežno bavi njegovim pismenim stvaralaštвom, pronalazeći tematske i stilske poveznice, sličnosti i razlike među autorovim raznorodnim djelima koja osim slikopisa uključuju poeziju, drame i književnu prozu, ali i mnogobrojne novinske članke, kritike, eseje i intervjuje koje Pasolini nije smatrao manje važnim izdancima svog umjetničko-pedagoškog obraćanja javnosti.

Milovan zagleda u izabrana djela, uočava, interpretira, daje pregled postojećih interpretacija te interpretira interpretacije, više nastojeći znatiželjno dodatno istražiti te približiti i retrospektivno oslikati Pasolinijevo "teško razumljivo" djelovanje negoli dati konačne prosudbe. Pozornost posvećuje raznim provodnim motivima, kao što su odnos prema mitu, odnos prema roditeljima, odnos prema društvu, odnos prema vlastitoj drukčijosti ili drugosti, svjetonazorni mazohizam i ino. No i

ovde dojmovno dominira teza o Pasolinijevu poimanju smrti kao svojevrsnog uskličnika, okosnice života – osobe i opusa – te o njegovu svјesnom i dugotraјnom planiranju vlastita fizičkog odlaska, u okolnostima koje prizivaju naznake ritualnoga. Ne zato što bi u *Bilješkama o Pasoliniju* tomu bilo poklonjeno najviše pozornosti ili prostora, nego vjerojatno naprsto zato što se Zigainina nesumnjivo intrigantna, a tko će ga znati, možda i točna postavka odlikuje osobitom prijemčivošću.

Opći portret Pasolinija kao ustrajnog i odvažnog borca, buntovnika, oporbenjaka i skandalizatora (33 suđenja i bezbroj ročišta), sveprisutnog marginalca koji je uživao hodati po rubu, umjetnika neosporno opsjednutog smrću i sklonog alkemičarskom načinu razmišljanja, ogorčeno iskrenog intelektualca sveznanice kojemu su mnogi osporavali stručnost i kvalificiranost za upletanje u teme i probleme kojih se laćao – s druge strane dosljedno su ga podupirali i uvažavali vodeći intelektualci poput Alberta Moravije ili Umberta Eca – čovjeka koji se zauzimao za zaustavljanje kotača napretka s ciljem ostvarenja siromašnjeg, ali sretnijega društva, koji je još 1950-ih i 1960-ih "predvidio" moralnu dekadenciju televizije i novinarstva, kao i pošasti *Big Brothera*, Silvia Berlusconija i Georgea Busha Jr.-a, a bit će i (u knjizi, naravno, nespomenutoga) Donalda Trumpa, Milovan primjereno prisnažuje pregledom inozemnih (talijanskih) kritičko-analitičkih izdanja i biografija, kao i za nas osobito korisnim poglavljem *Pier Paolo Pasolini u Hrvatskoj* te, dakako, bibliografijom i filmografijom.

Oba ova djela, romaneskni *Nešto napisano* Emanuele Trevija i znanstvene *Bilješke o Pasoliniju* Valtera Milovana, zanimljivi su, čitki i promišljeni prilozi (dodatnom) upoznavanju Hrvata s osebujnim, plodnim i zagonetnim talijanskim umjetnikom svjetskog značaja kojega se proučava i odgonetava i više od četiri desetljeća nakon pogibije.

UDK: 7.071GOTOVAC, T.(049.3)

Ljubica Andđelković Džambić

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Foxy Mister

Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković
 (ur.), 2017, Tomislav Gotovac: *Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte*, Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti

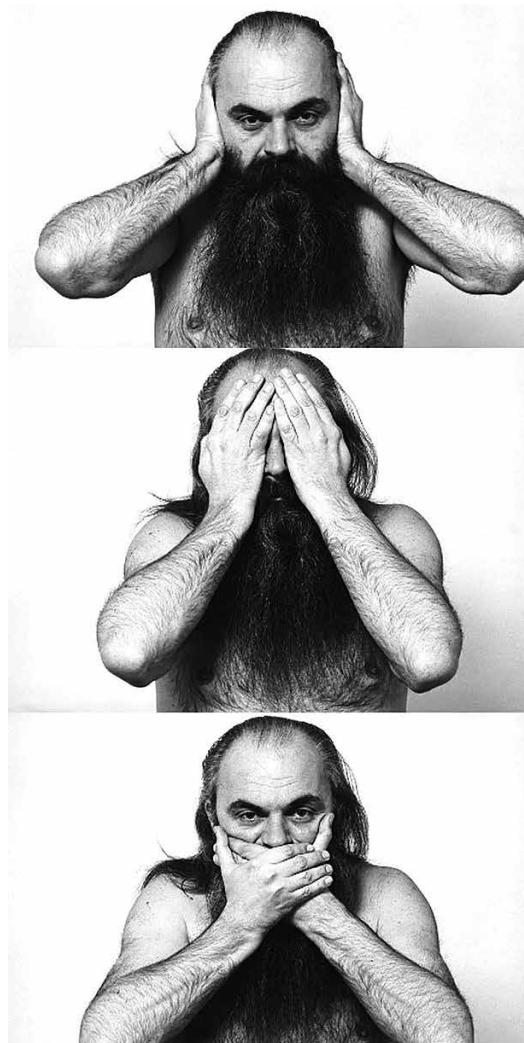
1. Uvod

Izdanje *Tomislav Gotovac: Anticipator kriza – Kuda idemo ne pitajte* osmišljeno je kao glavna publikacija istomene retrospektivne izložbe Tomislava Gotovca a.k.a. Antonija Lauera, otvorene u rujnu 2017. u Rijeci u povodu 80. godišnjice umjetnikova rođenja. Riječ je o knjizi nastaloj suradnjom teoretičara umjetnosti, kustosâ i umjetnikâ, čiji tekstualni doprinosi slijede koncept kolažno postavljene izložbe. Knjiga je stoga sastavljena od raznorodnih, stilski hibridnih tekstova koje ujedinjuje namjera da se pokaže kako je Tomislav Gotovac tijekom pedesetak godina – od "društva stabilnosti" 1960-ih, sve do suvremenog društva globalne europske krize – umjetničkim djelovanjem anticipirao promjene unutar različitih sociokulturnih i političkih konteksta u kojima je stvarao.

Anticipacija krize, kako će mnogi od ovih tekstova pokazati, često se oblikovala kroz Gotovčeve umjetničke provokacije kojima je upozoravao na permanentnu nestabilnost subjekta, oblikovanoga kroz mijene vlastite samoidentifikacije, kao i kroz dinamičan odnos spram utjecaja sustava u kojem isti taj subjekt obitava i djeluje. Kolažni urednički pristup pokazuje se odgovarajućom formom za prikaz rada i osobnosti umjetnika čija se jedinstvenost temelji upravo na nomadskom i

tranzicijskom pristupu, otvorenom različitim medijima i umjetničkim vrstama. Gotovčev radikalni individualizam očitovalo se ne samo u njegovoј očitoj provokativnosti (zbog koje je, kako će primijetiti jedna od autorica u ovoj knjizi, ostao u kolektivnoj svijesti zapamćen kao "onaj koji se skidao gol") već i u mnogo suptilnijim umjetničkim intervencijama u raznolike žanrove i umjetničke vrste, čime se cjelokupan njegov rad pretvara u "dinamično polje promjena statusa i funkcija umjetnosti od medijske preko performativne i relacijske do postmedijske umjetnosti", kako je istaknuto u uvodu knjige. Upravo će taj dubinski aspekt Gotovčeva umjetničkoga rada biti polazištem ili temom većine analiza u ovoj knjizi.

Kombinirajući različite interpretativne pristupe, analize i eseji objavljeni u ovome izdanju podijeljeni su koncepcionalno u četiri glavne tematske cjeline: dok se u prvome dijelu – "Memorija: moć umjetnika" razmatra status Gotovčeve antiumjetnosti, druga cjelina – "Film: eksperimentalni i/ili antifilm" predstavlja pokušaj sinteze filmskoga stvaralaštva i filmskih identiteta ovog umjetnika. Treći i četvrti dio knjige – "Između: taktički postmediji" te "Rekonstruirani subjekt: zavjera slike svijeta" donose veći broj tematski raznolikijih tekstova, primarno usmjerenih na performativni aspekt Gotovčeva umjetničkoga rada.



Tomislav Gotovac

Retrospektiva /
Retrospective

Anticipator kriza - Kuda idemo ne pitajte Crisis Anticipator – Don't Ask Where We're Going

MMSU, BIVŠA TVORNICA RIKARD BENČIĆ, EX RIKARD BENCIC FACTORY,

RIJEKA, 22.9. – 26. 11. 2017.

U suradnji s Institutom Tomislav Gotovac, Zagreb
In cooperation with Tomislav Gotovac Institute, Zagreb

Foto: Ne čujem, ne vidim i ne govorim (tri Majmuna), 1979.

Photo: No Hear, No See, No Speak (Three Monkeys), 1979

Kako izrazita intermedijalnost i eksperimentalni karakter velikog broja Gotovčevih rada-va ne dopuštaju strogu žanrovsku podjelu, tako će se i ovakva podjela tekstova pokazati tek načelnom, pa je možda točnije ustvrditi kako se u njima autorski interesi okupljaju oko prepoznatljivih čvorista – ključnih obilježja umjetnikova rada i umjetničke osobnosti.

2. Nova tumačenja

Jedno od takvih obilježja, na koje će se osvrnuti više autora, bilo je i Gotovčevo umijeće pripovijedanja i tumačenja, ostvarivano u svakodnevnim, više ili manje slobodnim formama razgovora. Tekst Gorana Petercola i Gorana Trbuljaka, za kojeg je potonji na za-

grebačkom predstavljanju knjige sam ustvrdio kako ne posjeduje ozbiljnost pristupa ostalih tekstova te više nalikuje modelu u kojem "dvoje umjetnika trača trećega", svojom razgovornom formom temeljenom na memoarskom pristupu intuitivno će slijediti upravo tu omiljenu Gotovčevu formu. Smješteno na početak knjige, prisjećanje dvojice umjetnika na iskustvo rada i druženja s Gotovcem ujedno funkcioniра i kao uvod u neke značajke važne za razumijevanje umjetnikova rada, kao što su osobita umjetnička perspektiva iz koje se život promatra i tumači kao film, pitanja individualnosti, transžanrovskog pristupa stvaralaštву ili odnosa spram američkog filma, ali i svjedočenje ovih autora o osobitoj auri koju je Gotovac

posjedovao te otkrivanje njegove motivacije za korištenje tijela u performansima.

Pitanjem kontekstualiziranja i pozicioniranja Gotovčeve antiumjetnosti unutar hrvatske neoavangarde u svom se radu bavi Miško Šuvaković. Definirajući obilježja neoavanguardi kao ekscesnih, eksperimentalnih i emancipatorskih umjetničkih praksi kojima na mjestu umjetničkoga djela započinje složeno i hibridno istraživanje ili de/reontologizacija odnosa umjetnik – djelo – kontekst – ponašanje – društvo, Šuvaković zaključuje kako hrvatska neoavangarda ima odlike internacionalne avangarde koja je prešla put od alternative visokom (socijalističkom) modernizmu do institucionalizirane neoavangarde kao dominantne prakse kasnoga modernizma, potkrepljujući to primjerima domaćih eksperimentalnih i antiumjetničkih praksi u polju likovne, glazbene, književne i filmske umjetnosti. Baveći se radovima Toma Gotovca, Šuvaković će zaključiti kako je unutar ovog konteksta njegova pozicija iznimka, označivši je sintagmom "alternativa alternative", u kojoj umjetnik nerijetko bira drugačiji put.

Analizirajući njegov umjetnički rad kroz četiri uspostavljena principa hrvatske neoavangarde (antiumjetnost, absurd, subverzija i individualne mitologije), Šuvaković upućuje na neke bitne pomake unutar Gotovčeva filmskog i performerskog stvaralaštva. Tako Gotovčev antifilm primjerice neće toliko polaziti od ideje destrukcije i oslobođanja naslaga dramaturške tradicije koliko s pozicije otvaranja i širenja filmskoga medija u totalni postmedij, u oblik života, odnosno realizirati se kao "eksplozija filmskog fenomena u prošireno polje svakodnevног života". Premda se u samim performansima zapravo ne koristi filmskim medijem, oni su duboko protkani utjecajem filma na umjetnika, te u njima opстоje kao konceptualni potencijal. Ipak, kada je riječ o Gotovčevim bihevioralnim performansima, kako ih naziva Šuvaković, u njima dominantno mjesto zauzima tjelesni čin kao generator apsurda i subverzije. Izlažući svoje golo tijelo u javnosti, Gotovac potencira pokaznost intimnog subjekta muškarca u javnoj ideološkoj sferi, tvo-

reći specifične politike tijela i svakodnevice na posve osobit način: čin ogoljenja tijela i samopokazivanja, odnosno šoka i prijestupa nudio se kao društveno nemotivirani čin. Kreirajući absurd tjelesnim ponašanjem bez posebnog praktičnog smisla, te iznoseći svoj intimni svijet na neizravan, neakcionistički način, Gotovac na prvi pogled nije djelovao politički. Ipak, svaki od tih nježno-egzibicionističkih, subverzivnih seksualiziranih performansa predstavlja je izvođenje poremećaja normalnosti socijalističke i postsocijalističke svakodnevice, suptilno tvoreći niz mikropolitičkih događaja u kojima se intimni horizont ekshibicionistički projicira u društvenu javnost. Istodobno, Gotovčeva sklonost proizvodnji mitova, u kojoj se privatnost i intima iskaza na kroz performativne geste i činove nerijetko povezivala s velikim pričama američkog filma, dovodi do stvaranja individualne mitologije u kojoj se pripovijest o izoliranom i usamljenom umjetniku preobražava u kulturnu pripovijest identifikacije otuđene sувremenosti, što je još jedna od važnih karakteristika Gotovčeva rada koju će istaknuti Šuvaković.

