

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

god. 25 (2019)

broj 97, proljeće 2019.

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

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković

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

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

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

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

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

TELEFON/PHONE: (385) 01 / 4848771

TELEFAKS/FAX: (385) 01 / 4848764

E-MAIL UREDNIŠTVA: radicxstipe@gmail.com / nikica.gilic@ffzg.hr / kresimir.kosutic@gmail.com

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.
24 (2018) je 159 primjeraka. Ukupan prihod izdavača za 2018. godinu iznosi
7.888,17 kuna. Podaci su objavljeni sukladno st. 1. čl. 34. Zakona o medijima
(NN. 59/04., 84/13.) te mišljenju Ministarstva kulture Republike Hrvatske.



Godište 25 (2019) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske
i Hrvatskog audiovizualnog centra / Broj je zaključen 15. srpnja 2019, a
objavljen je 15. rujna 2019.



NASLOVNICA / FRONT COVER: Mia Petričević u filmu *Ne gledaj mi u pijat* (Hana Jušić, 2016)

SADRŽAJ

DOKUMENTARNI	5	Etami Borjan / Autoreferencijalnost i samoprikazivačke prakse u performativnome dokumentarnome filmu
FILM: PRAVCI,	18	Michael Chanan / Latinskoamerički dokumentarac – političke smjernice
POETIKE,	36	Maja Novković / Dokumentarni filmovi slovačkoga novoga vala
PREDSTAVNICI	54	Mrvoje Turković / Filmske liste – njihova dokumentaristička i poetska funkcija
HRVATSKI FILM	71	Silvestar Mileta / <i>Sudar na paralelama</i> Jože Babiča – modernistički zamišljaji i univerzalne teme u žanrovskom pokušaju “tvrdog realista”
	89	Luka Ostojić / U ime obitelji: klasični stil i modernizam u filmovima <i>S druge strane</i> , <i>Obrana i zaštita</i> i <i>Ne gledaj mi u pijat</i>
ESEJI	101	Elvis Lenić / <i>Fahrenheit 451</i> nekad i sad
FESTIVALI I REVIIJE	107	15. ZagrebDox – međunarodni festival dokumentarnog filma (2019): Raznolikost društveno relevantnih tema, Tin Bačun / I sve je to divno, sve je to krasno... ali u gledatelja se uvukla neka zebnja, Dragan Jurak
	126	47. FEST – međunarodni filmski festival (2019): U uobičajenoj atmosferi s novim selektorima, Milan Zaviša
	132	16. ZFF – međunarodni filmski festival (2018): Pluća kinematografije, Dunja Ivezić
	138	14. Kino Otok – međunarodni filmski festival (2018): Atraktivni filmovi u prijatnom ambijentu, Marko Stojiljković
KRATKI UTORAK	143	Marijan Krivak / Filmovi OTPORA / Program filmova s festivala u Oberhausenu <i>Otpor, stoko!</i> , Kratki utorak, Hrvatski filmski savez (2019)
NOVI FILMOVI	147	Kinorepertoar: <i>Divljina</i> (Vanja Kulaš), <i>Djevojka</i> (Milan Zaviša), <i>Halla ide u rat</i> (Dora Sivka), <i>Happy End: Glup i gluplji 3</i> (Marijan Krivak), <i>Klimaks</i> (Mario Slugan), <i>Marija, kraljica Škotske</i> (Petra Šošćarić), <i>Mula</i> (Dunja Ivezić), <i>Na vodi</i> (Nika Petković)
NOVE KNJIGE	169	Ante Jerić / Makavejev u svom vremenu / Vadim Erent, Bonita Rhoads (ur.), 2018, <i>Dušan Makavejev: Eros, Ideology, Montage</i>
	176	Mirela Ramljak Purgar / Disrupcija, slika i sadašnjost / Mario Slugan, 2017, <i>Montage as Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder</i>
	186	Adrian Pelc / Osnove osnova teorije filma / Tanja Miličić i Željka Ferenčić, 2017, <i>Filmska izražajna sredstva</i>
ČASOPISI	189	Nika Petković / Iščeknuća na filmskom platnu / <i>Filmonaut</i> , br. 21 (2019)
PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE	193	Adrian Pelc / U probouju u nastavu / Ana Đorđić, Marina Gabelica, Jelena Modrić, 2019, <i>Međuzvjezdani filmološko-metodički priručnik</i>
DODACI	197	Kronika / <i>Tekuća bibliografija filmskih publikacija</i> / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

DOCUMENTARY	5	Etami Borjan / Self-reference and self-representation practices in performative documentary film
FILM: DIRECTIONS, POETICS, RERESENTATIVES	18	Michael Chanan / Latin-American documentary – political guidelines
	36	Maja Novković / Documentary films of the Slovak New Wave
	54	Hrvoje Turković / Film lists – their documentary and poetic function
CROATIAN FILM	71	Silvestar Mileta / <i>Collision on the Parallels</i> by Jože Babič – modernist ideas and universal topics in a genre attempt of a “hard-line realist”
	89	Luka Ostojić / In the name of the family: classical style and modernism in the films <i>On the Other Side</i> , <i>A Stranger</i> and <i>Quit Staring at My Plate</i>
ESSAYS	101	Elvis Lenić / <i>Fahrenheit 451</i> then and now
FESTIVALS	107	ZagrebDox – International Documentary Film Festival (2019) : Diversity of socially relevant subjects, Tin Bačun / All is well, all is beautiful... but anxiety has crept up on the spectator, Dragan Jurak
	126	47. FEST – International Film Festival (2019) : The usual atmosphere with the new selectors, Milan Zaviša
	132	ZFF – International Film Festival (2018) : The lungs of film industry, Dunja Ivezić
	138	14. Kino Otok – International Film Festival (2018) : Attractive films in a pleasant ambience, Marko Stojiljković
SHORT TUESDAY	143	Marijan Krivak / RESISTANCE films / Film programme from the Oberhausen film festival <i>Resistance, you cattle!</i> , Short Tuesday, Croatian Film Association (2019)
NEW FILMS	147	Cinema : <i>Wildlife</i> (Vanja Kulaš), <i>Girl</i> (Milan Zaviša), <i>Woman at War</i> (Dora Sivka), <i>Happy End: Stupid and Stupider 3</i> (Marijan Krivak), <i>Climax</i> (Mario Slugan), <i>Mary Queen of Scots</i> (Petra Šoštarić), <i>The Mule</i> (Dunja Ivezić), <i>On the Water</i> (Nika Petković)
NEW BOOKS	169	Ante Jerić / Makavejev in his time / Vadim Erent, Bonita Rhoads (ed.), 2018, <i>Dušan Makavejev: Eros, Ideology, Montage</i>
	176	Mirela Ramljak Purgar / Disruption, image and the present time / Mario Slugan, 2017, <i>Montage as Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder</i>
	186	Adrian Pelc / The basics of film theory / Tanja Miličić and Željka Ferenčić, 2017, <i>Filmska izražajna sredstva</i>
MAGAZINES	189	Nika Petković / Disappearances on the film screen / <i>Filmonaut</i> , br. 21 (2019)
ATTACHMENTS FOR FILM AND MEDIA CULTURE LESSONS	193	Adrian Pelc / Breakthrough in the classroom / Ana Đorđić, Marina Gabelica, Jelena Modrić, 2019, <i>Međuzvezdani filmološko-metodički priručnik</i>
APPENDICES	197	Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide

UDK: 791.229:7.038.531

Etami Borjan

FILozofski fakultet u Zagrebu

Autoreferencijalnost i samoprikazivačke prakse u performativnome dokumentarnome filmu

SAŽETAK: Rad se bavi novim tendencijama u suvremenome dokumentarnome filmu, osobito refleksivnim i performativnim dokumentarnim filmom. Recentni dokumentarni filmovi dekonstruiraju mit o autentičnosti i vjerodostojnosti dokumentarnoga filma, istodobno pozivajući gledatelja da osvijesti prakse i konvencije s pomoću kojih je taj mit stvoren. Suvremeni dokumentarni filmovi su autoreferencijalni, metafilmični i transparentni te jasno prikazuju odnose između sineasta i snimanih subjekata, ali i sam proces stvaranja filmskoga teksta. Performativni dokumentarni filmovi ne isključuju neke od tradicionalnih postavki na kojima se zasniva ovaj filmski rod: oni prikazuju već postojeću zbilju, što i jest jedna od temeljnih odrednica dokumentarnoga filma, ali dekonstruiraju mit o objektivnom prikazu, ustupajući mjesto subjektivnosti i višeglasju te otkrivajući mehanizme manipulacije zbiljom.

KLJUČNE RIJEČI: refleksivni dokumentarni film, performativni dokumentarni film, samoprikazivačke prakse, autoreferencijalni film

Dokumentarni film je puno više od igranoga bio izložen mitovima o objektivnosti i istinitosti. Činjenica da takva vrsta filma polazi od već postojeće zbilje, koju treba samo zabilježiti, pridonijela je naivnom shvaćanju dokumentarnoga filma kao istinitijeg i realnijega od fikcionalnoga. Dokumentarni filmovi su naizgled objektivno i istinito svjedočanstvo, proizišlo iz stvarnoga života, ali su istodobno konstrukt ideološki, rodno, kulturološki i povijesno određenoga subjekta. Snimiti, otkriti i sačuvati osnovni je cilj svakog dokumentarnoga filma (Renov, 1993: 25). Zanimljivost dokumentarnoga filma leži upravo u njegovoj dvostrukoj prirodi. On ujedinjuje dvije na prvi pogled nekompatibilne strane: kriterij objektivnosti i vjerodostojnosti, kao i tendenciju potvrdno-persuazivnom diskursu. Ono što je u dokumentarnome filmu jačalo pretpostavku o audiovizualnom prikazu kao vjernoj preslici stvarnosti, što je tipično za sve realističke i pozitivističke teorijske škole, jest njegova indeksnost.

Danas je, međutim, općeprihvaćena činjenica da ne postoji "nevina kamera"; ona nikad nije samo pasivno oruđe za prikaz zbilje iako je u Griersonovom modelu dokumentarnoga filma njezin cilj bio maksimalno prikriti procese reprezentacije. Čak i ako jest riječ o vjerodostojnim vizualnim prikazima zbilje, govorimo o konstrukciji "efekta stvarnosti". Bettetini tvrdi da svaka diskusija o zbilji podrazumijeva čin stvaranja predodžbe o njoj (2001: 48). Stoga dokumentarni film vidimo kao realističniji i istinitiji od igranoga, jer nam često daje privid da je snimljen spontano, a njegove katkad namjerno ostavljene tehničke greške samo idu u prilog istinitosti informacija. Turković dekonstruira mit o vjerodostojnosti kao neupitnom obilježju nefikcionalnoga filma, razlikujući vjerodostojan nefikcionalni film od uvjerljivog nefikcionalnoga filma koji stvara iluziju zbiljnosti. Nefikcionalni film "može biti istinit ili lažan, on nas može varati – predočiti neke stvari kao da su se zaista zbile, da su snimljene dok su se spontano odvijale, a kad tamo to je samo varka, samo priređeno da izgleda kao da je zatečeno" (Turković, 1996: 47).

U recentnim filmološkim studijama o dokumentarnome filmu, iz posljednjih dvadesetak godina, dominiraju debate o ambigvitetu i kompleksnosti “nove dokumentarističke istine” koja se više ne vezuje uz mit o objektivnosti i vjerodostojnosti te je sličnija subjektivnom, artifičijelnom, a često i fikcionalnom prikazu. Bill Nichols primijetio je da je jedna od najdiskutabilnijih granica upravo ona između fikcije i nefikcije, a u svojoj knjizi *Blurred Boundaries* (1994) naglašava radikalnu suvremenu tendenciju u kojoj nestaju jasne granice između znanja i sumnje:

Tradicionalno, riječ dokumentarac označavala je cjelovitost i kompletnost, znanje i činjenice, objašnjenje društva i njegovih mehanizama. Međutim, od nedavno, dokumentarac podrazumijeva nekompletnost i nesigurnost, sjećanje i utisak, slike osobnih svjetova i njihove subjektivne konstrukcije. Dogodila se promjena epistemoloških razmjera. Ono što se smatra znanjem ne znači isto što i prije.

(Nichols, 1994: 1)

U ovoj izjavi zapravo nema ničega previše šokantnog ako se uzme u obzir da su termini “istina”, “stvarnost” ili “autentičnost” uvijek bili problematični i dvoznačni i da su se filmolozi njima bavili na razne načine gotovo od samih početaka filma. Dokumentarni film, barem onaj koji nije određen strogo zadanim pravilima televizijskoga, edukativnoga ili drugoga formata, postupno, ali sigurno napušta ideju iz doba Griersonova dokumentarizma o iluziji objektivnosti. Brian Winston zaključuje svoju knjigu *Claiming the Real* (1995) pozivom da se odbaci Griersonov tip dokumentarizma kao i pretenzija “superiornom prikazu zbilje” (Nichols, 1995: 254). U post-Griersonovoj eri, smatra Winston, dokumentarci se trebaju osloboditi tereta autentičnosti i udaljiti se od tradicionalna poimanja.

U posljednja dva desetljeća autoreferencijalni dokumentarci, kao i filmovi u prvome licu, sve češće postaju predmetom filmološke analize, a autori uzimaju različite podvrste tih filmova kao polazne točke svojih studija: autobiografski film (Renov, 2004), film esej (Rascaroli, 2009), autoetnografski film (Catherine Russell, 1999), performativni film (Bruzzi, 2000; Nichols, 2001), dok se u nešto starijim klasifikacijama takvi filmovi pojavljuju pod nazivom reflektivni ili autoreferencijalni filmovi (Jay Ruby, 2000; Nichols, 1991; MacDougall, 1998). Sve te podvrste, premda različite, povezuje zajednička praksa utjelovljene subjektivnosti što ponekad uključuje i eksperimentiranje sa samoprikazivačkim tehnikama. Različite i šarolike prakse samoprikazivanja na filmu mogu se svrstati u ovu kategoriju: film esej, filmski dnevnik, autobiografski film, autoportret i drugi. Subjektivni dokumentarizam i filmovi u prvome licu nisu novi modaliteti u dokumentarnome filmu, ali je do prije dva desetljeća osobni stav autora o nekoj temi bio malo zastupljen, osobito u televizijskim dokumentarcima. Sve do sredine 1980-ih, filmovi u prvome licu nisu bili dio glavnostrujaške dokumentarističke produkcije i uglavnom su bili rezervirani za avangardne redatelje.¹ Međutim, u posljednjih dvadesetak godina dokumentarizam u prvome licu postao je uobičajena i

¹ Samoprikazivačke tendencije koje susrećemo u suvremenome performativnom dokumentarizmu pojavljivale su se i prije u povijesti dokumentarnoga filma. U autobiografskim se djelima avangardnih redatelja 1960-ih i 1970-ih (*Izgubljeno, izgubljeno, izgubljeno* / *Lost, Lost, Lost*, 1976/ i *Walden: dnevnik*,

bilješke i skice / *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, 1969/ Jonasa Mekasa, serija filmova *Sincerity / Iskrenost*, 1973–80/ Stana Brakhagea), mogu pronaći sličnosti sa suvremenim performativnim dokumentarcima, osobito u samoprikazivačkim praksama koje su ponekad uključivale i performativne elemente.

česta pojava. Filmovi u prvome licu mogu biti autobiografski, ali ne moraju; ne moraju nužno biti o autoru, već se mogu baviti i nekom bliskom osobom ili širom zajednicom, ali se u njima jasno ocrta autorov stav spram nekog fenomena, pojedinca ili društva.² Ti filmovi strukturiraju prikaz iz naglašene i artikulirane subjektivne vizure autora koji polemizira i preispituje svoju poziciju na filmu i spram njega.

Recentni dokumentarni filmovi dekonstruiraju mit o autentičnosti i vjerodostojnosti dokumentarnoga filma, istodobno pozivajući gledatelja da osvijesti prakse i konvencije s pomoću kojih je taj mit stvoren. Već 1980-ih pojavljuju se prvi refleksivni³ filmovi u kojima je fokus na konvencijama filmskoga jezika i načinu stvaranja filmskoga teksta. Jay Ruby smatra da biti refleksivan znači:

[...] strukturirati prikaz tako da publika zna da su autorovo iskustvo, proces stvaranja i prikaz, jedna koherentna cjelina. Ne samo da je publika svjesna tih odnosa, nego je pripremljena da shvati važnost tog znanja. Formalnije rečeno, smatram da refleksivnost znači da autor svojevolumeno, namjerno otkriva publici epistemološke pretpostavke na temelju kojih je formulirao pitanja na određeni način i tražio odgovore na ta pitanja na određeni način, i naposljetku, da prezentira svoje spoznaje na određeni način. Formulacija je, naravno, idealizirana. Pitanje koje je ključno, a koje i dalje zabrinjava i zbunjuje, je koliko je znanja o stvaralaocu i procesu dovoljno?

(Ruby, 2000: 156)

Suvremeni dokumentarni film nastoji izgraditi filmski tekst u dijalogu sa snimanim subjektima, ali i s gledateljem. Preispituju se ustaljene interpretativne strategije, a naracija je često fragmentarna i višeglasna, što otvara mogućnosti za višestruke interpretacije. Suvremeni su dokumentarni filmovi autoreferencijalni, metafilmski i transparentni te jasno prikazuju odnose između sineasta i snimanih subjekata, ali i sam proces stvaranja filmskoga teksta. Počeci reflek-

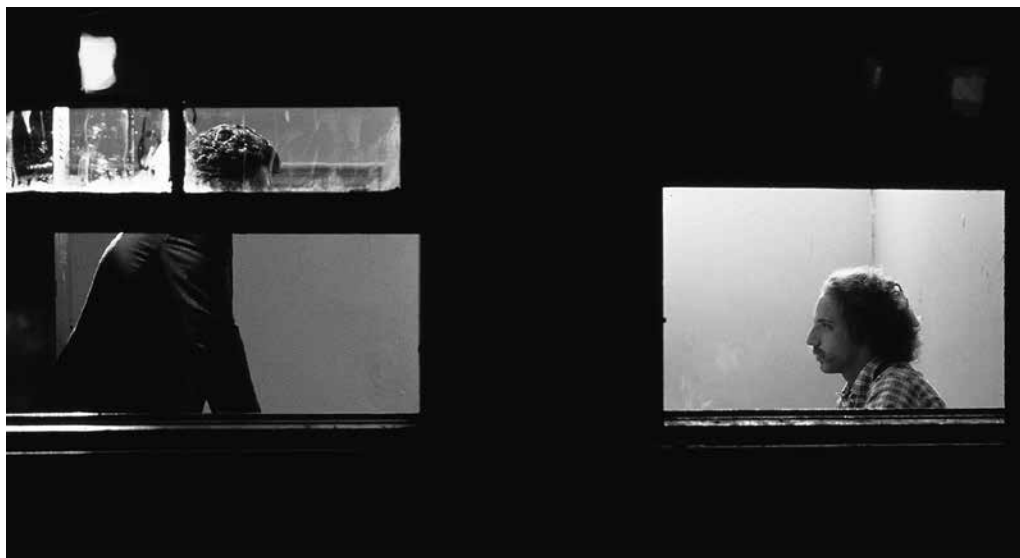
2 Ross McElwee je među najznačajnijim filmašima koji utiru put takvoj vrsti dokumentarizma, u kojoj se isprepleću autobiografsko i neautobiografsko. Njegov najnagrađivaniji film *Shermanov marš* (*Sherman's March*, 1985), prvotno zamišljen kao povijesni dokumentarac o maršu generala Shermana, pretvara se u autobiografsku ispovijest redatelja koji tijekom snimanja prolazi kroz prekid ljubavne veze i u filmu preispituje svoje odnose sa ženama.

3 Pojava refleksivnoga dokumentarnoga filma bila je važna prekretnica, osobito u etnografskome dokumentarnome filmu 1980-tih zahvaljujući djelima Johna Marshalla (*N!ai, priča o !Kung ženi* / *N!ai, the Story of a !Kung Woman*, 1980/) i Timothyja Ascha (*Borba sjekirama* / *The Ax Fight*, 1975/, *Jero o Jero: promatranje transa na Baliu* / *Jero on Jero: A Balinese Trance Seance Observed*, 1980/). Za razliku od drugih etnografskih filmova iz toga doba koji

su prikazivali stanje u zajednici samo u razdoblju u kojem je provedeno istraživanje, *N!ai, priča o !Kung ženi* prikazuje promjene u zajednici tijekom dvadeset godina. Marshall ovdje propituje dvojbe o samoj prirodi prikaza: kakva je stvarnost koju vidimo, tko smo mi kada gledamo kroz kameru, smije li se i na koji način redatelj upletati u tijek zbivanja ili treba snimati događaj sa što manje medijacije, je li dopušteno navoditi ljude da nešto naprave i treba li snimati po scenariju? Aschova metoda je participacijska; on daje prostor i slobodu snimanim subjektima da izraze svoja mišljenja i oblikuju svoje ponašanje pred kamerom kako oni žele, bez upletanja redatelja; u filmu *Jero o Jero* glavna junakinja Jero uključena je u svaku fazu stvaranja filma te kontrolira audiovizualnu reprezentaciju same sebe, a njezini komentari objašnjavaju snimljeni ritual umjesto znanstvenoga i distanciranoga glasa komentara tipičnoga za opservacijski film.

ETAMI BORJAN:
AUTOREFERENCIJALNOST I
SAMOPRIKAZI-
VAČKE PRAKSE
U PERFORMATIVNOME
DOKUMENTARNOME FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Tanka plava linija (*The Thin Blue Line*, Errol Morris, 1988)

sivnoga⁴ dokumentarca mogu se vidjeti u ranijim filmovima Errola Morrisa (*Tanka plava linija* / *The Thin Blue Line*, 1988/, *Magla rata: jedanaest lekcija iz života Roberta S. McNamare* / *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*, 2003/). *Tanka plava linija* kontroverzni je dokumentarac o čovjeku koji je osuđen za ubojstvo policajca i čeka smrtnu kaznu, a tijekom cijelog filma tvrdi da nije počinio taj zločin. Film pokušava rekonstruirati tijek događaja kroz intervjue, ali i insceniranje i konstantno vraćanje na zločin, podcrtavajući nelogičnosti i rupe u dokazima i dokumentima, pokazujući istodobno koliko je problematičan i diskutabilan proces stvaranja “objektivnoga” i “istinitoga” audiovizualnoga dokumenta. Autor prikazuje neodređenost i nedefiniranost reprezentacije suprotstavljanjem oprečnih i kontradiktornih izjava očevidaca i svjedoka te tako u gledatelja izaziva sumnju može li dokumentarac prikazati istinu ili ne može. Stilizacijom i uporabom tehnika fikcije dokazuje artifičijelnost dokumentarističkoga prikaza i pokazuje da dokumentarni film može prikazati samo jednu istinu, ali ne i apsolutnu istinu. On ne polazi od jedne ideje ili teze, nego suprotstavlja nekoliko gledišta, a obično su to izjave koje u potpunosti mijenjaju ono što smo prije mislili.

Refleksivni dokumentarac je metafilmičan, a glavna je tema upravo proces stvaranja kao i odnos između redatelja i gledatelja. Sada smo svjedoci toga “*kako* mi prikazujemo svijet kao i što

⁴ Termin “refleksivni dokumentarizam” preuzet je od Billa Nicholasa koji u knjizi *Representing Reality* (1991, 32–75) razlikuje četiri modaliteta reprezentacije: izlagački, opservacijski, interaktivni i refleksivni. Nekoliko godina kasnije, u knjizi *Blurred Boundaries* (1994) popisu će dodati i performativni dokumentarac. Izlagački dokumentarizam karakterizira prisutnost “Božjeg glasa”, sveznajućega pripovjedača čiji je cilj što detaljnije objasniti prikazano (John Grierson, Robert Flaherty i dr.). Opservacijski dokumenta-

rac (Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Frederick Wiseman i dr.) teži zabilježiti događaje uz što manje medijacije redatelja, što spontanije i objektivnije. Interaktivni dokumentarizam vidljiv je u filmovima Jeana Roucha i Emila De Antonija, a karakterizira ga veća vidljivost i angažman redatelja u interakciji sa snimanim subjektima. Refleksivni film, za razliku od ostala četiri modaliteta, preispituje mehanizme prikazivanja zbilje te tako skreće pozornost gledatelja na ono što prikazuje, ali i na sam proces.



Magla rata
(The Fog of
War, Errol
Morris, 2003)

prikazujemo. Umjesto da *gledamo kroz dokumentarce* u svijet onkraj njih, reflektivni dokumentarci zahtijevaju od nas da *vidimo dokumentarni film* kao ono što on jest: konstrukcija prikaza” (Nichols, 2001: 125). Epistemološka dvojba naglašena je i u Morrisovu filmu *Magla rata*, intervjuu s bivšim američkim ministrom obrane Robertom McNamaram koji nas vodi kroz ključne svjetske događaje u drugoj polovici 20. stoljeća. U filmu se izmjenjuju arhivski materijali, rekonstrukcije prošlih događaja te komentar samog McNamare. Suprotstavljanjem glasa komentara protagonista i arhivskih snimaka redatelj na nekoliko mjesta otkriva pukotine u McNamarinim izjavama, ali i u samom filmu, dovodeći tako u pitanje vjerodostojnost istoga. Postavljajući kameru pred sugovornika kao da se izravno obraća gledateljima, redatelj tjera gledatelje da osvijeste svoj odnos prema filmskome tekstu, da preispituju prikaz te da i sami otkrivaju nedosljednosti u iskazu protagonista kao i u samom filmu. Morrisovi su dokumentarci politički i formalno reflektivni,⁵ oni žele osvijestiti gledatelja i natjerati ga da preispita američku ideologiju, ali i utemeljenost i vjerodostojnost samih filmova. Kao što Robert Stam tvrdi, reflektivnost se može manifestirati na nekoliko razina u filmu:

Termin “umjetnička reflektivnost” premješta reflektivnost s temeljnog psihološkog/filozofskog aspekta na metaforičku sposobnost auto-refleksije medija, jezika ili teksta u otkrivanju prin-

ETAMI BORJAN:
AUTOREFEREN-
CIJALNOST I
SAMOPRIKAZI-
VAČKE PRAKSE
U PERFOR-
MATIVNOME
DOKUMENTAR-
NOME FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Nichols (1991: 69–75) razlikuje dvije osnovne vrste reflektivnosti u dokumentarnome filmu: političku – usmjerenu osvještavanju gledatelja te formalnu – preispitivanje dokumentarističkih konvencija i normi. Formalna reflektivnost dijeli se na pet podvrsta: stilska reflektivnost (naglašava se subjektivnost autora, rabe se tehnike bliže eksperimentalnomu nego dokumentarnomu filmu, filmovi su metafilmični, a glavna tema filma nije vanjska zbilja, nego struk-

tura, tehnika i proces stvaranja filmskoga zapisa), dekonstruktivna reflektivnost (fokus je na rušenju ustaljenih prikazivačkih konvencija), interaktivnost (slična interaktivnomu dokumentarcu, ali je cilj kroz transparentniji angažman redatelja naglasiti njegov utjecaj u procesu stvaranja audiovizualnoga prikaza), ironija (dovodi se u pitanje odnos redatelja prema sadržaju filma), parodija i satira.

cipa vlastite konstrukcije. Umjetnička refleksivnost dolazi u mnoštvu oblika: autorova samosvijest, meta-teorijska refleksija, prikaz aparata, narativni mise-en-abîme, relativizacija perspektive, međusobna alijenacija žanrova. Refleksivnost podriva pretpostavku da umjetnost može biti transparentan medij za komunikaciju, prozor u svijet.

(Stam, 2015: 114)

Refleksivnost u suvremenome dokumentarnome filmu, osim što je česta praksa, gotovo da je postala i etička obveza redatelja koji, preispitujući svoju ulogu spram gledatelja, subjekata i filmskoga zapisa, konstantno podsjeća gledatelja da je film konstrukt, a ne istinit prikaz zbilje, navodeći tako gledatelja da preispituje svoj vlastiti status, ali i samu prirodu dokumentarnoga filma. Zbilja u dokumentarnome filmu je, kao što tvrdi Bruzzi, "performativna", a "dokumentarni film je dogovor između sineaste i zbilje i suštinski je performans" (2006: 186). Suvremeni dokumentarci prikazuju utjelovljeno i subjektivno znanje, performativne identitete, hibridnu estetiku te se na različite načine opiru statičnim i jednoznačnim definicijama i rodovsko-žanrovskim granicama stalno mijenjajući i poigravajući se s različitim formama i retorikom. Bill Nichols takav tip prikaza naziva "performativni model".

Performativni dokumentarni filmovi razlikuju se od refleksivnih i interaktivnih dokumentaraca po tome što oni "naglašavaju subjektivne i afektivne aspekte znanja" (Nichols, 2001: 131). Osim što su autoreferencijalni, ti filmovi koriste se metadiskursom i usmjeravaju pozornost na prirodu prikaza te, po mišljenju autora, udaljavaju dokumentarac od njegove dominantne karakteristike, a to je referencijalnost. Za razliku od ostala četiri modaliteta u dokumentarnome filmu (izlagački, opservacijski, interaktivni, refleksivni) kojima je zajednička karakteristika referencijalnost i interes za prikaz zbilje, tj. vanjskoga referenta, u performativnome dokumentarcu referencijalnost je sporedna, realističnost prikaza se konstantno dovodi u pitanje, dekonstruira se bilo kakav privid objektivnosti. Umjesto da daju odgovore na pitanja ili objašnjenja (kao klasični opservacijski ili izlagački dokumentarci Dzige Vertova, Roberta Flahertyja, Johna Griersona) vanjskih fenomena, ti dokumentarci postavljaju pitanja o tome što znamo i kako konstruiramo znanje, ostavljajući dojam nedovršenosti i nedorečenosti. Oni se ne oslanjaju previše na argumente, ne nude rješenja i definicije, već sugeriraju i pozivaju gledatelja da preispituje samu reprezentaciju, stavljajući u prvi plan odnos nas gledatelja i filmskoga teksta.

U performativnome dokumentarnome filmu pozicija autora u odnosu na filmski prikaz nije statična, već oscilira između promatrača, promatranoga i glasa komentara. Kada autor prikazuje sam sebe i stavlja se u poziciju da postaje sudionik filmske stvarnosti te se automatski smješta u širi društveno-povijesni kontekst, tada i prikaz postaje performativni čin koji dekonstruira klasično poimanje autorstva. Izlaganjem sebe u filmu redatelj destabilizira svoju autoritativnu poziciju te se prikazuje kao kreator, ali i jedan od subjekata u filmu koji je podložan filmskim normama i konvencijama. To se najbolje vidi u filmovima Nicka Broomfielda o slavnim osobama iz *show businessa* (Kurt i Courtney / *Kurt and Courtney*, 1998/, Biggie i Tupac / *Biggie and Tupac*, 2002/ i drugi) snimljenima u *cinéma vérité* maniri. Slično kao u Michaela Moorea, premda u puno manjoj mjeri, možemo govoriti o performativnoj autobiografiji i u ovoga redatelja, jer fokus njegovih filmova nije toliko na sadržaju, davanju odgovora ili otkrivanju istine koliko na stvaranju lika redatelja-performera. U ova dva filma vidi se nekoliko njegovih lica, od ljubaznog, naivnog i izgubljenog do napornog redatelja koji stvara kaos oko sebe te gledatelj često ima dojam da gleda kaotične filmove bez nekog cilja. U njegovim se dokumentarcima jasno može razaznati konstruirani lik Nicka Broomfielda, redatelja, od stvarnog autora koji se pojavljuje kroz *voice-over* komentar. Njegovi dokumentar-

ci postaju “antidokumentarci”; oni prikazuju i one dijelove koji se obično režu u montaži: telefonske pozive, diskusije i svađe prije i poslije intervjua, svađe između redatelja i ekipe, razgovor s usputnim likovima koji se slučajno pojavljuju u filmu i sl. Zanimljivo je da u filmu *Kurt i Courtney*, u kojem Broomfield pokušava odgonetnuti zašto se Kurt Cobain ubio te ima li njegova supruga Courtney veze s tim, nedostaje ključni intervju s Courtney, koja je odbila razgovarati s redateljem. Stoga ne bi bilo pogrešno zaključiti kako je prava tema ovog filma performativnost, preispitivanje vlastite uloge u filmu, mnogobrojnih Courtneyinih “uloga” za javnost, ali i autentičnost samoga filma. Umjesto da stvaraju iluziju objektivnosti, recentni dokumentarni filmovi transparentni su u prikazu odnosa između snimanih subjekata međusobno i s redateljem, ali i procesa stvaranja filma, što također mijenja odnos gledatelja prema filmu kao dokumentu: on se više ne fokusira na pitanja o “istinitosti” prikazanoga sadržaja ili o tome jesu li činjenice prikazane na “vjerodostojan” način. Od gledatelja se očekuje da usmjeri pozornost ne samo na prikazane činjenice nego i na cijeli proces stvaranja prikaza koji je rezultat mnogostrukih interakcija, a ne nešto što je nužno slučajno zabilježeno metodom “muhe na zidu”. Stoga ne čudi da je u takvim filmovima puno zastupljenije insceniranje događaja i drugi slični postupci tipični za fiktionalne filmove.

Performativni su dokumentarni filmovi autoreferencijalni, naglašavaju epistemološku stranu prikaza pokazujući na koji način intervencija autora “deformira” prikaz zbilje. Ni reflektivni ni performativni dokumentarac nisu zatvorene cjeline te se od gledatelja zahtijeva da aktivno sudjeluje u dešifriranju filmskoga teksta. U suvremenim otvorenim filmskim tekstovima interpretacije su mnogobrojne, kao što su i intencije i poruke autora mnogostruke. Prazna mjesta u iskazu ne popunjava nužno autoritativni i sveznaajući glas komentara, kao u klasičnome dokumentarnome filmu, već je ta uloga pripala gledatelju koji svojim angažmanom otvara vrata kritičkom višeglasju (*Loveći Friedmanove /Capturing the Friedmans*, Andrew Jarecki, 2003/). Takav tip filmskoga zapisa otvara nova pitanja u teorijskome smislu, premještajući fokus analize s filmskoga teksta na proces konstrukcije značenja. Performativni dokumentarni film suprotstavlja se tradicionalnoj ideji sveobuhvatnog i objektivnoga dokumentarnoga filma, što utječe na promjenu pozicije gledatelja spram takva tipa filmskoga teksta i ujedno ga stavlja u konfliktnu situaciju: s jedne se strane očekuje da gledatelj vjeruje u vjerodostojnost i istinitost audiovizualnoga prikaza, a s druge mu se strane predočava artifičijalnost istoga. Od gledatelja se očekuje da shvati kako film koji gleda nije prozor u svijet, već je konstruirani prikaz svijeta, a u tom procesu mu pomaže i sam redatelj otkrivajući diskurzivne mehanizme stvaranja filmskoga teksta. Gledatelja se istodobno poziva da vjeruje u istinitost onoga što vidi, ali i da osvijesti da je aktivni sudionik u procesu stvaranja značenja zajedno s redateljem koji mu osim stvarnih činjenica na ekranu prikazuje i proces interpretacije tih istih činjenica.



Prizor iz filma
Kurt i Courtney
(*Kurt and Courtney*,
1998) –
redatelj Nick
Broomfield



Loveći
Friedmanove
(*Capturing the*
Friedmans,
Andrew Jarecki,
2003)

ETAMI BORJAN:
AUTOREFEREN-
CIJALNOST I
SAMOPRIKAZI-
VAČKE PRAKSE
U PERFOR-
MATIVNOME
DOKUMENTAR-
NOME FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Kolovoz:
*Trenutak
prije erupcije*
(August: A
Moment Before
the Eruption,
Avi Mograbi,
2002)

Autoreferencijalnost i performativnost u suvremenome dokumentarnome filmu postale su uobičajena forma. Samopredstavljajući dokumentarni film često postaje politički čin jer u procesu stvaranja filmskoga teksta te prikazivanja sebe autor ujedno redefinira svoj identitet i poziciju u društveno-političkom kontekstu, ali i unutar filma, što se jako dobro vidi na primjeru filmova izraelskoga redatelja Avija Mograbija. U njegovim dokumentarcima proces samoprikazivanja je implicitno javni i politički; to je jedna vrsta društvenoga angažmana. U svim svojim dokumentarcima Mograbi ismijava društveno prihvaćene povijesne narative i otkriva pukotine u nacionalističkome diskursu. Njegovi dokumentarci problematiziraju redateljevu etičku i političku borbu s ciljem kritičkog odmak od izraelskih nacionalističkih mitova. U svojim dokumentarcima Mograbi priređuje višestruke performanse samoga sebe podrivajući tako funkcije izlagača, svjedočka i komentatora svojstvene naraciji u prvome licu. U filmu *Kolovoz: Trenutak prije erupcije* (August: A Moment Before the Eruption, 2002) njegova pozicija autora i redatelja ugrožena je kada uvodi lik fiktivnog Avija Mograbija kojega glumi stvarni Avi Mograbi. U filmu pratimo tri narativne linije, a Mograbi u svakoj utjelovljuje jedan lik: samog sebe, svoju suprugu i svog producenta. U dokumentarcu *Sretan rođendan, gospodine Mograbi* (Happy Birthday, Mr. Mograbi, 1999) pojavljuje se fiktivni Mograbi kao redatelj koji utjelovljuje samoga sebe i koji također snima film i izgleda jednako kao stvarni redatelj Avi Mograbi. To njegovo dupliranje vlastite uloge u filmovima destabilizira konvencije kako dokumentarnoga filma tako i općenito filmova u prvome licu. Svjesno duplira samog sebe uvodeći vlastiti *alter ego* te se pojavljuje kao stvarni redatelj, ali i kao fiktionalni lik u filmu.

Mograbijevi dokumentarci u prvome licu su prije svega performativni, sadrže autobiografske elemente, ali nisu isključivo autobiografski filmovi. Njegovi performativni prikazi višestrukih uloga samog sebe u filmu ujedno su i prikaz suvremenoga izraelskoga društva. Kao što ističe Alisa Lebow, prvo lice u gramatičkoj kategoriji broja može označavati jedninu (ja) ili množinu (mi): “Ja je uvijek skupno, uvijek u odnosu s nekim, a kada progovara, kao što to rade redatelji, u prvom licu, može se činiti kao prvo lice jednine ja, ali ontološki gledano, to je zapravo uvijek prvo lice množine mi” (2012: 3). Tada se i “filmovi o sebi” mogu razumjeti kao “filmovi o nama”, a autorica dalje nastavlja tvrdeći da “subjekt nije solipsističan ni monologan, već je uvijek u dijalogu [...], uvijek razgovara s” (ibid.).



Prizor iz
filma Z32 (Avi
Mograbi, 2008)

Na prvi pogled kaotične strukture u kojoj je teško razaznati granicu između fikcije i nefikcije, Mograbijevi filmovi nisu zaokružena cjelina, oni ne daju odgovore, već na gledatelje prebacuju zadaću da se snađu u fragmentiranoj reprezentaciji zbilje. Raznoliki performativni elementi ruše iluziju objektivnosti naglašavajući redateljevu subjektivnost koja konstantno podriva “objektivan” prikaz, ali i konvencije autobiografskoga filma. Mograbijevi filmovi odličan su primjer performativnoga dokumentarizma jer njihov cilj nije prikazivanje zbilje, nego prikazivanje čina reprezentacije u dokumentarnome filmu; oni gledatelju ni na trenutak ne dopuštaju da povjeruje u iluziju objektivnosti, naprotiv, od samog početka njihov je cilj prikazati artificijelnost dokumentarističkoga prikaza. Kao i u Broomfielda, i u Mograbija je ono što se inače događa izvan kadra jednako važno kao ono što se događa unutra, pa tako na primjer njegov film Z32 (2008) obiluje “slučajno” snimljenim kadrovima u redateljevu stanu, spontanim snimkama njegovih telefonskih razgovora, dolaskom supruge koja u prvom trenutku nije ni svjesna da je se snima, situacija u kojima dvoje protagonista filma razgovara kako bi trebali snimiti određenu scenu i sl. Prikaz redatelja i dvoje protagonista filma u intimnoj atmosferi njihova doma – ta invazija redateljeva intimnoga prostora – već je uobičajena praksa u suvremenome dokumentarnome filmu, a rabi se upravo zbog naglašavanja transparentnosti.

Dok je u klasičnome dokumentarnome filmu glas komentara jasno pozicionirao redatelja kao sveznajućeg autora koji kontrolira prikaz i ne dopušta subjektima da na bilo koji način sudjeluju u stvaranju istoga, performativni dokumentarni filmovi napuštaju objektivno izlaganje. Prisutnost redatelja pred kamerama ne podriva samo njegov autorski položaj u odnosu na filmski tekst već dovodi u pitanje i identitet snimanoga subjekta koji više nije prikazivan, nego je i prikazivač. Subjekt je u dokumentarnome filmu postao objekt dokumentarnoga filma. Ta dvojnost upisana je najviše u samopredstavljačke filmove u prvome licu: kada sineast snima film o sebi / sa sobom, on je istodobno subjekt koji stvara film, ali i promatrani objekt. Prisutnost redatelja u dokumentarnome filmu, naravno, ne podrazumijeva da je film autobiografski pa tako ni svi dokumentarni filmovi u prvome licu nisu autobiografski, a često autobiografski elementi uopće nisu naglašeni zato što u performativnome dokumentarcu težište nije na sadržaju, nego na načinu reprezentacije koja naglašava subjektivnost autora.

ETAMI BORJAN:
AUTOREFEREN-
CIJALNOST I
SAMOPRIKAZI-
VAČKE PRAKSE
U PERFOR-
MATIVNOME
DOKUMENTAR-
NOME FILMU

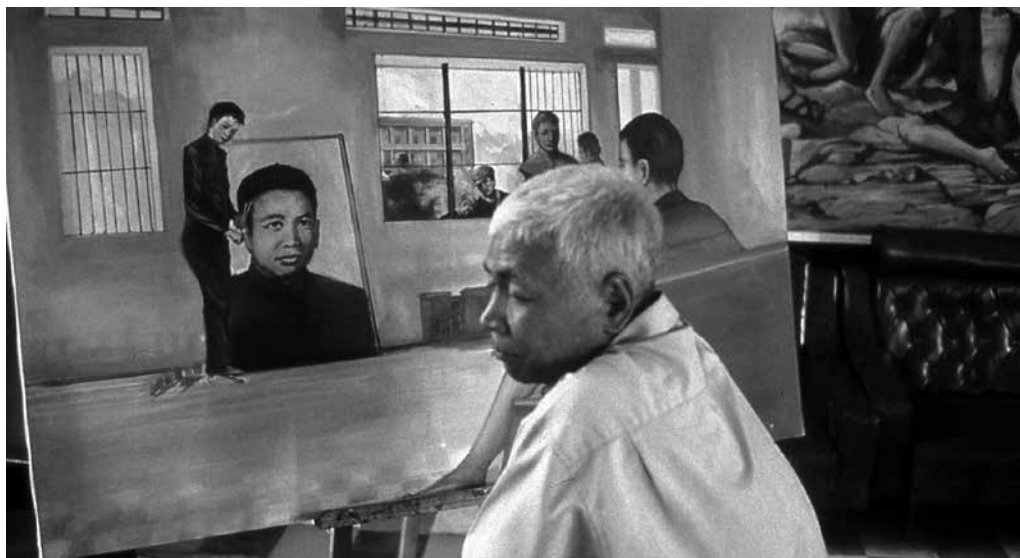
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Čin smaknuća
(The Act of Killing, Joshua
Oppenheimer,
2012)

Performativnost se u nefikcionalnome filmu rabi kako bi se naglasila artifičijelnost stvaranja dokumentarističkoga audiovizualnoga zapisa, što se evidentira i samoprikazivanjem i samorežiranjem autora te uporabom tehnika snimanja tipičnih za fiktionalne ili eksperimentalne filmove. Tradicionalni opservacijski dokumentarni film težio je objektivnom prikazu u kojem su se skrivali prisutnost redatelja i eventualni utjecaj koje bi prisutnost redatelja i snimateljske ekipe mogla imati na snimane subjekte ili aktivnosti koje se odvijaju pred kamerom. Performativni dokumentarni film čini upravo suprotno; njegov je cilj prikazati promjene koje se događaju kada su redatelj, kamera i ekipa prisutni na mjestu događaja, čime istodobno dekonstruiraju mit o spontanosti i autentičnosti dokumentarističkoga prikaza. Za razliku od refleksivnoga filma, težište nije na odnosu između redatelja i gledatelja, već se veća pozornost posvećuje samom filmskome tekstu i njegovom odnosu prema zbilji koju prikazuje. Analogno performativnom jezičnom iskazu, koji istodobno označava, ali i obavlja neku radnju, performativni dokumentarni film je “nužno performativan jer dobiva značenje u interakciji između performansa i stvarnosti” (Bruzzi, 2006: 186). Stella Bruzzi koristi se pojmom performativnoga dokumentarnoga filma, referirajući se na Nicholasa, ali i na Austinov pojam performativnosti u jeziku, a razlikuje dva tipa performativnoga dokumentarnoga filma: “filmovi koji prikazuju performativne subjekte i koji su jako vizualno stilizirani i one koji su inherentno performativni i prikazuju intruzivnu prisutnost redatelja” (ibid.: 187).

Film *Čin smaknuća* (The Act of Killing, 2012) Joshue Oppenheimera rekonstruira brutalna ubojstva indonezijskih komunista 1960-ih uz pomoć stvarnih počinitelja koji pristaju biti u filmu i uprizoriti razna smaknuća koja su počinili, ali u maniri gangsterskih filmova u kojima krvnici žele biti glavni junaci. Film vješto kombinira dokument i performans te svjedočimo insceniranim prizorima stvarnih ubojstava sa stvarnim krvnicima koji i dalje slobodno žive u Indoneziji i s ponosom prikazuju sebe kao nemilosrdne i krvoločne ubojice. Film se postupno pretvara u film u filmu, u kojem snimani subjekti u maniri etnofikcije Jeana Roucha (Ja, crnac /Moi, un noir, 1957/) igraju sami sebe, ali i svoje žrtve, uprizorujući groteskne scene stvarnoga nasilja. Slično kao i kambodžanski dokumentarist Rithy Panh (S2I: Crveni Kmeri – stroj za ubijanje /S2I: The Khmer Rouge Killing Machine, 2003/) koji se bavi genocidom i zločinima Crvenih Kmera u Kambodži 1970-ih,



S21: Crveni
Kmeri – stroj
za ubijanje
(S21: The
Khmer
Rouge Killing
Machine, Rithy
Panh, 2003)

ovaj film upozorava na problem filmske prezentacije sjećanja, traume i utjelovljene memorije. Oba se redatelja koriste fikcionalnim tehnikama insceniranja traumatičnih nasilnih događaja u kojima pratimo sve pripreme prije samog performansa, a sama uprizorenja objašnjavaju stvarni akteri ("glumci").

I dok Nichols (1994: 97) performativnu metodu vidi kao element koji udaljava dokumentarni film od njegove izlučive karakteristike, a to je dokumentarističnost, tj. referencijalnost, Bruzzi smatra da je performativnost pozitivna i nužna odlika suvremenoga dokumentarnoga filma, što ne znači da ona podrija njegove temelje. Performativni filmovi su po svojoj prirodi kontradiktorni; prikazuju tendenciju k vjerodostojnom i "istinitom" prikazu i istodobnu nemogućnost realizacije tog cilja. Osnovni cilj svakog dokumentarnoga filma jest pronaći način kako u filmskome tekstu ujediniti objektivni i subjektivni tip izlaganja. Performativni dokumentarni filmovi ne isključuju neke od tradicionalnih postavki na kojima se zasniva taj filmski rod: prikazuju već postojeću zbilju, što i jest jedna od temeljnih odrednica dokumentarnoga filma, ali dekonstruiraju mit o objektivnom prikazu, ustupajući mjesto subjektivnosti i višeglasju te otkrivajući mehanizme manipulacije zbiljom. Kao što je vidljivo u Mograbičevim i Oppenheimerovim filmovima, u performativnim dokumentarcima performans se rabi upravo zato da se skrene pozornost na nemogućnost istinitoga i objektivnoga prikaza zbilje, što dovodi do paradoksalne situacije u kojoj su performativni elementi s jedne strane fikcionalni, priređeni, lažni te nas udaljavaju od dokumentarističnoga prikaza, a s druge strane su vjerodostojni i istiniti utoliko što prikazuju nemogućnost stvaranja objektivne reprezentacije.

Performativni dokumentarac razotkriva kompleksnost našeg znanja i poimanja zbilje naglašavajući subjektivne i afektivne strane reprezentacije. U tom tipu dokumentarca nije u fokusu referencijalnost prikaza, već je to subjektivan, utjelovljen pogled i glas redatelja. Stoga takvi filmovi u nekim trenucima mogu više nalikovati fikciji ili eksperimentalnomu filmu nego dokumentarnomu, pa je time i sama njihova priroda paradoksalna jer ujedinjuju dvije oprečne tendencije: performans i dokument, referencijalnu i činjeničnu tendenciju te subjektivnu i evokativnu tendenciju. Na prvi se pogled čini da performativni dokumentarci podrivaju indeksnost dokumentarnoga filma te su stoga subverzivni u fenomenološkome smislu. Važno je naglasiti da oni ne

ETAMI BORJAN:
AUTOREFERENCE-
CIJALNOST I
SAMOPRIKAZI-
VAČKE PRAKSE
U PERFOR-
MATIVNOME
DOKUMENTAR-
NOME FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

odbacuju referencijalnost kao sastavni dio reprezentacije te se ne odriču vanjskog referenta ni indeksnosti kao izlučive karakteristike dokumentarnoga filma. Međutim, referencijalnost, zbog koje se i dalje smatraju podvrstom dokumentarnoga filma, ostaje prisutna, ali je podređena subjektivnom, afektivnom, a ponekad i poetskom izričaju. Ta epistemološka promjena u tipu reprezentacije defamilijarizira konvencionalni dokumentaristički diskurs te se fokusira na shvaćanje i percepciju iskustva, ali ujedno dovodi u pitanje poziciju moći samoga autora. Dok je u klasičnome opservacijskome dokumentarizmu autor/redatelj imao kontrolu nas reprezentacijom, a njegova se moć nad prikazom najčešće vidjela kroz "Božji glas", interaktivni i participacijski dokumentarizam (*cinéma vérité*) utrla su put višeglasju kroz interakciju sa snimanim subjektima te uvođenjem drugih glasova i pogleda, a suvremeni performativni dokumentarizam uveo je figuru redatelja/performera koji preispituje, dekonstruira ili potpuno anulira pred kamerama poziciju moći koja mu je nekada bila zajamčena u konvencionalnome dokumentarnome filmu.

Renov (2004) i Bruzzi (2006) promatraju nove promjene u produkciji i recepciji dokumentaraca kao treću fazu u razvoju dokumentarnoga filma, koja karakterizira personalni pristup sineasta kao i transparentniji i sofisticiraniji prikaz načina stvaranja reprezentacije. Digitalna tehnologija imala je važnu ulogu u otvaranju novih mogućnosti reprezentacije zbilje u dokumentarnome filmu te redefiniranju odnosa redatelja spram snimanih subjekata i gledatelja. Sve veća prisutnost digitalne tehnologije u filmu u posljednja dva desetljeća promijenila je postojeće modele produkcije, postprodukcije, distribucije te otvorila niz ontoloških pitanja vizualne reprezentacije. Filmološke su se teorije uglavnom fokusirale na izazove koje digitalna tehnologija predstavlja u odnosu na indeksnu prirodu analogne filmske slike. Stoga je važno uzeti u obzir ulogu digitalne tehnologije u razumijevanju autoreferencijalnosti kao temeljne strategije u performativnome dokumentarizmu. I dok autoreferencijalni dokumentarac podrazumijeva promišljanje o filmu putem samoga medija, u suvremenome dokumentarnome filmu to ujedno pretpostavlja fokusiranje na estetiku ili anti-estetiku reprezentacije koja je utkana u tu podvrstu dokumentarca, kojoj je cilj promišljanje vlastita prikaza. Upravo su digitalna tehnologija i laganija oprema omogućile spontaniji i neposredniji način snimanja sa što manje medijacije redatelja te su tako otvorile vrata intimnijem i subjektivnijem tipu dokumentarnoga filma.

LITERATURA

Bettetini, Gianfranco, 2001, *L'audiovisivo dal cinema ai nuovi media*, Milano: Bompiani

Bruzzi, Stella, 2006, *New Documentary*, New York: Routledge

Chapman, Jane, 2009, *Issues in Contemporary Documentary*, Cambridge: Polity Press

Ellis, John, 2012, *Documentary: Witness and Self-revelation*, London, New York: Routledge

Lebow, Alisa (ur.), 2001, *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, London, New York: Wallflower Press

MacDougall, David, 1998, *Transcultural Cinema*, Princeton: Princeton University Press

Nichols, Bill, 1991, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press

Nichols, Bill, 1994, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press

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

Rascaroli, Laura, 2009, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London, New York: Wallflower Press

Renov, Michael (ur.), 1993, *Theorizing Documentary*, London, New York: Routledge

Renov, Michael, 2004, *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Rosenthal, Alan; Corner, John (ur.), 2005, *New Challenges for Documentary*, Berkeley: University of California Press

Ruby, Jay, 2000, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago: University of Chicago Press

Russell, Catherine, 1999, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press

Stam, Robert, 2015, *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*, Chichester: Wiley Blackwell

Ten Brink, Joram; Oppenheimer, Joshua (ur.), 2012, *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, London, New York: Wallflower Press

Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Winston, Brian, 1995, *Claiming the real: The Griersonian Documentary and its Legitimations*, London: British Film Institute

Winston, Brian; Vanstone, Gail; Chi, Wang (ur.), 2017, *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century*, New York, London: Bloomsbury Academic

UDK:791.229(8)(091)

Michael Chanan

ROEHAMPTON UNIVERSITY, LONDON

Latinskoamerički dokumentarac – Političke smjernice

Angažiranost

Čileanski dokumentarist Patricio Guzmán jednom je prigodom prikladno izjavio kako je “zemlja bez dokumentarnog filma poput obitelji bez foto albuma” (Guzmán, 2015).¹ U dokumentarnome filmu *Grad fotografa* (*La ciudad de los fotógrafos*, 2006) Sebastián Morena o fotografima koji su snimali prosvjede i represivne mjere tijekom diktature u Čileu, majka četiriju *desaparecidos* (“nestalih”) objašnjava kako “ne imati fotografiju vlastite obitelji znači ne imati vlastitu ulogu u povijesti čovječanstva”. Dokumentarni film odigrao je ključnu ulogu u velikom trenutku latinskoameričkog filmskog samootkrivenja tijekom revolucionarnih 1960-ih. Nova generacija filmaša iz različitih dijelova kontinenta povezala se u pokret koji su na glasovitom sastanku u čileanskom pomorskom gradiću Viña del Mar 1967. prozvali *el nuevo cine latinoamericano* – novi latinskoamerički film. Interes za dokumentarni film i njegovu socijalnu funkciju tinjao je još za vremena počasnog gostovanja Johna Griersona, utemeljitelja britanske škole dokumentarnoga filma 1930-ih, na filmskome festivalu urugvajске nacionalne odašiljačke tvrtke SODRE u Montevideu 1958.

Na istoj je smotri prikazan i prvijenac Fernanda Birrija *Dobaci mi novčić* (*Tíre dié*, 1960). Socijalno angažirani prikaz oronulih predgrađa Santa Fea u Argentini zasijao je sjeme koje će u sljedećim godinama proklijati u dokumentaristički pokret. Sociološki imperativ (kako ga je nazvao Jean-Claude Bernadet, 1985) prikazuju filmovi poput *Viramunda* (1964) Geralda Sarna o sušom uzrokovanim brazilskim unutarnjim migracijama sa sjeveroistočnih područja prema São Paulu, ili *Carlos: Filmski portret jednog šetača* (*Carlos: Cine-retrato de un caminante*, 1965) Urugvajca Maria Handlera, o životu skitnice: filmovi koji su davali lice i glas skupinama i individualcima osuđenima na anonimnost, šutnju i izoliranost od javne sfere pod kontrolom uskog kruga interesnih skupina. Iako izgleda kao da je pobuda za sve to bila isključivo politička, Handler je nešto kasnije objasnio jednom sjevernoameričkom akademiku kako latinskoamerički filmski autor “neizbježno postaje politiziran, jer mu postojeća situacija onemogućuje da bude jednostavno filmaš” (Burton, 1990: 19). To se posebno odnosi na dokumentarista, čija sklonost razotkrivanju istine već sama po sebi može biti uznemirujuća. Ali ovdje nije riječ o naivnim realistima. Birri je jednom govorio o dokumentarnome filmu kao procesu “uzastopnih aproksimacija prema stvarnosti” koja ipak u potpunosti ostaje neuhvatljiva (citirano u Chanan, 2004: 35).

Namjere iza takvih filmova sukladne su onomu što je brazilski teoretičar obrazovanja Paulo Freire nazvao “procesom podizanja svijesti” (*concientización*). Cilj je bio izravno i urgentno razbiti “kulturu tišine” apelirajući na gledateljevu moralnu koncepciju svijeta kao mjesta nejednakosti, nepravde i represije. Autori nisu skrivali svoju pristranost. Istodobno su nastojali uspostaviti aktivan odnos s gledateljima, obraćajući im se kao inteligentnim građanima, nositeljima suštinskih

97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Tekst je objavljen u zborniku Maria M. Delgado, Stephen M. Hart i Randal Johnson (ur.), 2017, *A Com-*

panion to Latin American Cinema, Malden, Oxford, Chichester: John Wiley & Sons Inc., str. 117–132.



Grad fotografa
(La ciudad de
los fotógrafos,
Sebastián
Moreno, 2006)

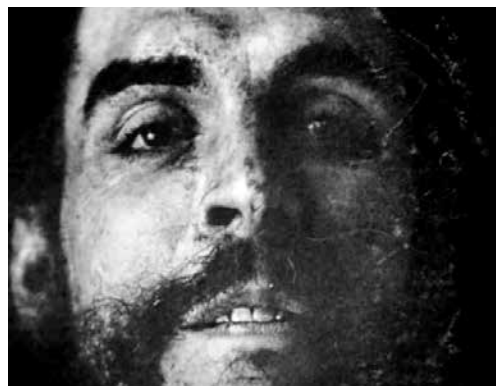
uloga u društvu. Karakteristika velikog broja njihovih filmova oslabljenje je ili potpuni raspad autoritativnog monologa u vidu voice-over naracije u korist dijaložkoga načina konstrukcije; to filmovima omogućava dijalektičku interpretaciju teme s ciljem pretvaranja gledateljeva osvještavanja u političku spoznaju. Dijalektika podizanja svijesti razlog je zbog kojega se smjernice “političkoga filma” često shvaćaju kao isključivo ljevičarske, uz dopunu da oni koji taj pojam rabe s prezirom i u njemu vide puku propagandu uglavnom govore iz ideološki suprotstavljene pozicije.

Neke od najranijih inicijativa dogodile su se izvan urbanih središta, u mjestima poput Cuzca u Peruu, gdje je 1955. osnovan filmski klub Manuel Chambi. Filmovi su počeli stvarati kratke dokumentarne filmove o etnografskim i sociokulturnim temama, postajući dijelom rastućega pokreta (francuski povjesničar filma Sadoul naziva ih Cuzcanskom školom). Filmski su se klubovi 1950-ih proširili diljem kontinenta, okupljajući neveliku, ali entuzijastičnu publiku, uz bujanje filmskih radionica i natjecanja te, u dogledno vrijeme, objavljivanje časopisa. Upravo su stranice tiskovina poput *Razgovarajmo o filmu* (*Hablemos de cine*) iz Perua i *Film današnjice* (*Cine al día*) iz Venezuele, a da ne spominjemo *Kubanski film* (*Cine Cubano*), postavile platformu kroz koju je pokret raspravljao o vlastitim vrijednostima i osjećaju identiteta. Taj je identitet koncipiran politički jer je od početka svjestan svojeg položaja unutar matrice moći i autoriteta, te podložnosti ideološkim i ekonomskim realnostima koje su temeljno neprijateljske i štetne, kako za kreativnu slobodu tako i za socijalnu pravdu. Kako se sve to prenijelo na umjetničku praksu posve je nova tema. Budući da je umjetnost ludička, dvosmislena i višeznačna, utjecaj nije mogao biti jednoznačan. Politički dokumentarac može prihvatiti mnoge oblike i stilove, osobito u rukama inovativnih filmskih autora poput ovih.

Sastavni dio utopijskoga pokreta bila je privrženost “latinoamerikanizmu” u vidu društvenoga, kulturalnog i gospodarskoga jedinstva Latinske Amerike. Unatoč tomu uvjeti za proizvodnju nezavisnih dokumentarnih filmova varirali su od zemlje do zemlje, djelomično ovisno o stanju

MICHAEL
CHANAN:
LATINSKO-
AMERIČKI DO-
KUMENTARAC
— POLITIČKE
SMJERNICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizori iz filma
*Sat visokih
peći/Vrijeme
žeravice*
(*La hora de
los hornos*,
Fernando
Solanas,
Octavio Getino,
1968)

domaćih filmskih industrija koje su pružale infrastrukturu potrebnu za nastanak alternativnih filmova. Samo su tri zemlje – Meksiko, Brazil i Argentina – bile dovoljno velike, s dovoljno velikim domaćim tržištem, kako bi podržale vlastite filmske industrije usprkos prevlasti hollywoodskih studija (ali čak su i one bile oslabljene strukturnim problemima i slabom pristupu domaćem tržištu). Svugdje drugdje tehnička infrastruktura bila je manjkava (u manjim zemljama obično nije bilo filmskih laboratorija), a na dokumentarnoj produkciji radilo se tek sporadično. Međutim, to se počelo mijenjati dolaskom televizije. Porastom potražnje za sadržajem, uključujući reklame i namjenske forme, televizija je omogućila zapošljavanje mladih filmskih djelatnika koji su istodobno imali jak senzibilitet za političke prilike. Stečene vještine iskoristili bi za proizvodnju nezavisnih dokumentaraca kao forme za izražavanje vlastitih preokupacija. Postajali su tehnički sve sposobniji i spretiniji. Neki od mladih filmaša, poput Birrija, usavršavali su svoj zanat na studijima u Europi, što je više odgovaralo njihovim senzibilitetima nego odlazak na sjever. Dokumentarni film otvarao im je potencijal za odbacivanje političkih i estetskih ograničenja institucionalne produkcije, dok su istodobno troškovi produkcije bili znatno jeftiniji.

U Čileu je dokumentarni film postao otvoreno politički, a uoči izbora predsjednika Salvadora Allendea 1970, filmaši su pružali snažnu potporu njegovoj koaliciji Narodno jedinstvo. U Argentini, gdje su se vojni udari odigrali 1955. i 1962, a političke su stranke zabranjene 1966, većina filmaša djelovala je u tajnosti. Politički je impuls time bio znatno borbeniji, kao što je vidljivo u filmovima Raymunda Gleyzera i pokretu Grupo Cine de la Base. Najpoznatiji je bio epski militantni dokumentarac *Sat visokih peći/Vrijeme žeravice* (*La hora de los hornos*, 1968) u produkciji pokreta Grupo Cine Liberación, kojega su čelnici Octavio Getino i Fernando Solanas napisali ključni manifest tog

razdoblja "Prema Trećem filmu" ("Hacia un tercer cine", 1983), koji je pokretu pridodao snažnu filozofiju filma kao oblika političke intervencije – zadatak kojemu je dokumentarni film bio doraštao. Koncept Trećega filma pozvao se na teoriju "Tri Svijeta" koju je pokret nesvrstanih prihvatio 1950-ih, ali primijenjenu na virtualnu geografiju filmske umjetnosti. Uz rizik pretjeranog pojednostavnjenja, ako je film hollywoodskog žanra koji dominira kinoplatnima širom svijeta model Prvoga filma, a europski umjetnički film Drugi film, Treći film je politička alternativa oboma, a sastoji se od filmova koje sustav ne može asimilirati u potpunosti jer se oni izravno ili neizravno suprotstavljaju njegovoj ideologiji i vrijednostima. Istodobno odbacuju i njegove metode – industrijsku organizaciju i financije Prvoga filma, ideju autorstva Drugoga filma – u korist kolektivnih ili kooperativnih oblika proizvodnje i alternativne distribucije. Budući da je riječ o virtualnoj geografiji, sve tri filmske vrste mogu se naći bilo gdje, barem u načelu – zato se susrećemo s nazivom kao što je Bollywood ili frazom "argentinski niskobudžetni art film". Slično tomu, Treći film se nije odnosio samo na zemlje Trećega svijeta. Solanas i Getino sami su dali primjere iz cijeloga svijeta, poput američkog novoljevičarskog Filmskog žurnala, "filmskih žurnala" talijanskog studentskog pokreta, organizacije Etats Généraux du Cinéma Français te filmova britanskih i japanskih studentskih pokreta. Iako potpuno marginalni, djela Trećeg filma također pokazuju karakteristike onoga što je kubanski redatelj Julio García Espinosa u još jednom ključnom manifestu tog razdoblja nazvao "nesavršenim filmom" – izbjegavaju koncept filma kao spektakla, uspavljujućeg ekrana koji uljuljava gledatelje u polukomatno stanje, i umjesto toga pokušavaju stimulirati i galvanizirati publiku (García Espinosa, 1983).

Mnoge od filmova kojima se ovdje bavimo napravile su male skupine entuzijasta radeći u međuprostorima svojih matičnih filmskih industrija, u kakvom god stanju one bile. Jedan od veterana argentinskog pokreta objasnio je to ovako: "Radili ste reklame i sve što bi zaradili išlo je u izradu militantnih filmova" (Ríos, 2014). Nešto bolji uvjeti za rad postojali su samo na Kubi gdje je 1959. otvoren filmski institut, Kubanski institut za umjetnost i filmsku industriju (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC), koji je ubrzo postao ključnom institucijom u stvaranju novoga filma. Institut je snažno podupirao dokumentarni film, proizvodeći ih svake godine desetak, pretežno pod kormilom rastućega broja mladih redatelja, koji su stjecali obrazovanje kroz prikaze društvene stvarnosti prije no što bi se okušali u fikciji. Bili su ponajprije ohrabreni primjerom Santiaga Alvareza, koji je bio zadužen za izradu tjednih filmskih žurnala. Za te je potrebe razvio razigrani i eksperimentalni pristup filmskomu jeziku (iako uvijek unutar parametara revolucionarne ideologije) koji su preuzeli dokumentaristi poput Pastora Vege, Sare Gómez, Sergia Girala i mnogih drugih.

Rezultat je bio paradoksalan: Kuba, gdje je javna sfera navodno bila zamijenjena totalitarnom kontrolom komunista, ipak je održavala prostor za živopisne dokumentarističke susrete s društvenom stvarnošću na filmskome platnu, što je bila rijetkost u drugim zemljama, gdje je dokumentarni film gubio bitku s komercijalnim zahtjevima. Naravno, neki od tih filmova doista su bili propagandistički, ali dobar ih je broj bio didaktičke prirode, usredotočen na obrazovanje građana na Griersonov način koji je umanjio političku retoriku. Mnogi su bili posvećeni slavljenju različitih aspekata popularne kubanske kulture, posebice glazbe, koristeći se građom iz bogatih arhiva. Smatralo ih se doprinosima socijalističkom preoblikovanju nacije, zajedno s biografijama iznimnih pojedinaca koje su obnavljale i vraćale njihove priče u kolektivni imaginarij. Paradoks se očituje i u tome da je velik broj mladih redatelja 1970-ih i 1980-ih zanat pekao na kratkometražnim dokumentarcima koji su bili osobne, poetične prirode, neopterećeni politikom. Kubanci su bili svjesni tih proturječja: kao što je Armando Hart, koji je kao ministar prosvjete na početku re-

MICHAEL
CHANAN:
LATINSKO-
AMERIČKI DO-
KUMENTARAC
— POLITIČKE
SMJERNICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

volucije nadgledao kampanju pismenosti, jednom izjavio: “Pobrkati umjetnost i politiku politička je pogreška. Odvajanje umjetnosti i politike također je pogreška” (Craven, 1992: 91).

U povijesti filma obično se preferira fikcionalni narativni film kao glavna odrednica filmske umjetnosti, kako je govorio Christian Metz, svodeći “sve nenarativne žanrove – dokumentarac, tehnički film i sl.” na “margine, takozvane granične regije” (citirano u Chanan, 2007, god. 26, br. 12: 36). Metz se s time složio, ali to je ograničen pogled na filmsku povijest koji zanemaruje bogatu dijalektiku koja je uvijek postojala između fikcije i dokumentarca (ili, u najranijim danima filma, između filmova priče i filmskih novosti). To zasigurno nije primjenjivo na novi latinskoamerički film, gdje je fikcija pokazala snažnu povezanost s dokumentarnim filmom i potpala pod njegove čini. Slijedeći primjer talijanskih neorealista, filmaši u nekoliko zemalja okrenuli su leđa žanrovskim obrascima i studijskomu modelu proizvodnje te su oponašali dokumentarističku, životnu viziju stvarnosti. U želji da se izbjegne artifičijelnost prikaza dominantnoga filmskog stila, fikcija je prožeta dokumentarizmom i odazvala se na dokumentaristički poziv da bude svjedokom društvene stvarnosti. Prema riječima Ane López, do 1960-ih, kada je film bio prihvaćen kao instrument podizanja svijesti, dokumentarni realizam “postao je isprepleten sa sve složenijim fikcionalnim strategijama reprezentacije” (López, 2014: 25–26). Rezultat je dug popis igranih filmova, od onih Nelsona Pereira dos Santosa iz Brazila 1950-ih, preko Jorgea Sanjinésa iz Bolivije i Miguela Littina iz Čilea 1960-ih (a da ne spominjemo kubanske redatelje poput Tomás Gutiérreza Aleae), do Victora Gavirije u Kolumbiji tijekom 1990-ih, koji demonstriraju kontinuiranu privlačnost koju su dokumentaristički instinkt i njegove metode imali za latinskoamerički igrani film.

U doba vrhunca pokreta *el nuevo cine latinoamericano* (novi latinskoamerički film) 1960-ih i 1970-ih dokumentarac je diljem kontinenta bio poznat kao sredstvo revolucionarne političke agitacije. Pokret je bio široko marksističke orijentacije, ali relativno nesputan dogmatizmom koji se često vezao uz radikalnu ljevicu, skloniji Gramscijevom razumijevanju subjektivnih čimbenika u društvu i revolucionarnom procesu. Privlačan je bio i Gramscijev koncept organskog intelektualca koji ne pretendira objektivnom mudrovanju, već se identificira s pukom čije interese želi artikulirati – to je, naposljetku, točno kako su filmaši zamišljali svoju ulogu. Njegovali su stoga poseban senzibilitet za raznolikosti kultura diljem kontinenta, te njihove hibridne i sinkretičke oblike izražavanja. Nije bilo poziva na estetsku usklađenost, čak ni na Kubi² gdje komunizam nije automatski donio i socijalistički realizam. Što je još važnije, uvjeti su zahtijevali radikalne metode filmskoga stvaralaštva za povezivanje i angažiranje publike izvan dominantnih komercijalnih filmskih krugova (osim na Kubi, gdje više nisu bili isključivo komercijalni). U nekoliko zemalja filmaši su počeli organizirati alternativne načine distribucije. Ukratko, latinskoamerički dokumentaristi postali su uključeni u stvaranje alternativne audiovizualne javne sfere zajedno s organizacijama unutar zajednice s kojima su dijelili iste preokupacije. Estetske odrednice pokreta nikada nisu propisane, no on sam nadahnuo je raznovrsne eksperimente, uključujući bavljenje kreativnim autorstvom koje je polučilo niz upečatljivih i originalnih filmova iz Kube, Brazila, Argentine, Čilea, Meksika i drugih zemalja.

Zahvaljujući složenoj društvenoj i kulturalnoj raznolikosti kontinenta, filmaši su se u praksi okrenuli etnografskomu filmu. Dovoljno je spomenuti tri istaknuta primjera. Kolumbijska reda-

2 Kubu je Che Guevara nekoć opisao kao “socijalizam s *pachangom*” (citirano u Moore, 1997: 84), odnosno socijalizam s razigranim, slavljeničkim duhom.



Etnocid,
bilješka o
Mezquitalu
(*Etnocidio: Notas sobre el Mezquital*, Paul Leduc, 1977)

teljica Marta Rodríguez bila je studentica velikana antropološkoga filma Jeana Roucha u Parizu i radikalnog sociologa i bivšeg svećenika Camila Torresa u Bogoti. Potom se udružila s Jorgeom Silvom, koji je do dokumentarizma došao kroz novinarstvo, fotografiju i sudjelovanje u kinoklubskom pokretu. Snimajući *Proizvođače opeke* (*Chircales*, 1972), proveli su pet godina s obitelji potlačenih radnika u ciglanama na periferiji Bogote, kako bi stvorili izniman film koji započinje u sociološkome i političkome ključu, ali se postupno kreće prema subjektivnome i introspektivnome, uvlačeći gledatelja u svijet protagonista, uz zadržavanje socijalno-političke perspektive. Meksički redatelj Paul Leduc također se koristio terenskim istraživanjima antropologa u svom filmu *Etnocid, bilješka o Mezquitalu* (*Etnocidio: Notas sobre el Mezquital*, 1977), abecedariju optužnica protiv suvremene meksičke države i kapitalnom djelu eksperimentalne avangarde. Filmski portret indijanskog naroda Otomí u dolini Mezquital, sjeverno od Ciudad de México, strukturiran je po poglavljima prema slovima abecede. Svako slovo označava jednu od spornih tema: A za pretke (*antepasados*), B za buržoaziju (*burguesía*), C za klasu (*clase*), D za demokraciju (*democracia*), itd.

U kombinaciji s vizualnim stilizacijama postignut efekt bliži je brechtovskom očuđenju i u tom je smislu suprotan Rodríguez i Silvi, ali upravo je forma ono što daje opipljiv oblik cijelom kompleksu odnosa koji čuče ispod površine društvene stvarnosti. U *Uličaru* (*Gamín*, 1977), Ciro Durán ulazi u drugačiju zajednicu, koristeći se tehnikama opservacijskoga filma kako bi svratio pozornost na nešto što se nalazi pred svačijim nosom, ali je praktički nevidljivo: privatne živote siročadi na ulicama Bogote. Durán, međutim, spremno krši institucionalna pravila opservacijskoga dokumentarca i u dosluhu je sa svojim protagonistima dok snima njihovu svakodnevicu. Rezultat je nalik na ulično kazalište u kojem djeca igraju sama sebe, prožimajući gledateljsko iskustvo nelagodom i povremenom nevjericom.

Nijedan pregled nije potpun bez spomena na izvanrednu trodijelnu kroniku Patricia Guzmána *Bitka za Čile* (*La batalla de Chile*, 1976–79), zapis tjeskobnih mjeseci uoči brutalnog voj-

MICHAEL
CHANAN:
LATINSKO-
AMERIČKI DO-
KUMENTARAC
— POLITIČKE
SMJERNICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



*Bitka za Čile
(La batalla de
Chile, Patricio
Guzmán,
1976–79)*

nog udara 1973, koji je poduprla CIA, a koji je završio svrgnućem predsjednika Allendea. Ta plodonosna mješavina direktnoga filma, istraživačke reportaže i političke analize nastala je tako da je snimljeni materijal neposredno nakon puča prokrijumčaren iz zemlje, a montiran je u prostorima ICAIC-a na Kubi. Prvi dio izašao je 1976, a posljednji 1979. Osim mnogih filmova o puču koji su se pojavili u međuvremenu, originalnost *Bitke za Čile* nije se ogledala u pričanju nepoznate priče, već u načinu na koji su dramatična zbivanja ispričana, iz unutarnje perspektive, ali strukturirana retrospektivno, usmjerena onomu što je gledatelj već znao – tragičnom ishodu. Ukratko, djelo je to povijesnog svjedočanstva, opsega, koncentracije, i oštine kakve rijetko susrećemo u analima dokumentarnoga filma.

Demokracija

Novi latinskoamerički film nije bio umjetnički pokret u klasičnom smislu, okupljen oko stanovitih zajedničkih estetskih ideja. Nije postojao zajednički stilski ili estetski model. Naravno, pisali su se manifesti, ali jedina stilaska obveza bila je restriktivna – odbijanje komercijalnoga, hollywoodskoga modela Prvog filma – dok je pokret vlastiti identitet određivao u prvome redu politički, potaknut dvostrukim imperativom antiimperijalizma i revolucionarnoga socijalizma. Politička tematika i angažiranost latinskoameričkog dokumentarca bili su izraz, izravan ili neizravan, polariziranoga geopolitičkog krajolika hladnoga rata, u kontekstu kojeg je kubanska revolucija otvorila novu frontu pred nosom Washingtonu. Bio je to snažan čin. Vladajuće elite našle su se pod prijetnjama sve učestalijih masovnih mobilizacija diljem kontinenta, te širenja ruralnih gerilskih pokreta u zemljama poput Venezuele i Kolumbije. Smrt Che Guevare u Boliviji 1967. potresla je cijeli kontinent (kao i ostatak svijeta), a fokus se prenosi s ruralnih tema na nove urbane gerilske skupine u Urugvaju, Brazilu i Argentini. Kod kuće kao i na sjeveru, reakcija desnice bila je istodobno oprezna i zastrašujuća. Do sredine 1970-ih velikim dijelom Južne Amerike vladale su vojne hunte kojih je ekonomska politika pogodovala stranomu kapitalu i lokalnim elitama, koje su ih zauzvrat potpomagale velikim protokom kredita, potporama i ulaganjima iz SAD-a. Središnja Amerika bila je potresena građanskim ratovima. Militanti, članovi sindikata, seoski aktivisti, re-

formistički političari, svećenici i učitelji bili su metom progona; njih stotine tisuća ubile su snage sigurnosti i eskadroni smrti. Filmaši su se našli u izgnanstvu; neki su nestali. To svakako nisu bili povoljni uvjeti za dokumentarnu ili bilo koju drugu vrstu ozbiljne filmske djelatnosti u tim zemljama, ali duh pobune ojačao je potkraj desetljeća, kada je Sandinistička revolucija u Nikaragvi urodila prvim filmskim žurnalima u proizvodnji novoosnovanoga filmskog instituta. Žurnali su premijerno prikazani na Kubi u prosincu 1979, na prvom izdanju ICAIC-ova Međunarodnoga festivala novoga latinskoameričkog filma. Godinu kasnije na red je došla još manja zemlja, El Salvador, gdje je osloboditeljski pokret usred gerilskoga rata otvorio filmski institut i ponosno predstavio svoj prvi dugometražni dokumentarac o borbi *El Salvador: Ljudi će pobijediti* (*El Salvador: el pueblo vencerá*, Diego de la Texera, 1982), uzbudljiv primjer urgentnoga filma, jednog od karakterističnih modusa militantnoga dokumentarca.

Ipak, pokret će uskoro početi slabjeti, dijelom zato što umjetnički pokreti uvijek podliježu povijesnim ciklusima koji ih oslabljuju, ali i zbog drugih čimbenika. Vlastiti politički karakter ostavio ga je izloženoga promjenama u političkoj klimi. Kako je vojna vladavina jenjavala, u pojedinim je zemljama postupno uspostavljena civilna vlada, a diktatori su zamijenjeni izabranim predsjednicima. Diktature je naposljetku savladala kombinacija građanskog otpora i lošega gospodarskog upravljanja. Vrhunac problema dosegnut je ranih 1980-ih, kada su se glavni latinskoamerički dužnici našli u nemogućnosti da nađu pokriće za vlastite dugove. Prema Edwardu Hermanu i Jamesu Petrasu (1985), prijetnja potpunog sloma latinskoameričkih gospodarstava i međunarodnoga kreditnog sustava potaknuli su masivnu operaciju "krpanja rupa" pod pokroviteljstvom SAD-a i MMF-a. "Uspostava civilne vlasti nipošto nije bio prvobitni cilj čelnika iz Washingtona i njihovih vojnih saveznika; naprotiv, posrijedi je bilo strateško odstupanje u kojem su i jedni i drugi sada nastojali nametnuti granice civilnim političarima." Restrikcije su uključivale veliku mjeru zaštite vojske od progona za počinjene zločine. Istodobno, pod krinkom demokratizacije novi civilni režimi podlegli su sve dominantnijoj ideologiji neoliberalizma koja je, zahvaljujući intervenciji generala Pinocheta, već bila na snazi u Čileu. Postali su ovisni o doktrinama slobodnog tržišta, što je samo pogoršalo nejednaku razmjenu i neravnopravnost, stare simptome nerazvijenosti.

Nove, zbunjujuće okolnosti dezorijentirale su ljevicu, demoraliziranu državnim brutalnostima i krajnjim neuspjehom gerilske borbe. Privlačnost revolucionarne politike oslabljena je porazom, a za onaj politički koncipiran dio kinematografije preobrazba političkoga prostora značila je potencijalno izgnanstvo. Kako je desetljeće odmicalo, retorika militantnoga filma počela se činiti neprimjerenom i pokret se našao u rastućoj krizi povjerenja i identiteta. Koncept revolucionarne militantnosti počeo je slabjeti čak i prije nego što je slom komunističkoga bloka u Istočnoj Europi i Sovjetskom Savezu promijenio globalnu ravnotežu moći. Na filmološkoj konferenciji u Iowi 1986 (ovdje govorim iz sjećanja), postavljena je tvrdnja da je novi latinskoamerički film ne-realizirani utopijski ideal; u stvarnosti je postajao sve fragmentarniji i stoga bi bilo bolje govoriti o novim latinskoameričkim filmovima u množini. Godinu dana kasnije, kada je postavljeno na godišnjem seminaru u sklopu filmskoga festivala u Havani, to je isto pitanje izazvalo žestoku raspravu. Uvjerenja su trajna, ali zastarjela retorika i stari propisi, rečeno je, više nisu služili nikomu (Aufderheide, 2000: 240). U doba rušenja Berlinskoga zida, gotovo je svaka od latinskoameričkih zemalja obnovila neki oblik civilne vlasti, a navodni novi svjetski poredak bio je oblikovan kolapsom komunizma, očiglednom pobjedom globalnoga kapitalizma, gubitkom socijalističkih težnji i utopijskih ideala i delegitimizacijom revolucionarnih programa. Samo se nekoliko marginalnih zemalja još uvijek odupiralo. Jedna od njih bila je Kuba, gdje se filmska proizvodnja, međutim,

MICHAEL
CHANAN:
LATINSKO-
AMERIČKI DO-
KUMENTARAC
— POLITIČKE
SMJERNICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Majke sa
Svibanjskog
trga (Las
Madres de
la Plaza de
Mayo, Lourdes
Portillo, Susana
Muñoz, 1985)

skoro zagubila u gospodarskim previranjima. Filmski žurnali obustavljeni su, a dokumentarna je produkcija znatno smanjena.

U pojedinim zemljama povratak u demokraciju omogućio je rekonstrukciju javne sfere, a dokumentarni film je imao ulogu u tom procesu “pružajući alternativu medijskim diskursima koje su proizvele korporacije u suradnji s vojskom”, kako kažu Vinicius Navarro i Juan Carlos Rodríguez (2014: 2). Ubrzo se pojavila nova tema i novi set problema kojima se valjalo pozabaviti – dokumentiranje represije u godinama vojne diktature, u svrhu borbe za novu politiku ljudskih prava, prema kojoj bi se počinitelje izvelo pred lice pravde. Pojavio se niz filmova, uključujući institucionalne, kooperativne i nezavisne produkcije, obilježeni svjedočanstvima i optužbama, koji su se bavili pitanjima pamćenja i amnezije nakon državnoga terora. Jedan od ranih prototipova žanra, *Majke sa Svibanjskog trga* (*Las Madres de la Plaza de Mayo*, 1985) Lourdes Portillo i Susane Muñoz, prikazuje majke koje se tjedno okupljaju ispred predsjedničke palače na Svibanjskome trgu (*Plaza de Mayo*) u Buenos Airesu u spomen svojoj nestaloj djeci, zahtijevajući pravdu. Emotivno nabijen uradak, stilski i tehnički nalik na konvencionalnu reportažu, film je ujedno najavio dolazak novoga ženskog filma, sa ženama iza kamere i ispred nje, potvrđujući njihovu rastuću borbu za prava. Novi ženski filmski kolektivi razvijali su različite strategije, ponekad radeći s muškarcima, ponekad ne, ali uvijek iznoseći ženske probleme i perspektive na ekran, dijeleći iste alternativne distribucijske kanale.