3. Filmske faze

Pokušajem razvrstavanja Gotovčeve "spiralne filmografije", koja se kao jedinstveni *work in progress* pomalo opire razgraničenjima, u svome se tekstu bavi Diana Nenadić, podijelivši Gotovčovo filmsko stvaralaštvo na dvije glavne faze, prvu (od 1950-ih do 1977) u kojoj će autor naći i utvrditi alternativne putove vlastita filma, te drugu koja počinje potkraj 1990-ih i koju označavaju rekapitulacija i dekonstruiranje vlastita djela, kao i konteksta u kojem je ono nastajalo. Gotovčeve su filmske aktivnosti, kako će prikazati autorica, obilježile mnogostruktost njegovih uloga (od režisera, scenarista, montažera, aktera/glumca, sve do pojavljuvanja u *cameo* ulogama tuđih filmova), kao i neraskidiva povezanost s kinematografskom glavnom strujom – hollywoodskim filmom, ali i sovjetskim postrevolucionarnim kinom te japanskim modernistima. Pišući o glavnim značajkama njegova filmskog stvaralaštva, uz

LJUBICA
ANĐELKOVIĆ
DŽAMBIĆ: FOXY
MISTER

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

osvajanje prostora slobode koji je svojstven svim njegovim umjetničkim akcijama, autorica će istaknuti Gotovčevu promatračku osjetljivost za konstitutivne elemente filmskoga jezika te intenzivno gledateljsko iskustvo koje se temeljilo na opetovanom gledanju filmova, čime se gledateljska, a time i autorska usredotočenost usmjerila kako na formu tako i na efemerne detalje, pa se upravo u tom "fetišiziranju forme" koja postaje pravom temom filma nalaze izvori korjenitog redukcionizma kao osnove autorskog iskaza Tomislava Gotovca.

Analizirajući pojedine filmske radove i strukturalna iskušavanja, u tekstu će se prikazati Gotovčev autorski pristup i tendencija idealnoj filmskoj formi: totalnomu filmu. Sklonost otklonima od umjetničkih praksi svoga doba Nenadić nalazi u Gotovčevu stvaranju filmova kroz eksplisitne posvete uzorima, što u doba deklarativnog oslobođenja od autoriteta nije bio uobičajen postupak. Također, govoreći o dokumentarizmu Tomislava Gotovca, autorica analizira ulogu intimističkog pristupa na primjeru filmova snimljenih u Krajiskoj 29, u Gotovčevu stanu. Intimni toposi i filmovi "zašićeni stvarima od osobne životne vrijednosti za umjetnika", jednako kao i provokacije "egzibicionista s kulturne marge" doveli su, kako će zaključiti autorica, do opasnog uvlačenja prugoga lica jednine i individualnih mitologija u diskurs jugoslavenskog filma, što je rezultiralo posve osobitim aktivizmom, u kojem se političko izjednačuje s osobnim.

Zadržavajući se u polju filmskoga stvaralaštva, Marija Katalinić i Boris Ružić razmatraju Gotovčevu filmsku i videoumjetnost u troslojnem ključu: strukturalnom, sadržajnom i kulturnom. Na strukturalnoj razini zanimat će ih pitanja filmskoga jezika i kodova, uspoređujući najprije Gotovčevu kameru s idejom automatizirane kamere kao odmaka od ljudske vizije, kakvom se koristio Michael Snow. Kada je riječ o ideji automatizma, Gotovac će kameri, kako će prikazati autori ovoga teksta, dati organska obilježja prikazujući primjerice sebe unutar kadra ili nesavršene rezove i po-krete kamere. Iako baštini futuristički zahtjev

za približavanjem strojnomu viđenju, Gotovac se ne približava ideji automatiziranosti ljudskoga djelovanja, već teži senzibiliziranju gledatelja za "plejadu vizualnih inputa", koristeći se strukturom filma kako bi uputio na "tkanje koje ga oblikuje". Baveći se filmskim kodovima unutar kojih je Gotovac stvarao, autori će zaključiti kako u odnosu spram velikih pri-povijesti američkog i sovjetskog filma ključ Gotovčeve subverzije nije u izravnim, očitim intervencijama (npr. odustajanju od dijaloga ili fabule), i to iz razloga što se politički čin ovdje oblikovao u umjetnikovu traganju za mogućnošću djelovanja unutar samog medija – a ne putem njega. Dok će na sadržajnoj razini autori Gotovčeve eksperimente u filmskome mediju definirati kao činove komentiranja tadašnje popularne kinematografije i reartikuliiranja američkog filmskog spektakla putem aktivističkih, umjetničkih i performativnih vizualnih činova, kao najvažniji kulturni aspekt Gotovčeva vizualnog opusa istaknut će to što se njegovo stvaralaštvo odvijalo na međi različitih kulturnih tokova, u "vrijeme intenzivnih transformacija popularne kulture, disolucije velikih imperija i etabliranja novih prostora moći". U tom se smislu Gotovčeva filmografija, zaključit će autori, pokazuje kao začudna mješavina transkulturnog imaginarija na relaciji Hollywood – Europa, ali i na relaciji konzumerizma i socijalizma, popularne i elitne kulture te imperializma i globalizacije.

Druga velika tema velikog Toma u ovome će se izdanju oblikovati oko pitanja njegove tjelesne pojavnosti, koja je nizom provokativnih akcija postala prepoznatljiva i u široj javnosti. Tijelo Toma Gotovca zasigurno je steklo status ikoničkoga znaka hrvatske suvremene umjetnosti, stoga se u nekoliko radova razmatraju različiti aspekti njegova izvedbenoga tijela, odnosno performerske djelatnosti. Transžanrovska pristup i neprestano isprepletanje filmske i izvedbene/performerske priповjesti trajno je obilježje rada Toma Gotovca, što će u ovome izdanju biti prezentno u temi kojom se bavi Ana Ofak u tekstu "Slika - tijelo - kamera". Ocrtavajući opću umjetničku atmosferu ti-

jem razdoblju u kojem je Gotovac boravio i školovao se u Beogradu (1967–71), autorica prikazuje nastanak alternativne umjetničke scene koja je evakuirala svoj radijus djelovanja sa sveučilišta, iz državnih galerija i muzeja u “prostoru niskog faktora prisila”, kakav je bio tadašnji SKC, odnosno u privatne prostore i ateljee. Izmicanje strukturama i stvaranje *underground* prostora djelovanja potaknulo je u ono doba različite tipove umjetničkih istraživanja, u kojima je aktivno sudjelovao i Tomislav Gotovac, ispitujući dosege vlastita rada kroz migriranje među eksperimentalnim filmom, fotografijom, akcijom i performansom.

U ovom se tekstu tako prikazuje nastanak njegova filma *Slikar, model, snimatelj* (1970), pri čemu autorica svoju pozornost usmjerava na značenje ovoga rada koji je, kako piše, “probio put u praksi drugih umjetnika” (osobito Marine Abramović u čijem se prostoru i snimao), te proučava Gotovčeve “eksplozivne geste” u njihovoј prvotnoj funkciji probijanja tkiva jugoslavenske vizualne kulture, nastale kako bi se “unutra ubrizgalo medijatizirano iskustvo tijela, umjetnika i slike”.

4. Liminalna pozicija

Ishodište i eskalaciju uporabe tijela u radovima Tomislava Gotovca u tekstu “Ja sam nešto između filma i slikarstva” prikazuje Janka Vukmir. Biografskim pristupom, te prikazom i rekonstrukcijom nekih od njegovih najpoznatijih rada nakana je ove autorice proniknuti dublje od površne percepcije Tomova tijela temeljene na bazičnoj prepoznatljivosti u društvu. Razumijevajući njegovo tijelo kao nositelja i rezervoar značenja gotovo svih njegovih rada, autorica prikazuje umjetnički put obilježen intenzivnim tjelesnim sudjelovanjem od prvih spontanih performansa iz srednje škole do onih poznatijih, kao što su *Pokazivanje Elle-a* (1962) u kojem prvi put prikazuje vlastito (polunago) tijelo, sve do potpunog razotkrivanja tijela i njegove provokativne uporabe u radovima kao što su *Trčanje gol u centru grada iz 1971, Akcija 100* iz 1979. ili *Foxy Mister* iz 2002. Razgraničivši činove (raz)otkrivanja (ali i maskiranja i skri-

vanja) tijela u javnim i privatnim prostorima, autorica skreće pozornost na njegovu političnost i ulogu afirmacije gologa muškog tijela u umjetnosti, te ga kategorizira kao radno tijelo, aktivno tijelo, tijelo memorije, ertoško tijelo, tijelo kao simbol, tijelo kao katalizator ideje, te kao intimno ili transformirajuće tijelo.

Iako je najčešće zapamćen po provokacijskim izlaganjem svojeg nagog tijela, Gotovčeva uporaba kostima i maske jednako je značajna u njegovim performansima “postajanja subjektom”. Tom se temom u svom radu bavi Andrej Mirčev, analizirajući različite strategije uporabe kostima, maski i uniformi u procesima inscenacije subjekta, čije “heterogene konstitucije svjedoče o fragilnom identitetu umjetnika u kompleksnom geopolitičkom vremenu tranzicije na jugoistoku Europe”. Polazeći od ideje međuvisnosti subjekta i prostora u njihovoј obostranoj identifikaciji i reprezentaciji, autor analizira Gotovčeve akcije i performanse izvedene u javnim prostorima, upućujući na njegovo poigravanje polivalentnim ideoološkim i semantičkim označiteljima: primjerice u akciji *Superman* (1984), sagledanoj u kontekstu hladnoga rata, Mirčev će iščitati “liminalnu poziciju Jugoslavije, kao države koja je u tom trenutku uspješno meandrirala između Zapadnog i Istočnog bloka”. Razumijevajući Gotovčevu uporabu kostima kao strategiju teatralizacije tijela koje se aktom kostimiranja razlikuje od okoline i privatnoga te ulazi u režim javnoga tijela, autor ističe kako tim umjetničkim praksama Gotovac eksplisitno ulazi i u dijalog s medijem teatra (uz onaj filmski). To se ponajprije ostvaruje ludičkim i fikcionalnim karakterom izvedbe u kojoj kostim i maska omogućuju govor u ime nekog drugog, te u kojoj izmještanje tijela iz registra svakodnevnog ponašanja nerijetko rezultira začudnom subjektivizacijom.

Bilo da uniformom proizvodi sliku sučeljavanja pojedinca i države, maskom na nagom tijelu apostrofira nemogućnost autentičnog subjekta ili referiranjem na životinske oblike bivstvovanja otvara mogućnost tretiranja subjekta s obzirom na drugačije ontološke registe, Gotovac u svojoj diskurzivnoj konstelaciji

LJUBICA
ANĐELOVIĆ
DŽAMBIĆ: FOXY
MISTER

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

procedure postajanja subjektom istodobno artikulira i raspad subjektivnosti, tvoreći subjekt koji je radikalno destabiliziran, kolažiran i rastrojen, što, kako tumači Mirčev, korespondira s njegovim nomadskim trajektorijem po urbanom prostoru: urbano iskustvo fragmentirane zbilje pokazuje se neodvojivim od podjednako fragmentirane scene subjekta. Grad i subjekt u ovim se radovima susreću u nemogućnosti bivanja cijelim i koherentnim, što je ujedno, kako zaključuje ovaj autor, i trenutak izbijanja političkoga u uporabi maske, kostima ili uniforme.

Odnosom zbilje i subjekta, odnosno umjetnikova lika/identiteta i društveno-političkih sustava u kojima je djelovao bave se autorice Ksenija Orelj i Nataša Šuković. Izabравши u režiranju vlastita lika kroz različite akcije poziciju dvosmislenosti i kontradikcije, polarizirajući između "benignog čudaka i potencijalno opasnog sumnjivca, zabavljачa i izazivača, krivovjernika i posvećenika, uvijek na margini društvene prikladnosti", Gotovac je trajno propitivao umjetničku poziciju meandriranja između počudnih i nepočudnih rubrika normalnosti. Svojim je radovima na manje ili više izravan način odašiljao "krizne simptome" društveno-političkoga sustava u kojem se nalazio, ironijskim i karikaturalnim odmakom djelujući, kako pišu autorice, kao kvaritelj iluzije o bezgrešnom i vječnom karakteru državnih tvorevina, bila riječ o bivšem ili sadašnjem državnom sustavu. Autorice će razmotriti i Gotovčev odnos spram oba sustava, prikazujući kako je u socijalizmu često bio u ulozi "kaskadera" i "nevinog krivca" koji je upozoravao na ograničavajući autoritet totalitarne vlasti. Unatoč početnom zanosu zbog raspada bivšega sustava i identifikaciji s napadnutom državom Hrvatskom, već u 1990.-ima radovi će, kako pišu autorice, pokazivati postupno otrežnjenje i svojevrstan povratak u ulogu "nevinog krivca" te raskid s kontroliranom slikom hrvatskog identiteta, vrativši se i ekscesnoj izvedbi kojom ponovno izmiče utvrđenim taborima i jedno-smjernim čitanjima vlastite umjetnosti.

U ostalim tekstovima ove knjige autori će se uglavnom usredotočiti na pojedine aspekte

Gotovčeva stvaralaštva. Tako Suzana Milevska kroz prizmu teorije govornoga čina analizira umjetnikov čin promjene imena te uporabu psovke u umjetničke svrhe. Pokušavajući produbiti analizu Gotovčeve promjene imena u Antonio Lauer (2005), koju smatra jednim od kontroverznijih činova u njegovoј karijeri, autorica razmatra umjetnikove privatne motive, ali i uporabu novog imena koja se pokazuje nedosljednom, kako od strane teoretičara i kustosa tako i od strane umjetnika samog. Takva "zbrka" s imenom, međutim, također se može iščitati kao nestalnost identiteta, na kakvu je Gotovac svojim akcijama permanentno upozoravao. Povezujući taj čin s Gotovčevom uporabom psovki koje, kako navodi Milevska, ne odlikuju negativnost i agresiju već su one znak metafizičkog očaja, u oba aspekta u njima prepoznaće bunt protiv licemjernosti patrijarhalnoga poretka. Autorica Ana Janevska u pristupu Gotovčevu umjetničkom radu poći će iz drugačijeg kuta nego što to čine ostali autori, stavivši u središte svog zanimanja usporedbu Gotovca s umjetnicom Anne Halprin, za koju je izjavio kako mu je njezin nastup s grupom *Dancers' Workshop* na drugom Muzičkom bennaleu u Zagrebu 1963. bio posebno važan. Tragom te informacije, Ana Janevska analizira sličnosti u umjetničkome pristupu pionirke eksperimentalnog postmodernog plesa i Toma Gotovca, nalazeći ih u Halprininu plesu koji je uključivao svakodnevne pokrete, objekte, glazbu te izostanak narativne ili tematske strukture, korištenje materijala iz okoline kroz koje su se stvarale nove veze i značenja, što je korespondiralo s Gotovčevom *Akcijom zapošljavanja* i početkom organiziranja vlastita života u skladu s načelima umjetnosti.