S prvim znakovima liberalizacije u Brazilu, Eduardo Coutinho nastavio je rad ondje gdje ga je bio prisiljen napustiti zbog vojnoga puča 17 godina ranije. Tada je snimao neorealističku dramu o atentatu na seoskoga vođu na sjeveroistoku zemlje. U *Žrtvenome jarcu* (*Cabra Marcado para Morrer*, 1984) istražuje što se dogodilo obitelji pokojnika, prikazujući prethodne snimke spašene iz skrovišta, kako bi potaknuo prisjećanja ljudi. Rezultat je film o vlastitu nastajanju, o povijesti



Prizor iz
filma *Žrtveni
jarac* (Cabra
Marcado
para Morrer,
Eduardo
Coutinho,
1984)

upisanoj u tkivo filma, koji signalizira aporije koje prate represiju. Film postaje autorefleksivni prikaz problematike snimanja filma koji također problematizira ideju autorstva dokumentarnoga filma. Coutinho u filmu samosvjesno prikazuje sebe kao tek jedno od lica u mnoštvu, s vlastitim sjećanjima na događaje koja se stavljaju u jednak odnos sa sjećanjima drugih sudionika i arhivskim filmskim snimkama. Povijest borbe za prikazivanje postala je dijelom teme filma, označavajući time trenutak kada latinskoamerički dokumentarac dostiže novu razinu samosvijesti.

Video

Jedan aspekt filma *El Salvador: Ljudi će pobijediti* pokazao se proročanskim za budućnost dokumentarnoga filma, ne samo u Latinskoj Americi: eklektičkim stilom u film su uvrštene među ostalim i snimke zabilježene na videu. Upravo u doba nastanka filma, video je postao službeni televizijski format za snimanje reportaža, a njegovo uključivanje u dokumentarni film imalo je snažan učinak. Tehnički manjkava slika ne samo da je označavala urgentnost već je i objelodanila novi modus kojim će prizori borbe zasjati na kinoplatnu. Širenje videa rezultat je sve većega globalnog prodiranja tehnologije, ubrzanog neoliberalnim djelovanjem, no njegova je zastupljenost varirala ovisno o režimu u pojedinim zemljama, ponekad s paradoksalnim ili neočekivanim rezultatima. Prvi upečatljiv primjer alternativne videoprodukcije u Latinskoj Americi 1980-ih pojavio se u potpuno neprijateljskim okolnostima u Čileu, gdje je filmska produkcija bila obustavljena, filmaši aktivni tijekom Narodnog jedinstva protjerani su iz zemlje, televizija je bila pod strogom kontrolom, a Pinochet se na vlasti zadržao do 1989. Njegovu padu pridonijela je nova generacija dokumentarista koja je postala aktivna u pokretu otpora. Nova tehnologija omogućila im je da djeluju prikriveno. Počevši oko 1983–84, kada je gospodarska kriza dovela do eskalacije društvenih nemira, oblikovao se pokret aktivista kroz skupine poput *Fasic*, *Teleanálisis*, *Cámara en*

MICHAEL
CHANAN:
LATINSKO-
AMERIČKI DO-
KUMENTARAC
— POLITIČKE
SMJERNICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

mano, *Ictus TV* i *Grupo Proceso* i započelo je nešto što Antonio Traverso i Germán Liñero nazivaju “bitkom audiovizualnog polja” (citirano u Navarro i Rodríguez, 2014: 169). Pokret nije samo dokumentirao državno nasilje i političku borbu, već je i predstavio oblik otpora sam po sebi, proizvodeći konstantan protok snimki političkih događaja nikada viđenih na televiziji, kako bi stvorio kontra-narativ dominantnom diskursu u zemlji, kao i u inozemstvu. *Teleanálisis*, primjerice, bio je alternativni filmski žurnal nastao u proizvodnji nezavisnog časopisa *Análisis*, potpomognutoga financijama inozemnih nevladinih udruga. Materijal je sniman na profesionalnom U-matic formatu, a žurnali su distribuirani ilegalno na VHS kasetama unutar zemlje, a tako su se i krijumčarili u inozemstvo. Drugi su radili samostalno, poput Pabla Salasa i Pedra Chaskela, veterana Narodnog jedinstva (i montažera *Bitke za Čile*), koji su se koristili videom pri dokumentiranju prosvjednih zbivanja poput demonstracija za ženska prava u *Mi smo više* (*Somos más*, 1985). Njihov je pristup sasvim drukčiji od konvencionalnoga reportažnog stila. Kamera iz ruke strogo opservacijski bilježi događaje, koji se prikazuju u dugim kadrovima, bez verbalnoga komentara. Minimalistička tehnika bila je odgovor na praktična ograničenja, ali je također predstavila stil snimanja u kojem kamera poprima vlastitu osobnost – stil bistrog oka i u velikom kontrastu naspram bezličnosti televizijske kamere.

Teleanálisis je rezultat truda nove vrste televizijskih novinara. Međutim, u mjestima gdje za time nije bilo potrebe, filmaši su puno rjeđe pribjegavali videoformatima, prepustivši taj teren novim generacijama aktivista, dijelom zbog činjenice da filmska umjetnost još nije pronašla svoj ekvivalent u videu, a dijelom i zbog toga što videu umjetnost uopće nije ni bila preokupacija. Kada se video prvi put pojavio 1970-ih, aktivisti u urbanim središtima prigrlili su ga kao potencijalno snažno sredstvo u borbi za demokraciju, ali ta očekivanja nisu ispunjena. Idućega desetljeća, unatoč malim izgledima, video je postao uistinu relevantan medij. Pat Aufderheide u svom izvješću “Grassroots Video in Latin America” spominje mrežu od 40 produkcijskih organizacija koje djeluju u Brazilu 1984 (2000: 258). Prema drugom izvoru, do 1989. u Latinskoj Americi postojalo je 413 civilnih organizacija koje su se koristile videoteknikom (citirano u Traverso i Liñero 2014: 168), a jedan je brazilski videoaktivist u intervjuu iz 1992. izjavio kako su “društveni pokreti prisvojili video medij prije profesionalaca” (Alberto López, citirano u Goldfarb, 2000: 278).

Brzo rastuća videoscena nije bila ni uniformirana ni homogena, ali se zavrtila u sve pore civilnoga društva, od korporativne promidžbe i međunarodnih humanitarnih organizacija, putem sveučilišta i crkve, do sindikata, političkih skupina, lokalnih zajednica i civilnih pokreta. Većina onoga što je proizvedeno bila je reportažna, obrazovna ili promidžbena, bez težnji dokumentarizmu kao umjetničkoj formi (što se u Europi naziva “kreativnim dokumentarizmom”). Zbog prirode medija, cirkulacija je bila skromna (analogni se videozapis može kopirati samo u malim količinama, za razliku od diskova koji se mogu masovno proizvoditi i digitalnoga videozapisa koji se može neograničeno reproducirati putem interneta). Ipak, iako njegova niska razlučivost još nije mogla parirati materijalnoj kvaliteti filmske vrpce, a montaža analognih vrpca bila je linearna, što nikada nije bio slučaj s celuloidom, video se kvalitativno razlikovao od filma – bio je izravniji i spontaniji – a sam medij snažno je utjecao na dokumentarnu praksu i estetiku. Najbitnije od svega, uvukao se u najmarginalnije slojeve društva, omogućio različitim zajednicama da međusobno komuniciraju na nove načine, te tako uspostavio novu domenu subjekata i identiteta. Potkraj 1980-ih s videom su se počele upoznavati i brazilске autohtone zajednice i počeo se oblikovati pokret “autohtoni video” (*video indígena*).³ Indijanska populacija bila je zastupljena na filmu od najranijih

97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Prva autohtona videoprodukcija pojavila se oko 1987, kada je Centar de Trabalho Indigenista započeo

projekt pod nazivom “Video u selima” i počeo raditi sa zajednicom Nambiquara sa sjevera Mato Grossa.

dana, ali ti prikazi nisu dolazili od njih samih. Dolaskom videa oni prestaju biti objekti egzotizirajućeg, etnografskog ili objektivnog pogleda, te postaju subjekti vlastita diskursa, govoreći vlastitim jezikom. I kao što ističe Freya Schiwy (2009), nisu čak ni trebali biti pismeni.

Najčešće teme bili su gotovo izumrli rituali, dokumentiranje kampanje za raspodjelu zemljišta ili istraživanje masakra. Nastali su novi podžanrovi, poput videopisma, namijenjeni komunikaciji među zajednicama. Osim njih, tu su dokumentarna svjedočanstva, poruke vladinim organizacijama, dokumentiranje raznih ceremonija, svakodnevica i priče iz života u zajednicama, uključujući i kratke igrane filmove. Svi su zajedno aranžirani u pakete za distribuciju. Širenje pokreta na autohtone zajednice u različitim zemljama bilo je u skladu s porastom ruralnih i urbanih pokreta uključenih u nove oblike otpora diljem kontinenta. Suočeni s ekološki neprihvatljivim, gramzivim socioekonomskim sustavom, pokreti se velikim dijelom opredjeljuju za obranu ekološke održivosti, zauzimajući se istodobno za ženska prava i ravnopravnost spolova. Aktivistička i politička komponenta pokreta bila je jasna, ali ono što se događa na estetskom planu pomalo je paradoksalno. "Autohtoni video" evocira tradiciju društvene borbe upisanu u klasični novi latinoamerički dokumentarac i čini se da slijedi put Trećega filma, ali ne i njegove modernističke tendencije, koje su bile usmjerene na razbijanje dominantnih kodova reprezentacije. "Autohtoni video" u velikoj mjeri ponavlja konvencije: "govoreće glave", snimanje iz ruke, standardna televizijska montaža – razne vrste konvencija varirale su ovisno o podžanru. No, progovara se iz drugačijeg položaja, što stvara novi modus dokumentarističkog obraćanja. Dobro poznata formula koju je Bill Nichols primijenio na klasični dokumentarac, "govorim tebi o njima" (Nichols, 2001: 13), pretvara se u "mi govorimo o sebi jedni drugima".

Kratki dokumentarac o autohtonoj videoprodukciji *Drugi pogled* (*La otra mirada*, 1999), koji je bolivijska grupa CEFREC proizvela za međunarodnu publiku, tvrdi da autohtoni mediji ne samo da pozivaju na razmjenu perspektiva o različitim gorućim pitanjima koja se tiču zajednice već to čine tako da omogućuju tim istim zajednicama da predstavljaju same sebe kao protagoniste svojih priča. Dok ih konstantne promjene i transformacije obvezuju da pronađu nov način komunikacije s ostatkom svijeta, video postaje instrument za aktivan dijalog o modernosti. Slična stvar, samo u urbanoj varijanti, dogodila se u Argentini s *cine piquetero* u doba uličnih nemira poznatih pod nazivom *Argentinazo*, kada je potkraj 2001. došlo do gospodarskoga sloma zemlje. Banke su zatvorile vrata, država se našla u nemogućnosti otplaćivati svoj međunarodni dug, u dvanaest dana izmijenilo se pet predsjednika, a učinak, kako mi ga je neposredno kasnije opisao jedan prijatelj, bio je taj da je "eksplozivna stvarnost zahvatila i dokumentaristički fitilj" (De Carli). Pokret je dobio ime po *piqueterosima* koji su u znak prosvjeda blokirali ceste i mostove. Mladim filmašima, za koje je pojava jeftine videotehnologije značila da su sada posjedovali vlastita sredstva za proizvodnju, nisu trebala državna povjerenstva ni financije kako bi izašli na ulice i snimali. Događale su se iznimno zanimljive stvari, "od spontanog videozapisa koji su bilježili masovne mobilizacije i *cacerolazos* proteste – koji su se zatim prodavali na ulicama s pretrpanih štandova – do filmskih entuzijasta koji se okreću dokumentarnom filmu i koji otkrivaju tehničko umijeće, čak i svojevrsnu argentinsku tradiciju u načinu prikazivanja ili pripovijedanja o tome što se događa". Te vrlo militantne videozapise uglavnom su snimale grupe ljudi u suradnji s popularnim organizacijama nastalima u obliku odgovora na rastuću krizu. Često su ih proizvodili "gotovo anonimni", kao neposredan odgovor na hitnu situaciju (De Carli). U doba kada su videokasete još uvijek bile važan medij distribucije, njihovi uradci prikazivali su se u tvornicama, na skupovima građanskih pokreta, u lokalnim kafićima i na uličnim festivalima, ali ne i na televiziji i u kinima. Prikazivani na sastancima i skupštinama, u parkovima i na ulicama, u potpunosti zaobilazeći službene medije, njihovi videofilmovi ušli su u paralelnu, alternativnu javnu sferu izvan kanala parlamentarne demokracije, ali koja je umjesto toga ukorijenjena u samome narodnom pokretu.

MICHAEL
CHANAN:
LATINSKO-
AMERIČKI DO-
KUMENTARAC
— POLITIČKE
SMJERNICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Cine piquetero u svim je svojim oblicima predstavio živopisnu panoramu opsežnosti i čiste inventivnosti narodne akcije – od kratkih izvještaja do glazbenih spotova, često u stilu koji možemo nazvati “participacijskom reportažom”: nemirna kamera iz ruke, izravni zvuk s lokacije, intervjui na ulicama – isti sastojci kao za izradu televizijske reportaže, ali drugačije sastavljeni: bez reporterova komentara, montirani u kombinaciji s arhivskim televizijskim snimcima i novinskim natpisima, s osjećajem za ironiju i dekonstrukcijskim tendencijama, te često potpomognuto suvremenom argentinskom *rock*-glazbom. Ukratko, stil koji oživljava modernističke eksperimentalne tendencije u postmodernom okruženju, gdje trezvenost “autohtonog videa” prepušta mjesto performerskom duhu i dinamici javnih prosvjeda na ulicama. Posebno su upečatljive akcije poznate kao *escrache*, svojevrsna proslava javnoga poniženja i prokazivanja, nalik na ulično kazalište. Energičnost i dinamika *escrachea* dolazi do izražaja u ovim snimcima, ali njihov duh širi se na cijeli pokret, koji u tom ključu možemo nazvati i *video escrache* – stil koji na ekrane prenosi energiju i osjećaj, istu mješavinu elemenata, simboličkih gesta i slika, sa zajedničkom namjerom ne samo da prikazuju već sami po sebi predstavljaju intervenciju, komunikativnu akciju, čin obraćanja putem videa.

Nekoliko takvih grupa potječe iz doba prije *Argentinazoa*. Nešto ranije iste godine na filmskom festivalu Mar de Plata veteran Trećega filma Fernando Solanas pohvalio je mlade aktiviste, njihovu strast i angažman za prikazivanje sadržaja kakav se ne viđa na televiziji. Čak ih je prozvao nasljednicima Trećega filma. Je li to bila samo pusta želja? Novi videofilmaši nikada nisu sami povlačili tu paralelu, dijelom zato što je njihovo znanje o 1960-ima i tadašnjim modelima djelovanja bilo ograničeno, a dijelom zato što se njihovo političko djelovanje drastično odmaknulo od marksističke militantnosti. No, pojavio se novi čimbenik: počeli su raditi s digitalnim videom koji je nudio nove mogućnosti za ispunjavanje starih snova o demokratskom potencijalu novih medija. Snovi su to koji sežu još iz doba Dzige Vertova i Sovjetskoga Saveza 1920-ih, kada je oblikovana ideja o mreži lokalnih kinoamatera koji bi kontinuirano proizvodili seriju filmskih žurnala. Pišući o radiju 1932, Bertolt Brecht ga je opisao kao medij s prirođenim kapacitetom da postane “najfiniji mogući aparat za komunikaciju u javnom životu”, beskrajni sustav komunikacijskih kanala, ili bi to mogao postati ako bi mu se omogućilo da i prenosi i prima, “ako bi slušatelju omogućio da govori a ne da tek sluša, kad bi ga znao uvesti u odnos umjesto da ga izolira” (Brecht, 2000: 42–43). Razmišljajući o mogućim smjernicama umjetničke proizvodnje, Julio García Espinosa na Kubi 1970. predviđa velike stvari “ako evolucija filmske tehnologije (o kojoj dokazi već postoje) omoguću da ta ista tehnologija prestane biti povlastica manjine” (García Espinosa, 1983). Sve su te ideje utopijske, ali, dodaje Brecht, onda nam valja zapitati se zašto su utopijske. U međuvremenu, pristupačne cijene videotehnologije i internet oslobodili su beskrajnu bujicu masovnog javnog djelovanja, od trivijalnih i intimnih do amaterskih reportažnih snimki političkih prosvjeda i optužbi. To dolazi uz opomenu: ako su ovo uvjeti koje je Espinosa pretekao, rezultati mogu poprilično varirati, budući da demokracija interneta služi jednako desnici koliko i ljevici. No, oni također utječu na umjetnički aspekt dokumentaraca, rekonfigurirajući moduse reprezentacije, razbijajući estetske granice, umnožavajući mrežu podžanrova, šireći vlastite domete i dosege.

Melankolija

Ključni zagovarač transformacije dokumentarnoga filma s pomoću videa bio je brazilski redatelj Eduardo Coutinho. Video mu je pružao veću pokretljivost, mogućnost duga, neprekinutoga kadra i, prije svega, stil razgovornoga jezika, njegovu spontanost, nijanse, oklijevanja i izostavljanja. Okrenuvši se suvremenoj svakodnevici u filmovima kao što su *Lešinari* (*Boca de Lixo*, 1993), *Moćni duh* (*Santo Forte*, 1999), *Babilônia 2000* (2001) i *Master*, *zgrada u Copacabani* (*Edifício Master*,

2002), Coutinho se usredotočuje na jednu lokaciju i predstavlja ljude koje ondje susreće: smetlište na rubu grada, favela s pogledom na zaljev Rio de Janeiro, apartman u blizini plaže. Načelo “jedinstvene lokacije”, kako ga je Coutinho nazvao, omogućuje mu uspostavljanje odnosa sa svojim protagonistima na temelju zajedničkoga životnog prostora, prikazujući društveni mikrokozmos, postavljajući dijalektiku prema kojoj lokacija definira određeno mjesto u svijetu koje tada postaje metafora za živote ljudi koji ondje obitavaju (Lins, 2003). Odlagalište otpada postaje metafora odbačenosti od društva, stambeni blok ocrtava unutarnji život gradskog stanovnika; a u slučaju *Babilonije 2000*, budući da je film snimljen u šumovitom gradiću s pogledom na zaljev Rio de Janeiro 31. prosinca 1999, lokacija je metafora nade ljudi na prijelazu tisućljeća. Paradoksalno, ti se filmovi na prvi pogled ne razlikuju od mnogih televizijskih dokumentaraca s “govorećim glavama”, ali postoje ključne razlike koje se odnose na mjesto, ljude i filmske postupke, jer Coutinho nikada ne tretira svoje subjekte kao stereotipe ili pijune. Ovo su filmovi susreta. Ljudi s kojima se susrećemo nisu predstavljeni kao puki primjeri, utjelovljenja neke određene kategorije. Dok izvlači iz njih fragmente jedinstvenih, osobnih priča vlastitih životnih iskustava, Coutinho ih ne osuđuje. Nije mu namjera dokazati argument ili izložiti neku tezu, nema autorskog komentara oko kojeg se vrti čitav narativ; zapravo uopće nema sveobuhvatne priče, samo puno malih. U svakom slučaju, ono što izvire svojevrsna je struktura osjećaja bivanja u određenoj zajednici.

Kad su kritičari stali komentirati kako im se čini da se Coutinho odmaknuo od politike i okrenuo prema intimnosti privatnoga života, on je odgovorio kako smatra da su njegovi filmovi još uvijek politički, ali ne na konvencionalan način. Odbacujući ljevičarsku tendenciju idealizaciji naroda, dolazimo do pravih ljudi i onoga s čime se moraju nositi svaki dan (Campaña Ramia i Mesquita, 2012). Međutim, ovdje se ne radi samo o pomaku u perspektivi, jer istodobno, iako puni ljudske topline, filmovi su mu prožeti osjećajem razočaranja svijetom koji ne može zadovoljiti ljudske nade i želje. Drugim riječima, ovo je film melankolije; film koji se pokušava suočiti s dubokim osjećajem gubitka koji je preplavio ljevicu u razdoblju nakon vojne diktature, a koji se održao do kraja hladnoga rata – ne zato jer je postojeći socijalizam u Istočnoj Europi predstavljao uzorni model, već zbog činjenice da je njegova propast označila pobjedu kapitalizma i poništavanje samog socijalističkog diskursa.

Prema Freudu, melankolija je usko povezana s konceptom žalovanja, od kojeg preuzima određene značajke (Freud, 1957). Oboje predstavljaju reakciju na gubitak voljenog objekta – uglavnom osobe, ali i pojedinih, kako ih je Freud nazvao, “apstrakcija”: ideala poput vlastite domovine ili osjećaja slobode. Ali dok je tugovanje, kaže Freud, zdrav i normalan proces koji je potrebno prebroditi, melankolija je abnormalno stanje iz kojega se teže izvući, pri kojem ego želi prekinuti vezu s izgubljenim objektom i istodobno ga zadržati, time blokirajući proces žalovanja. Posljedice su iscrpljujuće – ego je podijeljen i generira strahove, tjeskobu, poricanje i samoprezir, stanje koje proizlazi, tvrdi Freud, iz “onoga što obično nazivamo savješću” (1957: 247). Dok je Freud razmišljao u okvirima individualnih patoloških dispozicija, Walter Benjamin je početkom 1930-ih u Njemačkoj govorio o “lijevoj melankoliji”, primjenjujući taj termin na raspoloženja i stavove koje je primijetio u stanovitoj ljevičarskoj poeziji. Definirao ga je kao uvjerenje prema kojem “odgovarajuće političko djelovanje”, iako postojano kao ideal, “praktički više nije moguće” (Benjamin, 1999). Takav pogled na svijet indikativan je za situaciju koja je nastala u Latinskoj Americi 1990-ih, iako iz različitih razloga, u različito vrijeme i na različitom mjestu, s različitim učincima. Freud je primijetio da psihijatrijska definicija melankolije oscilira sa svakim pojedinačnim slučajem, a isto vrijedi i za melankoliju kao sociopolitičku kategoriju osjećaja.

Freud je tvrdio da za melankolika izgubljeni objekt nije potpuno mrtav jer još uvijek postoji u njegovoj nesvijesti, kao da je živ zakopan. Upravo se takvo stanje veže za slučaj *desaparecidosa*,

MICHAEL
CHANAN:
LATINSKO-
AMERIČKI DO-
KUMENTARAC
— POLITIČKE
SMJERNICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Master, zgrada
u Copacabani
(Edificio
Master,
Eduardo
Coutinho,
2002)

ni mrtvih ni živih, čime je njihovim bližnjima onemogućeno propisno tugovanje. Žalovanje im je uskraćeno. Vrijeme naposljetku otkriva sve. Potrebno je nekoliko godina da bi ustrajno djelovanje melankolije postalo zamjetljivo. Kamera ga zatim prvi put bilježi kroz prizor osobnoga gubitka, kao tjeskobni afekt u držanju pojedinca, u njegovu glasu, na licu, u govoru tijela. No, kako kamera bilježi prisutnost neriješenih žalovanja, melankolični subjekt postaje metom vlastitih sumnji i sramote, neizbježnog nagona za moralnom osudom kojom savjest (frojdijanski superego, Veliko Drugo kod Lacana) kažnjava ego. Ovdje se referiram na dva filma argentinskog dokumentarista Andrésa Di Telle (rođenog 1958), *Montoneros, povijest* (*Montoneros, una historia*, 1994) i *Zabranjeno* (*Prohibido*, 1997), koji su među prvim dokumentarcima koji su se primili zadaće razračunavanja s traumama “prljavog rata”. Prvi prikazuje priču o Ani, bivšoj niskorangiranoj militantici koja je rodila dijete skrivajući se od zakona, nakon čega je djetetov otac nestao, a ona je oteta. Priča se, međutim, neposredno nakon toga širi i uključuje niz drugih svjedočanstava, poprimajući naličje kolektivne povijesti političkih iluzija. *Zabranjeno* govori o represiji i povremenoj kolaboraciji u kulturnome i medijskome sektoru pod diktaturom. Oba filma sadržavaju srceparajuće prizore sjećanja na žrtve političkoga nasilja od strane onih koji su ga preživjeli, no ti su trenutci samo dio širega prostora u kojem sudionici istih povijesnih događaja kontempliraju o razlozima koji su doveli do tih događaja. Ali redatelj nije među njima. Di Tella, koji je u doba vojnog udara 1976. imao 18 godina, proveo je velik dio svog djetinjstva u inozemstvu (njegovi su roditelji protjerani iz zemlje za prijašnjega vojnog režima 1964–73), a zatim je nakon puča ponovno otišao studirati u inozemstvu. Ti filmovi potaknuti su njegovom potrebom da shvati iskustvo vlastite generacije od koje je bio odvojen. Koristeći vlastiti glas u *voice-overu*, daje savršen kontrapunkt svojim sugovornicima, a filmovi mu postaju svojevrсна kognitivna mapa prostora obilježenoga suvremenom lijevom melankolijom, u kompleksnoj slojevitosti koje se isprepleću prošlost, sadašnjost i budućnost. Ondje gdje prepoznavanje povijesnih proturječja budi sjećanja na kompromise i izdaje, kao i na boli krivnje i međusobnih optužbi, neuspjeh se vraća u obliku gubitka obećane budućnosti, i ostaje sadašnjost u kojoj nema utopije, bez jasne moralne i političke vizije, niti koherentnog oblika političkog djelovanja.

Melankolija je ustrajna, ali nije fiksirana, a snaga estetske forme poput dokumentarnoga filma leži u otvaranju sigurnog terapijskog prostora za suočavanje s traumom kroz reprezentaciju, krećući od stadija u kojem se melankolija još nije u potpunosti odvojila od žalovanja. To je potez koji Di Tella radi sa svojim sljedećim filmom, u kojem istupa pred kameru kako bi sebe učinio središnjom točkom opsežnog istraživanja vlastita društvenog i povijesnog identiteta. Di Tella je govorio o "instinktu dokumentarista koji ti govori da uvijek otvoriš vrata na kojima piše *ulaz zabranjen*" (Pinto Veas, s. a.). Vrata kroz koja prolazi u svom sljedećem filmu vode ga do vlastite obitelji. *Televizija i ja* (*La televisión y yo*, 2003) autobiografski je esej koji raskida s prethodnim preispitivanjima tuđih nedovršenih žalovanja kako bi istražio raskrižje privatne sfere obiteljske povijesti i javne domene nacionalne povijesti kroz priču o vlastitu djedu, uspješnom poduzetniku, i usponu i padu njegova industrijskog carstva. Stariji Di Tella je nekada proizvodio televizijske prijamnike, a njegov se unuk sada sastaje s unukom poduzetnika koji je osnovao televizijsku postaju koje su program ti prijemnici emitirali. Priča o dvojici poduzetnika, kaže on, "također je priča o nacionalnom projektu koji se izgubio u povijesnim previranjima". Jedan argentinski filmski kritičar okarakterizirao je film kao "skupinu priča obilježenih gubitkom" (Kriger, 2003). Uistinu, melankolična pripovijest, ali ispričana iz perspektive vedrog, znatiželjnog i ponekad nestašnog pripovjedača. Film donosi pomak u autorskom stavu od znatiželjnog istražitelja prema performativnoj naraciji iz prvoga lica koja se 1980-ih sve češće pojavljuje u dokumentarnome filmu diljem svijeta, ali s posebnim značajem u Latinskoj Americi, tvrdi Antonio Gómez, gdje iznosi osobitosti individualnog iskustva "nasuprot pozadine narušenog osjećaja kolektivnosti" (2014: 47).

Još jedan vrlo upečatljiv prikaz osobne političke melankolije nalazi se u djelima Patricia Guzmána, europskog prebjega koji predstavlja cijelu generaciju čileanskih filmaša koji rade u egzilu. U filmu *Čile, nepokolebljivo sjećanje* (*Chile, la memoria obstinada*, 1997) vraća se na poprište svog slavnog uratka *Bitka za Čile* (koji ondje nije bio prikazivan) u potrazi za mnogobrojnim protagonistima izvornoga filma, pokušavajući pritom doznati kakve uspomene i dojmove ti prizori danas bude u starijim i mlađim gledateljima. Film ulazi u sukob s vlastitim melankoličnim imaginarijem, kako bi došao do otkrića da taj imaginarij nije isključivo njegov. Španjolska filmologinja María Luisa Ortega donosi zanimljivu usporedbu dvaju filmova Di Telle i Guzmána (citirano u Chanan, 2007: 248). Obojica se služe arhivskim slikama i koriste se naracijom iz prvoga lica – prisutnost filmaša u vlastitu filmu – u pokušaju da putem autorefleksivnog modusa filmske konstrukcije proniknu u povijest. No Guzmán se koristi prizorima iz vlastitih filmova, dok ih Di Tella posuđuje od drugih (uključujući obiteljske filmove). Guzmán ponovno prodire u povijest koju je već osobno proživio iza vlastita objektiva. Di Tella istražuje povijest prije svog doba; za sljedeću generaciju filmskih redatelja to će postati norma. U *Plavokosima* (*Los rubios*, 2003), filmu o nestanku njezinih roditelja 1977, kada je imala samo četiri godine, Albertina Carri nas suočava s vrlo konfliktnom subjektivnošću, "sobom definiranim kroz nedostatak znanja", kako to objašnjava Gómez (2014: 49). Ukratko, riječ je o krizi identiteta iznesenoj kroz povijesnu situaciju subjekata bez neposrednog iskustva ili sjećanja na traumatične događaje koji su ipak utjecali i na njihov razvoj.

Zaključak

Periodizacija se uvijek lomi što se više približavamo sadašnjici. Nekoliko primjera poput navedenih može indicirati, ali ne nužno i reprezentirati šire tendencije, osobito u doba sve većega opticaja digitalnih pokretnih slika, što čini sveobuhvatno istraživanje novijih trendova pomalo uzaludnim. Kontinuirana produkcija najraznolikijih filmova, dugih i kratkih, pripada procesu koji Latinska Amerika u potpunosti dijeli s dokumentarnim filmom svugdje u svijetu, jer ništa više nije izvan dosega globalizirane kulture, čak i ako distribucijski kanali nisu na jednakoj ra-

zini. Nova virtualna geografija sada obuhvaća zaslone i ekrane različitih veličina i reprodukciju zvuka vrlo varirajuće kvalitete. Mjesta i načini konzumerizma radikalno su se promijenili, tako da riječi poput “filma” i “dokumentarca” više ne odgovaraju svom prijašnjem značenju. Znači li to da je starom političkom dokumentarcu odzvonilo, a zajedno s njim i duhu *el nuevo cine latinoamericano*? Što se tiče potonjega, kao što je Ana Nahman (2015) nedavno demonstrirala, mišljenja se razlikuju. Pojedini kritičari vjeruju kako je duh zamro još 1970-ih, neki vide njegove odjeke još u filmovima iz ranih 1980-ih, no neki se zauzimaju za to da za njega kraj uopće ne postoji, jer su cijelo iskustvo i ideali ostali neispunjeni (kao što je nužno slučaj sa svakim utopijskim projektom). U priči o autorskom dokumentarcu velik se prekid dogodio u sredini, kada neuspjeh i jačanje neoliberalizma, posebno izraženo nakon kraja hladnoga rata, dovode do razočaranja kod pripadnika dotadašnjih revolucionarnih pokreta. Ali postoji još jedna priča – ona u kojoj brz razvoj videotehnologije i mobilne komunikacije širi alternativnu javnu sferu neovisnih medija kako bi se potaknulo sudjelovanje građana. Za novu generaciju filmaša to je potpuno prirodno polje djelovanja, iako ne bez komplikacija. Pristup proizvodnji je olakšan, ali konzumerizam toliko snažno dominira internetom da je disidentsko djelovanje još uvijek marginalizirano. Također, poput svojih idejnih predaka, politički filmaši suočavaju se s problemom kako zaraditi za život. Ali još je jedna činjenica neosporiva: *Latinoamericanismo* nikad nije umro. Naprotiv, on je uporište za politički ekscelencijalizam Latinske Amerike u usporedbi s drugim kontinentima. Istodobno dolazi do svojevrstnog političkoga preporoda, počevši od Meksika sa Zapatistima i nastavljajući se kroz pobjede ljevičarskih stranaka na izborima u Venezueli, Brazilu, Argentini, Boliviji i Ekvadoru. Njihove se političke težnje međusobno razlikuju, ali sve su posvećene promicanju raznovrsnosti latinskoameričkog identiteta i politike, što uključuje i postupno izmicanje zagušljivom stisku sjevernoameričkog imperija. Ako se revitalizacijom oblikuje i nova antikapitalistička politika, željno iščekujemo vidjeti njezine manifestacije u filmovima koji se njome inspiriraju, izravno ili neizravno. Oni će svjedočiti upornosti političke svijesti i pojavi novoga političkog subjekta koji prepoznaje nemogućnost postizanja apsolutne objektivnosti, ali se ipak drži principa i odbija odustati. Međutim, ova će hipoteza ipak morati pričekati neku buduću prigodu za testiranje.



Montoneros,
povijest
(Montoneros,
una historia,
Andrés Di Tella,
1994)



Televizija i ja
(La televisión y
yo, Andrés Di
Tella, 2003)



Prizor iz
filma Čile,
nepokolebljivo
sjećanje (Chile,
la memoria
obstinada,
Patricio
Guzmán, 1997)

LITERATURA

Aufderheide, Patricia, 2000, *The Daily Planet*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Benjamin, Walter, 1999, "Left-Wing Melancholy", u: Jennings, Michael (ur.), *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 2: 1927–1934, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, str. 423–426.

Bernadet, Jean-Claude, 1985, *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo: Brasiliense

Brecht, Bertolt, 2000, "The Radio as a Communications Apparatus", u: Silberman, Marc (ur.), *Brecht on Film and Radio*, London: Methuen, str. 42–43.

Burton, Julianne, 1990, *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, PA: Pittsburgh University Press

Campañá Ramia, María; Mesquita, Cláudia, 2012, "Introducción", u: Campañá Ramia, María; Mesquita, Cláudia (ur.), *El otro cine de Eduardo Coutinho*, Quito: Edoc, str. 1–10.

Chanan, Michael, 2007, *The Politics of Documentary*, London: BFI

Craven, David, 1992, "The Visual Arts Since the Cuban Revolution", *Third Text*, br. 20, str. 91–92.

De Carli, Guillermo, osobna komunikacija

Freud, Sigmund, 1957, "Mourning and Melancholia", u: Strachey, James (ur.), *Sigmund Freud: Complete Works*, vol. 14, London: Hogarth Press, str. 243–258.

García Espinosa, Julio, 1983, "For an Imperfect Cinema", u: Chanan, Michael (ur.), *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, London: BFI/C4, str. 28–34.

Goldfarb, Brian, 2000, "Local Television and Community Politics in Brazil", u: Noriega, Chon (ur.), *Visible Nations, Latin American Cinema and Video*, Minneapolis: University of Minnesota Press, str. 263–284.

Gómez, Antonio, 2014, "First-Person Documentary and the New Political Subject: Enunciation: Recent History and the Present in New Argentine Cinema", u: Navarro, Vincius; Rodríguez, Juan Carlos (ur.), *New Documentaries in Latin America*, New York: Palgrave Macmillan, str. 45–57.

Guzmán, Patricio, 2015, "The Importance of Documentary Cinema", <<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=17&lng=en>>, posjet 27. ožujka 2015.

Herman, Edward S.; Petras, James, 1985, "Resurgent Democracy: Rhetoric and Reality", *New Left Review*, god. 1, br. 154.

Kruger, Clara, 2003, "Andrés Di Tella", u: Paranagua, Paulo Antonio (ur.), *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra, str. 264–265.

Lins, Consuelo, 2003, "Eduardo Coutinho", u: Paranagua, Paulo Antonio (ur.), *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra, str. 225–235.

López, Ana, 2014, "A Poetics of the Trace", u: Navarro, Vincius; Rodríguez, Juan Carlos (ur.), *New Documentaries in Latin America*, New York: Palgrave Macmillan, str. 25–44.

Moore, Robin, 1997, *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940*, Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press

Nahman, Ana, 2015, "Imágenes del movimiento. Historia e historiografía en el Nuevo Cine Latinoamericano", *Pacarina del Sur*, 6(22) (January–March), <<http://www.pacarinadelsur.com/50-dossiers/dossier-14/1067-imagenes-del-movimiento-historia-ehistoriografia-en-el-nuevo-cine-latinoamericano>>, posjet 1. travnja 2015.

Navarro, Vincius; Rodríguez, Juan Carlos (ur.), 2014, *New Documentaries in Latin America*, New York: Palgrave Macmillan

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

Pinto Veas, Iván. s. a. "Ficciones del yo: entrevista a Andrés Di Tella." posjet 27. ožujka 2015, <<http://www.lafuga.cl/andres-ditella/618>>

Ríos, Humberto, 2014, "Humberto Ríos y el montaje del cine militante", 11. studenoga, <<http://www.edaeditores.org/humberto-rios/>>, posjet 27. ožujka 2015.

Schiwy, Freya, 2009, *Indianizing Film, Decolonization, the Andes, & the Question of Technology*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press

Solanas, Fernando; Getino, Octavio, 1983, "Towards a Third Cinema", u: Chanan, Michael (ur.), *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, London: BFI/C4, str. 17–27.

Traverso, Antonio; Liñero, Germán, 2014, "Chilean Political Documentary Video of the 1980s", u: Navarro, Vincius; Rodríguez, Juan Carlos (ur.), *New Documentaries in Latin America*, New York: Palgrave Macmillan, str. 167–185.

MICHAEL
CHANAN:
LATINSKO-
AMERIČKI DO-
KUMENTARAC
— POLITIČKE
SMJERNICE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.229(437.6)"196/197"

Maja Novković

Dokumentarni filmovi slovačkoga novoga vala

SAŽETAK: U ovome ćemo se radu baviti dokumentarnim filmom u razdoblju slovačkoga novoga vala. Predstaviti ćemo dokumentarne filmove predstavnika "prvoga vala", generacije slovačkih filmaša koji su diplomirali na praškom FAMU-u u prvome desetljeću njegova postojanja i koji će poslije sudjelovati u formiranju slovačkoga novoga vala – Jána Kadára i Štefana Uhera. Potom ćemo govoriti o predstavnicima kasnije generacije koji cijeli čehoslovački novi val dovode do njegova vrhunca da bi ga u konačnici i nadmašili – Dušanu Hanáku i Juraju Jakubisku. Pokušat ćemo pratiti formiranje i razvoj slovačkoga novoga vala od samih naznaka njegova početka stavljajući pritom naglasak na najvažnije dokumentarne filmove navedenih redatelja u tome razdoblju. Međutim, kako bismo dobili potpuniju sliku o dokumentarnim filmovima novoga vala, bit će nužno djelomično obuhvatiti razdoblje prije njegove pojave, kao i razdoblje odjeka njegovih obilježja 1970-ih.

KLJUČNE RIJEČI: slovački novi val, dokumentarni film, Ján Kadár, Štefan Uher, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák

1. Uvod

Kada govorimo o čehoslovačkom filmu, a nakon 1993. i o njegovim sljednicama, češkoj i slovačkoj kinematografiji, potonja je u usporedbi s prvom, barem se tako filmskom laiku može činiti, manje poznata i donekle percipirana kao manje važna. Da nije baš tako svjedoči i to da je upravo slovački film označio početak čehoslovačkog novog vala, najsajnijeg razdoblja zajedničke kinematografije.

Prvi je film (čeho)slovačkoga novoga vala *Sunce u mreži* (*Slnko v sieti*, 1962), drugi igrani film redatelja Štefana Uhera. Ovaj je uradak u potpunosti kongenijalan s novim valom (Lukeš, 2013: 106), koji takvim karakteriziraju i oko čega su složni i filmski historiografi, poput Jana Lukeša ili Václava Maceka (u: *Prethodníci*, 48. i 55. min.). Scenarij je napisao slovački prozaik Alfonz Bednár¹ na temelju svojih triju pripovijedaka objavljenih 1961. u časopisima *Slovački pregledi* (*Slovenské pohľady*) i *Život kulture* (*Kultúrny život*) – *Fajolov prínos* (*Fajolov príspevok*), *Zlatna vrata* (*Zlatá brána*), *Pontonski dan* (*Pontónový deň*). U doba njegova nastanka cenzura ga je označila kao antisocijalistički i protudržavni film koji nastoji ocrniti režim i samim tim nije preporučljiv za javnost. Naime, sam naslov cenzori su tumačili kao "komunizam u zamci", lik slijepe majke kao simbol komunističke partije, pomrčinu sunca kao sumrak komunizma, a motiv čamca na suhome predstavljao je, po njima, ondašnje stanje društvenog uređenja. Uherovu je djelu pomogao klub filmskih kritičara iz Praga koji je organizirao projekcije kako bi film ipak našao put do gledatelja. One su bile nagovještaj liberalizacije koja će dovesti do zlatnoga doba čehoslovačkog filma sredinom 1960-ih.