Kvalitetan uvid u Gotovčeve radove povezane s novinama, ujedinjene pod nazivom *Newspaper Art*, pruža tekst Darka Šimičića. Novine su, kao jedan od donedavnih ključnih medija masovne komunikacije, na različite načine bile prisutne u Gotovčevim radovima: kao tema u radovima poput *Pokazivanja Elle-a* ili akcijama kolportiranja *Poleta*, kao materijal i revvizit, kao sredstvo fotodokumentacije nje-

govih performansa, ali i kao učinkovito sredstvo (samo)promocije vlastita umjetničkoga rada. Šimičić to pokazuje na primjerima suradnje s *Poletom*, koji je u 1980-ima bio komunikacijski kanal sa znatno većom slobodom govora i mogućnošću eksperimentiranja s vizualom od službenoga tiska, a u kojem je Gotovac svoje djelovanje realizirao "preuzimajući ulogu režisera, scenarista, kostimografa i glavnog glumca". Uz prikaz akcija u kojima se novine pojavljuju kao tema, Šimičić se bavi i odnosima Gotovca s popularnim časopisima poput *Starta*, te kasnije *Nacionala*, medijem kojih se koristio za vlastite izvedbe. Kako će pokazati ovaj autor, Gotovčevu prisutnost u novinama karakterizirale su promišljenost i preciznost, zbog čega je moguće zaključiti kako je taj medij bio u službi njegova performansa.

5. Sve je to režija

S Gotovčevom izjavom "Sve je to film" u četvrtoj dekadi njegova stvaralaštva, započetoj 1986. izložbom *Paranoia View Art*, korespondira izjava "Sve je to režija", koja oslikava još jednu veliku temu što je obilježila njegovo stvaralaštvo, a riječ je o ideji velike zavjere, tzv. globalne režije. Analizom te ideje u radovima koji počinjavaju na performativima teorije zavjere u svom se tekstu bavi Suzana Marjanović. Obilježje "umjetnosti paranoidnog pogleda" nastojanje je umjetnika da razotkrije zakonitosti strukture globalne režije, pri čemu, kako sugerira autorica, treba razlikovati male teorije zavjere, pod kojima umjetnik podrazumijeva obitelj kao društvo u malome, od velikih, u kojima iščitava institucije obrazovanja i zaposlenja nad strategijama kojih je nadvijena država. Nadeći svojim umjetničkim akcijama i radovima interpretacije aktualnih političkih događanja, Gotovac je često i anticipirao kasnija šire prihvaćena tumačenja istih. Takav je primjer, kako navodi autorica, tumačenje ratova u Hrvatskoj i u Bosni i Hercegovini koje je ovaj umjetnik shvaćao kao rat između Europe i Amerike, što je u ono doba smatrano samo još jednom u nizu teorija zavjere. Usko vezano uz temu globalne režije bit će i Gotovčev skretanje pozornosti na

ulogu medija u oblikovanju stvarnosti, koje je kao temu označio još 1980. nizom akcija-objekata ironijskog naziva *Hommage to Josip Broz Tito*, organiziranih u doba aktualne medijske teme praćenja zdravstvenoga stanja tadašnjega predsjednika. Akcije-objekti, temeljene na korištenju masmedija, raskrinkavanju masovne hipnoze i prikazu pasivnih radnji primatelja medijskih poruka, nosile su snažna politička obilježja, istodobno propitujući medijsku triadu (tisk – zvuk – slika) servisiranja i krojenja informacija, koja će karakterizirati i kasnije rade Tomislava Gotovca.

Na kraju ovog prikaza treba svakako istaknuti i bogatu vizuelnu opremu knjige, u kojoj tekstualne priloge prati velik broj fotografija koje dokumentiraju Gotovčev umjetnički rad u svim fazama i sredstvima/medijima izražavanja. Podijeljene u četiri zasebne cjeline, od kojih svaka – posve u skladu s Gotovčevom idejom ravnopravnosti svih medija – prikazuju različite umjetničke forme, fotografije unutar knjige funkcioniraju kao izložbeni intermezzi između glavnih poglavlja. Svojevrsnu dosjetku sadržavaju korice knjige, suptilno se poigravajući idejom cenzure: skidanjem pomicnoga dijela omota knjige razotkriva se "nepočudno" nago tijelo Tomislava Gotovca, zazivajući čitatelja na interakciju i reakciju, na svojevrstan performativni čin odluke o skrivanju golotinje ili pristajanju na njezinu provokaciju. Zaokruženost uredničkoga koncepta knjige potvrđuju dvojezičnost (svi tekstovi prevedeni su na engleski jezik) i prilozi smješteni na kraju koji donose biografiju umjetnika te izbor transkriptata – tekstualnih radova, dokumenata i medijskih objava vezanih uz Gotovčeve rade.

Ovo vrijedno izdanje još jednom potvrđuje umjetničku važnost Tomislava Gotovca koja se ogleda ne samo u širini pristupa kojim se otvara prostor umjetničke slobode ili snazi učinka umjetničkoga djela unutar različitih razdoblja i političkih sustava već i u tome što se njegov rad pokazuje neiscrpnim vrelom interpretativnih pristupa, a upravo na taj potencijal upućuje ova knjiga.

LJUBICA
ANĐELOVIĆ
DŽAMBIĆ: FOXY
MISTER

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791:050(497.5 KARLOVAC)"1896/1920"

Juraj Kukoč

Nestalnost filma u ranoj karlovačkoj periodici

Igor Jurilj, 2017, *Film od Zorinog doma do Edisona: recepcija filma i prvih karlovačkih kinematografa u lokalnoj periodici, 1896–1920*, Zagreb i Karlovac: Hrvatski filmski savez, Kinoklub Karlovac, Gradska knjižnica "Ivan Goran Kovačić"

Literatura o povijesti filma u Hrvatskoj većinom se sastoji od djela koja pokrivaju širi kronološki, tematski ili zemljopisni okvir. Tako su ispisane opće povijesti hrvatskog filma (npr. Ivo Škrabalo o hrvatskom filmu s naglaskom na dugometražnome igranome filmu i Petar Volk o jugoslavenskom filmu), povijesti pojedinih povijesnih razdoblja (npr. Vjekoslav Majcen u leksikonu filmova o ranome razdoblju hrvatskog filma, Dejan Kosanović o ranome razdoblju u jugoslavenskim zemljama, Jurica Pavičić o postjugoslavenskom razdoblju), povijesti pojedinih filmskih rodova u Hrvatskoj (npr. Nikica Gilić o igranome filmu, Zlatko Sudović i Ranko Munitić o animiranome filmu, Zoran Tadić o dokumentarnome filmu, Vjekoslav Majcen o obrazovnome filmu), povijesti pojedinih filmskih stilova u Hrvatskoj (npr. Tomislav Šakić o filmskome modernizmu), povijesti pojedinih kinematografskih djelatnosti u hrvatskom filmu (Damir Gabelica o filmskoj scenografiji, Irena Paulus o filmskoj glazbi, Ante Peterlić o filmologiji, Vjekoslav Majcen o filmskoj periodici) i povijesti velikih producentskih kuća (npr. Mira Boglić o Jadran filmu, Vjekoslav Majcen o Školi narodnog zdravlja "Andrija Štampar", Duško Popović o Kino klubu Zagreb).

Nakon desetljeća (nedovršenog) obuhvaćanja šire slike, došao je red na istraživačko

usmjerenje prema užim tematskim, zemljopisnim ili kronološkim fenomenima. Dobar primjer takve prakse je knjiga Igora Jurilja *Film od Zorinog doma do Edisona* koja prati recepciju filma i prvih kinematografa u lokalnoj periodici Karlovca od 1896. do 1920. Povjesničar po struci, Jurilj prilazi tom razdoblju sukladno interesima povijesnih znanosti, izrazito se zanimajući za politički, ekonomski i socijalni kontekst razdoblja. Takkvom pristupu pogoduje činjenica, koju Jurilj često ističe u svojem djelu, da su karlovački novinski tjednici u tom razdoblju uglavnom zanemarivali film. Ponekad je to bila posljedica stava da je film trivijalna zabava u usporedbi s profinjenim umjetnostima poput kazališta, ali većinom radi toga što su politiku i gospodarstvo smatrali važnijim temama od kulture u cijelini. U nedostatku filmskih tema u karlovačkoj periodici, Jurilj detaljno i točno opisuje različite političke stavove karlovačkih glasila i njihovih urednika te, da bi objasnio njihova gledišta, daje djelomičan uvid u jugoslavenski politički kontekst.

Film se u početku čini zanemaren, ali kako raste zanimanje karlovačkih novinara, poduzetnika i publike za kinematograf, raste i prisutnost teme filma u Juriljovoj knjizi. Jurilj se trudi dati i širi kinematografski kontekst opisujući u tekstu i fusnotama pojedine

**FILM
OD ZORINOG
DOMA DO
EDISONA**

Recepција филма
и првих карловаћких
кинематографа у
локалној периодici,
1896-1920.

IGOR JURILJ



JURAJ KUKOČ:
NESTALNOST
FILMA U RANOJ
KARLOVAČKOJ
PERIODICI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



osobe, institucije i djela tadašnjega hrvatskog i svjetskog filma (npr. Rudolf Mosinger, Josip Halla, Aleksandar Lifka, Henny Porten, Croatia film, Ambrosio film, *Marija Gubec, Quo vadis*). Također, iako nije filmolog po struci, povremeno daje solidne opise razvoja filma i kinematografije (npr. razvoj filmske tehnike, razvoj filmske naracije). Još važnije, Jurilj se trudi nadići suhoporno nizanje podataka i činjenica te kroz analizu novinskih napisa o filmu daje tumačenje odnosa prema filmu koje njeguje karlovačku kulturnu elitu, ali i šire građanstvo. Uočava veliko zanimanje i oduševljenje karlovačkog puka filmom, ali i toplo-hladni odnos kulturnjaka i novinara prema istome. U nekim razdobljima i pojedinim tjednicima film se ignorira ili mu se posvećuje mala pozornost (tako se u časopisu *Karlovac* od 1913. do 1917. film pojavljuje kroz identičnu reklamu, nepromijenjenu tijekom četiri godine, bez ikakvih spomena o repertoaru), dok se u nekim razdobljima naznačuju raspored projekcija, nazivi filmova, njihova žanrovska pripadnost, sadržaj, čak i stil, pa se javljaju i naznake filmske kritike. Povremeno se pojavljuju i duži tekstovi o filmu, autora oduševljenih pojavom novoga tehničkog izuma, ali i pojavom nove umjetnosti. Prisutnost filma u periodici znatno se poboljšava izgradnjom stalnog kina Edison, događajem kojime završava Juriljeva knjiga. Jurilj zaključuje da je sporadično veće zanimanje za film u razdoblju do izgradnje kina Edison najčešće posljedica sponzorskog utjecaja vlasnika kinematografa. Također, spominjanje filmova i kinematografa ponekad je novinarima i urednicima tek sredstvo za razračunavanje s političkim i gospodarskim protivnicima. Osim toga, novinari se često koriste opisima karlovačkih kina i kinoprograma da bi usporedili kulturni život Karlovca s kulturnim životom Zagreba i ostalih europskih metropola. Jurilj pronicljivo zapaža da je riječ o kompleksu manje vrijednosti raširenom u karlovačkom društву.

Zašto se film toliko ignorirao ili tek mačehinski (zlorabio u karlovačkoj periodici?

Objašnjenje da su urednicima, novinarima i čitateljima bile zanimljivije teme iz gospodarstva i politike ne čini se dovoljnim, jer pisalo se i o kulturi, kao što ju se naveliko i konzumiralo. Objašnjenje da je u karlovačkom društvu cjenjenija bila kazališna i književna umjetnost od filmske također se ne čini dovoljnim. Iako je u karlovačkoj periodici bilo članaka koji su pojedine filmove s repertoara ili čak film u cijelosti nazivali trivijalnim i nemoralnim, pojavljivali su se i napisi koji iskreno hvale film te ističu njegovu umjetničku, obrazovnu te moralno-poučnu vrijednost. Jurilj nije uspio do kraja odgovoriti na kompleksno pitanje s početka ovoga paragrafa, ali je ponudio zanimljiv materijal za razmišljanje.

Zahvaljujući svojem analitičkom i spravljajućkom pristupu, Juriljeva knjiga u cijelini zasluguje pohvale. Prisutne su određene mane. Radi hvalevrijedne težnje da analiza dominira nad faktografijom, ponekad je u knjizi zanemareno kronološko definiranje važnijih događaja ili se godine i datumi takvih događaja spominju tek u fusnotama (npr. vrijeme prve filmske projekcije u Karlovcu, vrijeme svjetske izložbe u Budimpešti, datum otvorenja kina Edison). Zatim, Jurilj u jednome dijelu knjige ulazi u suvišnu osobnu raspravu s autorima novinskih članaka iz tadašnje karlovačke periodike (str. 108–111), izlazeći izvan objektivnih analitičkih kriterija koje je sam postavio. Također, iako je knjiga bogata preslikama novinskih članaka, broj fotografija je (pre)mali, što umanjuje privlačnost i informativnost knjige. Na kraju, u pojedinim dijelovima knjige prisutne su pogreške zbog propusta u korekturi (npr. teksta na dnu str. 11).

Unatoč ovim zamjerkama, Juriljeva knjiga kvalitetan je doprinos, vjerujemo, novom trendu u domaćoj filmološkoj literaturi – usko specijaliziranim istraživanjima hrvatskog filma i kinematografije.

Janko Heidl

Kronika

28. 05.-04. 06. Rijeka i Varaždin

U riječkom Art kinu Croatia (28. 05.-30. 05.) i Varaždinskom kinu Gaj (31. 05.-03. 06.) održan je deveti VAIFI & RAFI – Internacionalni festival animiranog filma djece i mladih, prvi put s dva grada domaćina. Najboljim filmom u kategoriji Mini proglašen je ruski *U kraljevstvu*, u Midi kineski *Rez*, a u Maxi *Život... Tamo*. Nagradu Plavi VAIFI osvojio je indijski *Ja sam Tl*. Održane su radionice, te izložbe animatora Božidara Trkulje i Marka Dješke.

01. 06. Zagreb

Projekcijom filmova iz arhive Kinokluba Zagreb, uz popratnu riječ filmologinje Petre Belc, otvorela je filmska radionica "Nisam od jučer", koja se protegla do listopada. Održana su predavanja autora i filmologa Vladislava Kneževića, Ane Hušman, Nikice Gilića i Mirne Beline. Voditeljica radionice bila je redateljica Dalija Dozet.

01. 06.-07. 06. Dubrovnik

Na kampusu Sveučilišta u Dubrovniku održana je 4. filmska radionica Motion, posvećena glumi i javnom nastupu, uz mentorice Angelu Bulum i Đinu Jakir.

03. 06. Tallinn i Mardu, Estonija

Animirani film *Dome, slatki dome* grupe autora FKVK Zaprešić, osvojio je posebno priznanje kao najbolji film u kategoriji autora do 14. g starosti na 18. međunarodnom festivalu kratkog filma Neviđeno kino (Ennenägematu film, 01. 06.-03. 06.). U konkurenciji su sudjelovali i hrvatski filmovi *Odljev mozgova* Sare Biljan te *Journey of the Legends* i *IQ (Inteligencija)* grupe autora, oba u (ko)produkциji FKVKZ.

04. 06.-09. 06. Zagreb

U kinima Europa, Tuškanac, Kinoteka, Parku Ribnjak, KUC Travno, KUC Dubrava, Muzeju za umjetnost i obrt, Ljetnom kinu Gradec, Art Parku, Swanky Minetu, na Trgu Katarine Zrinske i drugdje, održan je 28. Svjetski festival animiranog filma – Animafest Zagreb. Grand Prix Velikog natjecanja kratkoga filma osvojio je francuski *Pad (La Chute)* Borisa Labbéa, a Grand Prix Velikog natjecanja cjelovečernjeg filma pripao je ostvarenju *Kakav veličanstveni kolač!* Emme De Swaef i Marca Jamesa Roelsa. Posebno priznanje u natjecanju cjelovečernjih osvojio je francuski *Slučaj muškarac-žena* Anaïs Caure. U natjecanju kratkoga,

njemački Fest Nikite Diakura osvojio je nagradu Zlatni Zagreb za kreativnost i inovativno umjetničko postignuće, a njemačko-mehkički 32-Rbit Victora Orozca Ramíreza nagradu Zlatko Grgić za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije. Posebna priznanja žirija dobili su hrvatski *Kako se kalio čelik* Igoira Grubića, poljski *III Marte Pajek*, iranski *Gosp. Jelen* Mojtabe Mousavija, nizozemsko-belgijski *Konačnost* zove Jaspera Kuipersa i francuski *Negativan prostor* Ru Kuwahate i Maxa Portera. Nagrada Dušan Vukotić za najbolji studentski film dodijeljena je britanskom *Suočavanju Sama Gainsborougha*, a posebna priznanja Natjecanja studentskog filma mađarskom *Molim te, uzmi me* Olivéra Hegyija i poljskom *Nazdravlje!* Pauline Ziolkowske. Najboljim filmom Natjecanja hrvatskog filma proglašeni su hrvatsko-francuski *Biciklisti* Veljka Popovića, dok je posebno priznanje pripalo Jeleni Oroz za *Dva na dva*. Nagradu publike Mr. M u Velikom natjecanju kratkoga filma osvojio je portugalsko-francuski *Između sjena* Alice Guimarães i Mónica Santos, a Mr. M-a u Velikom natjecanju cjelovečernjeg filma francuski *Veliki zli Lisac i druge priče* Patricka Imberta i Benjamina Rennera. Nagrada za životno djelo dodijeljena je češkom animatoru svjetske karijere Paulu Fierlingeru, Nagrada za iznimani doprinos proučavanju animacije Paulu Wellsu, a Nagrada za najbolju školu animacije Kalifornijskom institutu za umjetnost CalArts. Održani su mnogi prateći programi, među inima radionice, izložbe, predavanja, diskusije. Predstavljene su knjige, festivalu su pribivali mnogi gosti iz zemlje i inozemstva. S izborom iz programa, Animafest je gostovao u riječkom Art-kinu Croatia (09. 06.-11. 06.).

04. 06.-10. 06. Gospić, Smiljan, Perušić... Zagreb

U Gospiću (KIC Gospić), Smiljanu (Memorijalni centar Nikole Tesle), Perušiću (Pećinski park Grabovača), Otočcu (Gradski park), Rudopolju (ZIP line), Hrvatskoj Kostajnici (hotel Central), Sisku (šetnica uz Kupu) i Zagrebu (Centar mladih Ribnjak) održan je 11. SEFF,スマрагдни eko festival, putujući festival filmova o zaštiti prirode i okoliša. Ovogodišnje SEFF-ovo geslo bilo je "Lička eko priča", a festivalski tim poprišta je obilazio biciklima. Najboljim filmovima u svojim kategorijama proglašeni su: hrvatski *Zarobljenici ugljena* Vibora Juhasa (animirani), švedski dokumentarni *Bicikli protiv automobila* Fredrika Gerttene (kategorija: cjelovečernji), indijskiigrani *Probuditi Buddhiya* Yakime Wanner i Sophie Patch (kategorija: kratki). Posebna priznanja dobili su *Pangolini u opasnosti* Muhammada Ali Ijaza, *Ima jedno mjesto* Denisa Kušnarova, *Hibridi* Francoise Heisera i *Kamčatkanski medvjedi* Irine Žurajeve. Posebnu nagradu publike osvojio je *iRony* Radeja Jeganathova. Održane su tribine, koncerti, izložba.

05. 06. Zagreb

Na Sceni F22 Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu održan je 3. PITCHADU, projekt kojim se studentima završnih godina diplomskih filmskih studija ADU želi omogućiti pristup profesionalnom svijetu *pitchingom* vlastitih završnih projekata predstavnicima televizija, produčijskim kućama, filmskim redateljima, *game developerima* i ostalim kolegama iz audiovizualnog sektora zainteresiranim za angažman, otkup i suradnju na projektu.

05. 06. Rijeka

U ciklusu "Kino kustos" Art-kina Croatia prikazan je film *Princeza Mononoke* Hayaa Miyazakija u izboru i uz popratnu riječ astronoma Korada Korlevića.

06. 06. Zagreb

U kinu Grič održana je filmska tribina Klinike za psihijatriju Vrapče "Film i psihijatrija", uz projekciju talijanskog filma *Bilo jednom u gradu luđaka* Marca Turca i popratni razgovor s Daliborom Karlovićem, pročelnikom Klinike za psihijatriju KBC Sestre milosrdnice i filmskim kritičarom Tomislavom Kurelcem.

06. 06.-09. 06. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je 8. ciklus turskoga filma.

07. 06. Pula

U Pulskoj filmskoj tvornici, u sklopu ciklusa "Autor u gostima", prikazani su kratki filmovi Zorka Sirotića, uz razgovor s autorom.

07. 06.-16. 06. Split

U Ljetnom kinu Bačvice i u kinoteci Zlatna vrata održan je 11. Festival mediteranskog filma Split. Glavnu nagradu, Udicu FMFS-a, osvojio je libanonsko-francuski cjelovečernjiigrani film *Uvreda* Ziada Doueirija. Najboljim filmom kategorije Ješke, u kojoj su se prikazivali kratkometražni hrvatski filmovi, žiri je ocijenio animirane *Bicikliste* Veljka Popovića, Nagrada publike pripala je igranom *Sigurnom* letu Alda Tardozzija, dok je Nagrada publike u kategoriji srednjemetražnog hrvatskog filma dodijeljena dokumentarnom *Pusti, Dobre, pusti* Vlatke Vorkapić. U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i koprodukcije Lovettovi Igora Bezinovića, *Marica* Judite Gamulin, *Himna sjevera* Tina Žanića, *Silvio zmaj* Lucije Bosančić, *Party* Ivana Stanića, *Kontraofenziva* Jakova Nole, *Dani ludila* Damjana Nenadića, *Tak kak je* Arsena Oremovića, *Gdje se vrabac skriva kad je hladno* Denisa Lepura i Marka Stanića, *Mezostajun* Ivana Ramljaka, *Nice and Cosy* Marka Višnjića, *Kamo idemo* Lucije Špegar, *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusijanović, *Manivald* Chintis Lundgren, *Ultra* Igora Jelinovića, *Marija Juraja Primorca*, *Čistačica* Matije Vukšića, *Suton* Lili Zanete i *143°* Danila Lole Ilića.

08. 06.-14. 06. Zagreb

U Hrvatskome državnom arhivu, u sklopu programa obilježavanja Međunarodnog dana arhiva, naslovljene "Godina 1968. u Hrvatskoj", prikazivani su prigodni kinotečni kratki dokumentarni filmovi Slavka Goldsteina i Krste Papića.

09. 06.-15. 06. Zagreb

U galeriji Greta održana je video-izložba "Get Away from Your Limits" Željka Jančića Zeca.

11. 06.-13. 08. Zagreb, Split, Zadar, Rijeka...

10. Festival izvedbenih umjetnosti Perforacije, održan u Zagrebu, Splitu, Zadru, Rijeci, Osijeku, Dubrovniku, Rijeci i Koprivnici, ponudio je eksperimentalno-instalacijsko-proširenofilmske sadržaje Hatch II Ivana Lušića Liika i Matije Vojvodića (Tehnički muzej, Zagreb, 28. 06.), *Ekranizacija telefonskog imenika 1988.-2018.* Magdalene Pederin i *Invasivna intervencija* kolektiva Na oko i Marina Tudora (MM Centar, Zagreb, 03. 07.).

12. 06. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti predstavljena je knjiga *Oblikovanje svjetla za televiziju i film* Borisa Popovića.

13. 06.-15. 06. Split

U Kino klubu Split održana je Radionica produkcije pod vodstvom producenta Tibora Kesera.

14. 06. Zagreb

Četvrta sezona programa Kratke slike, u MM centru Studentskog centra, završena je projekcijom dokumentarnog filma *Ratovi stilova* Tonyja Silvera, uz razgovor povjesničarke umjetnosti Marte Kiš s uličnim umjetnikom (street art) Slavenom Kosanovićem Lunarom.

14. 06.-17. 06. Zagreb

U sklopu višemedijskog festivala Design District Zagreb, održani su i filmski programi. Među njima "Međuprostor filmskog stvaranja" s filmovima Kinokluba Zagreb, na otvorenom, ispred književnog kluba Booksa (16. 06.); pretprogram 27. Dana hrvatskog filma "Filmska dvorišta", s projekcijama hrvatskih kratkih filmova u Dvorištu Stare vojne bolnice (15. 06.); obilazak bivših i sadašnjih kina "Putevima zagrebačkih kina"; izložba "Kino 041 – prošlost i sadašnjost zagrebačkih kinodvorana", u Staroj vojnoj bolnici (14. 06. – 17. 06.).

15. 06. Rijeka

Prikazivanjem turskog filma *Leptiri* Tokge Karaçelika i prigodnim zabavnim programom, u Art-kinu Croatia otpočeo je sezonski program Ljetno Art-kino, s projekcijama u dvorištu Kapucinskog samostana tj. Samostana Gospe Lurdske.

16. 06. Zagreb

U prostorima Studentskog centra u Zagrebu, u sklopu 15. višemedijskog festivala Velesajam kulture, otvorena je izložba video instalacija "Projekcije u prostoru – što, kako i zašto?", s radovima polaznika radionica EDU&TD održanih pod mentorstvom Ivana Marušića Klifa.

16. 06. Annecy, Francuska

Kratki animirani film *Biciklisti* Veljka Popovića osvojio je Posebno priznanje žirija na 42. Međunarodnom festivalu animiranog filma u Anneciju (11. 06.-16. 06.). U natjecateljskom programu studentskih filmova prikazan je "Stranac" u mojoj glavi Petre Balekić, a izvan konkurenčije švicarsko-hrvatsko-dansko-finska koprodukcija *Chris The Swiss Anje Kofmel*.

16. 06-20. 06. Zagreb

U Kinu Tuškanac, CZK Trešnjevka, Parku Stara Trešnjevka, Staroj vojnoj bolnici, na Ljetnoj pozornici Tuškanac te na Akademiji dramske umjetnosti održani su 27. Dani hrvatskog filma, festival kratkog i srednjometražnog hrvatskog filma. Grand Prix glavnog žirija ravnopravno je dodijeljen dokumentarnim filmovima *Majči Josipa Lukića*, u produkciji ADU, i *Buffet Željezara* Gorana Devića, u produkciji Petnaeste umjetnosti, a Dević je nagrađen i za režiju. Posebno priznanje za režiju dobio je Vladislav Knežević za eksperimentalni *Završni krug*. Nagrada za najbolji scenarij dodijeljena je Ivanu Turković-Krnjaku i Juraju Primorcu (*Marja J. Primorac*), za kameru Tomislavu Sutlaru (*Marica Judite Gamulin*), za montažu Minji Kang i Frani Homenu (*U plavetnilo* Antonete Alamat Kusijanović), za glumu Nikši Butijeru (*Marija*), za glazbu Aniti Andreis (Bobo Andreja Rehaka), a najboljom manjinskom koprodukcijom proglašen je švicarsko-hrvatski animirani *Aerodrom*, u režiji Michaele Müller i produkciji Schick Productions i Kinorame. Članovi Hrvatskog društva filmskih kritičara izglasali su nagrade Oktavijan za najbolje filmove svakoga roda u natjecateljskom programu. Dobitnici su *U plavetnilo* (igrani), *Biciklisti* Veljka Popovića (animirani), *Buffet Željezara* (dokumentarni), *Skoro ništa: I dalje noć* Davora Sanvincentija (eksperimentalni) i *Čuvar dvorca* Manuela Šumberca (namjenski). Žiri Društva hrvatskih filmskih redatelja dodijelio je Nagradu Jelena Rajković za najboljeg mladog redatelja do trideset godina starosti, Mladenu Staniću, za igrani film *Sitnica*. Žiri Nagrade za etiku i ljudska prava izabrao je dokumentarni *Život od milijun dolara* Roberta Tomića Zubera. Nagradu Zlatna uljanica tjednika *Glas Končila* za promicanje etičkih vrijednosti na filmu osvojio je Andrej Rehak za animiranog Bobu. Nagradu publike dobio je animirani *Prošlo je s kćom Siniše Ercegovca*. Dodijeljena su i priznanja HDK filmskim kritičarima i autorima: nagradu Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2017. dobio je Stipe Radić, a

nagradu Vladimir Vuković za najbolju novu kritičarku Dina Pokrajac; prvi put je uručena nova, bijenalna nagrada Ante Peterlić za izvrsnost u filmskoj publicistici i to Tomislavu Šakiću za knjigu *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*; nagrada Vladimir Vuković za životno djelo dodijeljena je filmskom kritičaru Nenadu Polimcu, a Zlatni Oktavijan za životno djelo filmskom autoru i kritičaru Petru Krelji. Održane su radionice, predavanja, izložba, predstavljenje su knjige, u Staroj vojnoj bolnici (15. 06.) prikazan je filmski pretprogram "Filmska dvorišta".

17. 06.-13. 07. Zagreb

U OŠ Silvija Strahimira Kranjčevića održane su interdisciplinare filmske radionice za djecu i mlađe Froomom!.

18. 06. Zagreb

Uz razgovor s autorom, u kinu Tuškanac premijerno su prikazana tri nova filma Ivana Ramljaka: kratki dokumentarni *Mezostajun*, srednjemetražni dokumentarni *Dom boraca* i kratki eksperimentalni *Brodovi i dalje ne pristaju*.