Sunce u mreži je lirski priča o emocionalnom sazrijevanju i prvoj ljubavi. Film je pritom usredotočen na unutarnji život likova, mladih ljudi koji su se našli u zamci straha od nerazumijevanja

97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Alfonz Bednár (1914–1989) je od filma *Sunce u mreži* (1962) autor scenarija svih Uherovih igranih filmova 1960-ih – *Orgulje* (*Organ*, 1964), *Tri kćeri* (*Tri dcéry*, 1967), *Genij* (*Génius*, 1969). Iznimka je *Čudesna*

djevica (*Panna zázračnica*, 1966), nastala prema istoimenoj noveli i scenariju slovačkoga disidentskog pisca Dominika Tatarke (1913–1989).



Sunce u mreži
(*Slnko v sieti*,
Štefan Uher,
1962)

i neshvaćanja, no ujedno kritički oslikava ondašnje stanje i socijalnu situaciju te je neposredno svjedočanstvo o dobu u kojem nastaje. Bez obzira na sve nepovoljne okolnosti, bio je iznimno uspješan kod publike. Redatelj je pak nagrađen najvišim državnim priznanjima, a film je 1962. osvojio Nagradu čehoslovačke filmske kritike i do danas se smatra djelom kojim je započela nova era (čeho)slovačkog filma. Filmski kritičar Jaroslav Boček zbog toga je filma Uhera nazvao Ivanom Krstiteljem čehoslovačkoga novoga vala.²

Potrebno je istaknuti u međunarodnim okvirima jedan od najpoznatijih filmova (čeho)slovačke kinematografije, djelo redateljskoga tandema Jána Kadára i Elmara Klosa, psihološku dramu o holokaustu *Trgovina na korzu* (*Obchod na korze*, 1965). Ovaj film inzistira na promjeni društva putem suočavanja s prošlošću i predstavlja vrhunac povijesne tematike u novovalnim filmovima. Radnja je smještena u 1942. u doba progona Židova tijekom klerofašističke slovačke države u Drugome svjetskom ratu. Film je nastao na temelju priče Ladislava Grosmana, a govori o prostodušnom stolaru Tonu Brtku koji, zahvaljujući svojem šogoru, lokalnom zapovjedniku Hlinkove garde,³ dobiva propalu galanteriju koja je nekoć pripadala staroj gluhoj udovici Židovki Rozálji Lautmanovoj.

Ova tragikomedija analizira ondašnje vrijeme i upozorava na suodgovornost svih koji su svojom indiferentnošću i oportunističkom omogućili nasilje. Tematizira moć autoritarnog režima

MAJA
NOVKOVIĆ:
DOKUMEN-
TARNI FILMOVI
SLOVAČKOGA
NOVOGA VALA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² <https://kultura.sme.sk/c/6528248/slnko-v-sieti-ziari-nanovo.html>, posjet 17. lipnja 2018.

³ Hlinkova garda – profašistička poluvojna formacija, organ vladajućega režima Prve Slovačke Republike (1939–1945), pandana Nezavisnoj Državi Hrvatskoj (1941–1945).

da u svoju mrežu uvuče dobroćudnog i bezazlenog čovjeka, koji se zatim uzalud trudi suočiti s moralnom dvojmom i grižnjom savjesti. Glavnu mušku ulogu tumači Slovak Jozef Kroner, a poljska glumica Ida Kamińska za svoj je nastup bila nominirana za Akademijinu nagradu u kategoriji najbolje glavne ženske uloge.⁴ Film je pak 1966. osvojio Akademijinu nagradu za najbolji strani film i ujedno je prvo djelo čehoslovačke produkcije koje je osvojilo ovo prestižno filmsko priznanje.⁵ Uz to *Trgovina na korzu* osvojila je i posebno počasno priznanje na festivalu u Cannesu. Slovački i češki filmaši i filmski kritičari do danas ga smatraju jednim od najboljih djela u povijesti zajedničke kinematografije. Kadár i Klos tako su se uvrstili među značajne osobe ne samo nacionalna već i poslijeratnog europskog filma.

Međutim, u ovome bismo radu fokus htjeli staviti na dokumentarni film u razdoblju slovačkoga novoga vala. Predstaviti ćemo dvojicu velikih redatelja, autore dvaju možda najvažnijih, već spomenutih igranih filmova slovačke kinematografije – Jána Kadára i Štefana Uhera. Oni su predstavnici “prvoga vala”, kako ih naziva Josef Škvorecký⁶ (Lukeš, 2013: 67), dio prve generacije slovačkih filmaša koji su diplomirali na praškom FAMU-u u ranim godinama njegova postojanja te koji su aktivno sudjelovali u nastanku i formiranju slovačkoga novoga vala. Potom će biti riječi i o dvojici predstavnika kasnije generacije koji cijeli čehoslovački novi val dovode do njegova vrhunca – Dušanu Hanáku i Juraju Jakubisku.

Dakle, pokušat ćemo pratiti formiranje i dati presjek razvoja slovačkoga novoga vala promatrajući taj razvoj od samih početaka ili, bolje rečeno, naznaka početka i pritom staviti naglasak na najvažnije dokumentarne filmove navedenih redatelja u tom razdoblju. Najproduktivnije razdoblje slovačkoga novoga vala, od 1963. do 1969, najizrazitija je etapa slovačke dokumentaristike. Tih su se godina formirali i iskristalizirali tematski i žanrovski afiniteti široke skupine redatelja (Macek, 1992: 69, 70). Međutim, kako bismo dobili cjelovitiju sliku o dokumentarnim filmovima navedenoga razdoblja, bit će nužno djelomično obuhvatiti razdoblje prije njegove pojave, kao i razdoblje odjeka njegovih obilježja 1970-ih.

2. Društveno-povijesni kontekst

Prije nego što išta kažemo o slovačkome novome valu, nužno je promotriti društveni, politički i kulturni kontekst u razdoblju prije procvata slovačke kinematografije 1960-ih. S tim ćemo se ciljem morati vratiti u razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata.

Ono po čemu se slovačka kultura, a time i kinematografija, razlikuje od češke, njezina je mladost. U Slovačkoj nije postojala filmska tradicija, nije bilo filmskih studija i filmske tehnike. S druge strane, u Češkoj je još prije rata postojala bogata tradicija, primjerice filmski studio Barrandov otvoren je još 1933. I dok je slovački film nakon rata u povojima, u ostalim aspektima kulturnoga života istaknute su likovna umjetnost i lirski proza, folklorna tradicija te narodna tradicija koja se razvijala od romantizma. Slovačka se moderna pak koristi pučkim motivima, a posjeduje i urbanu crtu.

⁴ Nagradu je te godine osvojila Elizabeth Taylor za ulogu Marthe u *Tko se boji Virginie Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966).

⁵ Godine 1967. Akademijinu nagradu za najbolji strani film dobili su čehoslovački *Strogo kontrolirani vlakovi* (*Ostře sledované vlaky*, Jiří Menzel, 1966), a

1996. istu je nagradu osvojio češki *Kolja* (Jan Svěrák, 1996).

⁶ J. Škvorecký (1924–2012), češki prozaik, esejist i prevoditelj. Godine 1971. osnovao je izdavačku kuću Sixty-Eight Publishers u Torontu. Njegov prvi roman *Kukavice* (*Zbabělci*) objavljen je 1958.



Trgovina na korzu (Obchod na korze, Ján Kadár, Elmar Klos, 1965)

Čehoslovačka je kinematografija 1945. podržavljena te joj je nametnuta stroža politička kontrola. Slovačka je kinematografija pak, za razliku od češke, već tada bila nacionalizirana, i to za Drugoga svjetskog rata. Bitno je napomenuti da nakon 1945. državna potpora kinematografiji nije bila shvaćana kao ideološka kontrola, već kao prednost i jedina mogućnost za razvoj filma. Godine 1945. dekretom predsjednika Republike Edvarda Beneša osnovana je Umjetnička akademija (Akademie múzických umění, AMU) u Pragu, a u sklopu nje i Fakultet filma (Filmová fakulta Akademie múzických umění, FAMU), koji je 1960. promijenio naziv u Fakultet filma i televizije (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění), uz zadržavanje stare kratice. Prva je akademska godina bila 1946/47. Najznačajniji pedagog koji je predavao režiju na FAMU-u potkraj 1950-ih bio je filmski samouk Otakar Vávra. Osim toga u Bratislavi je 1949. osnovan samostalni filmski studio Koliba koji je počeo raditi 1953, punih dvadeset godina nakon Barrandova. Osnivanje FAMU-a i Kolibe možemo smatrati prvim važnim koracima za početak razvoja slovačke kinematografije.

Nakon kratkoga liberalnog razdoblja poslije Drugoga svjetskog rata koje su obilježili osnivanje FAMU-a i Kolibe, 1950-e u slovačkom su filmu obilježili ideološki pritisci, socijalni realizam i propagandna djela. Restaljinizacija je donijela ograničeni inventar tema i shematizam u prikazivanju filmske radnje. Filmska se inspiracija pronalazila u sovjetskoj avangardi – filmovima Sergeja

MAJA
NOVKOVIĆ:
DOKUMENTARNI
FILMOVI
SLOVAČKOGA
NOVOGA VALA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Ejzenštejna i Oleksandra Dovženka. Slovačka i češka kinematografija su zbog kulturne i jezične bliskosti 1950-ih bile usko kadrovski povezane.⁷ Mnogi češki redatelji tijekom 1950-ih gostuju u filmski nerazvijenijoj Slovačkoj.⁸ Filmovi čeških autora pak u tom istom razdoblju već osvajaju nagrade na međunarodnim festivalima.⁹ Osim toga slovačka je kinematografija imala drugačiji ritam od češke. Tako se u prvoj polovici 1950-ih pojavljuju “prvi filmovi” (prvi film u boji, prvi epski film, prvi žanrovski film, prva poslijeratna koprodukcija).

Djelovanje filmskoga studija Koliba u prvim je godinama njegova postojanja obilježila proizvodnja kičastih folklornih ilustracija entuzijazma zbog izgradnje i industrijalizacije zemlje koje su stvorene prema prikrivenoj jednakadbi – narod i tehnički napredak znače socijalizam koji pak znači čovjekovu sreću. Slovačka je kinematografija u to doba bila obilježena podređenošću ideološkim zahtjevima, a filmovi toga tipa bili su iznimno popularni. Nije naodmet napomenuti da se “ideologičnost” filmova toga tipa iščitava i na ovaj način karakterizira tek iz perspektive filmskih historiografa današnjice. U ono su doba ti filmovi bili idejno usmjereni izgradnji zemlje nakon strahota Drugoga svjetskog rata, kao i izgradnji boljega društva za sve društvene slojeve. Osim toga bile su zastupljene i drame u kojima se često koristilo temom klasne borbe.

Prvi se festival čehoslovačkoga filma od 22. do 28. veljače 1959. održavao u slovačkom gradu Banskjoj Bystrici, a njegovim je dijelom bila i konferencija na kojoj je trebalo opravdano pohvaliti uspjehe čehoslovačke kinematografije posljednjih godina. Konferencija je kao uzore filmskoga stvaralaštva uzdigla propagandne, agitatorsko-političke filmove i shematizirane socijalne drame. Na konferenciji je osuđeno nekoliko filmova čeških redatelja, kao i *Tri želje* (*Tri přání*, 1958) Jána Kadára i Elmara Klosa. Restrikcije s konferencije u Banskjoj Bystrici nisu naročito pogodile slovačku produkciju, iako je nakon konferencije došlo do reorganizacije slovačkog filma. Autori iz tzv. skupine mladih Monike Gajdošove, koju su činili prvi slovački studenti na FAMU-u (redatelji Peter Solan i Eduard Grečner, scenarist Tibor Vichta) proglašeni su “nositeljima pogrešnih liberalnih stavova” (Lukeš, 2013: 86). Čelni ljudi slovačkog filma smatrali su odnos praške škole prema svojim studentima prilično benevolentnim i odlučili su potražiti vlastite načine kako zauzdati kinematografiju i idejno je ojačati. Upravo se u tom stavu ogleda retardacija u usporedbi s razvojem u Češkoj (ibid., 86). Kritički osjećaj za socijalnu stvarnost i sirove detalje pod utjecajem neorealizma kakve vidimo u filmovima prije 1959. zaustavio je upravo ideološki napad na toj konferenciji. Nova snaga koja se formirala na FAMU-u u doba restrikcija poslije će postati poznata kao mladi, novi val.

Kraj 1950-ih i početak 1960-ih donio je relativnu slobodu i mogućnost kontakta sa svjetskim filmom, u čemu je veliku ulogu odigrao upravo FAMU i profesori koji su ondje predavali, kao i studio Koliba u Bratislavi. 1960-e bile su zlatno doba čehoslovačkog filma u kojem su autori iskoristili liberalnije kulturno ozračje. Uoči burnog razdoblja Praškog proljeća 1968. svojim su se

7 Primjerice u drami *Bijela tama* (*Bílá tma*, 1948) češkoga redatelja Františka Čápa prema predlošku slovačkoga scenarista i redatelja Leopolda Lahole.

8 Češki je redatelj Martin Frič u suradnji sa Slovakom Paľom Bielikom 1946. snimio prvi produkcijski slovački film *Pazi...!* (*Varúj...!*) prema psihološkoj drami Ivana Stodole *Pastirova žena* (*Bačova žena*, 1928). U filmu je glavnu ulogu tumačio upravo Paľo Bielik.

9 U rujnu 1947. čak su dva filma čeških redatelja osvojila nagrade na VIII. međunarodnome filmskom festivalu u Veneciji. Svečano je priznanje za posebne umjetničke zasluge dobio Martin Frič za *Čapekove pripovijetke* (*Čapkovy povídky*, 1947), a drama *Sirena* (*Sířena*, 1947) Karela Steklýja prvi je čehoslovački film koji je osvojio Zlatnoga lava i nagradu za glazbu.

djelima obračunali s prošlošću i kritizirali suvremeni život eksperimentirajući pritom s novim, inovativnim oblicima filmskog izražavanja. Čehoslovačka kinematografija 1960-ih, a napose novi val, nije izrasla isključivo iz kritičkoga odnosa svojih stvaraoca prema društvenim zbivanjima, ali su ona bila jedno od temeljnih impulsa njihova djelovanja. Filmsko je stvaralaštvo 1960-ih u potpunosti financirala država, ali se tijekom nekoliko godina film izmaknuo pritiscima vlasti i izborio za kreativnu neovisnost.

Među društveno-povijesne, vanjske okolnosti koje su otvorile prostor novomu valu ubrajaju se i osnivanje samostalnoga Saveza čehoslovačkih filmskih i televizijskih umjetnika (Zväz československých filmových a televíznych umelcov, FITES) 1965. koji je postao instrument dijaloga umjetnika i vlastodržaca. Godine 1963. za predsjednika slovačke sekcije FITES-a izabran je Štefan Uher, a 1969. ponovno je izabran za predsjednika samostalnoga nacionalnog saveza SloFITES. Osim osnivanja FITES-a, u srpnju 1967. odobreno je izdavanje FITES-ova dvotjednika *Filmskih i televizijskih novina* (*Filmové a televízne noviny*) koji je do ukidanja u rujnu 1969. bio važna platforma kulturne oporbe, najprije protiv režima generalnoga tajnika Komunističke partije Čehoslovačke (1953–68) i predsjednika države (1957–68) Antonína Novotnoga, a poslije i protiv nadolazeće “normalizacije”.¹⁰

3. Obilježja novoga vala

Htjela bih ovdje naglasiti da se u slovačkoj kinematografiji početkom 1960-ih u sadržajnom smislu pojavljuju nove teme i problematiziranja tabua, ali s formalnoga je aspekta još uvijek riječ o suštinski konvencionalnim filmovima. Jedina je iznimka *Sunce u mreži* koji je prokrčio put redateljima slovačkoga novoga vala osvjetlivši smjer za neovisan razvoj nacionalne kinematografije (Hames, 2005: 50). Iako su prvi filmovi slovačkoga novoga vala nastali još 1962, pravim se početkom pokreta smatra 1963. Te je godine u slovački filmski prostor stupila skupina redatelja koja nije bila obilježena kompromisima iz 1950-ih (Jan Lukeš u: *Dolazak novoga vala*, 1. min).

Novi se val kao pojam najprije odnosio na pojavu češkoga filma, na studente Otakara Vávre (Jiří Menzel, Věra Chytilová, Evald Schorm, Jan Schmidt), koji su najprije bili “mladi val”, a nakon toga se pojam proširio na slovačku kinematografiju i mladu generaciju filmaša općenito (Slovaci Štefan Uher, Peter Solan, kasnije Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Elo Havetta, Česi Jan Němec, Hynek Bočan). Novi val u slovačkoj kinematografiji ima šire značenje nego u češkoj i označava novo kretanje u filmu. U slovačkom se filmu novi val povezuje s pojavom prve generacije s FAMU-a, pripadnika “prvoga vala” uzleta slovačke kinematografije sredinom prošloga stoljeća – Stanislava Barabáša, Petera Solana, Štefana Uhera, Eduarda Grečnera i Martina Hollýja, generacije koja je u Slovačkoj figurirala kao pandan Vávrinoj školi. Vjesnik novoga vala, film *Sunce u mreži* nastaje otprilike istodobno ili tek nešto kasnije od radova pripadnika Vávrine škole i u njemu se već mogu iščitavati novovalni postupci.

U to je doba sazrela i mlada generacija filmskih kritičara koji su počeli definirati taj novi filmski pokret. Novi je val kod njih nailazio na odobravanje, što ne treba čuditi jer su ti filmovi bili nagrađivani i u inozemstvu. Doprinos su novoga vala slovačkoj kinematografiji sadržajne i formalne promjene koje stoje nasuprot ideološkim, soc-realističkim, propagandnim, shematskim djeli-

¹⁰ Do sloma praškoga proljeća dolazi u kolovozu 1968. nakon ulaska vojnih snaga Varšavskoga pakta u Čehoslovačku, čime započinje razdoblje snažne

političke kontrole nad svim segmentima društva. Za taj proces “vraćanja situacije u normalu” koristi se pojam “normalizacija” (op. u.)

ma 1950-ih. On je donio sebi svojstven način viđenja stvarnosti. S jedne je strane za slovački film otkrio grad kao suprotnost dotadašnjoj seoskoj tradiciji, a s druge je strane unio autentične, nepatvorene folklorne elemente, što je posebno uočljivo u filmovima pripadnika kasnije generacije, primjerice u Juraja Jakubiska. Nije naodmet naglasiti da novo kretanje u filmu nije bilo izolirano, slični su se procesi odvijali i u kazalištu i književnosti, pojavila se nova generacija s novim idejama, a film u tome nije bio iznimka. Ono što upada u oči kada je o slovačkome novome valu riječ jest jednostavna činjenica da se rodio gotovo ni iz čega. Na prvu je generaciju filmaša koji su sudjelovali u formiranju slovačkoga novoga vala utjecao praški FAMU. Gotovo svi su potjecali iz seoskih sredina, Prag im je pružio mnogo novih poticaja, nakon čega su se vratili u domovinu. Međutim, neki su slovački redatelji ostali i svoje filmove nastavili snimati u Pragu (Ivan Balada, Juraj Herz).

Slovački novi val nije nikakav zajednički umjetnički program, nije riječ ni o kakvoj generacijskoj skupini, već o mladoj kreativnoj snazi koja se pojavila u to doba, a inspiraciju je pronalazila i u ostalim umjetničkim područjima. Ono što se u ovim filmovima može iščitati i pratiti jest potreba, ali i sve veća mogućnost izražavanja vlastitih ideja praćena zanimanjem za čovjeka, individualnu svijest u društveno-političkome sustavu. Sve je to bilo moguće jer je u drugoj polovici 1960-ih u velikoj mjeri popustila kontrola nad filmskom proizvodnjom.

4. Dokumentarni filmovi u razdoblju “prvoga vala”

4.1. Ján Kadár

Filmski samouk, redatelj i scenarist Ján Kadár (1918–1979) na praškom je FAMU-u predavao većini redatelja zaslužnih za čehoslovački novi val 1960-ih. Strogo govoreći, rođen je prerano, a prvi je igrani film snimio već početkom 1950-ih pa se ne može bez ostatka svrstati među pripadnike “prvoga vala”. To svakako vrijedi za njegova gotovo stalnoga suradnika Elmara Klosa (1910–1993). Međutim, obojica zauzimaju središnje mjesto među pripadnicima starije generacije i redatelja koji su debitirali potkraj 1950-ih i početkom 1960-ih, a kritičnost i inovativnost njihovih ranih radova opravdava njihovo uključivanje među redatelje “prvoga vala” (Hames, 2005: 36).

Kadár, Slovak mađarskih korijena, nakon Drugoga svjetskog rata, tijekom kojega je bio zarobljen u nacističkom logoru, pisao je scenarije za druge redatelje i režirao političke dokumentarce. Razvoj političkoga dokumentarnog filma važan je impuls dobio 1946. Kadárovim kratkometražnim filmovima *Osobno su odgovorni za zločine protiv čovječnosti!* (*Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti!*) i *Osobno su odgovorni za izdaju u narodnom ustanku!* (*Sú osobne zodpovední za zradu na národnom povstaní!*) u kojima je oštro kritizirao fašističku slovačku državu na čelu s njezinim predsjednikom, katoličkim svećenikom Jozefom Tisom. Kadár u formi političkoga dokumentarnog filma s visokom razinom kritičnosti, osobnom angažiranošću, poistovjećivanjem iskaza s autorskim stavom (Macek, 1992: 27), donosi sliku stanja društva tijekom fašističke diktature. Popratni je komentar za oba filma snimio slovački glumac Ladislav Chudík.

Njegov politički kratkometražni dokumentarni film *Život se diže iz ruševina* (*Na troskách vyrastá život*, 1945) donosi vizualno dojmljivo svjedočanstvo o obnovi slovačkoga gospodarstva uništenoga ratom. U tom je filmu kontrast jedno od glavnih izražajnih sredstava. Uz njega, Kadárovu je radu svojstvena i metoda paralele kojom se događaje prikazuju, ali istodobno i vrednuju. U svojim političkim dokumentarnim filmovima osobni stav više nastoji iskazati montažom faktografskoga materijala nego autorskim komentarom. Uz takav način rada dolazi do mogućnosti stvaranja pogrešnih uzročno-posljedičnih veza i povezanosti (ibid.). Komentatori su u ovome filmu bili slovački glumci Ján Jamnický i, kao u njegova prethodna dva filma, Ladislav Chudík. Za glazbu je u sva tri filma bio zadužen Šimon Jurovský, koji je glazbeno obilježio raniju, predno-

vovalnu fazu slovačke kinematografije. Dakle, upravo politički dokumentarni film dominira u počecima Kádárova filmskoga stvaralaštva.

Nakon što je njegov igrani debi, komedija *Katka* (1950), o mladoj Slovakini koja napušta selo kako bi se uključila u gradsku industrijalizaciju, doživio službenu osudu državne cenzure, Kádár odlazi u Prag gdje upoznaje češkog redatelja, scenarista i producenta Elmara Klosa, koji mu pruža pomoć i daje šansu. Suradnja s Klosom započinje 1952, a zajedno su režirali gotovo dvadeset godina tijekom kojih su snimili osam dugometražnih igranih filmova. Možemo reći da su čak i igrani filmovi Jána Kádára dokumentarističkoga karaktera. Razlog leži u činjenici što su gotovo svi pripadnici "prvoga vala" (uključujući i Uhera o kojemu će biti riječi kasnije) svoj filmski put započeli kao dokumentaristi, a ovo se "štovanje istine" ogleda i u njihovim igranim filmovima (Albert Marenčin u: *Prethodnici*, 49. min.). Spomenimo, primjerice, film *Optuženik* (*Obžalovaný*, 1964) u kojem se taj redateljski dvojac bavi pitanjem prava i pravde, krivnje i kazne.

Glavni junak Jozef Kudrna (glumi ga slovački glumac Vlado Müller) nevin je optužen zbog ekonomskog prekršaja i biva formalno osuđen tek na vrijeme provedeno u istražnome pritvoru. No Kudrna odbija tu presudu koja za njega predstavlja kompromis kojim se ništa ne rješava. Tako se uloge preokreću, optuženi postaje tužitelj i krivnju prebacuje na sustav koji sprječava inicijativu i težnju za većom produktivnošću. Radije se vraća u zatvor kako bi time uputio na prave krivce i time više moralno načelo postavlja iznad zakona, individualnu savjest nadređuje "objektivnoj" ruci pravde i ograničenim zakonima koji pravo i pravdu podčinjavaju ideologiji. U ovom se filmu, slično kao i u filmu snimljenom godinu ranije *Smrt se zove Engelchen*¹¹ (*Smrt si říká Engelchen*, Ján Kádár i Elmar Klos, 1963), izmjenjuju sadašnjost (sudski proces i boravak u zatvoru) i prošlost (Jozefove uspomene). Sa stilskog aspekta film je dokumentaristički, čemu potpomaže i uporaba "televizijske" tehnike snimanja, kamere bez efekata koja tek registrira događaje te prirodnost glumačkih izvedbi.



Optuženik
(*Obžalovaný*,
Ján Kádár,
Elmar Klos,
1964)



Obilježeni
tamom
(*Poznačení*
tmou, Štefan
Uher, 1959)

11 Film je na III. festivalu u Moskvi osvojio nagradu za najbolji film. Riječ je o adaptaciji istoimenoga autobiografskog romana slovačkog pisca Ladislava Mňačka iz 1959. Roman je preveden na mnoge jezike, a temelji se na autorovim osobnim ratnim iskustvima u redovima partizana. Kao "opasan", među ostalim i zbog emigracije autora predloška i jednoga od reda-

telja, film se u Čehoslovačkoj nije prikazivao dvadeset godina. Televizijski (doduše manje kvalitetan) film *Smrt se zove Engelchen* tri je godine ranije prema istome predlošku snimio slovački filmski i kazališni redatelj Ivan Balada. Glavni je lik tumačio slovački glumac Vlado Müller.

Nakon što je u studenome 1968. Kádár emigrirao u SAD, predavao je filmsku režiju na Američkom filmskom institutu na Beverly Hillsu i režirao nekoliko filmova u SAD-u i Kanadi.¹² Prema Hamesovu sudu (2005: 212), rad Jána Kádára bio bi manje poznat da je stvarao isključivo u matičnoj zemlji.

4.2. Štefan Uher

Redatelj i scenarist Štefan Uher (1930–1993) pripadnik je prve generacije slovačkih studenata FAMU-a. Svoj je filmski put započeo snimanjem dokumentaraca. Diplomirao je dokumentarnim filmom *Put iznad oblaka* (*Cesta nad oblaky*, 1955) koji je promovirao nacionalnu zrakoplovnu kompaniju Československé aerolinie. Vrativši se u rodnu Slovačku nakon studija u Češkoj, u potpunosti se posvećuje dokumentarnom filmu i postaje poznat kao dokumentarist. Od 1955. do 1960. radio je u Studiju umjetničkih dokumentarnih filmova (Štúdio umeleckých dokumentárnych filmov, poslije Štúdio dokumentárnych filmov, ŠDF) u Bratislavi. Prvi je film koji je snimio u tom studiju bio *Prva brazda* (*Prvá brázda*, 1955), reportažni dokumentarni film nastao po političkoj narudžbi s temom naseljavanja Slovačka na češkom pograničnom području. Iako je u njemu vrlo teško pronaći nešto drugo osim prikaza zadane teme, redatelj se barem u detaljima potrudio iznijeti maštovita rješenja. Od filmova s početka njegove profesionalne karijere treba istaknuti i drugi Uherov film snimljen za Studio iste godine, *Srednjoeuropski kup* (*Stredoeurópsky pohár*), reportažu s istoimenog nogometnoga turnira¹³ (s koredateljem i koscenaristom Jánom Beerom). Za Uhera dokumentarno stvaralaštvo nije značilo odricanje od stilizacije i kreativnog prikaza stvarnosti. No za razliku od koncepcije umjetničkoga dokumentarnoga filma nije u tome htio pretjerivati. Težio je idealu istinitog prikaza, a ne ilustracije. Prikazuje svakodnevne situacije, bez ikakva junštva ili iznimnosti. Važni su njegovi dokumentarni filmovi *Učiteljica* (*Učiteľka*, 1955), *Tu hodaju tragedije* (*Tu kráčajú tragédie*, 1957), zatim putopisna reportaža *Mornari bez mora* (*Lodníci bez mora*, 1958), *Nekada u studenome* (*Niekedy v novembri*, 1958), *Bilo jednom prijateljstvo* (*Bolo raz priateľstvo*, 1958), o djevojčici koja želi postati balerina i njezinu psu, te djelo o slijepoj djeci *Obilježeni tamom* (*Poznačení tmou*, 1959).

Učiteljica (*Učiteľka*, 1955) predstavlja manifest mlade generacije filmaša i njezina novog humanističkog pogleda na čovjeka i društvo (Macek, 1992: 40). Riječ je o dokumentarnom portretu Vilme Potmanove, učiteljice iz Stupave odlikovane visokim državnim odličjem za pedesetogodišnji prosvjetni rad. U usporedbi s prethodnim filmovima toga tipa ključna se razlika očituje u stavu da jednostavnost svakodnevice i umjeren prikaz uobičajenoga te uvjerljivost stvarnih briga i pro-

¹² Američka drama *Anđeo Levine* (*The Angel Levine*, 1970) gorka je priča o starom religioznom Židovu (Zero Mostel) i njegovoj bolesnoj ženi (Ida Kamińska) koje iznenada posjeti tamnopusi Židov, anđeo Alexander Levine (Harry Belafonte) koji tvrdi da ga je Bog poslao. Nastala je prema istoimenoj pripovijetki američkoga pisca Bernarda Malamuda o nesposobnosti ljudi da pronađu put jednoga k drugomu. U Kanadi je samostalno režirao dramu *Laži koje mi je otac ispričao* (*Lies My Father Told Me*, 1975) o odrastanju židovskoga dječaka u Montrealu 1920-ih, koji je jedini od filmova snimljenih u inozemstvu

postigao stanoviti uspjeh (1976. osvaja Zlatni globus za najbolji strani film). U SAD-u je snimio televizijske filmove *Plavi hotel* (*The Blue Hotel*, 1977) i *Druga strana pakla* (*The Other Side of Hell*, 1978). Posljednji mu je film televizijska drama *Put slobode* (*Freedom Road*, 1979), prema knjizi Howarda Fasta (glume Muhammad Ali i Kris Kristofferson).

¹³ Mitropa kup ili Srednjoeuropski kup (službeno - La Coupe de l'Europe Centrale) je bilo prvo veće međunarodno klupsko natjecanje u nogometu u Europi. Održavalo se od 1927. do 1992. (op. ur.)

blema lika može nadomjestiti mistifikaciju ideala. Neprestano se naglašava da Vilma Potmanová nije nikakva junakinja, već jednostavno voli svoj posao i djecu koju podučava. Ovaj je film označio početak nove ere slovačkog dokumentarizma. Fascinirao je razinom vjerodostojnosti, osjetljivošću prema svijetu anonimnoga čovjeka i početak je Uherova više od dvadeset godina dugog autorskog zanimanja za dječji svijet. Film je nastao na temelju scenarija koji su napisali Beer¹⁴ i njegova supruga Elza, također učiteljica.

Na metode igranoga filma, osim postojanja scenarija, upućuju i inscenirane epizode te glas prve slovačke profesionalne glumice Hane Meličkove umjesto unutarnjega glasa učiteljice. Dokumentarac *Tu hodaju tragedije* (*Tu kráčajú tragédie*, 1957) predstavlja sondu u život marginalnih društvenih skupina, djece s bratislavske periferije za koju se roditelji ne brinu, odgaja ih ulica, skitaju se, prose i krađu, sve dok ne završe u domu za nezbrinutu djecu gdje se za njih brine država. Srednjometražni dokumentarni film *Mornari bez mora* (*Loďníci bez mora*, 1958) o životu pomoraca podunavske riječne plovidbe putopisna je reportaža u svrhu koje je redatelj tri tjedna proveo s posadom riječnoga broda Javorina ploveći Dunavom od crnomorske luke do Bratislave. Na filmu *Nekada u studenome* (*Niekedy v novembri*, 1958) Uher je prvi put surađivao sa snimateljem Stanislavom Szomolányijem kojemu je ovo bio prvi film. Namjena je djela bila politička, a redatelj je dobio zadatak prikazati temu slovačke industrijalizacije. U konačnom je obliku nadišao prvotnu propagandnu svrhu i postao lirska refleksija o neprestanoj težnji čovjeka za prevladavanjem nepoznatoga. Liričnost motiva uz slike strojeva i rada ne tvori čvrstu tematsku osnovu, stoga je prema Macekovu mišljenju (1992: 45) iskorak prema impresionističkom tipu dokumentarnoga filma.

Uher je u ranijim djelima najprije oscilirao između političkoga dokumentarnoga filma sa svakodnevnim temama i reportaža (*Prva brazda*, *Srednjoeuropski pehar*, *Učiteljica*), a vrhunac je njegova stvaralaštva film u kojem je prevladao sva žanrovska ograničenja (ibid., 44) *Obilježeni tamom* (*Poznačení tmou*, 1959), o obrazovanju djece u ustanovi za slijepe u Levoči. Problematična je bila već sama tematizacija života djece s posebnim potrebama u atmosferi izgradnje socijalističkoga društva. U filmu nema traga lažnoj sentimentalnosti, već je upravo objektivnost prikaza najučinkovitiji izvor empatije i suosjećanja.

Kao i u dokumentarnim djelima, Uher se u svom igranom debiju *Mi iz devetoga A* (*My z deviatej A*, 1961) bavi djecom i mladima. U toj se priči o skupini petnaestogodišnjih učenika i njihovoj školi pritom koristi i dokumentarističkim stilskim postupcima. Uz to autor je bio poznat po tome što je gotovo isključivo radio s naturščicima, a tako je bilo i u ovome, ali i u većini njegovih budućih igranih filmova. Uspjehu njegovih filmova uvelike je pridonio i njegov gotovo stalni snimatelj Szomolányi, koji je s Uherom radio i za televiziju.¹⁵

Autorov se dokumentarizam u mnogim točkama dodiruje ili preklapa s neorealizmom. Uhera je inspirirala osnovna postavka neorealizma – “istina je dramatična” – koja je bliska ne samo talijanskim autorima (redatelj Vittorio De Sica, scenarist Cesare Zavattini, redatelj i scenarist

14 Ján Beer je kasnije u filmskom studiju Koliba postao voditelj najmlađe, treće kreativne skupine osnovane 1963. s ciljem proizvodnje filmova za djecu i mladež.

15 Szomolányi je snimao i za druge poznate redatelje. Primjerice 1980. snimio je humoristični film u tri dijela *Nevjera na slovački način* – *Nevjera*, *Izgovori*, *Kazna* (*Nevera po slovensky* – *Nevera*, *Vykrúcačky*,

Trest) Juraja Jakubiska. Posljednji Uherov i Szomolányijev zajednički film, tragikomedija s mjestom radnje u zabačenome istočnoslovačkom selu *Pašnjaci na betonu* (*Pásla kone na betóne*, 1982), nastala prema scenariju slovačke glumice Emilie (Milke) Zimkove, jedna je od najpopularnijih slovačkih produkcija ikada snimljenih.

Roberto Rossellini) već i britanskim dokumentaristima 1930-ih. On je kao temu svojih filmova (*Učiteljica*, *Nekada u studenome* ili *Obilježeni tamom*) birao sudbine običnih ljudi u kojima je otkrivao visoke moralne vrijednosti. Redateljevo je dokumentarno stvaralaštvo (deset filmova snimljenih od 1955. do 1960.) neprestano osciliralo između objektivnosti dokumentaristike, koje je predmet uvijek morao biti dovoljno dramatičan kako bi privukao redateljevo zanimanje, i uzbudljive dramatičnosti fikcije koja se podčinjavala dokumentarističkim postupcima.

Uher se 1950-ih svrstao u izrazito autorsku skupinu. Redateljski je polazio od dvije temeljne pretpostavke. S gledišta poetike to je bio princip civilizma,¹⁶ odnosno malog realizma, zanimanje za sve što bi se iz perspektive romantičarskih koncepcija vjerojatno moglo činiti prilično prizemnim, dok je s pozicije intelektualnog usmjerenja to bila neutaživa želja za istinom i spoznajom. Svoju je filmsku karijeru započeo snimajući dokumentarne filmove, a dokumentarni je stil, uz naglašavanje vizualne komponente filma, izražajno obilježje poetike i u njegovim igranim djelima (primjerice angažiranje neprofesionalnih glumaca s ciljem približavanja stvarnosti).

5. Dokumentarni filmovi kasnije generacije novoga vala

Kako smatra Hames (2005: 50), uloga slovačke kinematografije u razvoju čehoslovačkoga novoga vala bila je često minorizirana, među ostalim i zbog toga što su slovački filmovi bili manje zastupljeni u međunarodnoj distribuciji i promovirani na inozemnome tržištu. Upravo je Uherovo *Sunce u mreži* prokrčilo put za razvoj slovačke kinematografije (ibid.) donijevši sadržajne i formalne inovacije. Pripadnike kasnije generacije slovačkoga novoga vala koji su debitirali nešto kasnije (Juraj Jakubisko, Dušan Hanák i Elo Havetta) filmska kritika smatra najznačajnijim osobama slovačke kinematografije s kraja 1960-ih. Uherove formalne inovacije su umnogome označile početak (čeho)slovačkoga novoga vala, dok su maštoviti Jakubiskovi filmovi obilježili njegov kraj. Ta su dva redatelja dala najvažniji slovački doprinos čehoslovačkomu novomu valu 1960-ih (ibid., 212). Jakubiskova su djela u okvirima tadašnjega čehoslovačkog filma pridonijela potpunoj afirmaciji specifično slovačkog stila koji je grublji, realističniji i neposredniji od dotjeranijega češkog. Prema riječima filmskoga povjesničara Jana Bernarda (u: *Novo lice FAMU-a*, 4. – 5. min.), češki su filmaši njegovali osjećaj odgovornosti za socijalistički svijet, većinom nisu bili protiv socijalizma i stoga su ustrajali na izgradnji boljega socijalističkog društva, dok su djela pripadnika kasnije generacije slovačkoga novoga vala oslobođena toga tereta, a osnovna im je karakteristika zaigranost i kreativna sloboda.

5.1. Juraj Jakubisko

Redatelj, scenarist i snimatelj Jakubisko (1938) diplomirao je režiju i snimanje na glasovitome praškom FAMU-u. Nakon završetka studija surađivao je s Alfrédom Radokom u praškom kazalištu Laterna magika.¹⁷ Član je Europske filmske akademije, a 2001. izabran je za docenta na FAMU-u.

¹⁶ Civilizam je tendencija u poeziji potkraj 19. i u prva dva desetljeća 20. stoljeća. Prikazuje tehnološka dostignuća, moderni život i civilizaciju. Slavi svakodnevicu, običnost i ljudski rad. Utemeljiteljem u svjetskoj književnosti smatra se Walt Whitman. U češkoj poeziji taj smjer predstavlja Josef Škvorecký, a u slovačkoj Ján Smrek. Glavni su predstavnici civilizma na filmu britanski redatelji David Lean i Carol Reed.

¹⁷ Laterna Magika naziv je praškog neverbalnog kazališta prvi put predstavljenoga na izložbi Expo 1958. u Bruxellesu. Srž je toga projekta u povezivanju filma i kazališta. Redatelj Alfréd Radok i scenograf Josef Svoboda u kazalištu su koristili paralelne projekcije na više ekrana istodobno. Među mnogim važnim suradnicima toga kazališta, osim Kádára i Klosa te Juraja Jakubiska, spomenimo i Miloša Formana. Kádár



Dezerteri
i nomadi
(Zbehovia a
pútnici, Juraj
Jakubisko,
1968)

Priznanje je stekao kasnih 1960-ih zbog svojih izrazito vizualnih i metaforičnih filmova.¹⁸ Igrani filmovi *Dezerteri i nomadi* (*Zbehovia a pútnici*, 1968), *Ptice, siročad i luđaci* (*Vtáčkovia, siroty a blázni*, završen 1969, prikazan tek 1990) i tragikomedija *Doviđenja u paklu, prijatelji!* (*Dovidenia v pekle, priatelja!*, započeta 1969, dovršena 1990) tvore svojevrsnu neformalnu trilogiju. Jakubiskov drugi igrani film *Dezerteri i nomadi*, balada o ratu u kojoj dominiraju smrt i opscenost s elementima slovačkog folkloru i nadrealizma, prikazivao se i na Zapadu, iako, doduše, samo kratko i bez većega uspjeha kod publike (Hames, 2005: 212, 217). Ti su filmovi nakon početka “normalizacije” 1970-ih bili zabranjeni.

Jakubisko se upravo u to doba posvećuje snimanju dokumentarnih filmova. Godine 1972. snimio je komercijalni kratkometražni film *Gradnja stoljeća* (*Stavba storočia*) o gradnji dijela tranzitnoga plinovoda kroz Čehoslovačku, od Sovjetskog Saveza do SR Njemačke. Prema Macekovu mišljenju (1992: 73), *Gradnja stoljeća* najvažniji je film o “junacima socijalističkog rada” (tu se primjerice ubraja i Uherova *Učiteljica*). O izrazitom autorskom stilu svjedoči i činjenica da je Jakubisko redatelj, scenarist i snimatelj ovoga filma. Na filmu su surađivali slovački glumci – Vladimír (Vlado) Durdík st. kao komentator i Gustáv Valach kao recitator. Kompozicija filma zasniva se na nesmetanom kretanju kamere, neočekivanim kutovima i perspektivama snimanja, promjenama tempa i atmosfere (ibid.). Film je osvojio nagradu na međunarodnome festivalu tehničkih filmova u Budimpešti 1973.

O ostalih dokumentarnih filmova spomenimo televizijski kratkometražni dokumentarac *Slovačka – zemlja pod Tatrami* (*Slovensko – krajina pod Tatrami*, 1975) i izrazito poetski kratkome-

je u suradnji s Klosom snimio film *Laterna Magika II* (*Laterna Magika II*, 1960).