18. 06.-22. 06. Karlovac

Na Starom gradu Dubovcu u Karlovcu održan je program "Film za van", s repertoarom popularnih suvremenih inozemnih cjelovečernjih filmova. Inačice su potom održane u Ozlju (Trg braće Radić, 10. 08.-11. 08.) i u Plaškom (uz OŠ Plaški, 17. 09.-18. 09.).

19. 06. Zagreb

Uz naznoćnost autora, u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu predstavljena je monografija *Šezdesete u Hrvatskoj – mit i stvarnost*, posvećena razdoblju šezdesetih godina novije hrvatske povijesti koja prati aktualnu istoimenu izložbu u MUO (26. 04.-30. 09.). Autor teksta o kinematografiji i filmske dionice na izložbi je filmolog Tomislav Šakić.

21. 06. Zagreb

U klubu Močvara, u sklopu ciklusa Filmske večeri u Močvari, održan je program "Slatke šezdesete", uz projekcije kinotečnih kratkih filmova iz produkcije Kinokluba Zagreb te Filmskog autorskog studija (FAS) i razgovor s filmašima i filmologima Krunoslavom Heidlerom, Ivanom Keser i Petrom Belc.

21. 06.-01. 09. Zagreb

U ljetnom programu "Propustili ste, pogledajte!", u kinu Europa reprizno je prikazano više od sedamdeset filmova koji su tijekom sezone igrali u redovnom programu. Dijelom ljetne sheme bio je i program Biblijada, namijenjen dječjoj publici, uz besplatan ulaz.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

22. 06. Zagreb

Sezona programa Kratki utorak zatvorena je projekcijom kompilacijskog filma *Psihodelično kino* Kena Browna, uz živu glazbenu pratnju američko-hrvatske inačice američkog sastava Psychedelic Cinema Orchestra.

24. 06.-01. 07. Čakovec

U prostorijama ŠAF-a, Škole animiranog filma Čakovec, u CZK Čakovec održana je 25. Internacionalna filmska radionica, a u kino dvorani prikazana je ŠAF-ova godišnja produkcija.

25. 06.-01. 07. Zagreb, Sveti Ivan Zelina, Eko selo Gradunje

U kinu Europa (Zagreb), kinu Zelina (Sveti Ivan Zelina) i Eko selu Gradunje održan je 5. Diverzinski međunarodni festival kratkoga filma/Diversions International Short Film Festival, u prva četiri izdanja zvan Kratki na brzinu. Grand Prix osvojio je španjolski *U dubini Fernanda Gonzaleza*, nagradu Inovativni glas francuski *Sve će biti u redu Céline Devaux*, nagradu Pax raznovrnosti malezijsko *Selo Tapir Aw See Weea*. Nagradu za režiju osvojio je Daniel Angulano Zúñiga za *Ružičasto zlato*, za scenarij Sacha Ferbus i Jeremy Puffet za *Fifa* (koji su i režirali), za snimateljski rad Tomislav Krnić (*Posljednji bunar Filipa Filkovića*), za montažu Sander van Benthem (*Prijeći most Marca Eikelenbooma*), za glazbu Flavien Berger (*Sve će biti u redu*), za najbolju glumu ekipa *Drugog razreda* Jimmyja Olsona, za animaciju *Dan u parku Diega Porrala Soldeville*, za najbolje predstavljanje (pitch) hrvatskoga kratkoga filma *Mrtvi kut* Ante Marina, a posebnim spomenom istaknuti su *Istrebljivač kornjača* C. J. Lazarettija, 9 koraka Marie Crespo i Moisesa Romera, *Mramorje kamen* Antonine Blažanović i *Kralj kuhinje* Huga Cavaliera. Održani su i popratni programi, među njima i "Distopijiski narativi iz Kinokluba Zagreb" (29. 06.), kojim je uz projekcije filmova i razgovor s kinoklubašima obilježeno devedeset godina Kinokluba Zagreb.

26. 06.-01. 07. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je Ciklus španjolskog filma.

27. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac, na Večeri animacije ASIFA Hrvatske, održana je retrospektiva filmova estonsko-hrvatske redateljice Chintis Lundgren, uz razgovor s autoricom.

28. 06.-01. 07. Ston

Na glavnoj placi, na placi ispred zgrade općine, u tvrđavi Veliki Kaštio u Stonu, u atriju Kneževog dvora te u restauraciji Orsan u Malom Stonu, održan je 9. Kino-okus, festival gastronomskog filma. Veliku kamenicu

za najbolji cjelovečernji film osvojio je kanadski dokumentarac *Grand Cru* Davida Enga, a Malu kamenicu za najbolji kratki film talijanski igrani *Madeleine i stranac Alessandre Cardone*. U konkurenciji je sudjelovao hrvatski film *Eko eko ljudsko mljeko* Tajci Čekade.

28. 06.-08. 07. Zagreb

U ljetnom kinu Tuškanac, kinu Europa, održan je 8. Fantastic Zagreb Film Festival, festival filmova fantastike. Održani su i popratni programi, 4. Europski žanrovski forum (EGF) i izložba specijalnih efekata Paola Gentilinija.

29. 06.-02. 07. Jasenovac

U Narodnoj knjižnici i čitaonici održana je radionica animiranog stop filma za djecu, nazvana "Duboko prirodno".

01. 07. Karlovy Vary, Češka

U kinu Čas, na 53. Međunarodnom filmskom festivalu u Karlovim Varima (29. 06.-07. 07.), prvog je srpnja održana svjetska premijera hrvatske dokufikcijske drame *Beskrajni rep* Željke Sukove, prikazane u ne-natjecateljskom programu Imagina, dok je 3. srpnja u Gradskom kazalištu svjetski premijerno prikazan litavsko-latvijsko-(manjinsko)hrvatski cjelovečernji igrani film *Dišući u mramor* Giedre Beinoriute, studio-nik natjecateljskog programa Istočno od zapada/East of the West. Izvan konkurencije prikazane su hrvatske manjinske koprodukcije *Chris The Swiss* Anje Kofmel i *U slučaju rata* Jana Geberta.

01. 07.-15. 07. Zagreb

U Kinu Metropolis MSU, Art-kinu Grič i na Ljetnoj pozornici Tuškanac održana je 5. Revija europskog filma, s trinaest repriznih cjelovečernih slikopisa protekle sezone i uz pretpremijeru hrvatskog cjelovečernjeg igranog filma *Happy End* Andjela Jurkasa, 12. 07., na Ljetnoj pozornici Tuškanac.

02. 07.-06. 07. Varaždin

U Centru za mlade Varaždin održane su VANIMINE Ljetne filmske radionice animiranog filma i TV reporataže, za djecu od 7 do 16 g.

02. 07.-09. 07. Beograd, Srbija

U prostorima Akademskog filmskog centra održana je rezidencijalna radionica kinoklubaša Hrvatske i Srbije "Svi su nam gradovi jednaki", na kojoj su sudjelovali, stvarali, suradivali i predstavljali se članovi Kinokluba Zagreb, Kino kluba Split i beogradskog AFC-a. Održane su i filmske projekcije za javnost.

04. 07. Zagreb

U KUC Travno otvoren je 6. OFF Travno, Otvoreni filmski festival Travno, s programom kratkih animiranih filmova za djecu, proštr na četiri termina u srpnju i kolovozu.

04. 07.-25. 07. Zagreb

U Art-kinu Croatia, u tjednom ritmu, održan je ciklus filmova Alfreda Hitchcocka nazvan "Srijede s Hitchcockom: Master of Suspense/Hitchcockove napetice".

05. 07. Zagreb i drugdje

U hrvatskim kinima počeo je igrati švedski cjelovečernji film *All Inclusive* Karin Fahlen, sniman 2016. u Hrvatskoj.

05. 07. Zagreb

U CeKaPeu (Centru za kreativno pisanje), u sklopu programa Lekcije, vizualna umjetnica Vida Guzmić predstavila je svoje (i tuđe – referentne) radove.

05. 07.-08. 07. Veliki Tabor, kod Desinića

U dvorcu Veliki Tabor održan je 16. Tabor Film Festival, međunarodni festival kratkoga filma. Grand Prix, Veronikinu lubanju u međunarodnoj konkurenциji osvojio je njemački eksperimentalni film *Pronađi, naciljaj, uništi* Sylviana Cruiziatu i Mile Žluktenko, a najboljim filmom u domaćem natjecanju proglašen je dokumentarac *Lovettovi* Igora Bezinovića. Posebnim priznanjima u međunarodnoj konkurenциji izdvojeni su francuski dokumentarni film *Povratak Pang-Chuana Huanga*, belgijski animirani Šetač Frédérica Hainauta i švedski animirani Teret Niki Lindroth von Bahr. Posebna priznanja u natjecanju hrvatskog filma dodijeljena su Igoru Grubiću za animirani film *Kako se kario čelik*, Davoru Sanvincentiju za eksperimentalni Skoro ništa: i dalje noć te Sunčici Ani Veldić za dokumentarno-eksperimentalnu *Precijenjenu dramaturgiju*. Nagradu publike dobio je francuski animirani *Negativni prostor* Maxa Portera i Ru Kawahate. U hrvatskoj konkurenciji sudjelovali su i Perspektivan Andrije Tomića, Nona Maria Pučića, Otac Tomislava Šobana, Kol'ko god nas noge nose Renate Lučić, Dva na dva Jelene Oroz, Sava raka tika taka Vjerana Vukašinovića, Ništa se ne može vratiti Damira Radića, U plavetnilo Antonete Alamat Kusianović, Blink Jakova Labrovića, "Stranac" u mojoj glavi Petre Balekić, Marica Judite Gamulin i Biciklisti Veljka Popovića. Održane su radionice, predavanja, izložbe...

06. 07.-13. 07. Rijeka

U Galeriji Filodrammatica održana je skupna višemedijska-novomedijska metaizložba "free_art_-_sour-

ce", s tematikom izvornog kôda, koji gradi recentnu računalno utemeljenu medijsku umjetnost u području slobodne kulture, uključujući i pokretne slike. Održane su radionice i predavanja, a autorski su sudjelovali Yetkin Yılmaz, Tomasz Sulej, Ingeborg Fülepp, Luana Lojić, Sara Salamon i Vedran Gligo.

07. 07. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program "Pozdrav ljetu", s premijernim projekcijama filmskih radova nastalih u sklopu obrazovnih ciklusa održanih tijekom tekuće godine u kinu Tuškanac.

07. 07. Osijek

U ljетnom kinu Doma tehnike, u Tvrđi, održan je 16. Gastro Film Fest, međunarodna priredba s filmovima o hrani i piću. Prvu nagradu osvojilo je španjolsko *Pleme* Sergija Merchana, drugu španjolski *Quarume* Artura Marcosa Merela, a treću grčki *9023* Sotirisa Petridisa i Tanie Nanavraki. U konkurenciji su bili hrvatski filmovi *Šaran na rašljama* Dežea Kučere, *Mijau* Anite Ričko i *Navika* Ide Đurkić.

08. 07.-13. 07. Pašman

Na mjesnom igralištu na Pašmanu održane su 12. Pašmanske filmske večeri, s programom tuzemnih i inozemnih filmova raznih rodova i trajanja.

10. 07. Zagreb

Producčijska kuća dokumentarnog filma Factum pokrenula je platformu Factum Online, video na zahtjev, međumrežnu, online videoteku s više od sedamdeset dokumentaraca Factumove produkcije.

11. 07. Marseille, Francuska

Na 29. Međunarodnom filmskom festivalu u Marseilleu – FIDMarseille (10. 07.-16. 07.), održana je svjetska premijera hrvatskog cjelovečernjeg igranog filma *Ljetnikovac* Damira Čučića, uvrštenog u program međunarodne konkurenциje. Izvan konkurenциje, u programu Doc Alliance Selection, prikazan je cjelovečernji dokumentarni film *Srbenka* Nebojše Slijepčevića.

12. 07. Pula

U Pulskoj filmskoj tvornici, u sklopu ciklusa "Autor u gostima", prikazani su kratki filmovi Maria Papića, uz razgovor s autorom.

12. 07.-28. 07. Poreč

U Maloj galeriji održana je izložba "Studija za Gubilište" Matije Debeljuha, nastala kao vizualna bilješka za Debeljuhov film u nastanku, *Gubilište*.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13. 07. Drenova

U dvorištu Zavičajnog muzeja Drenove, projekcijom bugarskog cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Zvijer je još živa Mine Mileve i Vesele Kazakove* otpočela je četvrta sezona KineDoka, međunarodnog europskog programa društveno angažiranih dokumentarnih filmova usredotočenog na manja mesta i prigodno prenamjenjivanje netipičnih poprišta (galerije, kafići, igrališta...) u projekcijske prostore. U Hrvatskoj je ovosezonski KineDok održan u Drenovi, Delnicama, Novom Vinodolskom, Lovranu, Malinskoj, Rabu, NP Risnjaku, Unijama, Zagrebu, Varaždinu, Križevcima, Zaboku, Ivanskoj... Prikazani su hrvatski filmovi i (manjinske) koprodukcije *Dum spiro spero* Pere Kesića i *Funne: Djevojke koje sanjaju more* Katie Bernardi.

13. 07. 2018.-10. 02. 2019. Karlsruhe, Njemačka

Antologiski hrvatski kratki eksperimentalni filmovi Ivana Ladislava Galete *PíRāMidas* 1972-1984 (1984) i *Wal(l)zen* (1989) uvršteni su u postav velike izložbe "Umjetnost u pokretu. 100 remekdjela s medijem i kroz medije. Operativni kanon" (Kunst in Bewegung. 100 Meisterwerke mit und durch Medien. Ein operationaler Kanon), u Centru za umjetnost i medije ZKM (Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe).

14. 07.-22. 07. Pula

U Areni, kinu Valli, Istarskom narodnom kazalištu, Zagradnici Talijana Circolo, galeriji Makina, Multimedijalnom centru Luka, SKUC-u – Srpskom kulturnom centru, Hrvatskom udruženju interdisciplinarnih umjetnika, Muzeju suvremene umjetnosti Istre, na Kaštelu, plaži Ambrela i Portarati održan je 65. Pulski filmski festival/Pula Film Festival. Velika zlatna arena za najbolji film dodijeljena je filmu *Mali* Antonija Nuića, u produkciji Propeler filma. *Mali* je nagrađen i Zlatnom arenom za specijalne efekte (Saša Budimir) te Oktavijanom Hrvatskog društva filmskih kritičara. Zlatna arena za najbolju režiju dodijeljena je Neviju Marasoviću za *Comic sans*, kojem su dodijeljene i Zlatne arene za glavnu mušku ulogu (Janko Popović Volarić), sporednu žensku ulogu (Nataša Janjić), montažu (Tomislav Pavlić) te za oblikovanje zvuka (Julij Zornik), a film je osvojio i nagradu publike Zlatna vrata Pule. Zlatne su arene, za sudjelovanje u Osmom povjereniku Ivana Salaja, osvojili Borko Perić za sporednu mušku ulogu, Alen Sinkauz i Nenad Sinkauz za glazbu, Ivana Škrabalo za scenografiju, Morana Starčević za kostimografiju te Tomislav Vujičić, Antonio Patljak, Siniša Matačić i Sandrino Požežanac za vizualne efekte. Zlatnu arenu za scenarij i Brezu (za debitanta) osvojila je Sara Hribar za *Ladu Kamenški* koju je režirala s Markom Šantićem; Doris Šarić-Kukuljica nagrađena je Zlatnom arenom za glavnu žensku ulogu u tom filmu, a *Lada*

Kamenški osvojila je i Nagradu FEDEORA (Federacija filmskih kritičara Europe i Mediterana/Federation of Film Critics of Europe and the Mediterranean) u konkurenciji hrvatskog filma. Zlatnu arenu za masku osvojila je Sanja Rivić za *Egzorcizam* Dalibora Matanića, a Zlatne arene za snimateljski rad Radislav Jovanov Gonzo, Luka Matić i Dubravka Kurobasa za omnibus *Duboki* rezovi u režiji Dubravke Turić, Filipa Mojzeša i Filipa Peruzovića. U konkurenciji manjinskih hrvatskih koprodukcija Zlatna arena za najbolji film pripala je bosanskohercegovačko-makedonsko-srpsko-hrvatsko-slovenskoj Žabi Elmira Jukića (hrvatski koproducent Propeler Film) koja je osvojio i Zlatnu arenu za najbolju režiju te Nagradu FEDEORE u konkurenciji manjinskih produkcija. Za (manjinskoproducijsko) glumačko ostvarenje nagrađena je Maruša Majer u slovensko-hrvatskom *Ivanu Janezu Burgeru*. Igoru Galu uručena je nagrada Fabijan Šovagović Društva hrvatskih filmskih redatelja, Iovorika glumcu čije je djelovanje ostvilo veliki trag u povijesti hrvatskoga filma; Alfiju Kabilju uručena je nagrada Marijan Rotar Upravnog vijeća Javne ustanove PFF, priznanje koje se dodjeljuje pojedincima i ustanovama za iznimne zasluge u potpori i promicanju Pulskog filmskog festivala; nagrada Vedran Šamanović za inovativan pristup dodijeljena je Igoru Bezinoviću i Anti Zlatku Stolici za scenarij cjelovečernjeg igranog filma *Kratki izlet*. U glavnom natjecateljskom programu cjelovečernjeg hrvatskog igranog filma sudjelovali su i Aleksi Barbare Vekarić, *Do kraja smrti* Anđela Jurkasa, *Dom Daria Pleića* i *Za ona dobra stara vremena* Eduarda Galića. U natjecateljskom programu manjinskih koprodukcija sudjelovali su poljsko-bosanskohercegovačko-hrvatska *Catalina* Denijala Hasanovića, švedsko-hrvatski *Jimmie* Jespera Ganslandta, tajvansko-nizozemskohrvatski *Nemoguće malen predmet* Davida Verbeeka, slovensko-njemačko-hrvatski *Rudar Hane Slak* i slovensko-hrvatsko-srpsko-talijanska *Ustrojnost* Mihe Knifca. Prigodnim druženjem u MMC Luka, 20. srpnja obilježena je deseta godišnjica djelovanja HAVC-a. Na Giardinima je 16. srpnja predstavljena monografija PFF-a *Vremeplov* 2 više autora. Održani su okrugli stolovi, industrijski forumi, radionice, izložbe i drugi popratni programi, kao i postprogram P. S. Pula (04. 08.-10. 08.), na Kaštelu, s izborom inozemnih filmova.

16. 07. Zagreb

Preminula je glumica Marija Kohn, rođena na Lopudu, 1934.

19. 07.-22. 07. Buzet

U kinima Muzej, Pjacelet i Kapetanovom kinu održan je 6. Buzz@teen, međunarodni festival za filmofile juuniore, za tinejdžere i one koji će to uskoro postati. Pr

vonagrađen je slovenski cjelovečernjiigrani film *Gajin svijet* Petera Bratuše.

19. 07.-25. 07. Pula

U tvrđavi Punta Christo, u okviru glazbenog festivala Seasplash, održana je radionica videoprodukcije, pod mentorstvom Davida Tešića DMT-a.

22. 07.-27. 07. Šibenik

U ljetnim kinima Mala loža i Gorica održan je 8. Supertoon, međunarodni festival animacije. U glavnoj natjecateljskoj konkurenciji kratkih filmova prvu na-gradu osvojio je srpski rad *Musical Traumas* Miloša Tomicića; najboljim studentskim filmom proglašena je argentinska *Stolna igra* Nicolása Petelskog Mecóna; u kategoriji glazbenog spota nagrađen je francusko-nizozemski *Mark Lotterman – Happy Alice Saey*, a posebnim je priznanjem osvijetljen njemačko argen-tinski *Cuida Coches – Tall Juan Dantea Zaballe*; najbo-ljim namjenskim filmom ocijenjen je indijski *Absolute Volga* Jaimeen Desai. Žiri polaznika radionice anima-cije Planktoon je u konkurenciji animiranih filmova za djecu nagradio njemački *Naša divna priroda – obični kameleon Esheda Tomera*. U natjecateljskom progra-mu prikazani su hrvatski filmovi *Biciklisti* Veljka Popovića, *Kako se kalio čelik* Igora Grubića, *Prošlost raste Dee Jagić*, *Dva na dva Jelene Oroz, Bijela vrana* Mi-rana Miošića, *Crvena jabučica i Želim robota – U pol’ 9 kod Sabe Ane Horvat, Paranoja paranoje* Katarine Jukić, *Iste – za prihvaćanje različitosti* Kolektiva ISTE, *Cinema Paradiso – 2Cellos* Tvrтka Karačića, *Exodus* Martine Lexi Vizec, *Every Little Thing – The Marsh-mallow Notebooks* Nikoline Pavleković, *Flimflam* Marka Belića, *Pips, Chips & Videoclips – 3pm* Martine Meštrović. Održane su radionice, izložbe i drugi po-pratni programi.

24. 07.-28. 07. Motovun

U kinima Bauer, Trg. Billy i Još manjem kinu održan je 21. Motovun Film Festival, međunarodni filmski festival. Grand Prix, Propeler Motovuna u glavnom programu cjelovečernjih filmova osvojio je kolumbij-sko-argentinskiigrani film *Ubiti Jesúsa Laure More*, a posebno priznanje žirija dodijeljeno je hrvatskom dokumentarnom filmu *Srbenka Nebojše Slijepčevića*, u produkciji Restarta. Nagradu FIPRESCI-ja osvojile su kolumbijsko-dansko-meksičke *Ptice ljeta* Cristi-ne Gallego i Cira Guerre, a najboljim kratkim filmom proglašen je finskiigrani *Sat vožnje* Jarna Lindemarka. Motovunske nagrade 50 godina, za pola stoljeća vjer-nosti filmu, uručene su hrvatskim glumcima Mustafi Nadareviću i Radi Šerbedžiju, a Maverick Motovuna, koja se dodjeljuje za kinematografsku hrabrost i šire-nje granica filmskog izričaja, švedskom redatelju Ru-

benu Östlundu. Dodijeljena je i nagrada slovenskom redatelju Peteru Bratuši za cjelovečernjiigrani film *Gajin svijet*, proglašen najboljim na nedavno završe-nom Buzz@teenu, buzetskom festivalu filmova za mlade, također u organizaciji Motovun Film Festivala. U glavnom natjecateljskom programu sudjelovale su hrvatske (ko)produkcije Aleksi Barbare Vekarić, *Chris the Swiss Anje Kofmel*, a u natjecateljskom programu Motovunski kratki hrvatske (ko)produkcije *Biciklisti* Veljka Popovića, *Deer Boy* Katarzyne Gondek, *Doskok* Parisa Zarcilla i *Plavi Petar* Marka Šantića. Održane su radionice, razgovori i drugi prateći programi. Moto-vunska prediga zagrijavanja uključila je program Skri-vene projekcije kulturnih filmova na (super)tajnim (za-grebačkim) lokacijama (17. 06.-09. 07.), te Klasike 21. stoljeća, u kinu Tuškanac (17. 07.-19. 07.), dok su se u postprogramskim odjecima našle Skrivene projekcije u Dubrovniku (23. 08.-24. 08.) i Motovun u Zagrebu – Najbolje s brda filmova u Laubi (30. 08.-09. 09.).

26. 07.-30. 07. Postira, Brač

U otvorenim kinima Pjaca i Prja održan je 7. Postira Seaside Film Festival, međunarodni festival kratkoga filma. Nagradu publike osvojio je irskiigrani film *Val Benjamina Clearyja* i TJ O'Gradya Peytona. Na festi-valu su sudjelovali hrvatski filmovi *Silvio zmaj* Lucije Bosančić, *Siguran let* Alda Tardozzija, *Marija Juraja Primorca*, *Gdje se vrabac skriva kad je hladno* Denisa Lepura i Marka Stanića i *U plavetnilo* Antonete Alamat Kusjanović. Dio programa od 8. je do 10. rujna pri-kazan u staroj tvornici limene Ambalaže u Veloj Luci, pod imenom Ambalaža FilmFest.

Stipe Radić

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Dejan Varga

Identiteti u filmovima Pedra Almodovara / Edicija Rakurs br. 15 / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Matko Burić / Urednica Diana Nenadić / Recenzenti Nikica Gilić, Marijan Krivak / Oprema Željko Serdarević / 344 stranice, ilustracije / Zagreb, studeni 2018.

ISBN 978-953-7033-55-2

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001011626

Sadržaj: Uvod / Što je identitet / Ukratko o kulturnom identitetu / Pristupi tumačenju identiteta / Teorije identiteta / Psihoanalitički identitet / Feministički i rodni identitet / Filmska poetika Pedra Almodovara / Elementi popularne kulture u Almodóvarovim filmovima / La movida madrileña i Almodóvar / Almodóvar – "majstor kiča" / Doticaji književnog i filmskog / Melodramatičnost Almodóvarovih filmova / Poetika intertekstualnosti / Gender Trouble: Almodóvara poetika kroz suvremene teorije identiteta / Pepi, Luci, Bom i druge djevojke iz grupe / Labirint strasti / Mračne navike / Čime sam to zasluzila? / Matador / Zakon žudnje / Žene na rubu živčanog sloma / Veži me! / Visoke potpetice / Kika / Cvijet moje tajne / Živo meso / Sve o mojoj majci / Pričaj s njom / Loš odgaj / Vraćam se / Slomljeni zagrljaji / Koža u kojoj živim / Putnici ljubavnici / Julieta / Zaključak / Literatura / Kazalo imena, naslova i pojmovaa / O autoru

Mario Županović

Latinskoamerički film i identiteti / Nakladnik Sveučilište u Zadru / Za nakladnika Dijana Vican / Povjerenstvo za izdavačku djelatnost Sveučilišta u Zadru Josip Faričić / Recenzenti Nikica Gilić, Saša Vojković / Lektura i korektura Gordana Čuković / Grafičko oblikovanje i prijelom Sveučilište u Zadru / 183 stranice, fotografije / Sv. Ivan Zelina, 2018.

ISBN 978-953-331-197-5

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001000898

Sadržaj: Predgovor / Latinskoamerički film u kontekstu identiteta / Strategije predstavljanja identiteta

u latinskoameričkom filmu / Kodovi predstavljanja identiteta u Latinskoj Americi / Kolonijalni rasni diskurs / Pinturas de castas / Dekolonijalni diskurs o identitetima i revolucionarizacija kasti / Indigenismo, cholismo, indianismo / Indigenismo i ;Que viva Méjico! / Indianismo i Urukua / Postokolonijalni diskurs i latinskoamerički studiji u kontrastu / Manifesti latinskoameričkog filma / Ezetetyka da fome / Hacia un Tercer Cine / Por un cine imperfecto / Identiteti i nacionalni projekti na filmu / Uvod u analizu nacionalnih identiteta zemalja Latinske Amerike / Brazilski nacionalni projekt – Cinema Novo i kontrarevolucija / Deus e o Diabo na Terra do Sol / Kontrarevolucija i Macunaíma / Bolivijska nakon indianisma: Yawar Mallku / Čileanska socijalistička subverzija, El Chacal de Nahuelto / Studija čileanskog socijalizma: La Batalla de Chile / Argentina – Peronizam i nacionalni projekt: La Hora de los Hornos / Meksika revolucija i nacionalni projekt: Reed: México Insurgente / Klasne binarne opozicije u latinskoameričkom filmu / Klasna reprezentacija u latinskoameričkom filmu: Klasični film / Comedia ranchera i reprezentacija klasa / Klasna reprezentacija u brazilskom filmu / Rio 40 Graus i neorealistične binarne opozicije / Barravento Glauber-Rocha i dekonstrukcija etnografije / Brazil: Utopija i postmoderna heterotopija / Cinema Novo i utopija / Suhu životi i utopija sertaoa / Terra em Transe (Zemlja drhti) i dekonstrukcija utopije / Brazilski postmoderni film i nostalgija za utopijom / Terra estrangeira / Central do Brasil / O primeiro dia / Heterotopija i favela: Cidade de Deus / Zamućivanje drugog i postmoderni Drugi / Protopostmoderna na Kubi i u Brazilu / Memorias del Subdesarrollo / Pixote: A lei do mais fraco / Postmoderna Druga: La teta asustada / Coming out i komunizam: Fresa y Chocolate / Primarni izvori – popis analiziranih filmova / Bibliografija / Glosar / Kazalo imena / Popis slika i izvora

Ljubov Orlova

Voljela sam Staljinu – i on mene! / Memoari najpopularnije sovjetske glumice, tajne Staljinove ljubavnice / Izdavač Profil Knjiga / Naslov izvornika O Staline s ljubavju / Za izdavača Daniel Žderić / Glavni urednik i urednik knjige Maroje Mihovilović / Prijevod Vlado Vurušić / Lektura Dubravko Grbešić / Korektura Marića Grbešić / Grafičko oblikovanje Antun Juraj Gracin / 218 stranica, fotografije / Zagreb, lipanj 2018.