¹⁸ To vrijedi i za njegove kasnije igrane filmove *Bolje biti bogat i zdrav nego siromašan i bolestan* (*Lepšie*

byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý, 1992) i *Nejasan izvještaj o kraju svijeta* (*Nejasná zpráva o konci světa*, 1997). Potonji je snimljen u Pragu i u to je doba bio najskuplji film ikada snimljen u Češkoj.



Prizor iz
filma *Bubnjari
Crvenoga
križa* (*Bubeník
Červeného
križa*, Juraj
Jakubisko, 1977)

tražni dokumentarni film *Bubnjari Crvenoga križa* (*Bubeník Červeného križa*, 1977). Potonji predstavlja metaforu o djeci u ratu i djeci koja zbog posljedica rata ostaju bez roditelja i žive u domovima. Kao gotovo svi Jakubiskovi filmovi, i ovaj ima snažnu vizualnu komponentu. Sniman je uglavnom u crno-bijeloj tehnici, dijelovi su filma u boji, a na trenutke se na crno-bijeloj podlozi pojavljuju bljeskovi intenzivne žute, plave i krvavo crvene. Fiktivni elementi, irealni momenti i sugestivna audiovizualna kompozicija¹⁹ produbili su spoznaju o životu djece u domovima za nezbrinutu djecu i omogućili poistovjećivanje s njihovom situacijom (Macek, 1992: 81). I ovaj je film osvojio prvu nagradu na međunarodnome festivalu tehničkih filmova u Budimpešti 1979, kao i *Gradnja stoljeća* nekoliko godina ranije.

Jakubisko se početkom 1990-ih trajno nastanjuje u Pragu, gdje gradi uspješnu međunarodnu karijeru.²⁰ Od mnogih ćemo Jakubiskovih nagrada spomenuti samo dvije. Jugoslavenska Kinoteka dodijelila mu je 2000. Zlatni pečat za izniman doprinos razvoju umjetnosti i filma na Retrospektivi filmova Juraja Jakubiska u Beogradu, a 2008. je primio Kristalni globus za trajan umjetnički doprinos svjetskoj kinematografiji na 43. međunarodnome filmskom festivalu u Karlovym Varyma.

5.2. Dušan Hanák

Filmski redatelj i scenarist, Hanák (1938) je predavao na Fakultetu filma i televizije (Filmová a televízna fakulta) VŠMU-a²¹ u Bratislavi. Prema Hamesovu mišljenju (2005: 220), Hanákovi bi

¹⁹ Autor je glazbe Jaroslav Filip (1949–2000), glazbenik, skladatelj, humorist, dramaturg i glumac neobično širokoga spektra interesa.

²⁰ U Pragu je snimio komediju *Post coitum* (*Post coitum*, 2004) i povijesnu dramu *Báthory* (*Báthory*, 2008); veliki međunarodni uspjeh. Riječ je o redateljevom prvom filmu na engleskom jeziku, ujedno

i najskupljom produkciji u povijesti češke i slovačke kinematografije, u koju su novac uložile mnoge europske tvrtke. Osim što je najskuplji, to je i jedan od najgledanijih slovačkih filmova koji je u kinima pogledalo više od 400 000 gledatelja.

²¹ VŠMU – Visoka umjetnička škola (Vysoká škola múzických umení)



Dan radosti
(*Deň radosti*,
Dušan Hanák,
1972)

filmovi nesumnjivo privukli međunarodnu pozornost da nisu bili zabranjivani odmah nakon prvoga prikazivanja. U svojim dokumentarnim filmovima otkriva ponajprije psihološka stanja ljudi i donosi subjektivan prikaz odabrane teme. Raznolika tematska područja Hanáková stvaralaštva povezuje izrazito autorski način prikazivanja (Macek, 1992: 64).

Hanák se na obzoru slovačke kinematografije pojavio 1963. sa svojim studentskim dokumentarnim filmovima. Prvi je kratkometražni film *Šest pitanja za Jana Wericha* (*Šest otázek pro Jana Wericha*),²² koji je dospio i u redovnu kinodistribuciju, a donosi razgovor s poznatim češkim glumcem o životu, kazalištu, suvremenoj umjetnosti, pisanju, prijateljstvu i povjerenju. Drugi je kratkometražni dokumentarni film *Alcron* (*Alcron*) koji tematizira prostituciju u čehoslovačkim hotelima u koje dolaze gosti sa Zapada, iz kapitalističkih zemalja.

U debiju *Učenie* (*Učenie*, 1965) približio se poetici civilizma. Redateljevo se zanimanje za čovjeka u ovom filmu ogleda u pokušaju shvaćanja stavova, razmišljanja i vrijednosnih sustava mladih ljudi te govori o uzrocima njihova konformizma u kasnijoj životnoj dobi. U njemu se u podjednako mjeri koristi skrivenom kamerom i inscenacijom ili fabularizacijom. U ovom se Hanákovu filmu prvi put pojavljuje medij fotografije kao organski dio filmske cjeline. Filmovi *Umjetnici* (*Artisti*, 1965) i *Analogije* (*Analogie*, 1966) izraz su divljenja ljudskom dostojanstvu, poštenom radu i kreativnom stvaranju. Znatan dio njegova stvaralaštva čine dokumentarni filmovi o umjetnosti, primjerice *Poziv u tišinu* (*Výzva do ticha*, 1966) o terapijskom umjetničkom stvaralaštvu shizofreničara, tri kratkometražna televizijska dokumentarna eksperimentalna filma o glazbenoj umjetnosti *Metamorfoze* (*Metamorfózy*, 1965), *Impresije* (*Impresie*, 1966) i *Sonata ili potraga za sretnim brojem* (*Sonáta alebo hľadanie šťastného čísla*, 1966). U filmu *Varijacije spokoja* (*Variácie kludu*, 1967) pronalazimo refleksivno-filozofske elemente u prikazu četiri razdoblja ljudskoga života (djetinjstvo, mladost, zrelost, starost), a uporaba fotografija predstavlja dominantan stilski element. Od

MAJA
NOVKOVIĆ:
DOKUMEN-
TARNI FILMOVI
SLOVAČKOGA
NOVOGA VALA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

22 Jan Werich (1905–1980), češki filmski i kazališni glumac, dramatičar i filmski scenarist



Prizori iz filma
*Fotografije
staroga svijeta*
(Obrazy
starého sveta,
Dušan Hanák,
1972)

svih njegovih filmova jedino persiflažu *Došao nam je Old Shatterhand* (Prišiel k nám Old Shatterhand, 1966) možemo okarakterizirati kao socijalno-kritički uradak s elementima ironije i sarkazma o odnosima domaćina prema strancima. U filmu *Misa* (Omša, 1967) pronalazimo psihološke, refleksivne i socijalne elemente. Na tom je filmu surađivao s vodećim snimateljem poljskoga dokumentarnog filma 1950-ih i 1960-ih Stanisławom Niedbalskim.

Hanák je najpoznatiji po dugometražnim dokumentarnim filmovima *Fotografije staroga svijeta* (Obrazy starého sveta, 1972, zbog zabrane prikazan tek 1988) i *Papirnaté glave* (Papierové hlavy, 1995). Na *Fotografijama* je radio dvije godine, a u međuvremenu je snimio kratkometražni televizijski dokumentarni film o željeznici u slovačkoj regiji Orava *Dan radosti* (Deň radosti, 1972) u kojem se pojavljuje češka glumica Jana Plichtová. U poetskome dokumentarnom filmu *Fotografije staroga svijeta*, fotografija (kao što kaže naslov) čini organski dio filma i predstavlja dominantan stilski element, slično kao i u njegovu ranijem filmu *Varijacie spokoja*. Redatelj u filmsko pripovijedanje umeće crno-bijele fotografije (film je sniman u crno-bijeloj tehnici) iz pet ciklusa portreta staraca iz slovačke regije Liptov, poznatog slovačkog fotografa Martina Martinčeka.

U filmu su prikazani portreti seljaka, starih, napuštenih i usamljenih muškaraca i žena koje navodi na popisu s njihovim adresama. Pritom je česta promjena perspektiva, redatelj nerijetko ulazi u kadar, postavlja pitanja ("Što je najvažnije u životu?"), snima reakcije neukih ljudi na pitanja i njihove odgovore koji gledatelja jednostavno navode da se nad njima zamisli ("Tko ima, želi još više. Tko nema ništa, njemu je najbolje."). Macek (2004: 130) kao bitne karakteristike ovoga Hanákova uratka ističe "zaigranost, ironiju, kontrapunkt koje zajedno čine da portret ljudi sa sela nadilazi bilo kakvu pa i 'antirežimsku' propagandu". Narator je slovački glumac Ladislav Chudík. *Fotografije staroga svijeta* odmah su završile u "trezoru" jer ga je ondašnji režim okarakterizirao kao provokaciju. Proglašen je prvim slovačkim filmom estetike ružnoće (*estetika škaredosti*) (D. Hanák u: *Kome zvoní zvono*, 37. min.). Film je osvojio tridesetak nagrada na filmskim festivalima kod kuće i u inozemstvu. Prema Hamesovu mišljenju (2005: 222), riječ je o jednom od najinventivnijih slovačkih filmova. Sredinom 1970-ih Hanák je snimio kratkometražni televizijski film *Let plave ptice* (*Let modrého vtáka*, 1974) o slovačkom slikaru Zoltánu Palugyayju koji je poginuo 1935. Komentare su čitali slovački glumci Ladislav Chudík i Elena Pappová-Zvaríková te češki glumac Josef Abrhám.

Hanák se sredinom 1990-ih vratio s filmom *Papirnaté glave*, u slovačko-švicarsko-francusko-njemačkoj koprodukciji. U njemu se približio hibridnoj stilizaciji koja spaja igrane epizode sa subjektivno stiliziranim slikovnim komentarom, faktografskim informacijama i razgovorima sa svjedocima komunističkoga režima. Unosi duboko osobnu i emocionalnu dimenziju u prividno objektivni iskaz arhivskih materijala. Ovaj je cjelovečernji projekt donio značajno izvješće o gotovo pola stoljeća povijesti čehoslovačkoga društva te o odnosu pojedinca i društva, građana i vlasti u razdoblju od 1945. do 1989. Film je osvojio nagradu Zlatni toranj (Golden Spire) na 40. međunarodnome filmskom festivalu u San Franciscu.



Prizor iz filma
Papirnaté hlavy
(Papierové
hlavy, Dušan
Hanák, 1995)

Zaključak

Gotovo su svim redateljima o kojima je bilo riječi u ovome radu početci filmskoga stvaralaštva obilježeni dokumentarnim filmovima. Dokumentaristički je princip snimanja vidljiv i u njihovim igranim filmovima, uz iznimku Jakubiska. Sam je Hanák mišljenja (u: *Do posljednjega daha*, 47. min.) kako je upravo time jedan dio novovalnih redatelja pridonio inovaciji igranoga filma. Kada je igrani film bio u krizi, dokumentaristički su zahvati pomagali da se prestilizirani oblik igranoga filma ponovno vrati životu.

U ovome smo radu pokušali pružiti uvid u razvoj dokumentarnoga filma u razdoblju slovačkoga novoga vala s naglaskom na stvaralaštvo i najvažnije dokumentarne filmove četvorice značajnih slovačkih redatelja. Nastojali smo prikazati početak formiranja i razvoj onoga što će filmska historiografija poslije nazvati slovačkim novim valom. Tako smo u razdoblju "prvoga vala" govorili o politički intoniranim dokumentarnim filmovima s izrazitim osobnim stavom Jána Kadára i humanizmu Štefana Uhera, njegovoj orijentaciji prema bitnim društvenim, a posljedično i ljudskim problemima te stavljanju naglaska na običnoga čovjeka i njegovu svakodnevicu. Među predstavnicima kasnije generacije slovačkoga novoga vala istaknuli smo metaforične, poetske i visokoestetizirane dokumentarne filmove Juraja Jakubiska te subjektivan prikaz širokoga spektra biranih tema u djelima Dušana Hanáka.

Od 1920-ih, kada se počela razvijati slovačka kinematografija, preko njezina procvata 1960-ih, slovački su autori stvorili mnoge filmove od kojih su neki postali poznati i izvan horizonta europskoga filma. U posljednjih je nekoliko godina zamjetna tendencija povećanja slovačke cjelovečernje dokumentarne produkcije te njezina gotovo stalna prisutnost na međunarodnim festivalima diljem svijeta.

LITERATURA

Bednár, Alfonz, 2008, *Sklený vrch*, Bratislava: Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, str. 399–461., 593–594.

Čúzy, Ladislav; Darovec, Peter; Hochel, Igor; Kákošová, Zuzana, 2006, *Panoráma slovenskej literatúry 3*, Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo

Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM

Hames, Peter, 2005, *The Czechoslovak New Wave*, New York: Columbia University Press

Hames, Peter, 2009, *Czech and Slovak cinema: Theme and Tradition*, Edinburgh: Edinburgh University Press

Hochel, Igor; Čúzy, Ladislav; Kákošová, Zuzana, 2007, *Slovenská literatúra po roku 1989*, Bratislava: Literárne informačné centrum

Imre, Anikó (ur.), 2005, *East European Cinemas*, New York, London: Routledge

Imre, Anikó (ur.), 2012, *A Companion to Eastern European Cinemas*, Malden, MA: Wiley-Blackwell

Kovács, András Bálint, 2007, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago: University of Chicago Press

Lukeš, Jan, 2013, *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film*, Prag: Slovart

Macek, Václav, 1992, *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu*, Bratislava: Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum

Macek, Václav; Paštéková, Jelena, 2016, *Dejiny slovenskej kinematografie (1896 – 1969)*, Bratislava: Slovenský filmový ústav

Macek, Václav, 2002, *Štefan Uher, 1930 – 1993*, Bratislava: Slovenský filmový ústav

Macek, Václav, 2008, *Ján Kadár*, Bratislava: Slovenský filmový ústav, VŠMU

Macek, Václav, 2004, "Podvratné dokumenty", u: Kaňuch, M. (ur.), *Kino-Ikon: časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze*, god. 8, br. 1 (15), Asociácia slovenských filmových klubov, Bratislava: Slovenský filmový ústav, str. 129–131.

Michalovič, Peter; Zuska, Vlastimil, 2005, *Juraj Jakubisko*, Bratislava: Slovenský filmový ústav

Nowell-Smith, Geoffrey, 2008, *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*, New York, London: Continuum

Owen, Jonathan L., 2011, *Avant-garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, New York, Oxford: Berghahn Books

Peterlić, Ante (ur.), 1986, *Filmska enciklopedija A – K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

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

Ptáček, Luboš (ur.), 2010, *Současný český a slovenský film – pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*, Olomouc: Univerzita Palackého

Vženteková, Eva, 2013, *Díptych Štefana Uhra: Organ a Tri dcéry*, Bratislava: FOTOFO, SFÚ, VŠMU

FILMOGRAFIJA

25 iz šezdesetih 1. dio (25 ze šedesátých 1. díl), Martin Šulík, 2010.

25 iz šezdesetih 2. dio (25 ze šedesátých 2. díl), Martin Šulík, 2010.

Zlatne šezdesete (Zlatá šedesátá), Martin Šulík, 2011. – 27 dijelova

Zlatne šezdesete 2 (Zlatá šedesátá 2), Martin Šulík, 2014. – 4 dijela

Čehoslovačko filmsko čudo (Československý filmový zázrak), Martin Šulík, 2014. – 17 dijelova

1. Nad nama sviće (1945–1959) (Nad námi svítá)

2. Škola kroz igru (1946–1963) (Škola hrou)

3. Prethodnici (1960–1962) (Předchůdci)

4. Dolazak novoga vala (1963) (Nástup nové vlny)

5. Novo lice FAMU-a (1961–1969) (Nová tvář FAMU)

6. Iz kapi val (1964) (Z kapek vlna)

7. Biseri na dnu (1965) (Perličky na dně)

8. Mi i svijet (1965) (My a svět)

9. Traženje oblika (1966) (Hledání tvaru)

10. Poetika i politika (1967) (Poetika a politika)

11. Književni izvori (1967) (Literární východiška)

12. Suočavanje s prošlošću (1968) (Vyrovnání s minulostí)

13. Putevi slobode (1968) (Cesty svobody)

14. Zemlja nakon bitke (1969) (Krajina po bitvě)

15. Do posljednjega daha (1969) (Do posledního dechu)

16. Kome zvoni zvono (Komu zvoní hrana)

17. Film i televizija (Film a televize)

UDK: 791.621.1(083)

Hrvoje Turković

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI U ZAGREBU

Filmske liste – njihova dokumentaristička i poetska funkcija

SAŽETAK: Filmske liste, tj. nabrojalačko redanje kadrova međusobno heterogenih, prizorno nepovezanih prizora po nekom vrlo općem selektivnom kriteriju, imaju u svojoj pragmatičnoj varijanti izrazito dokumentacijsku funkciju, temeljenu na opisnoj funkcionalnosti pojedinih kadrova i uporabnoj koristi takvih lista. Međutim, filmske liste mogu biti poetizirane, a u tom slučaju mogu zadržati polaznu opisnu funkcionalnost, ali pritom – postupcima otklanjanja od te funkcionalnosti s pomoću osobitih sustavnih obrada – zadobiti i poetske funkcije. To se demonstrira detaljnom analizom filma *Skoro ništa* (2016) Ane Hušman, koji zadržavajući temeljnu opisno-dokumentarističku prirodu, posebnim sustavom slikovnih, zvukovnih i verbalnih obrada daje dokumentarizmu osobito usmjerenje k uživateljskom, meditativnom odnosu. Kako je filmsko dokumentiranje prototipski vezano uz razgledački koherentan prizor s kojim se opisno upoznaje uz pomoć niza varijantnih vizura, pitanje je može li se i dokumentarizam liste, njezino nabrojalačko izlaganje, još uvijek smatrati legitimnim opisom. Odgovor je pozitivan: osim opisa konkretnih ambijentalnih cjelina, u fotografiji i filmu javlja se i tip opisa koji se može nazvati “tematski opis” – upoznavanje s varijacijama istovrsnih pojedinosti što karakteriziraju neko šire područje koje se dokumentacijski tematizira. Takav tip opisa vrlo je pogodan za poetizaciju, a njome temeljni opisni dokumentarizam dobiva i posebno interpretacijsko usmjerenje: ne dokumentiraju se samo predočeni prizori i područja kojima ti prizori pripadaju nego specifičan, estetizirajući, promatrački odnos, stav prema tim prizorima. Takvim se filmom, dakle, dvostrano dokumentira: specifičan predmet promatranja i specifičan model promatranja tog predmeta.

KLJUČNE RIJEČI: filmska lista, dokumentacija, poetsko izlaganje, tematski opis, interpretativni dokumentarni film

1. Uvod

Pragmatične liste neizbježive su u svakodnevici (popisi za kupnju, popis stvari koje treba uraditi, itinerar putovanja, telefonski imenici, inventurne liste, liste kandidata na izborima, sadržaji i kazala u knjigama itd.).¹ No, nisu strane ni filmu, odnosno videu, primjerice u obliku različitih tipova videokataloga proizvoda, arhivskoga gradiva poredanoga na filmskoj ili videovrpici, datoteka s nizom videoulomaka (videoklipova) itd.

¹ Podrobniju analizu pojma filmske liste dao sam u Turković, 2018. Za potrebe ovog teksta, evo orijentacijske odredbe pojma: filmska lista, odnosno nabrojalačko izlaganje čini niz samostojnih, međusobno razmjerno heterogenih jedinica okupljenih u slijed u nekom priopćajnom mediju (u jezičnome zapisu, na filmskoj vrpici, digitalnom dokumentu, u crtežu ili slikariji, tonskome zapisu...), s tim da je taj slijed

ponajprije nabrojalački (“ima to, i to, i to...”), a ne tvoren po neposrednim značenjskim vezama (u filmu – neposrednim prizornim vezama) među jedinicama (kadrovima). Za izričito tematiziranje lista usp. primjerice Belknap (2004), Burnett (2013), Eco (2009), Krystal (2010), Spufford (1989). Bordwell i Thompson analiziraju filmsku varijantu liste u poglavlju “Kategorijski oblik” (*Categorical Form*, 2008: 343–348).

U ovoj pragmatičnoj varijanti filmske liste imaju i izrazito dokumentacijsku, katalogizacijsku ulogu, i u pravilu, sastavna im je funkcija opisna: podrazumijeva se da su jedinice, odnosno kadrovi koji sastavljaju listu dani na opisan način, prizori su predloženi u pravilu opisno funkcionalno, tj. takvi su da omoguću identifikaciju predložena prizora u kadru i njegovo – prikladno² – informativno razgledavanje, a ukupno, u montažnome slijedu, da daju pregled nad tipskim varijacijama predloženih prizora.

Jednako dokumentaristički, a na osobit način i opisno, javljaju se liste, odnosno nabrojilačko izlaganje i u filmovima koji se ne doživljavaju ponajprije informativnima – kako se to tipično smatra za svjedočilački, zatjecajni dokumentarizam³ – ali se svejedno temelje na dokumentarističkom gradivu te uspostavljaju neki – pa i dokumentaristički – odnos prema zapisanim prizorima. Liste se javljaju učestalo u eksperimentalnome filmu, osobito onome poetske orijentacije, kao što često služe poetskomu modificiranju (poetizaciji) dokumentarističkih filmova. U takvim filmovima u čijim varijantama liste prestaju biti pragmatične, tj. orijentirane na što uspješnije snalaženje u životu uz njihovu pomoć te dobivaju osobitu *doživljajnu svrhu*, dajući svjedočilačkom temelju dokumentarizma interpretacijsku vizuru.

Da ne drvimo dalje po apstraktnim osobinama, pogledajmo analitički primjer jedne određene *poetske liste* kakvom je eksperimentalni film Ane Hušman *Skoro ništa*.⁴

2. Primjer poetske liste – Skoro ništa

Kadrovi se u filmu nižu u očiglednome nabrojilačkom slijedu, kao filmska lista sastavljena od pojedinih autonomnih kadrova, uglavnom bez naznačenih neposrednih prizornih veza među njima, a kad se i mogu ustanoviti, one nisu tematizirane. Zapravo, film se sastoji od tri podliste, tri sekvence, sastavljene po različitim kriterijima, međusekvencijalno razdvojene oduljim crnim kadrom (tzv. crnim blankom).

U prvoj cjelini nižu se kadrovi unutrašnjosti različitih soba (usp. uzorke kadrova u Slici 1), vjerojatno apartmanskih, uredno uređenih da prime goste, pri čemu sliku ne prati nikakav prizorni zvuk, osim što se povremeno i nakratko javlja popratni, spikerski, studijski, ženski glas, koji opisuje kako se prepoznaje vjetar različite snage (po Beaufortovoj ljestvici).

Primjerice glas spikerice kaže: “Jedan bofor. Naziv vjetra lahor. Čovjek ne osjeća, ali dim se ne diže više jednoliko. Vjetrulja se ne pokreće.” A govor se čuje uz kadar u kojem se vidi vaza s cvijećem u kutu sobe i zavjesa nad pokrajnjim prozorom, pri čemu se zavjesa povremeno gotovo neprimjetno miče.⁵

HRVOJE
TURKOVIĆ:
FILMSKE LISTE
– NJIHOVA
DOKUMENTARIST-
IČKA I POET-
SKA FUNKCIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² “Prikladno” je ovdje umetnuto jer koje će se karakteristike prizora pokazati u pojedinim kadrovima, ovisi o kontekstualnom, šireizlagačkom interesu opisanja: drugačije se karakteristike biraju ako je važno osigurati tek brzu vizualnu identifikaciju npr. lika, a drugačije ako je važno dočarati i nešto društvenoga statusa, psihologije tog lika.

³ Za pojam zatjecajnoga dokumentarizma usp. Turković, 1996: 57.

⁴ Filmografski podaci o *Skoro ništa*: produkcija: Studio Pangolin, Zagreb, 2016. Autorica i producentica Ana Hušman; glavni snimatelj Ivan Slipčević; montaža Iva Kraljević; snimanje zvuka Ana Hušman; obrada zvuka Tomislav Domes; postprodukcija, filmsko skeniranje Studio Ater; koloristica Mirela Budimić; tekst čitala Gordana Kovačić; stereo hd (1920x1080)/16 mm; u boji; trajanje 15’ 48”

⁵ Usp. za ispis drugih tekstova iz filma u Hušman, Orelj, 2016.



Slika 1 – Uzorci
kadrova iz prve
sekvence *Skoro
ništa*

Iako su sve to kadrovi koji imaju opisnu te dokumentarističku funkcionalnost (omogućuju dobro prepoznavanje i razgledanje pokazanog ambijenta, orijentacijsko upoznavanje s njime), svaki se nudi kao autonomna cjelina za razgledanje, uglavnom bez ambijentalnog nadovezivanja (prizornog kontinuiteta) s kadrom prije ili/i kadrom poslije, odnosno s podrazumijevano nevažnim međusobnim pojedinačnim ambijentalnim vezama (tj. nevažno je pripada li neki detalj istoj sobi koja je pokazana prethodno ili naknadno ili ne pripada). I naknadni detalj prethodno pokazuje šire vizure sobe nudi se kao da ima vlastitu, neovisnu prizornu vrijednost, neovisnu o prethodnim ili sljedećim kadrovima. Upravo po izvornome načelu slaganja jedinica u listu.

U drugoj cjelini (usp. uzorke kadrova u Slici 2) nižu se kadrovi raznolikih dijelova biljnoga krajolika, snimani intervalno (tzv. *time-lapsom*),⁶ a te kadrove prati različit, ambijentalno pripad-

6 Intervalno snimanje ili *stop-fotografija* (engl. *time-lapse*) podrazumijeva snimanje pojedinačnih sličica u većim (najčešće programiranim) razmacima da bi se u jedinstvenoj slici (istom kadru) dobile ubrzane – animirane – prizorne promjene tijekom duljega razdoblja. U *Skoro ništa* takvo snimanje daje

dojam trzavog pomicanja krošanja i biljaka pod utjecajem vjetra, odnosno javljaju se skokovite promjene u ambijentu, npr. u položajima brodice na vezu, bljeskovitog javljanja i nestajanja ljudi koji prolaze naseljem, naglih promjena ambijentalnog osvjetljenja pod utjecajem kretanja oblaka i dr.

ni, prizorni šum vjetra. Kao što se u prvoj sekvenci s prekidima javljao spikerski komentar, tako se sada u pojedinim kadrovima u sliku upisuju neprizorni natpisi⁷ u kojima se daju podaci kako je snimljen šum vjetra: datum kad je sniman, koji je tip vjetra i među kakvim biljem, te kojim smještajem mikrofona. Primjerice:

II. 2. 2015.
JAK VJETAR U KROŠNJI CRNOG BORA
MS / MIKROFON VISOKO UZ DRVO
(VRH OD ORSANA)

U toj se sekvenci javljaju u razmaku i inserti triju animacijski iscrtanih biljaka na bijeloj pozadini (palme, grančice hrasta te trske) s istim tipom natpisa uz crtež, a i uz njih šum vjetra.⁸

Treća sekvenca počinje, nakon crnog kadra, prizorom obale s barkama i primorskim starodrevnim kućicama na obronku, a kako se to prati intervalno, u prizoru se skokovito mijenjaju položaji barki, javljaju se na trenutak i nestaju ljudi na obali i obronku, a postupno, ali napreskokce, ambijent se osvjetljava sunčanim svjetlom kako sunce izađe iza brda i diže se. Isprva se nastavlja zvuk s kraja prethodne sekvence, a onda se on utiša i ostatak filma protekne posve bez zvuka. Potom slijede nešto bliži planovi (uglavnom srednji) dijelova različitih starinskih ruševina u biljnom ambijentu, također snimani intervalno, preko kojih se javlja poetsko-bajkoviti tekst ispisivan u donjem desnom kutu slike (*mirta česmina brnistra /stanka/ ima nekakva kućica stara /stanka/ još je pod krovom /stanka/ tu su živjeli stari muž i žena /stanka/ lijepo je*). (Usp. uzorke kadrova u Slici 3) Taj niz, a ujedno i film, završava analognim kadrom s početka te sekvence: obale s barkama na vezu i kućice na padini brijega što se uzdiže od obale. To je ponovno predloženo intervalnim pomacima, s time da osunčan prizor brzo prekrivaju oblaci do dubokog zamračenja prizora, a pred kraj se javlja završetak narativnog teksta: *ja tu sjedim, ja promatram*. Nakon toga slijedi tekstualna odjavnica filma, s podacima o filmašima koji su radili film.

Mnoge osnovne osobine lista u ovom su filmu razrađene na osobit način.

Globalni je dojam da film u cjelini nikako nije pragmatičkom listom – gledatelju s iskustvom eksperimentalnoga filma i poetskih dokumentaraca tijekom gledanja i nakon gledanja filma itekako je jasno da je film nadasve poetski, svojevrsnom poetskom listom,⁹ da nije turističkim vodičem ili reportažnim pregledom otočkih ambijenata. Ipak, prva i druga sekvenca kao da smišljeno simuliraju pragmatičke liste, iako je gotovo odmah jasno da je riječ tek o “simulacijama”, stanovitom poigravanju s mogućim pragmatičnim funkcijama. Koje bi bile sugerirane pragmatične funkcije, a što nam omogućava da vidimo da su one tek simulirane?

HRVOJE

TURKOVIĆ:

FILMSKE LISTE

— NJIHOVA

DOKUMENTARI-

STIČKA I POET-

SKA FUNKCIJA

HRVATSKI

FILMSKI

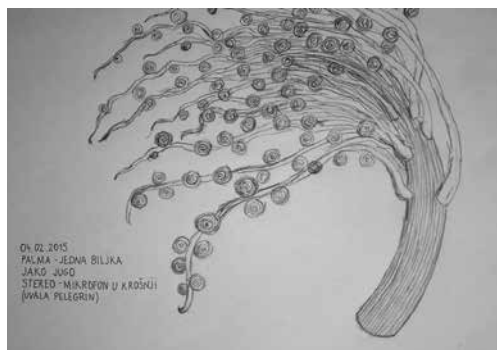
LJETOPIS

7 *Neprizorni natpisi – titlovi* – su tekstovi koji se “nalijepe” na sliku i koji se shvaćaju kao optička intervencija u sliku, a ne kao tekstovi koji pripadaju prizoru, koji su ispisani na nekoj ambijentalnoj površini u prizoru.

8 Ti se šumovi vjetra, podloženi pod animirane crteže, još uvijek doživljavaju kao prizorni šum, šum u ambijentu u kojem se, pretpostavljeno, nalazi nacrtana biljka, jer se nadovezuju na prethodno ned-

vojbeno prizorne šumove. Naravno, to je podložno sporu: kako prevučeni ambijentalni šum s prethodnoga kadra na sljedeći koji pokazuje posve drugačiji prizor prestaje biti “prizorni” i postaje “neprizorni”, “popratni” šum, tako se i tu može sporiti oko toga je li šum pod animiranim crtežima prizorni, ili postaje neprizorni kada se jave crteži.

9 Za raščišćavanje pojma poetskog izlaganja usp. Turković, 2010.



Slika 2 –
Uzorci kadrova
iz druge
sekvence Skoro
ništa

Izgovoreni tekst u prvoj sekvenci javlja se kao svojevrsni instruktivni meteorološki “savjetnik” za laičko prepoznavanje jačine vjetra, od najslabijega vjetra (lahora) do snažne bure. Tekst je izgovoren spikerskim, konstatacijskim, emotivno neutralnim stilom. Slika nad kojom se tekst javlja vjerojatno bi trebala – u tom komentatorskom kontekstu – *ilustrirati* ono što se tekstom izriče, pokazivati kako točno izgledaju manifestacije svakog tipa vjetra. Ipak, niti je instruktivni tekst stilski potpuno strukovno “suhoparan”, niti slika uzorno ispunjava ilustrativnu funkciju. Spikerčin tekst je prevladavajuće koncipiran kao iznošenje činjeničnih svojstava pojedinog tipa vjetra kako ih laik može percipirati, ali počesto književno sugestivno odstupa od podrazumijevane činjenične suhoparnosti. Pogledajmo, primjerice, opis vjetra od četiri bofora koji počinje suhoparno činjenično, a potom se razvija kao sugestivan književni opis:

Četiri bofora. Naziv vjetra: umjeren vjetar. S tla se podiže prašina, suho lišće i papirići, zastava se razvija, njišu se manje grane.



Slika 3 – Uzorci
kadrova iz
treće sekvence
Skoro ništa

Da bi se, nakon govorne stanke i promjene kadra (odnosno smjene dva ambijentalna dijela prethodno šire pokazanog interijera), čula nestandardna razrada prvog opisa, s metaforičkim opisom zvuka:

U krošnji stabla crnike zvuči kao bijeli šum. Čuje se udaranje lišća jedno o drugo. Vjetar dolazi u zapusima. Zvuk je mesnat, mekan.

Iako i tekst ima naznake poetizacije, metaforičkih odredbi, ta sekvenca naglašeno odstupa od moguće *ilustrirane liste meteoroloških informacija* upravo prije opisanim “slikovno ilustrativnim dijelom”. Za ilustraciju bi najfunkcionalnije bilo pokazati ono o čemu se u tekstu govori. Primjerice uz ovaj navedeni spikerski tekst logično bi bilo vidjeti eksterijerni prizor u kojem vjetar diže prašinu, suho lišće i papiriće, a potom stablo na kojem se njišu manje grane. Ali ne, mi tu, kao i u cijeloj toj sekvenci, gledamo interijere (koji su najneprikladniji za ilustraciju osobina vjetra), i to posve

HRVOJE
TURKOVIĆ:
FILMSKE LISTE
— NJIHOVA
DOKUMENTARI-
ISTIČKA I POET-
SKA FUNKCIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Slika 4 – Prvi
kadar filma
Skoro ništa

mirne, uzorno uredne sobe predložene iz statične vizure. Doduše, kako svaki kadar traje dugo pa smo navedeni da ga razgledamo, možemo, potaknuti tekstom, otkriti mjesta u pokazanom ambijentu gdje se ipak može razabrati trag vjetra: kroz prozor ili prozorčić u pozadini ili u zrcalu, vidi se, primjerice, krošnja drveta kojem se miče lišće, ili more s valićima, ili se gotovo neprimjetno ili pak nešto jače miču zavjese u sobi. Dakle, ne samo da nije izabran funkcionalno najpogodniji prizor za ilustraciju govornoga teksta nego se i u tom prizoru otežano opažaju tragovi vjetra, a i nije da ti tragovi baš odgovaraju govornom opisu vjetra. Ta nedostatna “ilustrativnost” prizora upućuje na to da zapravo i podučavanje i ilustriranje nije baš “ozbiljna” – glavna – svrha ovoga dijela filma, da ona nije temeljnom funkcijom kadra (ili niza kadrova), već da je to nešto drugo.

Takva ometena funkcionalnost slikovnih ilustracija nastavlja se i u drugoj sekvenci. Tu ispisani natpisi sugeriraju da je riječ o fonografskoj dokumentaciji o snimanju zvukova vjetra u biljnome krajoliku, među samim biljkama. No, opet, iako čujemo – vjerojatno autentično dokumentarno – snimljen odgovarajući šum vjetra, prizor pokazan u kadru (ili nizu kadrova) često vrlo neočigledno odgovara onomu što se u tekstu tvrdi (npr. umjesto da vidimo pojedinu krošnju drveta spomenutu u tekstu natpisa, u kadru u kojem se javlja taj natpis i u nizu sljedećih kadrova iz gornjega rakursa gledamo šumovite obronke s intervalno ubrzanim globalnim pomicanjem vrhova krošnji pod vjetrom). Najveće odstupanje od dokumentarističke postave u cijeloj toj sekvenci jesu umetnuti animirani crteži biljaka koji, doduše, ilustriraju imenovanu biljku, ali ne i žive okolnosti u kojima je snimljen zvuk o kojem se govori u tekstu. Animirani crteži više podsjećaju na ilustracije biljaka u nekom botaničkom priručniku i posve su disfunkcionalni kao vizualna ilustracija uz fonografsko bilježenje zvuka vjetra.

Više je nego očigledno da se Ana Hušman i u ovom filmu poigrava s instrukcijskim stilom, kao što to čini i u nekim drugim svojim radovima,¹⁰ dajući mu ludičku, poigravalačku nijansu, najavljenju već i “samoomalovažavajućim” naslovom, koji kao da sugerira da će film predložiti – “skoro ništa”.

¹⁰ Npr. u *Prigruf* (2004), *Ručak* (2008), *Nogomet* (2011), *Razglednice* (2013); za pregled filmova uspo-

redi stranicu Ane Hušman <<http://www.anahusman.net/films/>>.

Posljednja sekvenca, međutim, kao da posve odstupa od pseudopragmatičnoga govorno-tekstualnog pristupa prvih dviju sekvenci. Svojim bajkovito-narativnim tekstom te indikacijom kako je riječ o pitanju “ljepote”, “sjedenja i promatranja”, u završnoj sekvenci potvrđuje se nešto što se moglo razabrati već u prvome kadru prve sekvence – cilj je filma dati poetsku viziju određenog ambijentalnog područja,¹¹ odnosno artikulirati posebnu meditativno-osjetilnu osjetljivost. Već prvi dugi statični kadar filma – kadar dijela bazena, ograde bazena, a iza toga mora (slijeva, na moru vidi se vodoravni šumoviti fragment otoka ili kopna, a zdesna, uz bazen kosi komadić zgrade) – kao da daje uputu koji se tip odnosa i raspoloženja očekuje uspostaviti tijekom gledanja filma. (Slika 4)

Iako je kadar takav da vrlo lako prepoznamo što prikazuje, njegova ključna prizorno-prepoznavalačka informativnost iscrpljuje se već nakon nekoliko sekundi, a jako produljeno trajanje kadra izrazit je znak da on nema tek opisno-informativnu funkciju.¹² Iscrpljenjem temeljne informativnosti kadra pozornost se “oslobađa” za drugačije uvide. Kadar odmah zatječe svojom mirnoćom i ljepotom, a odsutnost ikakva zvuka dodatno naglašava vrijednost slikovnosti prizora, odnosno ukupnoga kadra. Tijekom produljenoga trajanja kadra gledatelj dobiva šansu (za filmske poznavatelje i svojevrsnu “uputu”) da “uživa” u staloženim plavim ploham bazena i mora, zrcalnosti vodene površine bazena u kojoj se odražava ograda i uočava njezino blago lelujanje, da opaža i uživa u geometrijski pravilnoj kompoziciji koju čine vodoravne i okomite razdjelnice: rub bazena, rub obzora mora, linija ograde i njezina refleksa u vodi, okomice prečki ograde, a kao stanovito odstupanje od tih pravilnosti javljaju se mali horizontalni dio zelenog otoka u moru i kosi zeleni dio zgrade koje je dijelom bazen, a opažaju se i svjetlosne modulacije koje rubu bazena i ogradi daju sunčano svjetlo. K tome, u dvanaestoj se minuti tog kadra javlja i verbalna potvrda da je takvo – osjetilno i osjećajno – razgledavanje kadra zapravo traženi odnos. Spikeričin glas u tom trenutku kaže: “Osjeća se na licu. Lišće treperi, a svilena zastava leprša”, a time se naglašava osjetilnost kao poželjan odnos (*Osjeća se na licu*) i upućuje se na detalje koje obično svjesno opaža samo predani uživatelj u prizoru (*Lišće treperi, a svilena zastava leprša*).

Kako u prizoru ne vidimo ono na što upućuje govorni tekst – ne vidimo ni lišće koje treperi ni svilenu zastavu kako leprša – ovaj govorni komentar možemo shvatiti i kao uputu da se prema onome što ćemo gledati u filmu treba odnositi na “nedoslovan” način, tj. da bazenski prizor doživljavamo s osjećajem i imaginacijom kao da doista predano gledamo treperenje lišća i lepršanje svilene zastave. Upravo ovakvi sugerirajući konotativni prijenosi, nedoslovnosti, tipični su za poeziju, za poetsko izlaganje.

HRVOJE
TURKOVIĆ:
FILMSKE LISTE
— NJIHOVA
DOKUMENTARNI-
STIČKA I POET-
SKA FUNKCIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

11 Prema kustosici Kseniji Orelj (2016) cijeli je film sniman na području otoka Korčule.
12 Kadar bazena traje 35 sekundi, a već je sekunda-dvije dovoljna da vidimo o kakvom je ambijentu riječ. Pet-šest sekundi je više nego dovoljno za iscrpniji orijentacijsko-informativan uvid u dijelove prizora, za uočavanje da je riječ o bazenu, ogradi, moru, dijelu otočića (ili rta), i dijelu zgrade, da se voda bazena lagano leluja, a da su valići na moru. Osnovni je postulat opisne funkcionalnosti nekog kadra da traje točno toliko koliko je potrebno da se percipira sukus

prizora, ali ne više od toga. Ako traje dulje od toga, onda se to može shvatiti ili kao (metakomunikacijska) uputa da kadar ima i neku drugu funkciju osim opisne, kao što je to ovdje slučaj, ili da je pogrešno procijenjena duljina, pa se produženje kadra shvaća kao traćenje vremena na štetu održavanja gledateljeve pozornosti. Ova posljednja interpretacija otpada, jer je preduljenost kadrova sustavna značajka tog dijela filma, pa je očito riječ o namjernoj, svrhovitoj karakteristici predočavanja.

Kako se cijeli taj kadar svojom eksterijernošću izuzima od interijera koji se dalje redaju u prvoj sekvenci, tim svojim izuzećem (i po njegovim opisanim svojstvima) dobiva ulogu svojevrsne *polazne upute* (*metadiskursne upute*)¹³ da je cilj filma, odnosno filmskog izlaganja potaknuti gledatelja na svojevrsan senzualno-promatrački, razgledalačko-meditativan, uživateljski orijentiran odnos i prema prizorima, prema slikovnim, a potom i zvučnim svojstvima predočavanja, sa “začinom” diskretne, dijelom poetizirane, parodije informativno-instruktivnog priručnika.