ISBN 978-953-313-636-3

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000999085

Sadržaj: Napomena prevoditelja / 2. studenoga 1961. / Siječanj 1935. / Ožujak 1935. / Prosinac 1935. / Siječanj 1936. / Svibanj 1936. / Lipanj 1936. / Rujan 1936. /

Prosinac 1936. / Siječanj 1937. / Ožujak 1937. / Lipanj 1937. / Studeni 1937. / Prosinac 1937. / Siječanj 1938. / Veljača 1938. / Ožujak 1938. / Travanj 1938. / Lipanj 1938. / Kolovoz 1938. / Prosinac 1938. / Veljača 1939. / Ožujak 1939. / Travanj 1939. / Kolovoz 1939. / Studeni 1939. / Prosinac 1939. / Siječanj 1940. / Veljača 1940. / Srpanj 1940. / Listopad 1940. / Studeni 1940. / Filografija Ljubov Orlove

Ante Peterlić

Rani radovi... i još ponešto / Biblioteka Vladimir Vučović / Nakladnik Vedis / Za nakladnika Veljko Krulčić / Urednik Veljko Krulčić / Oblikovanje Karmela Peček / Suradnici Maja Peterlić, Tea Krulčić / Korektura Tihomir Mraović / Kazalo Karmela Peček, Ladislav Sever / 431 stranica, fotografije / Zagreb, listopad 2018.

ISBN 978-953-7679-52-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001012550

Sadržaj: Riječ priređivača / Peterlić prije Peterlića / Američki poslijeratni film – Elia Kazan / Osuđeni na smrt je pobegao – film Roberta Bressona / Kritike / Dnevnik Anne Frank / Zamka za zečeve / Doba života i doba smrti / Velika zemlja / U 3:10 za Jumu / Djevojka Rosemarie / Ti, otrove! / Pjevajmo na kiši / Bijele sjene / 12 gnjevnih ljudi / Promišljanja i studije / Da li je montaža izgubljena umjetnost filma? / Scenaristi nestaju / Neoprostiva indiferentnost / Bolest hvaljenja / Zaboravljen razdoblje ili u potrazi za filmskim temama / Gordijahači Sama Peckinpaha / Vizija svijeta u rasapu ili Čorsok Romana Polanskog / Umjesto sineasta – bankar / Disney koji može sve / Film, publika i filmska publicistika / O televizijskim zvjezdama / Bond 007 i njegova dama / Fenomen Bonnie & Clyde / Filmski glumci – epizodisti / O "staru" – uvodno / Sam Peckinpah, čovjek za priču / Razgovori s / Krsto Papić – Za moderni filmski izraz / Ante Babaja – Iz svijeta tišine u svijet zvukova / Zvonimir Berković – Snimio sam de facto novi Rondo / Saša Petrović i Vatroslav Mimica: Naši filmovi su interesantni i za – svijet / Sven Lasta – O boljim i lošijim glumcima / Susret s Karлом Reiszom / Filmofilia / Nova pitanja filmskoj kritici / Kristlov Don Kihot – nakon prve dvije festival-ske nagrade / Zašto ne učimo od drugih / Zaostajanja, sustizanja i vlastita šansa / Što tko vidi u našem filmu? / O desetom festivalu kratkog metra / O međunarodnom festivalu naučno-tehničkog filma / Obrada stranog filma / Konačno udruženje filmskih i TV kritičara / Miroslav Vrabec – Film i odgoj (recenzija) / Moraju li zabavno-muzički filmovi biti površni i plitki? / Film u svijetu, danas (1970.) / Od "novog vala" do "političkog" filma (1971.) / Top liste Ante Peterlića / Trgovci su došli na svoje (Pula '67.) / Nova struktura festivala

zbrkanja od prijašnje (Pula '67.) / U boljim sjećanjima / Hrvoje Lisinski / Charles Laughton / Zbigniew Cybulski / Barry Fitzgerald / Auteurs, auteurs, auteurs / Gary Cooper / Alfred Hitchcock / Jeanne Moreau / Marlon Brando / Fritz Lang / Erich Von Stroheim / Živojin Pavlović / Elizabeth Taylor / Humphrey Bogart / Montgomery Clift / Ante Peterlić i Mirko Bošnjak / Što je to jugoslavenski filmski dramaturg? / Zagrebačka kinematografija – što i kako / Kako da se debitantima omogući put do filma?! / Jugoslavenska stvarnost i stvarnost u jugoslavenskom filmu / Foto-memorabilija / ... i još ponešto / Razgovor: Rudolf Arnheim / Utjecaj filma na ponašanje djece i omladine i fenomen filmskog mita / Napetost površine / Današnji položaj filma / Vladimir Vuković ili život posvećen filmu / Samuel Fuller (1912 - 1997), in memoriam / Oscar ili sedamdeset mu je godina već / Globalizacija i nacionalna kultura: nešto smo tek dotaknuli / Jasen pogled u povijest hrvatskog filma / Hrvatski dokumentarni film / Novi optimizam / Dušan Vukotić / Krešo Golik / Hrvatski eksperimentalni film / Zagrebačka škola crtanog filma / Marlon Brando – 10 najboljih uloga / Peterlić o Peterliću / Prijatni i neprijatni trenuci člana pulskog žirija / Turković: U susret "Happeningu" / Boglić: Sve što se zbiva previše je difuzno / Polimac i Zubčević: Filmofil kao filmolog / Krulčić: Preljub je u modi / Tomljanović: Pionirski posao / Zubčević: Kako je nastala domaća "Filmska enciklopedija" – najbolja na svijetu? / Picula: Svaki hrvatski film je – rizik!!! / Radić: "Jadran film" je filmski HNK / Kazala / Autora / Filmova / Bilješka o priređivaču / Sadržaj

KATALOZI

Vremeplov 2 / Nakladnik Javna ustanova Pula Film Festival / Za nakladnika Gordana Restović / Grafički urednik Oleg Morović / Fotografija naslovnice Toni Žufić / Urednica Sanela Plisko / Lektura Jasna Perković / 89 stranica, fotografije / Pula, 2018

ISBN 978-953-59647-2-8

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 141205016

Sadržaj: Gordana Restović Predgovor / Lana Skuljan Bilić Dušan Ćurić – fotoreporter filmskoga festivala 1970-ih / Igor Duda Nacionalno u lokalnom: filmski festival u pulskoj svakodnevici 1953. – 1988. / Bruno Kragić Dva glumca u Puli / Diana Nenadić Što je (sve) hrvatski nezavisni film i što je njemu Pula? / Jurica Pavić Pulske nagrade: ogledalo stilskih mijena i ideologije / Boško Picula Hrvatski dugometražniigrani film na pulskom filmskom festivalu 1992. – 2017. u kontekstu 25 godina društvenih i umjetničkih promjena / Sa-

STIPE RADIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

nela Plisko Iz jedne subjektivne perspektive (milijunske festivalske publike: odbijesci o 530 festivalskih dana u nekoliko pulskih minuta / Daniel Rafaelić Tito, Dick i Liz: Pula 1971. / Miroljub Vučković Dvije ili tri stvari koje znam o njoj

23. filmska revija mladeži & 11th Four River Film Festival / Karlovac, 11. – 15. rujna 2018. / Izdavač/Publishers Hrvatski filmski savez, Kinoklub Karlovac / Za izdavača/Published by Tonći Gaćina, Tamara Perković / Urednice/Editor Sanja Zanki Pejić, Ksenija Sanković, Lea Štranjer / Autori tekstova/Texts by Svjetlana Višnić, Igor Jurilj, Marija Ratković Vidaković, Boško Picula, Sanja Zanki Pejić / Grafički urednici/Graphic design Sven Sorić, Bojan Crnić / Lektori i korektori/Proofreading Ivančica Šebalj, Igor Jurilj / Prijevod/Translation Maja Marčetić / 236 stranice, fotografije / Zagreb, Karlovac, 2018.

Sadržaj: Tko je tko/Who is who / Dobrodošli u Karlovac/Karlovac welcomes you / Stoljeće filma i milenij bez kina/Century of Film and Millennium Without A Cinema / Najdraža dijaspora/Favourite Diaspora / Festivalski foršpan/Festival trailer / Youth Cinema Network / Američka kvačica/The American Clip / Seleksijska komisija/Selection committee / Ocjenjivački sud/Jury / Ocjenjivački sud srednjoškolaca/Youth Jury / 23. Filmska revija mladeži / 11th Four River Film Festival / Raspored projekcija/Screening Schedule / Na-grade/Awards / Nagrada "Žuta zastava"/Yellow Flag award – The Award for Fighting Against Violence / Edukativni programi/Education program / Srednjoškolci predstavljaju srednjoškolcima/High school students presenting / Najbolje iz dječje filmske kuhinje/Best of the children's Film Cuisine / Nekad laureati Revije i Festivala, a danas.../Previous laureates of the Youth Film Festival and FRFF – where are they now? / Večernji program na četiri rijeke/Evening program on four rivers / Popis prijavljenih filmova/Submitted films / Adresar/ The Address book / Statistika/Statistics / Oglasni/Ads / Hvala/Thank you

56. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece / Bol, 04.-07. listopada 2018. / Izdavač/Publisher Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association / Za izdavača/Published by Matko Burić / Urednica/Editor Sanja Zanki Pejić, Lea Štranjer / Grafički urednik/Graphic designer Nikica Tecilačić / Suradnici/Associates Duško Popović, Alen Munitić / Prijevod i lektura/Translation and proofreading Maja Marčetić, Ivančica Šebalj, Igor Jurilj / Fotografije/Photos Arhiv Hrvatskog filmskog saveza, Arhiv Kina Mediteran / 136 stranica, fotografije / Zagreb, 2018.

Sadržaj: Tko je tko u priređivačkom odboru/Who's who in the Organizing Committee / Dobrodošli u Bol! /

Welcome to Bol! / Kino Mediteran / Dječji i za djece/For Children and by the Children / Tko je od 260 filmova izabrao 89 najboljih?/Out of 260 films, who selected the best 89? / Tko to tamo sudi? Stručni ocjenjivački sud!/Who's that judge? Let's meet the judges! / Tko to tamo sudi 2? Međunarodni ocjenjivački sud djece! / Who's the judge 2? An international jury of children! / Savjet Revije hrvatskog filmskog stvaralaštva djece/Croatian Children's Film Festival Council / Gdje? Kako? Kada? Zašto? Reviji program! / Where? How? When? Why? Festival program! / Raspored projekcija / 89 veličanstvenih/The 89 magnificent / Festival o pravima djece/Children's Rights Festival / Dječje filmsko i video stvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva i Dječji filmski kamp/Children's Film and Video Making in Function of Public Health and Children's Film Camp / Popis prijavljenih filmova/List of submitted films/ Adresar/Contact info / Statistika/Statistics / Reviji marketing/Festival marketing / Bez njih ne bi bilo niti nas/Without them there would be no us

50. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva / Zagreb, 23.-25. studenoga 2018. / Izdavač Hrvatski filmski savez, Kinoklub Zagreb / Za izdavača Matko Burić, Tomislav Šoban / Urednici Lana Kosovac, Lea Štranjer, Petra Belc, Sanja Zanki Pejić / Grafički urednik Dario Dević / Lektura Ivančica Šebalj / Fotografije Arhiva Hrvatski filmski savez, Kinoklub Zagreb / 72 stranice, fotografije / Zagreb, 2018./

Sadržaj: Priređivači / Sadržaj / O reviji / Partner priređivač – Kinoklub Zagreb / Ocjenjivački sud / Reviji program / Raspored projekcija / Filmovi u konkurenciji / Retrospektiva KKZ-a / Nagrade / Popratni program / Čitanka / Popis prijavljenih filmova / Adresar / Statistika / Zahvala / Impressum

16. Zagreb Film Festival / 11.-18. studenog 2018. / Izdavač/Publisher Zagreb Film Festival / Urednica kataloga/Catalogue Editor Mirna Belina / Asistentica urednice/Assistant Editor Valentina Lisak / Prevoditeljica/Translator Andrea Rožić / Oblikovanje i prijelom kataloga/Design & Layout Pero Vojković / Vizualni identitet/Visual identity Šesnić&Turković / 167 stranice, fotografije / Zagreb, 2018.

ISSN 1849-8728
Sadržaj/Content: Nagrade/Awards / Tko je tko/Who is Who / Uvod/Introduction / Žiri/Jury / Dugometražni film/Feature Film / Međunarodni kratkometražni film i Kockice/International Short Film and Checkers / Ponovno s nama/Together Again / PLUS / Natjecateljski program/Competition program / Glavni program: Dugometražniigrani filmovi/Main program: Feature Films / Glavni program: Kratkometražniigrani filmovi/Main Program: International Short Film /

Glavni program: Kockice/Main program: Checkers / Ponovno s nama/Together Again / PLUS / Popratni program/Side program / Velikih 5/The Great 5 / Dani LUX filma/LUX Film Days / Bibijada/Bib for Kids / Moj prvi film: Češka/My First Film: Czech Republic / Tajkuni: Jučer, danas, sutra/Tycoons: Yesterday, Today and Tomorrow / Kino u kinu/Cinema at the Cinema / Industrija/Industry / Edukativni programi/Educational Programs / Radionica: Moj prvi scenarij/Workshop: My First Script / Masterclass: Hafsteinn Gunnar Sigurðsson / Masterclass: Marianne Slot / Studija slučaja: Ultra, Balázs Simonyi/Case Study: Ultra, Balázs Simonyi / Panel-diskusija: Prvi vs drugi film/Panel Discussion: First vs Second Features / VR radionica za mlade: Virtualni Alep u suradnji s Are you Syrious/VR Workshop for Youth: Future Aleppo in cooperation with Are You Syrious / Kreativna dječja radionica: Moja prva videoigra/Creative Workshop for Children: My First Video Game / Radionica i Pitching forum: Industrija mladost/Workshop and Pitching Forum: Industry Youth! / Festivali pod reflektorom/Festivals in the Spotlight / Berlinale – natjecanje kratkometražnog filma/Berlinale Shorts / Festival mediteranskog filma Split i Kino Mediteran/Mediterranean Film Festival Split and Kino Mediteran / Međunarodni filmski festival u Sofiji/Sofia International Film Festival / Sarajevo Film Festival / Venecijanski filmski festival/Venice Film Festival / Popratna događanja/Special Events / Nagrada Albert Kapović/Albert Kapović Award / ZFF putuj!/ZFF Travels! / U očekivanju Venecije u Zagrebu/Waiting for Venice in Zagreb / Hvala/Thank You / Volonteri/Volunteers / Index

STIPE RADIĆ:

TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

English Summaries

FILM, NATIONS, IDENTITIES

Nemanja Zvijer

National identity from cinematic perspective – example of several Croatian films from the 1990s

The paper analyses the virtual representation of the national identity in films made in Croatia in the last decade of the 20th century. The analysis will serve as a contribution to studying the relationship between the dominant ideological pattern and film within the framework of a specific social context. Anthony Smith's concept of the national identity visual construction serves as an analytical grid of sorts on the basis of which it is established whether and to what extent have films made in Croatian constructed a coherent picture of the national identity.