No, nije tako samo s prvim kadrom. Kadrovi u svim sekvencama brižljivo su postavljeni i slijede opisanu implicitnu uputu prvoga kadra. U prvoj sekvenci birani su vrlo uredni, pomno uređeni sobni ambijenti, izrazito svijetli, s pretežno “čistim” plohamo boja, pozorno raspoređenima u samome prizoru, a sve je to naglašeno brižnom kompozicijom kadra. Kadrovi su velikim dijelom plošne, frontalne kompozicije (često gledamo stvari, zidove sprijeda, poprečno na os promatranja), često simetrične, s jasnim, gotovo geometrijskim rasporedom ploha, odnosno s urednim perspektivnim rasporedom u dubinu kad je riječ o dubinskim kadrovima. Ne samo da su vizurno statični nego u njima gotovo da nema kretanja osim, kako je ranije spomenuto, mjestično: pokreti granja ili površine mora što se vide kroz prozorska okna, micanje zavjesa pod utjecajem propuha, mreškanje morske površine što se vidi kroz prozor... U drugoj sekvenci smjenjuju se totali s detaljima biljnoga krajolika. Smjenjuju se različite organske biljne formacije, oble, uzbibane krošnje na padinama brežuljaka, osušeni travnjaci, različito bilje, sve pod varijantnim osvjetljenjem i u raznolikim bojama, od zelenih krošnji i trava do smeđastih osušenih biljaka uz tlo. Statičnom kompozicijom naglašavaju se različite forme biljaka i njihovih trzavih pomaka pod udarom vjetrova (naglašenih intervalnim snimanjem), s tzv. distributivnom kompozicijom, onom u kojoj nema jasno istaknutog predmeta za promatranje, nego su razaznatljivi sastojci “rasuti”, “razbacani” po cijeloj površini slike. U trećoj sekvenci naglasak je na starosti, trošnosti i ruševnosti zgrada integriranih u prirodni ambijent i u svjetlosnu atmosferu. Svaki kadar za sebe potiče i hrani osjećajno i osjetilno predan promatrački odnos, užitek opušteno budnog uživanja u filmskome predočavanju, filmskome izlaganju.

Poetski učinak filma nije uvjetovan samo osobinama pojedinih kadrova nego je i posljedicom njihova zajedničkog djelovanja – posljedicom upravo njihova listalačkog nizanjanja. *Skoro ništa* osobito rabi i razrađuje jednu od polaznih mogućnosti liste, a to je uzastopna *usporedba* jedinica liste. Komparacija kadrova jednoga s drugim onako kako slijede, ali i kumulativno, zbrojno. Činjenica da se kadrovi na listi nalaze jedan pokraj drugoga, a nemaju jasnih prizornih veza tjera gledatelja da ih nekako “asocijativno” uspoređuje dok slijede jedan za drugim, ne bi li “zbrojno”, “sumativno” pronašao (ili potvrdio) kriterij njihova izbora u jedinstveni niz. U *Skoro ništa* to je inače podrazumijevano, “pasivno” uspoređivačko svojstvo pragmatičke liste pretvoreno u aktivno načelo time što je autorica niz prizorno nepovezanih kadrova “povezivala” s pomoću složenoga sklopa *ujednačenih* i *postojanih* predočavalačkih postupaka koji djeluju *nadsegmentalno* – tj. provlače se kroz cijeli određen dio filma (kroz cijelu podlistu) – navodeći gledatelja da tijekom prebacivanja s kadra na kadar poredbeno traži nadprizornu, nadkadrovsu svrhu takva izbora i postave kadrova, da traži neopisnu svrhu izlaganja.

Navest ćemo neke od primijenjenih postupaka koji potiču na uspoređivanje kadrova. Kako je već spomenuto, svi ti prizorno heterogeni kadrovi sustavno su mnogo dulji nego što to traži

¹³ Za pojam *metadiskursne upute* usp. Turković, 2008.

raspoznavanje prizora u njima, sustavno su vizurno statični, a pomaci u prizoru vrlo su lokalni u izrezu kadra i uglavnom mali, uglavnom obilježeni spomenutom trzavošću i distributivnom teksturom prizornih površina. Cijela područja prizora u gotovo svim kadrovima sadrže sitne, prostorno distribuirane pomake (morske površine, krošnji, zavjesa, grma, vlati trave, stabljika cvjetova i dr.), svojevrsna “treperenja tekture” ambijenta.¹⁴ Svaka sekvenca, svojevrsna podlista, obilježena je zajedničkom zvučnošću, tj. odsutnošću zvuka ili prisutnošću obilježenoga tipa zvuka. Prva sekvenca obilježena je prevladavajućom odsutnošću zvučnosti s jedne strane, a s druge povremenom prisutnošću spikerskoga, studijskoga, neprizornoga glasa,¹⁵ što je također jedno od, doduše isprekidanih, ali ponavljano prisutnih zvučnih obilježja te sekvence. Druga sekvenca obilježena je stalnom prisutnošću prizornoga šuma vjetra i njegove varijacije (ne nužno podudarne sa smjenom kadrova), a treća opet pretežnom odsutnošću svakog zvuka. Kao što spikerski glas jest glas jedne osobe koja na stalan način izgovara istotipski tekst te služi kao postojano obilježje prve sekvence, tako je istotipski ispisan tekst povremeno, ali postojano prisutan nad kadrovima druge i treće sekvence, onaj koji im daje osobitu nadsegmentalnu izlagačku poveznicu. U svakoj je sekvenci prisutan postojani tip kolorizma (s iznimkom crteža koji su monokromni), s dominacijom toplih, pastelnih boja i uz prisutnost velikih jednobojskih ploha u kadru, a većina je kadrova obilježena distributivnom slikovnom kompozicijom koja naglašava globalni “raster”, ujednačeni raspored formi (objekata, ploha, linija...) po cijeloj plohi kadra, a ne kompozicijom koja bi naglašavala pojedinačnu pojavu u prizoru.

Međutim, i kada u kadrovima polazno postoji neki prizorno (i/ili kompozicijski) istaknut predmet koji teži prvi privući pozornost (npr. tanjur s natpisom Vela Luka koji je u središtu kompozicije jednog kadra; ruševina kuće u biljnome krajoliku koja je u središtu kadra...), ta se pozornost zbog duljine trajanja kadra ubrzo “otkvači” od tog predmeta i pozornost postaje distributivna. Pogled “šeće” cijelom površinom kadra, pa se i centrirana kompozicija počinje doživljavati kao “decentrirana”, kao ona koja više ne obvezuje da iznalazimo što je središnje važno u kadru, nego se “dopušta”, zapravo “navodi na” razgledavanje ostalih dijelova ili aspekata kadra, razgledavaju se “periferni” detalji, uočavaju i formalne osobine ukupne kompozicije, svjetlosna i kromatska svojstva ukupnoga prizora i slike, distributivni dinamizam u slici...

Takve predočavalačke stalnosti kroz cijele segmente filma, pa i kroz cijelo izlaganje u filmu (uz stalnosti tipa ambijenata koji se biraju u pojedinim sekvencama: interijera soba u prvoj sekvenci, eksterijera biljnoga krajolika u drugoj, kamenih kućica u prirodnom ambijentu u trećoj) naglašeno upozoravaju da heterogenost ove liste ima neku jaku zajedničku, objedinjavajuću (koherencijsku) svrhu koju treba dokučiti predanim praćenjem *poredbenih varijacija* od kadra do kadra (od jedinice do jedinice liste). A zajedničko ukupnim nizovima u filmu jest da se sustavno pobuđuje na uživateljsko, povišeno senzualno-senzibiliziran doživljaj predočenih prizora i samoga njihova predočavanja, samoga “teksta” filma, tj. da se navodi na izrazito poetski odnos.

Nabranje je u ovome filmu izrazito u funkciji poetizacije, poetskog izlaganja, ali s nepropustivom dokumentarističkom potkom – riječ je o svojevrsnom *poetsko-eksperimentalnome dokumentarcu*.

14 Čak kad je riječ o umetnutome kadru crteža biljke u drugoj sekvenci, on nastaje trzavom animacijom, pa u općoj statičnosti kadra ima lokalni trzavi dinamizam.

15 Usp. Turković, 2007 za odredbu prizornih i neprizornih zvukova te kako se odčitava njihov odgovarajući status.

3. Nabranje i “tematski opis”

Iako je *Skoro ništa* očigledno film ustrojen po načelu liste te je prepoznatljivo poetski, ne može se posve otkloniti mogućnost da se cijeli film shvati kao *opisno-dokumentaristički*, kao svojevrsan *poetizirani opis* s izrazitom dokumentarističkom funkcijom – barem u njegovu slikovnome dijelu. Zar se ne može prva sekvenca filma shvatiti kao opis varijacija dokumentaristički zatečenih (apartmanskih) soba na nekom primorskom području, druga sekvenca kao dokumentarni opis biljnoga krajolika, a treća kao dokumentaristički opis u prirodni krajolik “uronjenih”, drevnih građevina (što napuštenih, ruševnih, što cijeloga živog naselja)?

Naravno da je to moguće i nekako se čini prilično plauzibilno smatrati taj film opisno-dokumentarističkim.

S druge strane, opisno-dokumentaristički pristup u ovome filmu kao da ipak odstupa od *paradigmatskog opisa*.¹⁶ Naime, prototip opisa nisu takva nabranja istovrsnih elemenata različitih lokalnih ambijenata (ma koliko oni bili dijelom istoga globalnog, širega, ambijenta – u ovom slučaju ambijenta primorskoga, otočnoga, kraja), nego nabranja raznovrsnih karakteristika jedne te iste razgledačke cjeline, istog ambijenta. Da nisu uklopljeni u izrazit nabralački niz, tri kadra u prvome dijelu filma – koji očito predočavaju istu sobu – činila bi prototipski opis te sobe (usp. Sliku 5): prvo vidimo širok dubinski kadar očito velike dnevne sobe s velikim crvenim divanom, potom, iz druge vizure, frontalni kadar dijela te sobe s gornjim rubom crvenog divana u kadru, a iznad, na polici iza divana, zrcalo u kojem se odražava krošnja kojoj se blago miče lišće. Potom vidimo kadar na gotovo suprotnoj strani koji hvata kut što ga tvori zid i veliki francuski prozor sa zavjesama, a u prvome se planu i u ovom kadru ponovno vidi dio crvenog divana. Uočljivo isti sastojak (npr. veliki crveni divan) sadržan u različitim kadrovima u kojima sobu gledamo iz vrlo različitih vizura – tzv. *ambijentalni orijentir*¹⁷ – uz neke druge konstante (npr. kompatibilan sastav namještaja, onaj koji vrlo vjerojatno pripada istom tipu sobe – dnevnoj sobi u našem slučaju – prisutnost od kadra do kadra istoga tipa općega prizornog osvjetljenja...) daje na znanje da je svaki kadar tek različit pogled na istu sobu (a ne različitih soba), da je riječ o opisu te konkretne sobe.

Paradigmatskim su opisom raskadrirane i opisne scene, poput prednaslovnice filma Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* (1970) u kojoj ulazak uličnih pjevača u gradsko dvorište i njihova pjesma služi kao povod da bi se nas (gledatelje) – opisno – upoznalo s tim dvorištem i stanarima kuća u dvorištu. Jer kako se oni okupljaju da bi slušali pjevače tako nam ih se pokazuje panoramom ili izdvojenim kadrovima, dajući objedinjenu informaciju o podrazumijevanoj ukupnosti društveno-stambenog ambijenta.

I prototipski opisi sadržavaju svojevrsno “nabranje” karakteristika, impliciraju “listu karakteristika”.¹⁸ Ali to su karakteristike jednoga cjelovitog prizora razglediva s pomoću pomaka pogleda (vizura) promatrača koji je smješten u tom ambijentu ili na vizualnom domaku tom am-

¹⁶ Podrobnije o filmskom opisu i ključnim njegovim svojstvima usp. Turković, 2003a i 2003b.

¹⁷ *Ambijentalni orijentir* je uočljivi sastojak predočenog ambijenta koji se ponavlja u uzastopnim kadrovima u sceni, on je “preklapajući dio” ambijenta pri promjenama vizura od kadra do kadra i utoliko je – usprkos prilično različitu sastavu onoga što u svakom kadru vidimo od prizora – jasnom indikacijom da su to vizure istog ambijenta, da razgledavamo isti ambijent.

¹⁸ U sklopu tradicionalne retorike opisi su čest primjer figure nabranja, *enumeracije*: razrađeni književni opis podrazumijeva isticanje pojedinih karakteristika koje se nabralački navode, pa takav opis daje listu raznovrsnih karakteristika osobe, predmeta, ambijenta, poput ovog opisa likova u romanu *Forsiranje romana reke* Dubravke Ugrešić: “Trošin je bio visok, prosijed muškarac finih crta lica, odjeven u klasično sivo odijelo. Raskopčani sako otkrivao je tanak pulover boje višnje i besprijekorno bijelu košulju.

bijentu. Takav *scenski opis* implicira promatrača koji je (optičko-promatrački) prisutan u ambijentu koji se razgledava, kojemu je taj ambijent izravno optički (optičko-auditivno) dostupan za kratkotrajno razgledačko snalaženje u njemu.

Nije tako s nabranjem ambijenata u *Skoro ništa*. Riječ je o vrlo različitim sobama koje pripadaju, najvjerojatnije, različitim zgradama o čijem uzajamnom prostornom (ambijentalno povezivom) odnosu nemamo nikakvu indiciju – osim u spomenutim djelomičnim slučajevima. Nema tu utvrdive konkretne ambijentalne cjeline dostupne izravnom, kontinuiranom razgledanju, pa tu slijed kadrova i ne možemo shvatiti kao slučaj scenskoga “raskadriranja”, kako je to slučaj kod prototipskog, scenskog opisa, nego ih moramo shvatiti kao jednostavno nabranje autonomnih ambijenata.

A ipak, ponavljam, tvrdnja da u *Skoro ništa* imamo posla s opisom ima neku uvjerljivost, ne čini se neprikladnom. Kako to?

Iako prototipski opis podrazumijeva razgledavanje sa stajališta nekog prizorno smještenoga promatrača koji je suočen s ograničenom optičkom dostupnošću prizora koju postavljaju optičke granice prizora u kojem se promatrački nalazi,¹⁹ pa je prototipski opis uglavnom *unutarscenski* (tj. podrazumijeva se prostorna dodirnost – neposredni prostorni kontinuitet – dijelova prizora koje raskadriranjem razgledavamo), u filmu se javljaju i opisi koji su međuscenski



Slika 5 – Opisni sklop iz prve sekvence *Skoro ništa*

Pored Trošina stajala je niska, debeljuškasta figura Sapožnikova, u košulji cvjetna uzorka, džins jakni i tra-pericama.” (Ugrešić, 2001: 45). Tu se npr. kod Trošina nabrajaju ove karakteristike – muškarac, visok, prosi-jed, fine crte lica, klasično sivo odijelo, tanak pullover boje višnje, besprijeckorno bijela košulja. No sve su to karakteristike jedne cjelovite pojave, jedinstvenog, opažljivog lika, karakteristike koje ga – za promatrača – “karakteriziraju”. Uostalom, i opisi vjetrova u spi-kerskom komentaru u *Skoro ništa* – kako se razabire u ranijem navodu – sadržavaju nabranje svojstava jedinstvene situacije, npr. “S tla se podiže prašina, suho lišće i papirići, zastava se razvija, njišu se manje grane”. Mnogi su književni primjeri lista prikupljeni kod Belknapa (2004) i Spufforda (1989) upravo književni

opisi u sklopu kojih se nabrajaju raznorodni sastavni dijelovi ambijenta, likova, sadržaja džepova i dr.

19 Ako se promatrački nalazimo u sobi, onda granice zidova sobe ujedno predstavljaju optičke granice onoga što uopće od prizora možemo vidjeti. Ne možemo sa stajališta promatračke smještenosti u sobi vidjeti što je iza njezinih zidova, ne možemo vidjeti susjedne ambijente, osim npr. na ograničen način kroz prozore ili kroz otvorena vrata sobe. U eksterijeru možemo promatrački doseći dosta toga od okružujućeg ambijenta, ali samo ono što je optički dostupno s tjelesno ograničenoga promatračkog položaja u kojem smo se zatekli: ne možemo vidjeti što je iza npr. brijega koji se ispriječio, iza obzora do kojeg doseže pogled i sl.

(višescenski), jer obuhvaćaju veće područje od onoga koje tjelesno-prizorno ograničen promatrač može razgledati u kratkom vremenu. Postoje opisi različita prostorno-vremenskog obuhvata, tj. obuhvata koji nadilazi unutarprizorno snalaženje.

Primjerice, u podnaslovnici (tzv. *podšpici*) filma *Sjever–sjeverozapad* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) opisno pratimo situaciju gužve koja u poslovnome središtu grada nastaje kad završi radni dan: pratimo gužvu na cesti, spuštanje gomile u podzemnu željeznicu, hvatanje autobusa, taksija, gužvu na raskrižjima... Sve je to, pretpostavljamo, isti dio grada (poslovno središte), isto razdoblje dana (kraj radnoga dana i odlazak zaposlenika doma), ali nema nikakve naznake kako su dijelovi gradskih situacija koje gledamo u uzastopnim kadrovima međusobno prostorno povezani, nije riječ o jednom prizoru koji razgledamo, nego o više različitih prizora koji se predočavaju svaki u svojem kadru – ovdje se “opisuje” isključivo promatračkim nabranjem različitih pojedinačnih prizora na općenitije razgledački način, onaj koji nije vezan uz prostorno ograničenje tjelesno vezanog unutarprizornog promatranja kakvo se podrazumijeva u prototipskom scenskom opisu, nego se podrazumijeva onaj promatrač koji može (pamtilački, memorijski) povezivati u neku općenitiju “geografiju” različite dijelove šireg ambijenta do kojih dolazi tijekom većega vremenskog razmaka, prebacujući se iz jednog ambijenta u odmaknuti drugi. Riječ je o “općenitijem”, prostorno apstraktnijem opisu od prototipskoga. Predodžbeno se ne gradi jedinstvena “karta” ambijenta (odnosno situacije), nego samo opći skup specifičnih, karakterizirajućih obilježja jednoga šireg ambijenta i jedne vremenski šire situacije, skup koji nije integriran u jedinstvenu mentalnu mapu konkretnoga gradskog prostora.

Ono što imamo u *Skoro ništa* još je viši stupanj opisne općenitosti. Ne samo stoga što je, moguće, riječ o vrlo “razbacanim” ambijentima koje pratimo (ma koliko pripadali istoj “regiji”) nego i zato što je kriterij po kojem se biraju jedinice u sastavu tog opisa kategorijski, općepojmovni – biraju se različiti pojedinačni ambijenti, ali posve određenog, jedinstvenog tipa. Kako smo to otprva naglasili: u prvome dijelu filma biraju se samo apartmanski interijeri, u drugome dijelu samo dijelovi prirodnoga biljnog krajolika, u trećem dijelu – starinske i ruševne zgrade u prirodnom ambijentu. Riječ je o tipu opisa koji bismo mogli nazvati *tematskim opisom*, a koji je čest u poetskim dokumentarcima, zapravo je njihovim “zaštitnim znakom”.²⁰

Kao i kod pragmatičnih lista, pri tematskom se opisu unaprijed odredi kategorijski kriterij – kako je to slučaj s filmom *Skoro ništa* – po kojem će se birati pojedini prizori i uvrštavati u listu, tj. u nabrajalački slijed. Primjerice u poetskom dokumentarcu *Zdravi ljudi za razonodu* (1971) autor filma Karpo Acimović Godina bira različite nacionalne zajednice (tzv. *narodnosti*: rusinsku, hrvatsku, romsku, češku, srpsku...) koje žive u Vojvodini i svaku predstavlja u svojoj sekvenci. A pri predstavljanju svake opet nabrajalački niže slike različitih pozirajućih grupa ili pojedinaca, ispred pročelja zgrada ili u dvorištima osobitima za obitavališta određene narodnosti. Peter Greenaway u *Prozorima* (*Windows*, 1975) uzima prozor kao kriterij što će prikazati u pojedinim kadrovima, pa se slikovni dio filma sastoji od slijeda interijernih vizura različitih prozora (i, naravno, njihova interijernog konteksta i onog eksterijernoga koji se može vidjeti kroz prozor) u različitim prostorijama vjerojatno iste zgrade. Hollis Frampton u *Zornovoj lemi* (*Zorn's Lemma*, 1970) kao tematski kriterij za snimanje kadrova (u srednjem dijelu filma) uzima natpise po gradskim ulicama koji počinju s određenim abecednim slovom i slaže ih u film po abecednome redu.

97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

20 “Tematski opis” vrlo je čest među umjetničkim fotografima koji rade tzv. “tematske cikluse” – npr. seriju fotografija starinskih vrata u nekom gradu,

različitih izloga s nekim karakterističnim izložkom, beskućnika na gradskim ulicama, portretâ različitih ljudi određenog društvenog staleža itd.

Tomislav Gotovac u filmu *T* (1969) uzima pak tri ženska lika (njegovu majku, sestru, djevojku) kako bi svaki u odvojenoj sekvenci portretirao vizurnim skokovima (film završava montažno skokovitim, brzim, "popisom" ljudi u uličnoj gradskoj gužvi). Ivan Ladislav Galeta u filmu *Endart* (2004) uzima raznolike uz poljoprivredu vezane pojedine radnje ili okolne situacije (npr. branje voća, zgrtanje slame, pogled pijevca, jedenje vočke...) i svaku pojedinu radnju "dokumentarno" snima u jednome kontinuiranom kadru (iako s često dvostrukom ekspozicijom pomaknute iste radnje), kadrovi se nabrajalački nižu kao autonomni segmenti razdvojeni crnim kadrom s nekom bljeskovitom ispisanom oznakom – funkcionirajući kao tematski opis autora ekološko-poljoprivredna djelovanja na vlastitu imanju.²¹

Tako ocrtani *tematski opisi* zapravo su paradigmatički slučajevi *filmskih lista*, nasljednicima njihova izvornog pragmatičkog modela. Pragmatičke liste rađene su u pravilu po unaprijed zadanom kriteriju po kojem se biraju jedinice za uključivanje u listu, jer su po tome one korisne. Na popisu za kupnju nalazi se ono što se treba kupiti u trgovini ili na tržnici, u sadržaju knjige se konvencionalno nalaze glavni naslovi poglavlja, u kazalu imena nalaze imena koja se spominju u knjizi zajedno s brojem stranice na kojoj se spominju, u telefonskom su imeniku pretplatni brojevi i imena njihovih pretplatnika itd. Tematsko-opisne liste rade to isto: pri njihovoj izradi unaprijed se zadaje kriterij izbora jedinica za njihovo uključivanje u nabrajalački slijed.

Ali, u eksperimentalnim filmovima posve se mijenja svrha filmskih lista. One se, kako je naznačeno u uvodu ovog teksta, ne rade u određene pragmatične, prizorno-snalazilačke svrhe, nego u *doživljajne* svrhe. U skladu s tim filmske se liste ne rade u standardne opisne svrhe, koje podrazumijevaju prikladno *upoznavanje* s prostorno-vremenskom koherentnošću, cjelovitošću, odnosno identitetom prizora, kako se to čini u klasičnom scenskom opisu i u pripovjednom, fabulativnom izlaganju, nego u neke *natprizorne, nadsegmentalne – asocijativne – svrhe*.²²

Jedna nadsegmentalna svrha takvih doživljajno orijentiranih lista višestruko je naznačena i dočarana u prethodnome dijelu teksta – *poetsko-doživljajna* svrha, a ona ima svoje načine kako da se polazna svojstva nabiranja, odnosno paradigmatičkog opisa, transformiraju kako bi služila poetskoj svrsi. To podrazumijeva i da doživljajno orijentirani tematski opisi donose osobitu modifikaciju dokumentarističkomu pristupu, preusmjeravaju ga iz polazne *evidencijske, svjedočilačke namjene* (uz provedbu paradigmatičkog opisa) prema *interpretacijskoj, poetsko-sugestivnoj svrsi*.

4. Modifikacija dokumentarističke svrhe

Analizom *Skoro ništa* pokazan je jedan model (od različitih mogućih i drugdje ostvarivanih) kako se osobitom obradom filmske liste artikulira specifičan tip doživljaja koji se bez oklijevanja može nazvati poetskim. Primjerice, produljenim trajanjem statičnih kadrova gledatelja se tjera na pretrage po plohi kadra, na uočavanje frontalnih, simetričnih kompozicija, ili pak dubinskih rasporeda, na uočavanje raznolike prirode i teksture prizornih sastojaka, odnosa kromatskih ploha u prizoru te kromatskih dominantâ pojedinih kadrova. U isto se vrijeme posvemašnjom tišinom ili modulacijama zvuka vjetra čini da slušna komponenta dolazi u prvi plan doživljaja. Potiče se time

21 Takvi su tematski opisi često bili svojstveni televizijskim "vinjetama" kojima je npr. tadašnja Televizija Zagreb znala popunjavati nepredviđene "rupe" u programskome slijedu emisija. Nizalačka, nabrajalačka, struktura različitih prizora (npr. grada, nekog pejzaža...) omogućavala je da se proizvoljno skрати

ili produlji trajanje vinjete, već prema tome koliko je programskog vremena trebalo popuniti između dvaju najavljenih emisija. Danas se takve "rupe" u programskome slijedu emisija popunjavaju uglavnom reklamama ili džinglovima postaje.

22 O asocijativnom izlaganju usp. Turković, 2006.

na prikladnu senzibilizaciju za osjetilne poretke u prizoru, ali i za poretke u samome artefaktu (za tzv. filmsku formu), tj. poretke u slikovnosti kadra i zvučnoj potki filmskoga izlaganja. No, slijedom takvih kadrova i "formativnim" konstantama od kadra do kadra ukupno se uspostavlja smireno, staloženo, meditativno raspoloženje ("stav") u sklopu kojega je moguća takva osjetilna senzibilizacija.

Riječ je o doživljaju koji se uspostavlja u predanoga gledatelja.²³ Ali, sposobnost da se filmskim oblikovanjem pobuđuje takvo doživljavanje u gledatelja podrazumijeva i neku *autorsku* senzibilnost pri tvorbi filma: sposobnost autora da tijekom izrade filmova (izbora prizora, njihove predočavalačke obrade i njihova strukturiranja u filmsko izlaganje) bude vođen prikladnim stanjem duha i prikladnom, senzualno orijentiranom, promatračkom osjetljivošću, tj. da bude sposoban da svoju životnu osjetljivost, izbrušenu vlastitim filmskim radom i životnim iskustvom, rekonstituiru filmom. Takav se pristup tradicijski naziva *ekspresivnim*, i njega se smatra obilježavajućim za poeziju uopće, pa tako i za konstituiranje poetskog izlaganja u filmu.

"Prebacivanje" iz pragmatične i opisno-informativne orijentacije u doživljajnu podrazumijeva dvosmjernu tematizaciju:²⁴ s jedne strane tematizaciju registracijski zabilježenih zatečenih prizora, ali s druge strane tematizaciju samih modela našeg poimanja i "osjećanja" svijeta. Potonja tematizacija preuzima vodeću ulogu, a postavši vodeća, ona mijenja naše poimanje "informativnosti" u percepciji prizora, pa sada ono što smatramo informativnim nisu ponajprije pragmatično-reprezentativni sadržaji i aspekti prizora, nego se tematiziraju oni aspekti prizora (npr. osjetilni, periferijski...) koji su pri dominantno pragmatičnoj orijentaciji tek "pomoćni", prolazno registrirani, obično ispod praga svjesne pozornosti. No, takvo preinačavanje "informativnosti" pretpostavlja ono što se naziva "autoreferencijalnošću", tj. podrazumijeva pojačanu svijest o "radu" naših osjetila i o emotivnoj potki kojom se vrednuju osjetilne "informacije", a to podrazumijeva i pojačano predavanje općenitijemu "mentalnom stanju" potrebnom za takvo samoosjećanje i osjećanje prizora, osobitog "raspoloženja" (npr. meditativnog) koje se uspostavlja kao preduvjet i podloga za takvu dvostranu tematizaciju.

Ako to povežemo s dokumentarističkim pristupom, očito je da se takvim preusmjerenjem na doživljajnost mijenja poimanje što se zapravo "dokumentira" dokumentarnim filmom. Dok nas dominantni dokumentarci usredotočuju na one životne pojave koje se prema vladajućim kulturnim i šire civilizacijskim kriterijima smatraju reprezentativnima, ključnima za našu životnu, odnosno društvenu obaviještenost, njih "dokumentiraju", dotle poetski usmjereni, eksperimentalni dokumentarci mijenjaju temeljne perceptivno-doživljajne modalitete našeg odnosa prema svijetu (i filmu), a time i one aspekte svijeta koji se pri "reprezentacijskom" pristupu svijetu ne tematiziraju i prema kojima se ne razvija promatračka osjetljivost.²⁵ U poetiziranim, eksperimentalnim dokumentarcima ostvaruje se dvostruka modelotvornost, dvostruko istančavanje – istančavanje naših modela doživljavanja praćeno istančavanjem opažalačke osjetljivosti, pa takvi filmovi ujedno "dokumentiraju" taj dvostrani, ali jedinstven proces, povećavajući takvim razradama spektar nazorno-perceptivne osjetljivosti svojih sudionika – autora filmova i publike njihovih filmova.

23 Tj. onog gledatelja koji se prepušta takvomu tijeku izlaganja, a ne isključuje se iz njega smatrajući ga "dosadnim". Ovo posljednje se lako dogodi gledateljima koji nemaju dovoljno iskustva s takvim tipom izlaganja, ni spremnosti da mu se prepuste.

24 Za pojam tematizacije usp. posljednje poglavlje u Turković, 2012.

25 Usp. Turković, 1981.

LITERATURA

Belknap, Robert E., 2004, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, London: Yale University Press

Bordwell, David; Thompson, Kristin, 2008 (8. izdanje), *Film Art. An Introduction*. Boston, New York, London itd.: McGraw–Hill

Burnett, Dean, 2013, "10 amazing scientific facts about lists", *The Guardian*, 28. veljače, <<https://www.theguardian.com/science/brain-flapping/2013/feb/28/10-science-facts-about-lists>>, posjet 4. listopada 2017.

Eco, Umberto, 2009, *The Infinity of Lists*, London: MacLehose Press

Hušman, Ana; Orelj, Ksenija, 2016, *Ana Hušman / Skoro ništa* (katalog), Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti (usp. <<http://www.anahusman.net/hr/filmovi-2/2016-almost-nothing/>>, posjet 24. listopada 2017)

Krystal, Arthur, 2010, "The joy of lists", *Sunday Book Review, The New York Times*, 3. studeni, <<http://www.nytimes.com/2010/12/05/books/review/Krystal-t.html>>, posjet 4. listopada 2017.

Orelj, Ksenija, 2016, "Krajolik za sva vremena", u: Hušman, Orelj, 2016 (usp. također: <<http://www.anahusman.net/hr/filmovi-2/2016-almost-nothing/>>, posjet 24. listopada 2017)

Spufford, Frances, 1989, "Introduction", u: F. Spufford (ur.), *The Chatto Book of Cabbages and Kings. Lists in Literature*, London: Chatto & Windus

Turković, Hrvoje, 1981, "Što je to eksperimentalni film?", *Filmske sveske*, br. 4, Beograd: Institut za film, str. 253–261 (usp. <https://www.academia.edu/2296827/S_to_je_eksperimentalni_avangardni_alternativni_film>, posjet 7. travnja 2018)

Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez (usp. <<https://www.academia.edu/4370823/>

Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju. Film Artistry. Essayistic introduction to film and film theory>, posjet 7. travnja 2018)

Turković, Hrvoje, 2003a, "Opisnost naracije – temeljna opisna načela", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 34, str. 168–177 (usp. <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl34-web.pdf>>, posjet 7. travnja 2018)

Turković, Hrvoje, 2003b, "Što se čini kad se filmski opisuje", *Zapis*, posebni broj, ljetopis, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 3–22 (usp. <https://www.academia.edu/6974005/S_to_se_cini_kad_se_filmski_opisuje_What_is_performed_with_film_description>, posjet 7. travnja 2018)

Turković, Hrvoje, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45, str. 16–23 (usp. <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl45-web.pdf>>, posjet 7. travnja 2018)

Turković, Hrvoje, 2007, "Mit neprimjetnosti filmske glazbe", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 50, str. 3–16 (<https://www.academia.edu/2296903/Mit_neprimjetnosti_filmske_glazbe>, posjet 7. travnja 2018)

Turković, Hrvoje, 2008, *Retoričke regulacije. Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, Zagreb: AGM

Turković, Hrvoje, 2010, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 60, str. 11–33 (usp. <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl60-web.pdf>>, posjet 7. travnja 2018)

Turković, Hrvoje, 2012 (treće izdanje; prvo 1994), *Teorija filma*, Zagreb: Meandarmedia

Turković, Hrvoje, 2018, "Pojam liste – nabrajalačkog izlaganja" (rukopis predložen za objavljivanje u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*. Zagreb: Hrvatski filmski savez)

Ugrešić, Dubravka, 2001 (1. izdanje 1988), *Forsiranje romana – reke*, Beograd: Konzor&Samizdat, B92

HRVOJE
TURKOVIĆ:
FILMSKE LISTE
— NJIHOVA
DOKUMENTARNI-
STIČKA I POET-
SKA FUNKCIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Jelena
Jovanović
Žigon i Miloje
Mića Orlović
u prizoru iz
filma *Sudar na
paralelama*.
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

UDK: 791.221.2(497.5)"1961"

Silvestar Mileta

***Sudar na paralelama* Jože Babiča – modernistički zamišljaji i univerzalne teme u žanrovskom pokušaju “tvrdog realista”**

1. Uvod

Film *Sudar na paralelama* Jože Babiča iz 1961. u hrvatskoj filmskoj historiografiji i kritici, u rasponu od prvih suvremenih prikaza do vrlo rijetkih i usputnih novijih vrednovanja, baštini kvalitativno gotovo beziznimno negativan status.¹ Ovo se djelo danas spominje prije svega kao karakterističan proizvod vrhunca jugoslavenske producerske kinematografije, koja se u drugoj polovici 1950-ih (s kulminacijom baš 1960–61) snažnije okrenula autorskim međurepubličkim gostovanjima² te se znatnije, iz poglavito financijskih razloga, snažnije otvorila publici nizom izrazitije žanrovskih, a ponekad i neskriveno populističkih filmskih pokušaja. U ovom se radu Babičev treći dugometražni igrani film promatra u svjetlu kri-

tičke recepcije obilježene općim doživljajem redatelja kao tvrdokornog realista s naročitim talentom za psihološku karakterizaciju, ali se uz prijedlog snažnije kronotopske kontekstualizacije *Sudara na paralelama* u vrijeme i prostor dominantnog osjećaja gospodarskoga i društvenog napretka razmatra i čitanje njegovih “prizora zamišljaja” kao “vjesnika modernizma” te se nastoji steći uvid u autorov iskorak iz vrlo konkretne problematike poslijeratnoga veteranskog (ne)snalaženja u mnogo univerzalnija pitanja sumnje i razarajuće snage fikcije, koja prate moderniji, ali i apstraktniji, konstruktivistički prostori.

Uz realistički kompleks opisa filma osim dijakronijskog izbora iz recepcije i napomena o nekim poetičkim kontinuitetima temeljem

¹ Tekst je izvorno objavljen na slovenskom jeziku u knjizi *Filmska ustvarjalnost Jožeta Babiča* (2017) u nakladi Slovenske kinoteke.

² U Zagrebu su uz Babiča tako režirali i slovenski redatelj France Štiglic (*Deveti krug*, 1960) i Jane Kavčič (*Potruga za zmajem*, 1961), srpski Žika Mitrović (*Signali nad gradom*, 1960; *Nevesinjska puška*, 1963), Svetomir Toma Janić (*Rana jesen*, 1962), Vojislav Vanja Bjenjaš (*Sjenka slave*, 1962), Marijan Vajda (*Šeki snima, pazi se*, 1962), Vladimir Pogačić (*Pukotina raja*, 1959; *Čovjek s fotografije*, 1963) i Vladan Slijepčević (*Pravo stanje stvari*, 1964), dok su hrvatski režiseri poput Tanhofera (*Osmi vrata*, 1959), Bulajića (*Uzavreli grad*, 1961), Bauera (*Prekobrojna*, 1962), Gluščevića (*Lito vilovito*, 1964) i Hadžića

(*Desant na Drvar*, 1963; *Službeni položaj*, 1964) radili za beogradsku Avalu. Ta su gostovanja za neke hrvatske redatelje bila i izraz bojkota Jadran filma koji ih je isključio iz procesa samoupravnog odlučivanja, smatrajući ih slobodnim radnicima (Šakić, 2016: 149). Za hrvatsku kinematografiju vjerojatno najvažnije gostovanje u Sloveniji bilo je, sredinom tog razdoblja, ono Kreše Golika, suredatelja *Kale* (1958) Andreja Hienga. Goliku je, među ostalima upravo taj angažman karijeru održao na životu tijekom politički nametnutoga desetljetnog stvaralačkog izbivanja. U Sloveniji je često radila i montažerka Radojka Tanhofer, za hrvatske filmove glazbu je stvarao slavni slovenski skladatelj Bojan Adamič itd.



kritički mnogo uspješnijega prethodnog filma Veselica (1960), prilažu se i moguće kraće usporedbe s drugim hrvatskim djelima razdoblja. Za modernistički kompleks nezaobilaznima se, pak, pokazuju doprinosi snimatelja i scenografa Sudara na paralelama Nikole Majdaka i Želimira Zagotte, kojima puni smisao pridaje neočekivani Babičev smisao za oniričku logiku koja može podsjetiti i na nadrealizam. Svakoj dobrohotnoj namjeri revalorizacije i dalje nužno izmiču glumačke interpretacije i scenarij slavnoga beogradskog komediografa Radivoja Lole Đukića, kojim je i sam redatelj još tijekom snimanja suptilno izrazio nezadovoljstvo.

2. Vrijeme nastanka filma

Sudar na paralelama nastao je u višestruko zanimljivo doba, ne samo onom tipskih primjera međurepubličke filmske suradnje, već i u doba učestalih medijskih rasprava o populizmu, realizmu i načinu financiranja filmova. Tri su predmeta rasprave, dakako, povezana – intenzivno se tada u *Vjesniku*, *Večernjem listu*, *Filmskoj kulturi*, *Našim temama*, *Telegramu* itd. razmišljalo je li mjerilo kvalitete filma publika ili, u to doba počesto ideološko-didaktičkim imperativom obilježena, kritika, odnosno politika, koja je zahtijevala da filmovi odražavaju aspekte “našeg društvenog života”, “naše sredine”,³ odnosno da ne budu eskapističke fantazi-

3 Sjajan primjer realističkog imperativa daje Dragoslav Adamović (1961: 72) pri vrednovanju prethodnoga Babičeva filma *Veselica*, prema scenariju Bene Zupančiča: “Bez ogledala u kome ne bismo mogli svakodnevno ogledati svoje lice, mi na planu filmske umjetnosti doterati daleko ne možemo! Babičev film je jedno od retkih ogledala koje nam je u posljednje vreme ponuđeno. (...) film je veliki podstrek za daljnja, još smelija istraživanja, za još dublje zahvate u našeg čovjeka, u naše vreme, u naše društvo (...) treba samo slediti primer

Babiča i Zupančiča.” Usp. i *Telegram*, 20. 1. 1961, “Veselica. Značajan uspjeh našeg filma”, gdje autor pod inicijalima M. S. piše: “bez sumnje jedno od najuspjelijih, a možda čak i najuspjelije filmsko ostvarenje naše kinematografije. (...) držimo da bi taj film trebao poslužiti kao smjernica našim producerskim kućama. Naravno, možda Veselica neće doživjeti rekordnu posjetu gledalaca (kao što je najbolja djela filmske umjetnosti nikad nisu doživjela), ali to neće umanjiti opravdanost snimanja budućih ‘Veselica’ naše kinematografije.” Iako je socrealizam

je, pa ih je u skladu sa stupnjem “reflektiranja naše stvarnosti” i ocjenjivala. Nasuprot željama kritičara i komisija, način financiranja filmova u tzv. doba slobodnih filmskih radnika, odnosno producerske kinematografije, u dobroj je mjeri favorizirao upravo gledanost i nagrade Festivala jugoslavenskog igranog filma u Puli. Naime, sredstva prikupljena posebnim doprinosom od 2% prihoda od prodaje ulaznica stranih filmova dijelila su se domaćim ostvarenjima prema ostvarenom broju gledatelja (Šakić, 2016: 149).

Angažiranje umjetnika iz drugih republika tako se često vodilo kriterijima njihove nagrađivanosti te bi se pred njih postavio zahtjev da u natjecateljskoj atmosferi “po narudžbi” ostvare novi uspjeh, s vrlo malo obzira prema specifičnostima autorskog rada izvan matične sredine, a u najgorim slučajevima i s najnižim populističkim težnjama (Škrabalo, 1998: 245). Taj model financiranja kinematografije bližio se, međutim, upravo tada svome istodobnom vrhuncu i kolapsu – *Sudar na paralelama* nastao je u financijski izrazito problematičnom razdoblju koje je snašlo i Jadran film i Triglav film (produkcijsku kuću Babičeva filma *Veselica*)⁴ 1961. u kojoj je prenapregnuta kinematografija proizvela do tada najveći broj filmskih djela (33).⁵

Kada je o filmskopovijesnome kontekstu riječ, film je bio izravno pogođen činjenicom

da je i opet “baš te” 1961. prvi put na središnji jugoslavenski filmski festival uvedena selekcija, koju *Sudar na paralelama* nije prošao, pa nije ni prikazan u pulskoj Areni, već tek u kinu Beograd, i to u jutarnjem terminu. Hladnikov *Ples na kiši* (*Ples v dežju*, 1961) kao najznačajniji film godine, a moguće i cijelog razdoblja, u sljedećim je desetljećima vjerojatno također pridonio zasjenjivanju Babičeva najslabijega rada.

Širi društvenopolitički kontekst također je zanimljiv – doba je to Prve konferencije Pokreta nesvrstanih zemalja u Beogradu, ali i doba privredne reforme te vrhunca gospodarskog uzleta Jugoslavije (1955–61). U sklopu reforme koja je trebala biti još jedan korak k samoupravljanju i likvidaciji tradicionalnih poduzeća, stiglo je i doba slobodnih filmskih radnika kao posljedica deetatizacijskih gospodarskih tendencija. Nakon 1961. slijedit će privredna i politička kriza koja će doskora uroditi i novim Ustavom (1963), no kraj 1950-ih i sam početak 1960-ih bez sumnje su razdoblje u kojem su se Jugoslaveni mogli osjećati kao protagonisti razvijenog i modernog svijeta, čemu su osim središnjih informativnih medija redovito posvećenih svjetskim zbivanjima svakako pomogle i Nobelova te Akademijina nagrada 1961. i 1962.

u Jugoslaviji bio kratka vijeka, njegove su se refleksije u dugom vremenskom trajanju znale pojavljivati u napisima onodobnih filmskih kritičara, bez obzira na to što su mnogi od njih pozorno pratili, a počesto i pozitivno ocjenjivali filmove zapadnoeuropskih kinematografija. U pravilu su, međutim, bolje prolazili filmovi poetskoga realizma (u širem, ahistorijskom smislu) i neorealizma, dok su novovalne autorske tendencije često loše primane – te godine naročito se s prezirom pisalo primjerice o Godardovu *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960).

4 Dana 4. kolovoza 1961. u jutarnjim je satima u Puli, uz sudjelovanje redatelja Hladnika i Štiglica, održana konferencija za tisak na kojoj je Triglav film objavio kako se nalazi u teškoj financijskoj krizi. O tome je

u tekstu “Uzbuđenje pred završetak” za *Večernji list* istoga dana izvijestio njegov stalni filmski kritičar Miro Modrinić (1961b). Za krizu Jadran filma vidi pak tekst “Jadran film obustavlja proizvodnju”, *Večernji list*, 19. listopada 1961, a o kolapsu producerske kinematografije uz Škrabala (1998) i knjigu Tomislava Čegira, Joška Marušića i Tomislava Šakića *Hrvatski filmski redatelji*, kao i noviju studiju Tomislava Šakića (2016) *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*.

5 Stranice Pulskeg filmskog festivala broje, 35 igranih filmova između 7. i 8. festivalskog izdanja, tj. srpnja 1960. i 1961., <<http://arhiv.pulafilmfestival.hr/ea/8-pulski-filmski-festival/index.html>>, posjet: 1. srpnja 2017.

SILVESTAR
MILETA:
SUDAR NA
PARALELAMA
JOŽE BABIČA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Jože Babič

3. Ambijent, modernitet i modernizam

Scenografija i kostimografija, mjesta radnje (prijevozna sredstva, modna kuća, stan i urbane vedute), odnosno cjelokupan ambijent filma *Sudar na paralelama* svojom mondenošću i upadljivim svjetonazorskim modernitetom izrazito proizlaze iz raspoloženja onoga doba, ali na način koji se gotovo može smatrati obilježenim i utopijskim impulsom – imaginacijom još progresivnije sredine u logici razvoja već postojeće – impulsom koji, dakako, nije u svoje doba bio prepoznat, već se smatrao “pretjerivanjem” i manjkom osjećaja za realnost (usp. Boglić, 1961 niže u tekstu).

Dokaza ove “mondenosti” u filmu je dosta mnogo. *Big band* glazba skladatelja Boruta Lesjaka i Orkestra RTV Ljubljana koja nas u film uvodi *swingom* s primjesama kalipsa (tada je i u nas, primjerice, bio popularan pjevač Harry

Belafonte) nije samo pokazatelj tadašnjega procvata u prvim poslijeratnim godinama grubo proganjanoga *jazza* (1. jugoslavenski jazz festival održan je na Bledu 1960, s velikim zaslugama Bojana Adamiča koji je tada radio i glazbu za Babičevu *Veselicu*) već je i prvi signal namjere filma da prikaže poletan i živijalan, progresivan društveni kontekst. Nažalost, taj veseli salonski ritam s prizornošću/neprizornošću kojega se u filmu poigrava (gašenje radija) gotovo da uopće ne prati zbivanja na ekranu – on je u prvome dijelu filma kontinuirano prisutan i u dramatičnijim trenucima napetosti među likovima, pri čemu ne postiže ni efekt željenoga dramskog kontrasta.

Drugi je znak “pomodarstva” scenografija Želimira Zagotte,⁶ zanimanjem arhitekta koji je dizajnirao setove, i sjajnog Bauerova filma *Ne okreći se sine* (1956) (za taj rad primio je Zlatnu arenu), a 1961. potpisao i one za neuspješan, ali

⁶ Na špici filma potpisan je s jednim t, kako se potom prenosilo i u tiskanim medijima.



Fotografija
sa snimanja
filma *Sudar na
paralelama*

scenografski također inovativan Tanhoferov film *Sreća dolazi u 9*. Spoj stilizacije i jednostavnih elemenata karakterističan za njegov rad nije, međutim, u *Sudaru na paralelama* bio tek doprinos prikazu (pre)naprednog društva već i, kroz prizore zamišljaja protagonista, jedan od signala modernističkih inspiracija koje će uskoro preuzeti dominaciju u jugoslavenskom filmu.⁷ Tretman gradnje urbanoga Zagreba, novigradskog ureda kojim se u svome snoviđenju kreće supruga (Jelena Jovanović Žigon) te hodnika vlaka pomalo podsjeća na Mejerholjdove

i Piscatorove, polu-konstruirane avangardne pozornice, a u povodu toga čini se zanimljivim uputiti i kako je međunarodni umjetnički pokret nove tendencije blizak konstruktivizmu osnovan baš 1961. u Zagrebu.

Primjer variranja elemenata nisu, međutim, samo konstruktivistički ogoljene plohe moderne gradnje (uz vlak i ured, dojmljive su i stube i terasa u imaginiranju novigradske večere, kao i potporni stupovi mosta koji se kratko vide u suprugovoj noćnoj vožnji motorom),⁸ već i oniričko motivsko premještanje uloga li-

⁷ Radio je i za Štiglicov *Deveti krug*, Belanov *Koncert* (1954), Bauerove *Milione na otoku* (1955) itd. Zagotta i montažerka Lida Braniš (*Sinji galeb* / Branko Bauer, 1953/, *Milioni na otoku*, *Deveti krug*, *Breza* / Ante Babaja, 1967/, *Lisice* / Krsto Papić, 1969/) uz produkcijsku kuću i, naravno, mjesto radnje najistaknutije su "hrvatski elementi" toga filma.

⁸ Riječ je o sceni protagonistova zamišljaja koja je, baš kao i ona paralelne vožnje junaka tramvajima, imala dosta stilizacijskoga potencijala, ali je ipak

ostala nedorečenom i manjkavom, kako u prijelazima tako i u posredovanju psihološkoga sadržaja. Signali njezine fikcionalnosti su, uzgred, povremeno ubrzani način kretanja i mizanscenska kompozicija mnoštva likova u kadru koja odudara od zbiljskih segmenata u kojima se uglavnom zajedno nalaze dvoje ili troje likova. Jedan dobar horizontalni pomak kamere na željezničkoj postaji ne može, nažalost, iskupiti mnoštvo besmislenih rečenica, slab ritam i izrazito loše rješenje unutarnjega monologa, kao i većinski



Prizor iz filma
Sudar na paralelama.
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

kova u navedenim zamišljajima (primjerice lik nadzornika robne kuće pohotnog pogleda koji u zamišljaju postaje konobar) koje može podsjetiti na nadrealizam, a što treba pripisati prije svega redateljevu senzibilitetu. Čini se, naime, kako nadrealističku estetiku ovdje ne treba reducirati tek na konvenciju prikazivanja snolikih zbivanja presađenu iz avangarde u glavnu filmsku struju klasične fabulacije. Iako je u svojoj bogatoj kazališnoj karijeri Babić bio sklon klasicima komedije poput Plauta, Molièrea, Goldonija i Gogolja, što također nije bez značenja za ovaj pokušaj “ozbiljne komedije”, te je

u dva prethodna filma realističkim prosedeom progovarao o egzistencijalnoj problematici s društvenokritičkim (ne i subverzivnim)⁹ potencijalom, valja istaknuti kako je i glavnog lika *Veselice* morio jedan tip zamišljaja – sjećanje – u podlozi kojega se također nalazila trauma gubitka ljubavi, odnosno neostvarene žudnje (što prijeti i suprugu iz *Sudara na paralelama*), a što je, naime psihologija žudnje, također jedan od izrazito nadrealističkih motiva.

Film počinje prizorom u zrakoplovu, koji tada nije bio nepoznat, ali ni posve redovit oblik prijevoza poput autobusa ili vlaka u kojima se

kazališnu konceptualizaciju mizanscene. Međutim, iako se lako dolazi u napast deklamatorske dijaloge i monologe, kao i neka “dvodimenzionalna”, kazališna rješenja filmskoga prostora pripisati teatarskomu zaleđu Babića i scenarista Đukića, ti su se problemi iste godine javljali i u filmovima redatelja koji nisu imali kazališnog iskustva, već su, naprotiv, poput Tanhofera, dolazili iz izrazito filmske, snimateljske struke. Zato se u to doba pejorativno govorilo o tzv.

“filmovanom pozorištu”. No *Sudar na paralelama* se ipak u znatnoj mjeri koristi i specifičnostima filmskoga medija.

9 U osnovi veteranska problematika tako je i mogla biti shvaćena kao poželjna “samokritika” društva, a ne kao “isticanje samo onoga negativnoga u našoj sredini”, a što su vrlo opasni kritički prigovori koji će ubrzo dostići autore crnoga vala.

odvijaju neki jugoslavenski filmski klasici. Već u toj sceni, u kojoj suprug (Miloje Mića Orlović) i šef (Boris Kralj) u najfinijim odijelima (kakva i inače defiliraju filmom) promatraju stjuardesu, koja će se poslije u suprugovu zamišljaju javiti kao naglašeno erotizirana i zavodljiva putnica vlaka,¹⁰ vidljiva je središnja nit tjelesne požude. S obzirom na to koliko se pozornosti u *Sudaru na paralelama* poklanja vizualizaciji psihičkoga života likova, a imajući na umu kako nadrealizam svoje efekte stvara začudnom rekonstrukcijom baš realističkih elemenata s ciljem uranjanja prije svega u iracionalnosti psihe, može se reći kako je u ovom filmu Babić svoje do tada temeljno realističke postupke i introspektivske interese tek nastojao logično proširiti. Naravno, ne smiju se pritom zanemariti ni utjecaji zapadnih kinematografija – u tretmanu svjetla i sjene (naročito funkcionalnom upravo u oblikovanju poluizgrađenih setova, u kojima likovi izranjaju iz mraka) te povremenoj uporabi gotovo ekstremnog gornjega raskura (scene u kupaonici i na kolodvoru), kao i suviše izraženog unutarnjega monologa, *Sudar na paralelama* može podsjetiti na klasike u rasponu od njemačkog ekspresionizma, poetskog realizma i film noira.

Za kvalitetan prikaz opisane modernističke scenografije velike zasluge nosi i direktor fotografije Nikola Majdak, poznat ponajprije kao pionir srpske animacije, ali i važan autor dokumentarnih i kratkih filmova. Njegove radove i inače su obilježavali izražajno građeno svjetlo i likovno razrađene kompozicije kadra,¹¹ što su vrline koje su u spoju sa Zagottinom scenografijom u *Sudaru na paralelama* dale vizualno dojmljivu i za kretanje likova funk-

cionalnu cjelinu, prije svega u scenama zamišljaja i eksterijerima. Cjelinu barem onoliko dojmljivu koliko su promašeni bili kadrovi snimljeni u stanu, obilježeni pojedinim posve neopravdanim primicanjima i odmicanjima, tj. *zoomovima* koji su trebali obavljati neke funkcije psihološke karakterizacije, ali su ostavili dojam kako su redatelj i snimatelj zarobljeni u stanu u kojem je Đukićev scenarij zamislio radnju s premalo sadržaja. Bez obzira na to, i u novigradskom imaginariju supruge (riječ je ponovno o luksuznoj sobi), s trkom po tamošnjim stubama i terasi, gledamo scene koje zajedno s umalo metaprostorima vlaka i ureda stvaraju geometrijski vrlo uspjele kompozicije. Prije svega rasvjeta, a potom i uporaba ogledala te dubinska mizanscena, čini se, najbolji su dijelovi ovoga filma. Iskoraci u metaprostore, ovdje još uvijek tek djelomično apstrahirane, inače su 1961. radikalnije najavljeni Babajinim Carevim novim ruhom, za koje je, kad je riječ o kritičkoj i gledateljskoj recepciji, izgleda također “bilo prerano”.

Da se *Sudar na paralelama* doista isplati gledati i kao (pro)modernističko djelo, nedavno je uzgredno (u tekstu o Nikoli Tanhoferu) napomenuo i Damir Radić (2016: 126, f. 16).

Zanimljivo je napomenuti da je iste 1961. godine u produkciji Jadran filma i režiji Slovenca Jože Babića, jednog od prvih jugoslavenskih autora posvećenih složenom psihološkom profiliranju likova i njihovih odnosa, nastalo podcijenjeno i potom de facto zaboravljeno, umnogome (pro)modernističko ostvarenje Sudar na paralelama, koje (također) prepleće zbilju i zamišljaje,

SILVESTAR
MILETA:
SUDAR NA
PARALELAMA
JOŽE BABIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10 Iz današnje se perspektive scena u vlaku s imaginacijom erotiziranom stjuardesom i prodavačicom iz modne kuće može činiti gotovo frivolnom, no da je takav stupanj seksualiziranosti tada bio norma, a ne odmak, svjedoče i drugi filmovi iz iste godine, poput *Sreća dolazi u 9* Nikole Tanhofera u kojem je slovenski seks-simbol

Irena Prosen, inače filmski afirmirana Babićevom Veselicom, igrala fiktionalnu filmsku divu Danijelu Doriju.

11 “Nikola Majdak”, Baza HR kinematografije, <http://hrfilm.hr/baza_snimatelj.php?id=75>, posjet: 1. srpnja 2017.

samo što (melo)dramskom dodaje i znatnu dozu humora (glavni je scenarist bio popularni beogradski humorist Radivoje Lola Đukić).

(Radić, 2016: 126, f. 16)

Ambijenti, poput slastičarnice u gradskom središtu, modne kuće i naposljetku izrazito moderno namještenog stana u novogradnji (u kojem se odvija najveći dio filma), kao i zagrebačkih neonskih noćnih vizura kojih se u ovoj varijanti ne bi posramio ni New York, potvrda su Babičeve filmske varijante potrošačkoga socijalizma u kojem junaci, za razliku od *Veselice*, ali i fabularno mnogo sličnijega, a ambijentacijski upravo suprotnog Bauerova filma *Martin u oblacima* (1961), nemaju nikakvih egzistencijalnih briga, pa se mogu posvetiti univerzalnijim pitanjima razarajuće sumnje, povjerenja i ljubomore te položaja žene u suvremenom svijetu.

Općenito, komedije ovakve ambijentacije, osim ako je riječ o eskapizmu s primjesama groteske, rijetke su u društvima koja more brige primarne egzistencije. Lijepe žene, fina odjeća, hrana i piće, brz i učinkovit promet jamče fokusiranje na općeljudsku problematiku neovisnu o ambijentu. U tom smislu film se makar na pojavnj razini može gledati paralelno i sa *Samo ljudi* Branka Bauera iz 1957. Izrazito moderna ambijentacija i melodramska fabula prožeta ljubomorom i žudnjom, kao i pretežno realistički prosede i afirmacija društvenoga razvoja zemlje neke su moguće odrednice paralelnoga gledanja. Bauer je najsnažnije obilježio proteklo desetljeće hrvatskog filma svojim rafiniranim klasičnim fabularnim stilom, pa eventualno Babičevo posuđivanje od njega ne bi bilo neobično. *Samo ljudi* gledan iz suvremene perspektive, međutim, svojim melodramskim eskapizmom u dekadentnom "skijaškom" ruhu na određen način potkopava tipične ideologeme socijalizma (prisutne u motivima velegradnje i napredne medicine), što bi za *Sudar na paralelama* ipak bilo suviše

ambiciozno tvrditi. To, međutim, ne znači da Babičeva zamisao nije bila ambiciozna i da u nju nije bila ugrađena kritička perspektiva – prije svega kada je riječ o promijenjenom statusu žene kojoj su u razvijenome društvu otvorene mogućnosti karijernog uspona sve do rukovodećih položaja, ali koja se i dalje mora nositi s patrijarhalnim poretom "unutar četiri zida" i, primjerice, od supruga tražiti dopuštenje za poslovni put te čuvati svoj dobar glas sklanjanjem s puta potencijalnom zavodniku.

Scene zamišljaja, od kojih je prvi prizor u vlaku posebno dojmljiv, zanimljive su kao "vjesnici modernizma" te u *Sudaru na paralelama* imaju prije svega funkciju koncepcijskog odmaka od pretežno dualne glumačke međugre. Obilježava ih upravo kompozicija mnoštva, kao i razgrađena, nepotpuna, dekonstruirana i djelomična scenografija omogućena i čestim zamračivanjem pojedinih njezinih dijelova, pa se gotovo može steći dojam da njima Babić "bježi od svoga scenarija", nastojeći izaći iz stana u kojem se, uostalom, uglavnom slabo snalazi.

4. Ideje i suvremena recepcija filma – problemi scenarija i nezadovoljstvo "miješanjem zbilje i fikcije"

Početak 1960-ih u jugoslavenskoj kinematografiji obilježen je širim i smionijim pokušajima žanrovskoga filma od onih iz prijašnjih razdoblja – osim već prisutnoga ratnoga filma, više su se snimali trileri, filmovi fantastike i komedije, literarne adaptacije, tzv. drame iz suvremenoga života, akcijski i pustolovni te omladinski filmovi. Uz produkcijsko vrednovanje gledanosti, kao poluge financiranja filmova poduzeća, drugi je razlog okretanja žanrovskom filmu i više populističkim težnjama bilo i to što je u drugoj polovici 1950-ih film postao dijelom masovne urbane kulture i industrije (Turković, 2005: 122).

Babić je prema vlastitu priznanju nastojao napraviti "komornu komediju", pa premda



Boris Kralj
i Jelena
Jovanović
Žigon u prizoru
iz filma *Sudar
na paralelama*.
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

je time vjerojatno nastojao sačuvati ozbiljne umjetničke namjere, bio je potpuno svjestan na kojem polu kinematografije snima svoj sljedeći film.

Film Sudar na paralelama ozbiljna je komedija. Znam da to po malo sumnjivo zvuči, ali je zaista tako. Došlo je vrijeme da se na takozvanom "lakom, zabavnom" planu naše repertoarske politike prijeđe na različite žanrove. Film ću tretirati kao komornu komediju.

(Homovec, 1961: 10)

Film je za redatelja, dakle, imao biti zaokret od pretežno (neo)realističke drame *Veselice*, prema žanru koji je mnogo simptomatičniji za doba gospodarskoga i društvenoga napretka. Nije, međutim, želio napraviti tek film za nasmijavanje publike, pa je u *Sudar na paralelama* nastojao ugraditi poruku o presudnoj važnosti fikcije koja nadvladava stvarnost –

to je trebao biti film o oteľovskoj sumnji (što je u filmu, nažalost, i verbalno podvučeno), a njegova ozbiljnost trebala se ogledati u dalekosežnoj destruktivnoj snazi ljubomore, zbog koje primjerice u jednoj mentalno-projekcijskoj iteraciji suprug ubija šefa zavodnika, a u drugoj sebe. Da se nije namjeravao odmicati od svoje ranije realističko-socijalne senzibiliziranosti potvrdio je podvukavši posebno središnju problematiku položaja žene u suvremenome jugoslavenskom društvu.

Dramski je sukob na planu prastarog i ustrajnog pratioca našeg života – ljubomore – ideje koja uvijek egzistira i dovodi do apsurdnih situacija koje mogu biti tragedije i drame, a u našem slučaju to je komedija. Polazna tačka konflikta obilježena je nekim karakteristikama našeg suvremenog života: ona dodiruje ravnopravnost zaposlene žene, koju mi, pod utjecajem općedruštvenog morala, smatramo potpuno ravnopravnom,

SILVESTAR
MILETA:
SUDAR NA
PARALELAMA
JOŽE BABIČA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ali želimo da ona zadrži i stare, klasične forme i sve ostalo što karakterizira ženu kao pratioca muškarca u životu. Komedija postavlja pitanje dokle može ta zaposlena žena zadržati te stare forme, a gdje počinje njezina karijera koja može narušiti harmoniju između dva spola. Eto, to je sociološki i idejni okvir komedije koju pripremamo po scenariju Radivoja Lole Đukića.

(ibid.)¹²

I doista, ne može se reći da natruhe ove problematike nisu, čak suviše eksplicitno, vidljive u filmu: "Ja hoću da stvaram svoj život i svoju karijeru kako ja hoću, a ne samo po tvojim željama", "Nekada si i ti želio moj uspjeh" itd. samo su neke od "upečatljivih" rečenica supruge kojima ona reagira na suprugove aluzije. Ono što ostvaruje puno snažniji efekt, bez obzira na to je li ta strategija bila mišljena kritički ili komično, jest suprugov cinizam koji oblikuje izrazito snažan dojam verbalnog zlostavljanja, premda se supruga ni u jednom trenutku ne pozicionira kao žrtva. Na uvrede ona samo ponovljivo i bez varijacija reagira komentarom kako on "ponekad zna biti odvratat". Znakovito je i da se ona u konačnici pokoleba te namjerava odustati od putovanja i napretka u karijeri, pa ipak otpuće tek na njegov nago-

vor. To je pokazatelj kako je gore navedena redateljeva namjera ostala na razini povoda, dok bi za "gorki" dojam temeljno komičnog filma vjerojatno mnogo bolje bilo da je ženina pozicija istražena u dubljim konzekvencama.

Navedena, uvjetno rečeno feministička problematika tako je posve izbljedjela i u javnome doživljaju filma. Kao što je već rečeno, *Sudar na paralelama* usprkos razmjerno pozitivnim očekivanjima javnosti (gornji intervju s Babičem rađen je u tijekom snimanja za koje je postojao znatan interes, naročito u kontekstu svježih hvalospjeva za *Veselicu*),¹³ kao i apriornom zanimanju stranih distributera,¹⁴ nije prošao selekciju Pulskog festivala,¹⁵ što je u javnome prostoru isprva izazvalo nemalo iznenađenje.

Iznenađuje prije svega odluka komisije da iz konkurencije isključi dva filma čiji su autori ranijih godina odnijeli prve nagrade u Areni i od kojih se i ove godine mnogo očekivalo: Babičev Sudar na paralelama i Tanhoferov Sreća dolazi u 9.

"Favoriti odbijeni", *Večernji list*,
24. srpnja 1961.

12 Babič je u istom intervjuu, u kojem je predstavljen kao dugogodišnji režiser Slovenskog gledališča u Trstu koji se prvi put u ulozi filmskoga redatelja pojavio 1959. u pulskoj Areni gdje je nagrađen za režiju *Tri četvrtine sunca*, istaknuo kako "pitanje njegova dotadašnjeg rada na filmu dodiruje neke moralne i javne odgovornosti, kojih se ne može odreći ni jedan režiser. (...) Jedino mogu reći da je moj rad na filmu došao u fazu kada imam osiguran kontinuiran posao; to ujedno znači da se udaljujem od svog dosadašnjeg rada u kazalištu." Istaknuo je također kako će *Sudar na paralelama* biti snimljen u 45 radnih dana.

13 Usp. bilješku 3.

14 U tekstu "Diskrecije i indiskrecije: festivalski kuloari" (*Vjesnik u srijedu*, 2. kolovoza 1961) prenose

se tvrdnje iz Croatia filma kako na burzi koja prethodi početku Pulskog festivala postoji zanimanje inozemnih distributera za *Sudar na paralelama*. Film je distribuiran u Bugarskoj, Venezueli, Kubi, DR Njemačkoj i Egiptu (usp. "Sudar na paralelama", *Baza HR kinematografije*, <http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=13>, posjet: 1. srpnja 2017).

15 Te je godine za Pulu prijavljeno 26 filmova, uz još tri izvan konkurencije. Odabrano ih je 16. Rezultati su objavljeni 21. srpnja. Jedna od zanimljivosti bila je i okolnost da je Mića Orlović ostvario "najveću ulogu" po broju kadrova u jednom filmu, pojavivši se u 396 kadrova *Sudara na paralelama*. ("Dvadesetak dana pred Osmu Pulu: Bez paravana: od A do Ž", *Vjesnik u srijedu*, 5. srpnja 1961, str. 7)

Također se mnogi pitaju kako to da se na ekranu Arene neće pojaviti Babičevi (SIC!) Sudari (SIC!) na paralelama.

“Osma Pula čeka pobjednika (...),
Vjesnik u srijedu, 2. kolovoza 1961.

Trećega kolovoza stalni filmski kritičar Večernjeg lista Miro Modrinić telefonski je javio u redakciju kako će sutradan biti prikazan “Babičev film *Sudar na paralelama* kojega su inače u Jadran-filmu smatrali favoritom svoje ovogodišnje produkcije” (“Bolji od stranog”, str. 5). Rezultat će, međutim, biti porazan:

Za Babičev film *Sudari* (SIC) na paralelama prikazan jučer ujutro (SIC)¹⁶ izvan konkurencije možemo reći samo to da je sreća za njega što nije prikazan u Areni. U pulskom kinu Beograd čulo se samo škripanje stolica.

(Modrinić, 1961b: 5)

Modrinić će nešto ublažiti svoju ocjenu u opsežnijoj kritici koju će napisati nakon što potkraj listopada film krene u redovitu distribuciju u zagrebačka kina Opatiju, Kalnik i Zagreb.

Film, kojemu selekciona komisija ovogodišnjeg festivala nije odobrila ulaz u Arenu, ima priličnih izgleda da se sviđi publici. Tema mu je ljubomora, a po obradi je mnogo bliži komediji, dakle žanru kojeg publika voli, nego intimnoj drami. Komične anegdote i govori smjenjuju se ovdje s direktnim akcentima na ljudsku slabost – u ovom slučaju na simpatičnog Miću Orlovića, koji

je bolesno ljubomoran na svoju lijepu ženu Jelenu Jovanović. S pravom ili ne, to nam film ne objašnjava potpuno, ali njega i ne zanima toliko anegdota, koliko sama pojava. Režiser Jože Babič izabrao je, međutim, jednu formu zbog koje će film izgubiti mnogo gledalaca: umjesto da ostane u stvarnosti, u onome što “jest”, on miješa stvarnost s fikcijama, s onim što bi “moglo biti”. Suvremeni gledalac to ne voli, pa čak ni kada to čini Rene Clair. Slične akrobacije osvetile su se i Hladniku. S druge strane, scenarij Radivoja-Lole Đukića, iako temeljito adaptiran, nije pružio režiseru velike mogućnosti. Sa svega tri lica, veoma ograničen i vremenski i prostorno, tako tanak scenarij možda bi bio dovoljan za jednočinku ili radio-dramu, ali ne i za film. Njegove su situacije viđene već stoput u talijanskim i austrijskim predratnim komedijama, a dijalozi (koji su i inače Ahilova peta našeg filma) svedeni su ovdje često na голу, najbanalniju funkciju. Vratili smo se dakle opet na staru temu; na scenarij, na dijalog.

(Modrinić, 1961c: 7)

Ovakve su zamjerke na miješanje fikcije i zbilje te slabosti scenarija i dijaloga dostigle inače i Tanhoferov *Sreća dolazi u 9*¹⁷ koji je premijeru imao tek koji dan kasnije (6. studenoga) – riječ je bila o tipskim primjedbama kritičara razdoblja, no pokazalo se kako su njihova predviđanja o ukusu gledatelja bila točna. Nije se, također, ni danas teško složiti s primjedbama na scenarij, kakve je uz Modrinića pod pseudonimom *Reflectus* dao i urednik filmske rubrike zagrebačkog tjednika za kulturne teme

SILVESTAR
MILETA:
SUDAR NA
PARALELAMA
JOŽE BABIČA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

16 Iako je 3. kolovoza tvrdio da će film biti prikazan sutradan, 4. kolovoza Modrinić javlja kako je prikazan jučer ujutro. Ili je dakle Modrinić pobrkao datume ili je došlo do greške u tisku. U svakom slučaju za datum premijere filma *Sudar na paralelama* treba uzeti 4. kolovoza 1961, a ne 18. srpnja kako se ponegdje može naći na internetskim stranicama. To je datum izdavanja dozvole za prikazivanje filma.

17 Za razliku od Tanhofera, Babič se u povodu izostanka *Sudara na paralelama* iz natjecateljskoga programa Pule mogao utješiti nagradama za Veselicu: specijalna diploma, Velika srebrna arena, Zlatna arena Mihi Balohu za glavnu mušku ulogu, te diploma Vanji Bjenjaš za montažu.

Telegram i redatelj antologijskoga ranomoder-nističkog *Koncerta* (1954) Branko Belan. On, uz ogradu kako pokušava “mišljenja netrpeljive javnosti i trpeljive kritike svesti pod zajednički nazivnik”, piše:

Pokušaj da se o braku govori superi-orno i duhovito bez potrebnih sadržajnih rekvizita. Da bi se zamišljena radnja mogla odviti na platnu, dramska su lica morala biti prilično glupa. Bespredmetna premisa (isforsirana ljubomora) rađa neuvjerljivim i površnim dijalozima. Mnogo introspekcija u pseudofrojdovskom stilu ili pošto-poto unu-trašnja drama.

(Belan, 1961)¹⁸

Na određeni se način može reći kako Babić nije film uspio izbaviti iz okvira scena-rija poznatoga srpskog televizijskog i filmskog komediografa Radivoja Lole Đukića, do kraja karijere autora više od 200 televizijskih kome-dija, emisija i filmova, a u to doba i urednika kulturno-umjetničkoga programa na Televiziji Beograd. U filmu koji se i nekada i sada teško gleda zbog znatno potisnute, odnosno nedo-statne radnje i nedorečenih dijaloga (a kojih je kvaliteta nužna za filmove koji se najvećim dijelom odvijaju u stanu i prikazuju dinamiku dvoje ljudi), koje razmjerno neiskusni glumci nisu znali “izvući” svojim interpretacijama, do izražaja nisu mogli doći ni modernistički po-stupci, koji su iz istih razloga ostali previđeni i u kasnijim vremenima, a koja su im mogla biti mnogo sklonija. Sam Jože Babić svoje je neza-dovoljstvo scenarijem suptilno stavio do zna-nja još 19. svibnja u intervjuu danog tijekom snimanja *Sudara na paralelama*.

Želim da konačno prestanem realizi-rati scenarije drugih autora i da dođem u mogućnost da u filmovima koje radim, izra-zim vlastite ideje. (...) Dosad me nikad nije potpuno zadovoljio ni jedan scenarij (...) Bez potcjenjivanja literature i inicijatora nekih ideja koje su izražene u literarnoj formi, dr-žim da je glavni autor filma režiser. U okviru scenarist – režiser postoje različiti stupnje-vi suradnje, jer su stupnjevi pojedinih kre-ativnih suradnika također različiti. Recimo, u sovjetskim filmovima Ždralovi lete i Neposlano pismo režiser Kalatozov nai-šao je u svom snimatelju na takav stupanj kreativne suradnje, da je snimatelj postao koautor filma. Poznat je tandem Zavattini – De Sica, gdje naročito dolazi do literarno – filmske suradnje.

(Homovec, 1961: 10)

Iz ovih je Babićevih riječi poprilično ja-sno da do takve suradnje između njega i Đukića nije došlo, kao što jasnijom postaje i njegova sklonost autorskoj kinematografiji i teoriji koju će u sljedećim godinama sve više pokazivati.

Iako je zapamćena kao režimska kritičar-ka i protivnica mlađih generacija filmskih pisa-ca, autorskoga filma, crnoga vala itd., najutje-cajnijoj filmskoj kritičarki razdoblja Miri Boglić ne mogu se odreći povremeni vrlo lucidni uvi-di, među koje pripada i registracija Babićeva režijskog “povijanja” Đukićevu scenariju koje se ni 1961. ni danas ne osjeća kao sukladno op-ćenitim odrednicama redateljeve poetike.

Film Sudar na paralelama koji je za Jadran-film režirao Jože Babić, zabavna je igra na temu suvremenog braka. Taj isti

¹⁸ O filmu nisu pisali *Filmska kultura*, *Republika*, *Naše teme*... – periodika koja se stalno ili povremeno bavila filmom, pa su ovdje navedene dnevne novine i tjednici ujedno i jedini primjeri suvremene recepcije *Sudara na paralelama* u Hrvatskoj, ne računajući regionalna izdanja koja za potrebe ovoga rada nisu pregledana. Ponešto iznenađuje izostanak

Filmske kulture, no njezino se uredništvo, mahom prisutno i u žirijama Pule, moguće uskladilo s odlukom o izostavljanju filma iz natjecateljskoga programa. Osim toga, u *Filmskoj kulturi* tih se godina recenzijama posvećivao relativno mali prostor, pa su u prosjeku recenzirana dva do tri aktualna filma u svakome broju.



Boris Kralj
i Jelena
Jovanović
Žigon.
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

tekst gledali smo na televiziji i on je tamo, čini se, imao većeg rezona, nego na filmskom ekranu. Doduše, scenarist Radivoje Lola Đukić proširio je priču s još nekoliko epizoda,¹⁹ ali to se ipak nije činilo dovoljno za fabulu jednog filma. U isto vrijeme sam tekst, koji je zasnovan na nekim poluistinama i istinama o bračnim odnosima, sugerirao je lakši tretman čemu se Jože Babić i pokorio. Tako je nastao film s nekim elementima komike, zabavan, ali suviše površan, a da bi se moglo govoriti o nekom ozbiljnom, pa čak ni o satiričkom pristupu problemima. Tu priču o zamišljenoj nevjeri Babić je dosta vješto realizirao, a dobro ju je snimio Nikola Majdak. No, da li je scenograf Željko Zagota (SIC) s rješenjem hipermodernog stana mla-

dog para pridonio vjerodostojnosti ambijenta u ovom filmu, otvoreno je pitanje! To nije prvi slučaj da naši scenografi u filmu ne vode računa o realnosti upravo stambenih objekata koje izgrađuju za filmske junake. Ili možda to upravo i treba da bude "kao u filmu"?! Glumački trio Miloje Orlović, Jelena Jovanović-Žigon i Boris Kralj dali su manje više standardne role.

(Boglić, 1961: 6)

Glumačka međuigra predugo vezana uz isti prostor lišena je, međutim, dijaloške gradacije, opterećena naglim nemotiviranim prijelazima raspoloženja oslobođenih svakog komičnog ritma do mjere da isprazno kretanje kroz sobe može čak sugerirati manjak redatelj-

SILVESTAR
MILETA:
SUDAR NA
PARALELAMA
JOŽE BABIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

19 Televizijskoj prethodnici *Sudara na paralelama* nisam uspio ući u trag. Đukić je od 1959. radio na humorističnoj seriji *Servisna stanica*, po mnogima najzaslužnijoj za karijere Mije Aleksića i Miodraga Petrovića Čkalje, koja je imala i filmske nastavke u njegovoj režiji. Od njih je *Nema malih bogova*

snimljen 1961. pa je moguće kako je Boglić zbog toga smatrala da je i *Sudar na paralelama* imao svoj serijski predložak, a moguće je i da je poneka epizoda serije *Servisna stanica* počivala na fabuli sličnoj onoj *Sudara na paralelama*.



Miloje Mića
Orlović i Jelena
Jovanović
Žigon u prizoru
iz filma *Sudar
na paralelama*.
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

ske vještine. Mjesta u replikama predviđena za komične efekte bolno su predvidljiva, a doista komične zbog svoga su nesklada one replike koje takvima nisu mišljene (npr. “Na fakultetu si me zvao ‘moj kapacitet’.”). Ekspresije neugode i sumnje pretjerano su izražene, dok je dikcija pogubljenja u pokušaju sinkretične jezične prilagodbe. Iako je moguće da je riječ tek o problemu pregledane kopije, čini se i kako je sinkronizacija govora i slike rijetko kad korektna, a montaži se također mora zamjeriti repetitivnost nekih govornih situacija. Zbog svega navedenoga umjesto komorno-komičnog, gorko-slatkog efekta stvara se dojam nevješte komedije spolova, kojoj naposljetku polazi za rukom neutralizirati čak i osnažujući faktor za žene, premda se mora priznati kako suprugovi ispadi ljubomore ponekad postižu snažan učinak neugode. Efekt smiješnoga danas ne postižu ni oni tipični kontrasti rečenoga i viđenoga, kao što je primjerice suprugov iskaz “navikao sam na sreden porodični život” koji daje neposredno nakon scene u kojoj pokazuje svoj zavidnički pedigre.

Nema sumnje da je *Sudar na paralelama* imao i određenih alegorijskih i moralno-filozofskih ambicija, ali su one dobrim dijelom ostale nasukane na načinu kojim su ih Đukić, Orlović i Jovanović Žigon posredovali, bez obzira na to što je završetak filma konačna i prilično mračna, fatumski neizbježna potvrda destruktivne snage sumnje koja nadilazi sve pozitivne namjere i svaki pokušaj razumskoga djelovanja.

Zanimljivo je, međutim, kako Boglić, koja je to i inače često činila u svojim kritikama, zamjera filmu nevjerodostojnost ambijenta. Time i ona potvrđuje makar za historiografiju vremena važan osjećaj kako je film u svojoj viziji suvremenoga zagrebačkog obiteljskog života otišao znatno dalje od realnoga, odnosno u željeno i sanjano prosperitetno socijalističko-potrošačko društvo. Bio je to postupak dijametralno suprotan Bauerovu iz *Martina u oblaci* gdje je ljubavna komedija građena upravo na akutnoj temi stambenog pitanja mladoga para, ali mnogo bliži filmu *Samo ljudi* istoga redatelja. “Presituiranost” Babičeve obitelji



Boris Kralj
i Jelena
Jovanović
Žigon.
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

predstavlja, međutim, s jedne strane umjetnički odraz vrhunca “jugoslavenskog privrednog čuda”, a s druge autorski odmak od neposredne egzistencijalne tematike *Veselice* u općenitiji i filozofičniji humanizam – prema općim načelima ljubomore, snage mentalne projekcije i destruktivnosti muško-ženskih odnosa, odnosno prema govoru o univerzalnim obilježjima čovjeka kakav je teško ostvariv u kontekstu svakodnevnih financijskih briga. Takav iskorak iz specifičnosti “sredine i trenutka”, karakterističnih za realizam, u tematiku višega stupnja općenitosti također se može pripisati Babičevu novopronađenomu modernističkom senzibilitetu.

5. Sudar na paralelama u hrvatskoj filmskoj historiografiji

Moglo bi se pomisliti kako jedan od mogućih razloga manjka analitičke pozornosti posvećene *Sudaru na paralelama* u hrvatskoj filmskoj historiografiji i kritici leži u njegovim nacionalnim obilježjima – iako je nominalno, s obzirom na produkcijsku kuću, riječ

o hrvatskom filmu, radi se o djelu slovenskog redatelja, prema predlošku srpskog scenarista u kojem naslovne uloge igraju dvoje Srba i jedan Slovenac (Boris Kralj), snimatelj je također Srbin, a glazbu potpisuje Slovenac, dok su ovdašnji važni doprinosi tek scenografija, montaža i “kulise”. U prilog takvoj spekulaciji govorila bi i činjenica kako se filmovima proizašlima iz “međurepubličke suradnje”, a koje su hrvatski redatelji radili ponajviše u Srbiji, i inače pridavalo manje pozornosti, sve do unatrag posljednjih petnaestak godina kada, primjerice, revalorizaciju doživljavaju Bauerove *Tri Ane*, Tanhoferova *Osma vrata*, Bulajićev *Uzavreli grad* itd. Mislim kako je najvažniji razlog Babičeva izostanka čak i iz novije hrvatske filmologije ipak vrlo prozaičan – *Sudar na paralelama* njegov je bez sumnje najslabiji film te je ujedno i jedini koji je taj slovenski redatelj, inače nacionalno razmjerno homogena opusa, snimio u Hrvatskoj. Opća percepcija Babičeva stvaralaštva tako je i dalje obilježena radovima iz vremena jugoslavenske filmologije, gdje se Babič javlja prije svega kao rafinirani realist čije

SILVESTAR
MILETA:
SUDAR NA
PARALELAMA
JOŽE BABIČA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

se tematske preokupacije mogu, premda se to iz današnje perspektive može činiti i pretjeranim (jer takve se namjere pripisuju prevelikom broju autora), s obzirom na Veselicu gledati i kao najava crnoga vala, ali koji u potpunosti pripada prije svega kontekstu slovenske filmske tradicije.

Od 1959. snimio je 6 filmova koji su najavili afirmaciju novoga i bogato nijansiranoga filmskog realizma u jugoslavenskoj kinematografiji i koji su pridonijeli uvođenju novih, dotle neobrađenih i tabuiziranih tema. Tri četvrtine sunca (1959) i Veselica (1960), oba nagrađena na festivalima u Puli, prikazali su cjelovito i aktualno složene intimne probleme pojedinih osobnosti, zbunjenih u prijelomnim trenucima neposredno poslije rata i kasnije, kada je trebalo zasnivati egzistenciju u novim uvjetima. Babič je u tom prikazivanju, osobito s obzirom na Veselicu, prethodnik pojave koju su kasnije nazvali različitim imenima kao novi film, kritičan film, crni film. To ga, bez obzira na konvencionalnost nekih njegovih rješenja i brojne nedorečenosti, uvrštava, uz Františka Čapa, među malobrojne najvjestitelje "dobroga pripovijedanja filmskih priča" u Sloveniji.

(Dolmark, 1986: 60)

Ova enciklopedijska natuknica, koje je autor slovenski kritičar, scenarist i dramaturg, Sudar na paralelama tek spominje pod podnaslovom "Ostali filmovi", a u pregled je uključena zbog dalekosežnog utjecaja Peterličeve Filmske enciklopedije na filmsku publicistiku.