Key words: national identity, ideology, films, Croatia
Marina Matešić

Marina Matešić and Iva Rogulja Praštalo

Angelina Jolie's Morlachia: a time travel from Fortis to Hollywood film

Irrespective of whether it is the western, or rather European, oppressive discourse over the area of the Balkans or it is the reproductive self-orientalism pertinent to the Balkan cultural production, the adjective *Balkan* has always been linked to a derogatory meaning, and the noun the Balkans, apart from differing and different, has always been marked as inferior, insufficiently good, and often also as monstrous. Analysing the directorial debut by Hollywood actress and director Angelina Jolie, symbolically entitled *In the Land of Blood and Honey* (2011), the paper aims to deconstruct the process of the creation of the universal language by which the Balkans as the "faraway world" is translated to the global audiences and to contribute to explain the origin of the accumulated "knowledge" on the Balkans as a network of gender and cultural stereotypes.

Key words: orientalism, Balkanism, Hollywood film, gender and the Balkans

Marija Perović

Impact of regional co-productions on the creation of contemporary Montenegrin film.

Tendencies and consequences for the creative production in the period between 2002 and 2013

The paper explains how films are financed in Montenegro considering the possibilities of a national small-scale film industry and the possibilities of co-production financing alongside some critical considerations

relating to the lack of cultural policies in that country (only in 2004, after a ten-year pause, was the Montenegrin feature-length film production restored). Special attention is dedicated to the regional context but the co-production policy is explained in the broader European context.

Key words: Montenegrin film, co-production, region, feature film

STUDIES

Tihoni Brčić

Categorization of film graphics

Simple film titles had evolved into a number of specific categories, united under the term film graphics. They contributed to the development of film editing and a number of other factors. For example, the opening titles help in better understanding of the film by providing the story and character backgrounds, symbolizing themes, setting the atmosphere and creating the first impression. Film graphics are academically poorly researched subject, so the categorization aims to establish the basis for further research. I divide film graphics in six categories with associated subcategories – black frame, corporate logo, opening title, diegetic and non-diegetic graphics, and closing credits. Categorization refers to film graphics in motion pictures, but is applicable to other film genres as well. Even though film graphics draws attention to the artificiality of the motion picture, it manifests tendency to integrate with it. Thanks to photorealism of visual effects, the grammar of film presentation and everyday exposure to graphics, the motion picture is on the way to become a film graphics itself.

Key words: Film graphics, black frame, opening title, diegetic graphics, non-diegetic graphics, closing credits, visual effects, graphic interfaces.

O suradnicima

Midhat Ajanović (Sarajevo, 1959), diplomirao je novinarstvo u Sarajevu i učio animaciju u Zagreb filmu. Doktorirao je filmologiju na Sveučilištu u Göteborgu (2009). Autor je kratkih animiranih filmova, knjiga karikatura i više romana. U Hrvatskoj je objavio filmološke knjige *Animacija i realizam / Animation and Realism* (2004), *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu* (2008), *Milan Blažeković – Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon* (2010), *Nedeljko Dragić: čovjek i linija / The Man and The Line* (2014) i *Film i strip* (2018). Predaje povijest i teoriju animacije na švedskim filmskim školama (trenutno na University West u Tröllhättanu). Za svoj rad nagrađen je na brojnim književnim i filmskim manifestacijama i izložbama diljem svijeta.

Ljubica Andelković Džambić (Zagreb, 1974), diplomiла je komparativnu književnost, filozofiju i teatrologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje studira na Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao stručna suradnica za kazališnu produkciju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, piše za razne časopise. Pisala je pitanja za TV-kvizove, predavala filozofiju i etiku u školi, a radila je i na projektima *Hrvatskog biografskog leksikon* i *Kazališnog leksikon* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža. Radi u organizaciji Tabor Film festivala, članica je Hrvatskog društva kazališnih kritičara i teatrologa.

Luka Antonina (Zadar, 1988), diplomirao sociologiju i engleski jezik i književnost. Polazi Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Zanima se za sociologiju kulture, kulturnu teoriju, vizualne studije i film. Filmske kritike i prikaze objavljuvao je u *Filmonautu* te na Tportalu i Kulturpunktu.

Iva-Matija Bitanga (Zagreb, 1974), diplomirala slikarstvo na nastavničkom odjelu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu 1999. Završila poslijediplomski studij scenografije na Hochschule fuer Gestaltung Karlsruhe u Njemačkoj 2004. Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu upisala 2015. Kao docent zaposlena na Medijskom dizajnu Sveučilišta Sjever u Koprivnici od 2013. Od 1995. prisutna je na umjetničkoj i kazališnoj sceni najviše u području vizualnih i izvedbenih umjetnosti. Pisala članke za *Kazališni leksikon*. Članica je HDLU-a od 1997.

Martina Bratić (1987), magistrirala je povijest umjetnosti i muzikologiju. Od 2016. radi kao sveučilišna asistentica i doktorantkinja na Odsjeku za muzikologiju Sveučilišta Karl-Franzens u Grazu. Od 2012. do 2015. radila je kao kustosica u Galeriji Inkubator u Zagrebu i surađivala s različitim umjetničkim udrugama i nevladnim organizacijama kao što su WHW / What, How and for Whom (Zagreb, 2011–2012), Residency Unlimited (NYC, 2012). Završila je jednogodišnji obrazovni program Ženskih studija pri Centru za ženske studije u Zagrebu (2011–2012). Redovita je članica Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske te Hrvatskoga muzikološkog društva.

Silvija Bumbak (Rijeka, 1991), prvostupnica engleskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Rijeci i magistra povijesnih znanosti na fakultetu Central European University u Budimpešti. Pohađala radionice filma i filmske kritike, bila članicom studentskog žirija na međunarodnom filmskom festivalu ljudskih prava Verzio.

Miro Frakić (Split, 1989), diplomirao engleski i švedski jezik 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>.

Ivor Glavaš (Zagreb, 1992), student Filozofskog fakulteta u Zagrebu, studija filozofije i kulturne antropologije. Kroz studentsku mobilnost usavršavao se na Sveučilištu u Ljubljani na području psihoanalize i Sveučilištu u Beogradu na području urbanih studija. Imal je praktična iskustva u dokumentarnom kazalištu i foto dokumentarizmu. Autor je kratkih eksperimentalnih i dokumentarnih filmova, a trenutno vodi *pop up* kvartovsko kino u Zagrebu.

Maša Grdešić (Zagreb, 1979), diplomirala komparativnu književnost i hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 2010. doktorirala radom *Kulturalni studiji i feminizam: reprezentacije ženskosti u hrvatskom izdanju Cosmopolitana*. Od

2004. zaposlena kao znanstvena novakinja na Odsjeku za komparativnu književnost, od 2011. kao viša asistentica, a od 2015. kao docentica. Radila je kao članica redakcije književnog časopisa *Quorum*. Suradnica je Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža (*Hrvatska enciklopedija i Hrvatska književna enciklopedija*) te članica Programskega odbora znanstvenog skupa "Zagorka – život, djelo, naslijeđe". Urednica je na feminističkom portalu <Muf.com.hr>. Objavila je dvije knjige (*Uvod u naratologiju*, 2015; *Cosmopolitika. Kulturalni studiji, feminizam i ženski časopisi*, 2013) i više od dvadeset znanstvenih i stručnih radova.

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 (*Andjele moj dragi* T. Radića, *Sedma kronika* B. Gamulina, *Treća žena* Z. Tadića, *Rusko meso* i *Nebo sateliti* L. Nole, *Sonja i blik* V. Vorkapić i dr.). S Draženom Ilinićem i Arsenom Oremovićem objavio je *Kino & video vodiće 1997–2000*. Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2013.

Dragan Jurak (Zagreb, 1967), studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu* i na HRT-u. Trenutno objavljuje na portalu Moderna vremena, Trećem programu Hrvatskog radija, u *Novostima*, *Zarezu* i ovom časopisu. Autor je knjige *U zakloni! Ideološka čitanka suvremenog filma* (2014). Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku 1998.

Martina Jurišić (Virovitica, 1988), diplomirala kroatologiju na Hrvatskim studijima gdje trenutno poхаđa Poslijediplomski studij kroatologije. Objavljuvala je tekstove u časopisima *Behar*, *Preporodov Journal*, *Narodna umjetnost* i u *Zarezu* te na portalu <kulturpunkt.hr>.

Amir Kapetanović (Pakrac, 1975), diplomirao hrvatski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 2001. magistrirao, a 2004. doktorirao. Usavršavao se u Njemačkoj, Poljskoj, Italiji, Rusiji, Nizozemskoj i Švicarskoj. U znanstvenom je zvanju znanstvenoga savjetnika od 2013., a u znanstveno-nastavnom (naslovnom) zvanju redovitoga profesora od 2016. Od iste je godine i član suradnik Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (Razred za filologiju). Su-

radnik je na projektima "Tekstologija hrvatske pisane baštine" i "Hrvatski rječnik do Marulića i njegovih suvremenika", a voditelj znanstvenoga projekta MZOŠ-a "Starohrvatski rječnik" i znanstvenoga istraživačkoga projekta HRZZ-a "Documentation and Interpretation of the Earliest Croatian". Od 2005. povremeno predaje kolegije iz tekstologije i povijesti hrvatskoga jezika na diplomskim i poslijediplomskim studijima na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i Rijeci. Objavio je preko 70 znanstvenih radova i nekoliko knjiga iz područja filologije. U članstvu je nekoliko međunarodnih i domaćih znanstvenih i kulturnih udruženja i institucija. Za znanstvena postignuća primio je Godišnju nagradu HAZU u području filologije (2006), Nagradu Judita (2010) i Državnu godišnju nagradu u području humanističkih znanosti (2010).

Ejla Kovačević (1989), apsolventica na Pravnom fakultetu u Zagrebu te studentica francuskog jezika i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica u programu filmskog laboratorija Klubvizija pri Studentskom centru u Zagrebu. Objavljivala tekstove u *Zarezu*, ovom časopisu te na portalima <kulturpunkt.hr>, <muf.com.hr>, <vizkultura.hr> i <www.filmske-radosti.com>.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskom filmskom arhivu. Tekstove o filmu objavljuvao je u više časopisa i novina (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Zarez*, *Vijenac*, *Večernji list*, *Arhivski vjesnik*) te na Hrvatskom radiju. Bio je urednik filmskih članaka u *Općoj i nacionalnoj enciklopediji*. Suradnik je Filmskih programa u kinu Tuškanac za hrvatski film. Sudjelovao je u radu mnogih festivala.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski jezik. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao je pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija.

Marina Matešić (Split, 1981), diplomirala je kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirala na Central European University u Budimpešti i doktorirala na Institutum Studiorum Humanitatis u Ljubljani. Predavačica je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Područja interesa su joj rodni studiji

i balkanologija. Sa Svetlanom Slapšak izdala je knjigu *Putovanje do druge: Dijalog o rodu i Balkanu* (2016).

Marija Perović (Beograd, 1972), diplomirala na Katedri za filmsku i televizijsku režiju Fakulteta dramskih umjetnosti Univerziteta u Beogradu, gdje pohađa i doktorski studij. Redateljica je dva dugometražnaigrana filma (*Opet pakujemo majmune*, 2004; *Gledaj me*, 2008) i više televizijskih serija i emisija. Kreativna je direktorica Međunarodnog festivala televizije u Baru te docentica na Fakultetu dramskih umjetnosti u Cetinju. Djeluje i kao scenaristica, filmska kritičarka i producentica – osnivačica je producentske kuće "Katum movies". Članica je Odbora za filmsku umjetnost Crnogorske akademije nauka i umjetnosti te FIPRESCI-ja. Od 2002. do 2008. bila je predsjednica Udrženja filmskih stvaralaca Crne Gore.

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*, *Rijeći*, *Acti Linguistici*, *Anglisticum*, *PsyArtu*, *Sicu* i drugim časopisima, kao i u zbornicima. Član je Udrženja za amerikanistiku Jugoistočne Europe. Objavio je knjigu *Američki animirani film do 1941. godine* (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*, dodjeli Akademijine nagrade (Oscara) i dr.

Stipe Radić (Šibenik, 1987), završio preddiplomski studij novinarstva i diplomski studij politologije na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Tekstove o filmu, među ostalim, objavljuje u časopisu *Filmonaut*, u radijskoj emisiji *Filmoskop* i u ovom časopisu. Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014; te za najboljeg kritičara u 2018.

Iva Rogulja Praštalo (Zagreb, 1984), diplomirala je 2008. kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu gdje od jeseni 2013. pohađa Postijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Područje interesa su joj rodni studiji i književnost, a posljednjih pet godina radi kao nastavnica u jednoj zagrebačkoj gimnaziji.

Marko Stojiljković (Beograd, 1983), diplomirao na studiju menadžmenta u kulturi i umjetnosti na Akademiji lepih umjetnosti u Beogradu. Apsolvent novinarstva i menadžmenta masovnih medija. Autor dnevno aktivnog bloga *<Film na dan>*. 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. Programska suradnik Grossmannovog festivala fantastičnog filma i vina koji se održava u Ljutomeru.

Ivana Emily Škoro (McKeesport, 1991), završila je diplomski studij filozofije i anglistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Sudjelovala je na radionicama scenarističke platforme Palunko, kao i na radionicama ContentLab & Factory gdje je razvijala sapunicu za državnu televiziju. Članica je Kinokluba Zagreb, a završila je i Restartovu školu dokumentarnog filma.

Petra Šoštarić (Brežice, 1983), diplomirala je klasičnu filologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2007. Paralelno je studirala i lingvistiku. Radila je kao učiteljica latinskog i grčkog jezika u OŠ Miroslav Krleža te kao knjižničarka na Odsjeku za klasičnu filologiju na kojem je danas poslijedoktorandica. Doktorirala je 2015. disertacijom *Tipovi homerskih formula u Kunićevu prijevodu Ilijade*.

Nemanja Zvijer (Zrenjanin, 1980), diplomirao sociologiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu 2005, gdje je 2009. magistrirao, a 2015. doktorirao. Proveo je godinu dana kao stipendist na istraživačkom projektu "Kulturne orientacije i institucionalni poredak u jugoistočnoj Evropi" u organizaciji Sveučilišta Friedrich Schiller iz Jene i Njemačkog znanstveno-istraživačkog društva (DFG). Objavio je knjige *Ideologija filmske slike* (2011) i *Filmske predstave postjugoslavenskog prostora* (2018), kao i veći broj znanstvenih radova u različitim zbornicima i časopisima kao što su *Sociologija*, *Teme*, *Sociološki pregled*, *Zbornik radova FDU*, *Hrvatski filmski ljetopis* i drugi. Radi kao znanstveni suradnik na Institutu za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, online-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisk (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1,5 retka, s marginama stranice od 2,54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (").

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrćina* (*L'éclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!*: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijске kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagrade stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.