S obzirom na to da je jednom nogom ipak zakoračio i u hrvatsku kinematografiju, pažnja se na Babiča i nakon osamostaljenja

zemlje povremeno svraća, ali film kojim je to učinio pritom redovito loše prolazi. Nenad Polimac (2002) smatra Sudar na paralelama "groznom bračnom komedijom", dok je u Bazi HR kinematografije, koju je isti autor sastavio s Damirom Radićem i Josipom Grozdanićem, primijećeno tek kako se "film bavi stalnim Babičevim preokupacijama – psihološkom raščlambom intimnih odnosa među likovima".²⁰ Ništa manje okrutan od Polimca nije ni Ivo Škrabalo (1998: 246) koji Sudar na paralelama spominje u kontekstu autorskih međurepubličkih gostovanja, među filmovima koji su pokazali najslabije strane takve prakse.

Još je manji doprinos filmskome mediju uopće (a ne samo mršavoj bilanci hrvatske kinematografije) predstavljao čitav niz bezličnih filmova što su ih u Jadran filmu radili neki redatelji iz drugih sredina, a da nije moguće otkriti nikakav producerski razlog radi kojeg su snimljeni: Potraga za zmajem (1961.) Jane Kavčića, Sudar na paralelama (1961.) Jože Babiča, Sjenka slave (1962.) Vanje Bjenjaša ili Rana jesen (1962.) Tome Janića.

Usprkos "bezličnosti" Sudara na paralelama, negativna kulminacija prakse gostovanja, kao i cijelog razdoblja producerske kinematografije za Škrabala je ipak komedija Šeki snima, pazi se (1962) Marijana Vajde.

Nikica Gilić u novijem Uvodu u povijest hrvatskog igranog filma (2010) Babiča, vjerojatno zbog sažetije prirode i namjene svoje knjige, ne spominje. Spominje ga, međutim, Tomislav Šakić u studiji Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije (2016), ali ga tek navodi u kontekstu gostujućih redatelja Jadran filma (str. 149) i kasnije nezavisne produkcije Viba

20 "Sudar na paralelama", Baza HR kinematografije, <http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=13>, posjet: 1. srpnja 2017. Opaska je vjerojatno Radićeva, jer on

o filmu ima bolje mišljenje od Polimca (usp. Radić, 2016; Polimac, 2002), ili Grozdanićeva.



Prizor iz filma
*Sudar na
paralelama*.
Fotografija
iz fonda HR-
HDA-1392
Zbirka
fotografija
hrvatskog
filma.

filma (str. 151, film *Istim se putem ne vraćaj* iz 1965). *Sudar na paralelama* također na margini spominje Damir Radić (2016) čija je bilješka u cijelosti citirana prethodno u ovom radu.²¹

6. Zaključak

U povodu filma *Sudar na paralelama* Jože Babića s kritičarima iz razdoblja nastanka djela danas se ne moramo nužno složiti kada je riječ o promašenosti prizora zamišljaja dvoje junaka koje, štoviše, možemo smatrati njegovim najuspjelijim segmentima. Ti prizori, naročito napadani u doba prvotne kritičke recepcije kao nepotrebna i za komediju štetna miješanja zbilje i fikcije, danas se, zajedno s tematsko-idejnim odmakom od ranije redateljeve poetike, mogu gledati kao svojevrsni marginalni vjesnici modernizma, za koje su uz Babića za-

služni i snimatelj Nikola Majdak te scenograf Želimir Zagotta. Oni su, kao mogući modernistički sloj na temeljno realističkom (iako podosta univerzalnom, koliko god vremenski jasno usredištenom) djelu onaj aspekt koji se ovdje nastojao istodobno odrediti kao temeljno obilježen epohom društvenoga razvoja te ne samo svjetonazorskom već i stilskom modernošću. U cjelokupnoj umjetnosti, poglavito likovno-me stvaralaštvu i arhitekturi te književnosti, ali i u urbanizmu i graditeljstvu, a od sljedećih godina i u filmskoj umjetnosti te na mnogim drugim poljima javnoga života modernizam je 1960-ih postajao snažno obilježje jugoslaven-ske svakodnevice. Njegov prodor nije bio trenutačan, već se stidljivo pomaljšao već kroz djela zrele klasične fabulacije, u koja najvećim dijelom valja ubrojiti i prva tri filma Jože Babića.

SILVESTAR
MILETA:
SUDAR NA
PARALELAMA
JOŽE BABIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

²¹ O Babiću nema riječi u *Filmskom leksikonu*, kao ni u dvjema filmološkim knjigama Jurice Pavičića. Njemu

posvećenih studija nema ni u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, ni u *Filmonautu*.

Iako se i danas teško oteti dojmu kako je riječ o najslabijem Babičevu filmu, *Sudaru na paralelama* ne bi se smjelo oduzimati status “rječitog” umjetničkog dokumenta vremena, koji u sebi ne sadržava tek odraz gospodarskog, kulturnog i popkulturnog te vanjskopolitič-

kog uzleta sredine, kao ni tek praksu međurepubličke filmske suradnje pred kraj razdoblja producentske kinematografije, već i utopijski impuls i liminalna obilježja razdoblja istodobnog vrhunca klasičnoga fabularnog i početaka modernističkoga stila u jugoslavenskom filmu.

LITERATURA

Adamović, Dragoslav, 1961, “Veselica. Jedan smeo zahvat u suvremenost”, *Filmska kultura*, god. 5, br. 21–22 (februar-april), str. 70–73.

Belan, Branko [Reflectus], 1961, “Sudar na ekranima”, *Telegram*, 17. studenoga, god. 2, br. 82.

Boglić, Mira, 1961, “U komično zabavnom žanru”, *Vjesnik*, 7. studenoga, god. 22, br. 5285, str. 6.

Čegir, Tomislav; Marušić, Joško; Šakić, Tomislav, 2009, *Hrvatski filmski redatelji I*, Zagreb: HFS – HDFK

“Diskrecije i indiskrecije: festivalski kuloari”, 1961, *Vjesnik u srijedu*, 2. kolovoza, br. 483, str. 6.

Dolmark, Jože, 1986, “Babič, Jože”, u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”, str. 60.
“Dvadesetak dana pred Osmu Pulu: Bez paravana: od A do Ž”, 1961, *Vjesnik u srijedu*, 5. srpnja, br. 479, str. 7.

“Favoriti odbijeni”, 1961, *Večernji list*, 24. srpnja, god. 3, br. 634, str. 5.

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

Homovec, P., 1961, “Razgovor s režiserom Jožetom Babičem. Ozbiljna pitanja komedije”, *Telegram*, 19. svibnja, god. 2, br. 56, str. 10.

“Jadran film obustavlja proizvodnju”, 1961, *Večernji list*, 19. listopada, god. 3, br. 709.

M. S., 1961, “Veselica. Značajan uspjeh našeg filma”, *Telegram*, 20. siječnja, god. 2, br. 39.

Modrinić, Miro, 1961a, “Bolji od stranog”, *Večernji list*, 3. kolovoza, god. 3, br. 643, str. 5.

Modrinić, Miro, 1961b, “Uzbuđenje pred završetak”, *Večernji list*, 4. kolovoza, god. 3, br. 644, str. 5.

Modrinić, Miro, 1961c, “Površno, ali ipak zabavno. Sudar na paralelama”, *Večernji list*, 3. studenoga, god. 3, br. 722, str. 7.

“Nikola Majdak”, *Baza HR kinematografije*, <http://hrfilm.hr/baza_snimatelj.php?id=75>, posjet: 1. srpnja 2017.

“Osma Pula čeka pobjednika. Šesnaestoboj u Areni: 28 kandidata: 16 odabranih. 12 uvrijeđenih – Tema tjedna: Selektori i njihove odluke”, 1961, *Vjesnik u srijedu*, 2. kolovoza, br. 483, str. 1.

“Osmi Pulski filmski festival”, *Pula film festival*, <<http://arhiv.pulafilmfestival.hr/ea/8-pulski-filmski-festival/index.html>>, posjet: 1. srpnja 2017.

Polimac, Nenad, 2002, “Prepolovljena hrvatska filmska baština. Najvažniji filmovi hrvatskih filmaša mogu se vidjeti samo u Beogradu”, *Nacional*, 19. lipnja, br. 344.
<<http://arhiva.nacional.hr/clanak/13118/najvazniji-filmovi-hrvatskih-filmasa-mogu-se-vidjeti-samo-u-beogradu>>, posjet 1. srpnja 2017.

Radić, Damir, 2016, “Tanhoferovi modernistički rubovi – Osma vrata, Svanuće i Bابلje ljeto”, u: Nenadić, Diana; Kolbas, Silvestar (ur.), *Tanhofers*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

“Sudar na paralelama”, *Baza HR kinematografije*, <http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=13>, posjet: 1. srpnja 2017.

Šakić, Tomislav, 2016, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: nacrt tipologije*, Zagreb: Disput

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Turković, Hrvoje, 2005, “Filmske pedesete”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 41, str. 122–130.

UDK: 791.24:791-21(497.5)"201"

Luka Ostojić

U ime obitelji: klasični stil i modernizam u filmovima *S druge strane, Obrana i zaštita i Ne gledaj mi u pijat*

1. Uvod

U svom pregledu modernističke tradicije u hrvatskom igranome filmu, Tomislav Šakić zaključuje da razvoj dominantnih filmskih tendencija nije linearan nego da kruži između klasičnosti i modernosti, te da je pred pojedinim redateljima možda "doista trajan odabir između klasičnog i modernog načina pravljenja filmova, da budu 'objektivni' ili 'subjektivni', da – na kraju krajeva – budu klasicisti ili maniristi. Odnosno da se, kao cjelina sastavljena od različitih formalnih izbora i odluka, svaki pojedini film postavi na neko mjesto u širokom rasponu između dvaju tipoloških pojmova – pa makar bio i postmodernističkim filmom." (Šakić, 2016: 274) U kontekstu aktualne hrvatske kinematografije, čini se da Šakićev zaključak vrijedi i da suvremeni filmovi doista zauzimaju određeno mjesto upravo između tih dvaju polova. Tako zaključuje Gilić: "Ako možemo vjerovati povijesnim poukama, u hrvatskom će se igranom filmu autorske, modernističke, klasične i žanrovske tendencije vjerojatno i dalje prepletati, što se veoma dobro vidi i u kratkim igranim filmovima novih autora (...)" (Gilić, 2011: 164)

Tri filma kojima se bavimo u ovom tekstu – *S one strane* (Zrinko Ogresta, 2016), *Obrana i zaštita* (Bobo Jelčić, 2013) i *Ne gledaj mi u pijat* (Hana Jušić, 2016) – zauzimaju zanimljivu poziciju upravo unutar toga širokog raspona između klasičnosti i modernizma. Stilski, sva tri filma koriste se nekonvencionalnim i snažnim modernističkim postupcima, tvoreći filmske trenutke i značenja kakva ne vidimo često ni u široj kinematografiji,

ali ti postupci uvijek ostaju u funkciji pripovijedanja priče koja je klasično zaokružena i koja se uklapa u aktualne hrvatske narativne trendove. Sadržajno, premda nijedan od tih filmova ne iznosi eksplicitni, angažirani i radikalniji politički komentar, sva tri filma svojom pričom jasno upućuju na bitne psihološke i društvene posljedice sadašnjega političkog i ekonomskog stanja. Naposljetku, slagali se s formalnim i narativnim izborima njihovih autora ili ne slagali, Ogresta, Jelčić i Jušić svoje filmove svjesno i vješto pozicioniraju na liniji između klasičnosti i modernizma. Stoga svakako vrijedi usporediti ta tri ostvarenja, razmotriti njihove sličnosti i razlike u pristupu povezanim temama, vidjeti nekonvencionalne pomake u stilu i problematiziranju njihovih tema, te naslutiti moguće linije daljnjega razvoja stila i teme.

2. Modernistički prikaz normalizacije

U svom povijesnom prikazu suvremenoga regionalnog filma Jurica Pavičić razlikuje tri velike stilske tendencije, ali i tri modusa reprezentacije, koji su po njegovu mišljenju bili dominantni u postjugoslavenskim kinematografijama, s iznimkom Slovenije. To su film samoviktimizacije, film samobalkanizacije i film normalizacije ili konsolidizacije (Pavičić, 2011: 21–22). Treća tendencija, *film normalizacije*, opisana je kao reakcija na prethodne dvije. "To usmjerenje znači potpuni odmak od stilske dominante filma samobalkanizacije. Grotesku i stilizaciju odmiče minimalistički realizam, likove 'balkanskih divljih ljudi' (Longinović,



Prizor iz
filma *S druge
strane* (Zrinko
Ogresta, 2016)

2005: 37–46)¹ odmjenuju junaci sposobni za katarzu, promjenu i društvenu promociju, a pasivnu dramaturgiju žrtve filma samoviktimizacije odmjenuje dramaturgija koja se vraća klasičnom narativnom stilu i uključuje junake koji aktivno razrješuju probleme.” (ibid.: 22)

Premda i film normalizacije kreće od posljedica rata i poslijeratne tranzicije, te iako se bavi specifičnim junacima i problemima ove regije, ne zaustavlja se na potenciranju osjećaja žrtve ili na egzotiziranju lokalnih ljudi: “Film normalizacije učestalo se bavi junakom koji razrješava osobnu traumu ili nedostatak uzrokovan ratom ili krahom sustava. (...) Film normalizacije teži realističkom minimalizmu, njegovi su prostori najčešće sumorni, svakodnevni prostor socijalističkog nasljeđa i nedovršene modernizacije.” (ibid.: 211)

Filmovi Ogreste, Jelčića i Jušić mogu se svrstati u kategoriju filma normalizacije. Sva tri djela stilski su i tematski bliža realizmu, prate junake koji pokušavaju razriješiti osobnu traumu uzrokovanu ratom ili poslijeratnim društvenim stanjem, a iako se odvijaju u tri različita grada (Zagreb, Mostar i Šibenik), naglasak je upravo na sumornim i svakodnevnim dijelovima tih gradova s fokusom na nesklad između socijalističke prošlosti i “tranzicijske”

sadašnjosti. Protagonisti sva tri filma ujedno su i snažno određeni svojim obiteljskim odnosima – čvrsto su vezani uz članove svoje uže obitelji, pratimo kako obiteljska dinamika utječe na razrješanje njihove traume (i stvaranje novih trauma), te naposljetku vidimo kako i obitelj, kao društvena jedinica koja bi ljudima trebala pružati bezuvjetnu materijalnu i moralnu potporu, u ovom društvenom kontekstu doživljava ozbiljnu krizu. Ta je tema danas vrlo aktualna, kako zbog lokalnih i globalnih promjena poimanja obiteljskog života tako i zbog sve prisutnijih i jačih konzervativnih političkih poziva na povratak u “zlatne dane” tradicionalne obitelji (Giddens, 2007: 172–173).

Dodatna posebnost ovih filmova je što se zbog svojih modernističkih postupaka ne mogu posve svrstati u Pavičićev film normalizacije. Iako se u usporedbi s filmovima samobalkanizacije doista čine krajnje minimalističkima, sva tri djela u manjoj ili većoj mjeri odstupaju od realističkih konvencija i klasičnoga fabularnog stila te posežu za modernističkim postupcima. U tom se smislu filmovi naslanjaju na tradiciju modernizma u hrvatskom igranome filmu. Šakić odrednicu modernizma promatra kroz opreku s klasičnim stilom jer smatra da je povijest filma “razvojna linija dijalektičke opre-

¹ Pavičić citira: Longinović, Tomislav, 2005, “Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and Post-

Yugoslav War Cinema”, u: Aniko, Imre (ur.), *East European Cinemas*, New York, London: Routledge.

ke klasične i modernističke filmske prakse.” (Šakić, 2016: 17) Pri razlikovanju modernističkog i klasičnog stila, ističe da nije točno da klasična praksa privilegira priču, a modernistička stil: “Modernistički je film i dalje funkcionalno ispričovijedan. (...) Svrhe i funkcije, tj. izlagački i autorski interesi (...) modernističkog filma drukčiji su nego klasičnog filma, iako oba žele stvoriti prizorni, dijegetički svijet koji ima neki vlastiti smisao.” (ibid.: 27)

Ako tu razliku ne čini odnos prema pripovijedanju priče, nego način kako se određena priča izlaže, postavlja se pitanje što čini i što razlikuje ta dva načina pripovijedanja. Šakić detaljno iznosi različite koncepcije, a u ovoj će nam prigodi koristiti Turkovićev pojam *norme neprimjetnosti* kao obilježja klasičnog narativnog stila, kao i tri stilska obilježja modernizma prema Kristin Thompson i Davidu Bordwellu. “Turković, premda pozivajući se na filozofa i estetičara Nelsona Goodmana naglašava kako klasični stil nipošto nije neutralan, prirodan modus, nego prikazivački standard koji se u našoj kulturi nameće kao realističan i prirodan, ipak ističe da klasični stil teži ‘uspostaviti takve narativne obrasce koji se temelje na nekim svakodnevnim kognitivnim i kulturalnim interesima svih ljudi (...) i koji izražavaju ‘objektivno’ polje društvenog zajedništva i promatračke angažiranosti filmske publike’ (Turković, 1988: 232).” (ibid.: 65) Modernistički film prema Thompson i Bordwellu (2003: 357)³ pak čine “objektivni realizam (što film vodi prema ‘kriškama života’, otvorenim krajevima, dugom kadru, aleatoričkoj glumi i fragmentarnom govoru), subjektivni realizam (realnost se posreduje kroz subjektivne vizure), autorski komentar (tj. snažan osjećaj prisutnosti neke izvanfiksijske, autorske inteligencije).” (ibid.: 65)

Filmovi Jelčića, Jušić i Ogreste temelje se na temama koje spadaju u svakodnevne interese publike na ovim prostorima, no u načinu izlaganja često su skloni začudnim postupcima koji spadaju pod navedeni objektivni realizam, a s ciljem potenciranja subjektivnoga realizma svojih protagonista i dolaska do određenog autorskog stava o psihološkim i društvenim temama koje, pak, spadaju u “objektivno” polje društvenoga zajedništva. Dakle, autori ne bježe od klasičnog pripovijedanja i realističnosti, nego se svjesno koriste modernističkim, stilski začudnim postupcima kako bi istaknuli specifične aspekte svoje filmske priče. U nastavku teksta vidjet ćemo kako ih se rabi u pojedinim filmovima i koja značenja proizlaze iz njih, a poseban naglasak staviti ćemo na načine kako djela promišljaju temu obitelji.

3. Sadašnjost u drugome planu:

S druge strane

Radnja Ogrestina filma *S druge strane* (2016) smještena je u Zagreb u suvremeno doba i eksplicitno je vezana uz nasljeđe rata. Protagonistica je Vesna, sredovječna medicinska sestra s dvoje odrasle djece. Promjenu u životnoj rutini donosi telefonski poziv Žarka, njezina muža, koji je kao general JNA osuđen za ratne zločine, a na početku filmskoga vremena biva pušten iz zatvora. Glavnu tenziju filma čini njezin unutarnji sukob između žudnje da uspostavi intiman odnos s mužem kakav je bio prije rata i mračne spoznaje da nakon svih događaja (što, uz Žarkove zločine, uključuje i smrt njihova najstarijega sina) to više nije moguće. Budući da film prati junakinju koja u poslijeratnom društvu razrješava osobnu traumu iz rata, na ovo se djelo može gledati kao na film normalizacije. Valja istaknuti da je film režijski primarno fokusiran na subjektivnost protago-

LUKA OSTOJIĆ:
U IME OBITELJI:
KLASIČNI STIL I
MODERNIZAM
U FILMOVIMA S
DRUGE STRANE,
OBRANA I
ZAŠTITA I NE
GLEDAJ MI U
PIJAT

² Šakić citira: Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

³ Šakić citira: Thompson, Kristin i Bordwell, David, 2003, *Film History: An Introduction*, 2nd (international) edition, Boston: McGraw-Hill.



Lazar Ristovski
kao Žarko
i Ksenija
Marinković kao
Vesna u filmu
S druge strane

nistice i da je više posvećen prikazu njezina stanja uma nego prenošenju određene radnje.

Da bi se to postiglo, filmom se često provlači vrlo izražen stilski postupak distanciranja. Tako scene Vesnina rada, razgovora s djecom ili drugih životnih situacija gledamo s određene daljine ili kroz prozirnu pregradu, uz ne posve razgovjetan govor glumaca i prigušenu glumu Ksenije Marinković. Na taj se način stvara dojam da prikazanu radnju uvijek promatramo u drugome planu. Nasuprot tomu, razgovor između Vesne i Žarka češće pratimo na neposredan način koji bi u klasičnom filmu bio neprimjetan, no u ovom kontekstu privlači pozornost na sebe jer prikazuje što je Vesni zapravo u prvome planu. Riječ je o prilično efektinom i nekonvencionalnom postupku zbog kojega znatan dio radnje pratimo s distance, pa cijela sporedna pripovjedna linija gubi važnost. Učinak je upečatljiv jer se fokusiramo na subjektivnost protagoniste, što *S druge strane* čini pretežno modernističkim. Film stoga prikazuje kako se osjeća osoba čija je mogućnost sreće ostala u prošlosti, dok joj se sadašnjica svodi na životarenje. Time shvaćamo koliko su ljubavni, poslovni i društveni problemi 2000-ih koji muče mlađu generaciju teško dokučivi protagonistici koja nosi traumu iz 1990-ih. Njezina su sjećanja tako stvarnija i opipljivija od neposredne realnosti.

Za spoznaju Vesnina stanja, nužno je uzeti u obzir njezine obiteljske odnose jer je

dobrim dijelom određena time što je supruga osuđenoga ratnoga zločinca i majka dvoje djece. Scenarij ističe više problema unutar takve obitelji: osim što je odnos Žarka sa ženom i djecom nepovratno narušen, djeca se pokušavaju distancirati od imena svog oca, a u sporednoj se priči otvara i prostor za interpretaciju da Vesnin i Žarkov sin, koji je ljubavnici napravio dijete, ponavlja grijeh oca koji ih je napustio. Zahvaljujući spomenutomu modernističkom postupku, u fokusu je ponajviše strašna činjenica da trauma trajno utječe i na Vesnin odnos s djecom. Unatoč tomu što im kao samohrana majka pruža nužnu, iskrenu i stalnu potporu, kroz vizualnu distancu vidimo da je i njezin odnos prema djeci uvijek u drugome planu, zasjenjen brigom za Žarka. Ovdje je naročito zanimljivo što sama režija daje dodatni komentar obiteljskih odnosa koji ne proizlazi iz same fabule.

Vesnina odsječenost od neposredne stvarnosti naglašena je i činjenicom da se odnos sa Žarkom odvija putem mobitela koji služi kao svojevrsni portal iz "nestvarne" svakodnevice u svijet koji je Vesni važan. Djeluje kao fina ironija to što filmski medij pokazuje kako isključivo govorna veza može biti intenzivnija od "neposrednih" odnosa. Mobitel ujedno na kraju filma služi kao sredstvo preokreta: osoba koja se glasom predstavljala kao Žarko zapravo je prevarant, traumatizirani Hrvat koji se tom neslanom šalom osvećuje ratnomu zločincu.

Time film praktički prelazi iz Vesnine subjektivne perspektive u objektivnu stvarnost: postaje nedvojbeno da se njezina nada u rekonstrukciju intimnog odnosa s mužem ispostavila kao puka iluzija koju je konstruirala jednako traumatizirana i beznaдна osoba. Taj preokret unosi neobični trilerski element u dramu, ali ipak na klasičan način čini priču zaokruženu, poantu filma jasnom, a razliku između subjektivnosti i objektivnosti nedvosmislenom. Da je pratio modernistički stil, film je mogao prijeći u fazu u kojoj granica između subjektivnoga i objektivnoga postaje fragilnija, pripovijedanje manje pouzdano, a tenzija između Vesnine žudnje i stvarnosti jača, kako je to, recimo, znao raditi Hitchcock u filmovima poput *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1958), u kojoj se trauma glavnoga lika sve više manifestira u vidljivim, nevjerojatnim događajima u "stvarnome" svijetu. Ogresta se ipak nije opredijelio za radikalnije modernističko razrješenje priče, što naposljetku *S druge strane* čini hibridom modernističkog i klasičnog pristupa.

4. Dinamika nervoze: Obrana i zaštita

Radnja *Obrane i zaštite* odvija se 2000-ih u Mostaru. Glavni lik, umirovljenik Slavko dvoumi se hoće li poći na sprovođ svog starog prijatelja, muslimana Đulage. Početna situacija upućuje na probleme koje stvaraju kako etničke podjele u Mostaru nakon rata tako i birokratski aparat koji vlastitom logikom, mimo pisanih zakona, može znatno utjecati na živote pojedinaca. Dakle, riječ je o još jednome filmu normalizacije koji obrađuje društveni kontekst nakon rata. Te probleme upoznajemo kroz Slavkovu priču, ali on nije samo "tipičan" lik koji nas vodi kroz neuralgične točke bosanske sadašnjosti, nego je film, slično kao i u *S druge strane*, posvećen dočaravanju njegova subjektivnog stanja.

Nesigurnost glavnoga lika u novom kontekstu manifestira se kroz nepovjerenje spram drugih ljudi i strah od donošenja bilo kakve

odluke, pa kroz film pratimo njegovo neurotično ponašanje prije, tijekom i nakon sprovođa. Događaje sagledavamo iz Slavkove perspektive, a modernistički postupci služe kako bi nam dočarali njegovo stanje uma i izopačenost međuljudskih odnosa. Dominiraju pritom krupni planovi Slavka i drugih likova, čime se potencira atmosfera straha. Vidimo izražene emotivne reakcije likova, ali pritom ne uspijevamo sagledati likove s prostorne distance, čime bismo se mogli distancirati i od njihovih reakcija. Također, ne vidimo ni njihovu okolinu, zbog čega ni sami nismo sigurni postoji li istinski povod za strah, kao što je plastično prikazano u suptilno jezivim scenama Slavkova prelaska ceste kad nismo sigurni približava li mu se vozilo ili ne približava. Iako su u krupnome planu, lice i reakcije likova dijelom nam ostaju prikriveni, bilo zato što je kadar postavljen s leđa ili uz bok lika, bilo zato što su lica često prikazana u protusvjetlu pa ostaju dijelom ili potpuno zamračena. Tama pridonosi sumornosti prikazanih lica, a zaklonjenost likova odražava njihov pokušaj da prikriju svoje emocije. Pritom takav prikaz ne čini likove tajnovitima jer su strah, nervoza i potisnuta ljutnja potpuno jasni iz njihovih riječi, gesta i djelovanja, ali i iz stalne nemirnosti kadra zbog uporabe dinamične kamere iz ruke. Dok u Ogrestinu filmu udaljenost kamere od likova naglašava otuđenost protagonistice, u Jelčićevu filmu naglašena blizina likovima skreće pozornost na pritisak koji okolina vrši na protagonista. Dakle, sličan psihološki i socijalni problem manifestira se na dva različita načina i prikazuje s pomoću dva suprotna stilska postupka.

Iako je režija dominantno posvećena naglašavanju Slavkova dojma, i ovdje je nedvosmisleno da su događaji koje gledamo stvarni. To je najizraženije u jedinoj sceni koja je iznimka od toga pravila, kada Slavko ustaje, dolazi do prozora i bez riječi skače u sigurnu smrt. U sljedećoj sceni, bez objašnjenja, glavni je lik živ i zdrav, što upućuje na to da je bila riječ o njegovoj maštariji. Prikaz subjektivne

LUKA OSTOJIĆ:
U IME OBITELJI:
KLASIČNI STIL I
MODERNIZAM
U FILMOVIMA S
DRUGE STRANE,
OBRANA I
ZAŠTITA I NE
GLEDAJ MI U
PIJAT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Obrana i
zaštita (Bobo
Jelčić, 2013)

fantazije kao dijela objektivne stvarnosti tim je efektniji jer ostatak filma nema takve dijelove, ali istodobno pokazuje da i ovdje postoji jasna granica između objektivnoga i subjektivnoga.

Odnosi među likovima prikazani su putem komunikacije, a njihov način razgovora upućuje na izopačenu društvenu normalnost u kojoj svaka krivo izgovorena riječ može uzrokovati ljutnju sugovornika i dovesti čovjeka u nevolju, zbog čega razgovor ne služi za prijenos informacija ili stavova, za povezivanje ljudi, nego za izbjegavanje komunikacije, za isprazno okolišanje oko neke teme kako bi se eskiviralo zauzimanje osobnoga stava. U dijalozima stoga dominiraju opće fraze, ponavljanja, pretjerane ljubaznosti i isprike, što često zvuči komično i apsurdno. Međutim, za razliku od Jelčićeve kazališne predstave *Ko rukom odneseno*,⁴ u kojoj besmisleni razgovor prelazi u teatar apsurdna, u filmu razgovor unatoč apsurdno (ili zbog njega) zadržava privid realističnosti: dojma smo da nije apsurdno djelo, nego svijet koji prikazuje.

Takva cikličnost razgovora prisutna je i u Slavkovo komunikaciji s obitelji. Veći dio filmske radnje Slavko provodi u društvu supruge Milene (Nada Đurevska). Iako ima dovoljno povjerenja u suprugu da s njom može podijeliti svoja promišljanja, njegovo neurotično ponavljanje istih dilema, strahova i negativnih emocija samo potencira iste te emocije, a pasivna Milena ne dobiva prostor prikladno reagirati na Slavkove monologe. Takva mučna komunikacija, koja Slavku ne olakšava dušu nego samo prenosi traumu na Milenu, kulminira u trenutku kada njoj "pukne film" te stupi u konflikt. Sličan se sukob događa pri susretu Slavka i njegova sina Kreše, koji se odselio iz Mostara i sada dolazi u posjet roditeljima. Nakon Slavkova karakterističnog monologa o težini svakodnevnog života, Krešo mu bez krzmanja odbrusi: "Povazdan isto pričaš! Pun mi te kurac!"

Likovi Slavkove žene i sina imaju vrlo važnu funkciju u filmu: budući da smo cijelo vrijeme uronjeni u Slavkovu perspektivu,

⁴ Predstava je premijerno izvedena 28. travnja 2014. (op. u.)



Bogdan Diklić
kao Slavko u
filmu *Obrana i
zaštita*

LUKA OSTOJIĆ:
U IME OBITELJI:
KLASIČNI STIL I
MODERNIZAM
U FILMOVIMA S
DRUGE STRANE,
OBRANA I
ZAŠTITA I NE
GLEDAJ MI U
PIJAT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

upravo nam ti likovi svojom ljutnjom pružaju distancu od protagonista, odnosno skreću pozornost na to da Slavko nije samo žrtva svog konteksta, nego i potencijalno aktivan lik koji ne djeluje zbog manjka hrabrosti. Svoje frustracije on prenosi na ljude oko sebe, pridonoseći na taj način održanju kolektivnog straha. Upravo time film, da se poslužimo Pavičićevim terminom, elegantno izbjegava zamku samoviktimizacije. Obiteljski odnosi u filmu ujedno pokazuju i kako osobna i društvena kriza također vode do krize obitelji kao institucije. Iako se svi članovi obitelji međusobno vole i pokušavaju si pružiti potporu, obitelj se opet, kao i u Ogrestinu filmu, ne pokazuje kao prostor sigurnosti, nego kao mehanizam prijenosa traume. I to se stanje ne može promijeniti, nego samo prihvatiti (kao Milena) ili od njega pobjeći (kao Krešo). No, tijekom filma vidimo da i takva obitelj otvara prostor za pozitivne emocije. Milena ostaje uz supruga ne samo iz inercije nego i iz ljubavi, što vidimo po nježnim gestama i detaljima, a pri kraju filma Slavko naklono gleda u svog sina dok sjede za obiteljskim ručkom. Unatoč anksioznosti koja je uvjerljivo i snažno predložena scenarijem i režijom, te unatoč očitoj krizi prikazane obite-

lji, film naposljetku vodi zaključku da i takva obitelj u takvom svijetu otvara prostor za zajedništvo i ljubav.

5. Varljivost slobode: *Ne gledaj mi u pijat*

Radnja filma *Ne gledaj mi u pijat* Hane Jušić odvija se u Šibeniku, gradu poznatom po moru i turizmu, no priča se fokusira na manje idilične strane života u manjem mjestu. U prvoj četvrtini filma saznajemo da je glavna junakinja, 24-godišnja Marijana, jasno ograničena svojom klasnom pozicijom karakterističnom za lokalni kapitalizam. Dolazi iz relativno siromašne obitelji, živi s ocem, majkom kućanicom i nezaposlenim bratom u malom stanu, radi u javnoj tvrtki za malu plaću koju daje obitelji. Obiteljski odnosi izrazito su određeni strogim ponašanjem patrijarhalnog oca i potpunim dokidanjem privatnosti. Zbog toga Marijana nema vremena ni prostora za slobodne aktivnosti, stvaranje prijateljskih odnosa (u ionako premalenom gradu), kao ni za seksualno zadovoljavanje ili istraživanje vlastitih želja (na postojanje kojih upućuju rijetke i izvanredne prigode, npr. kad na ulici kroz prozor promatra seks dvoje nepoznatih starijih ljudi). Marijana



Prizor iz filma
*Ne gledaj mi
u pijat* (Hana
Jušić, 2016)

na takav život pristaje, ali uz ciničan odmak od ostalih likova, sitne geste otpora i uz indiferentnost koja pak upućuje na to da se iza njezine šutnje krije nešto potisnuto. I ovaj film prati likove određene teškim društvenim kontekstom poslijeratnoga kapitalizma, što ga čini filmom normalizacije, no dok je kod Ogreste i Jelčića tema obitelji sekundarna, ovdje je u fokusu upravo dinamika disfunkcionalne obitelji.

Pokretač radnje je nagla promjena obiteljske dinamike koja se dogodi točno na četvrtini trajanja filma: otac doživljava moždani udar i pada u komu, pretvorivši se iz aktivnog i dominantnog lika u potpuno pasivno tijelo. Obitelj se nađe u zbunjujućem prijelaznom stanju koje im ne omogućuje žalovati za mrtvim ocem, ali ni ne daje nadu da će se sasvim oporaviti. Traumatičan događaj otvara prostor slobode, pa se čini da likovi, bez autoritarnog patrijarha, napokon imaju šansu ponašati se slobodno i ostvariti svoje ambicije. Ostatak filma pratimo kako se protagonistica koristi novostečenim slobodama, ali i kako nailazi na nove obiteljske odgovornosti i nevidljive društvene inhibicije.

Za početak, očevom odsutnošću nastaju materijalni problemi. Ne samo da se za nemoćnog oca netko treba konstantno brinuti nego je on bio i jedini uz Marijanu koji je zarađivao

– to znači da bez njega treba osigurati novi izvor prihoda kako bi se zadržao isti, ionako bijedni životni standard. Raspon novih obveza ne raspoređuje se ravnomjerno jer nestankom središnjeg obiteljskog autoriteta dolazi do difuzije odgovornosti. Brzo se pokazuje da uzrok obiteljskih problema nije bio tek patrijarh sam, nego činjenica da članovi obitelji mogu koordinirano djelovati samo unutar patrijarhalne strukture moći. Bez očinskog autoriteta tako ne nastaju oslobođenje i nova forma obitelji, već kriza i potreba za novim autoritetom u staroj strukturi. Marijana mora preuzeti ne samo odgovornost za oca i prihode nego i ulogu oca, pa majci i bratu dodjeljuje zadatke, raspoređuje novac, poziva ih na red i počinje se koristiti retorikom poput očeve. Tako se u obitelj vraća stara dinamika, ali i nastaju tenzije jer majka i brat ne prihvaćaju olako Marijanu kao patrijarha. Ona je ipak mlada žena, a ne muškarac, i kao takvoj joj je predviđena podređena uloga.

U drugoj liniji priče pratimo Marijanin izlazak iz obiteljskih okvira koji bi joj trebao donijeti osobno sazrijevanje i sklapanje odnosa s ljudima izvan obitelji. Bez strogog oca za vratom, nakon dugogodišnjeg potiskivanja i života po određenim pravilima, odjednom može izaći iz uloge djevojčice, raditi što želi, družiti se s kim želi i postati "vlastita osoba". Međutim,

bez jasnog fokusa, interesa i prijatelja, osuđena na usku lokalnu sredinu, upušta se u vrludanje, imitirajući slobodu kakvu zamišlja da drugi žive: odlazi na tulum s kolegicom, upušta se u seksualni odnos s nepoznatim mladićima, ljubi se sa sredovječnim tipovima u lokalnom kafiću... No sve to radi bez užitka i izravne motivacije – isprobava različite stvari kako joj se pruži prilika, ali i prema “slobodnim” aktivnostima ima jednak odmak i indiferentnost kao prema obiteljskim obvezama. Indikativna je scena u kojoj sjeda u auto i odlazi s trojicom mladića koji joj se nabacuju.

U razgovoru pristaje na sve bez naročitog oduševljenja (“Je l’ ti lipo s nama? – OK mi je.”; “Što ćemo sad? Marijanu smo razočarali. – Ma meni je svejedno. Možemo di hoćete.” Na seksualni odnos pristaje riječima “Aj dobro.”) Nakon grupnoga seksa s dvojicom mladića, u kojem je prikazana kao objekt bez glasa i izraza lica, u nježnijem seksu s trećim mladićem u misionarskoj pozi prikazana je opet bez glasa, kretanja i sudjelovanja, ali kako s laganim smiješkom promatra drveće i nebo. Ona očito pristaje na taj tip odnosa, ali pasivno, s distancom, i teško je reći da u tome nalazi osobit užitak ili smisao. Vidimo da Marijana još nije u fazi u kojoj zna što želi (niti zna istražiti što želi), nego tek isprobava različite mogućnosti ne bi li naišla na neku ispunjavajuću aktivnost.

Dodatan problem nastaje zbog toga što Marijana vjeruje da bez strogog oca može raditi što želi, ali ne shvaća da njezino slobodno ponašanje ne može jednostavno proći u konzervativnoj sredini koja, kako dosljedno vidimo u različitim situacijama, svoj samoodbrambeni refleks temelji na ponižavanju svih onih koji izlaze izvan okvira normalnog ponašanja. Stoga Marijanin promiskuitet prvo postaje sredstvo u obračunu njezine kolegice i majke, a potom i povod da je majka i brat potjeraju iz kuće kao obiteljsku sramotu i “štracu”, što je ujedno i

kulminacija sukoba zbog novih odnosa snaga u obitelji. Tako “zakon oca” nastavlja vrijediti iako više nema oca koji ga provodi.

Sva tri filma kritički promatraju instituciju obitelji, no dok u filmovima Ogrese i Jelčića protagonisti ne dovode svoju vezu s obitelji u pitanje, Marijana se odlučuje na bijeg – nakon što slobodu i sigurnost ne pronalazi ni unutar obitelji ni u Šibeniku, odlučuje odlaskom u nedokučivi Zagreb, u kojem nikad nije bila, pronaći slobodu i smisao. Uzima stvari, sjeda u autobus, kreće, no u dramatičnoj sceni, uz ironičan dijegetički radijski *soundtrack* Mladena Grdovića i Bepa Matešića, panično zaustavlja bus i izlazi van. U širokom kadru s leđa vidimo Marijanu na cesti usred ničega, s torbama ispred sebe, kako promatra bus koji odlazi. U idućem kadru u bliskome planu vidimo Marijanu kako plače. Bez ljudi pred kojima bi skrivala emocije i bez nade da je bijeg od pritiska moguć, otvara se prostor za njenu najintenzivniju emocionalnu reakciju u filmu.

Pripovijedanje je u ovom filmu izvedeno klasično, s manje modernističkih postupaka nego kod Ogrese i Jelčića. Razlozi leže u naravi priče, pa dok je kod Ogrese i Jelčića fokus na dočaravanju subjektivnoga stanja protagonista, a ne raspleta priče, kod Jušić je fokus na razvoju priče, na pitanju što će se dogoditi nakon očeva moždanog udara. Stoga je klasični narativni stil bio prikladniji od modernističkoga. No, modernistički su postupci u filmu prisutni i služe kako bi dočarali pritisak kojemu je izložena protagonistica. Prirodna rasvjeta, groteskni detalji (poput mesa prženog u ulju) i karikirana glumačka ekspresija Arijane Čuline (majke) i Nikše Butijera (brata) potenciraju sumornost i odbojnost Marijanina svakodnevnog života.⁵ Česta nekonvencionalna naguranost i stisnutost više likova u jednome kadru odražava fizičku gužvu, manjak osobnoga prostora i napetost unutar obitelji. Šibenik je također pri-

LUKA OSTOJIĆ:
U IME OBITELJI:
KLASIČNI STIL I
MODERNIZAM
U FILMOVIMA S
DRUGE STRANE,
OBRANA I
ZAŠTITA I NE
GLEDAJ MI U
PIJAT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5 Ovdje bi se moglo govoriti o samobalkanizaciji, no grotesknost likova i života ne služi “objektivnom”

prikazu dalmatinske atmosfere, nego potenciranju subjektivnog pritiska koji protagonistica osjeća.

kazan modernistički, da bi se pokazao njezin dojam grada: radnja se ponajviše odvija u zapuštenijim dijelovima grada, a filmom dominiraju vrlo uski kadrovi zbog čega prostor grada djeluje fragmentarno, klaustrofobično i neatraktivno, suprotno konvenciji da se mediteranski gradići prikazuju idilično, s naglaskom na turističke ljepote. Svi ti postupci odražavaju napetu atmosferu i pritisak kojima je Marijana izložena.

Subjektivni je svijet ovog filma specifičan jer se i sama protagonistica razlikuje od likova *S druge strane* i *Obrane i zaštite*. Dok ti filmovi prate starije i formirane likove čiji su problemi poznati i izvjesni, Marijana je mlada i nedefinirana osoba koja se nalazi u stanju neizvjesnosti. Uz to je introvertna osoba koja ni dijalogom, ni gestama, ni djelima ne otkriva svoje unutarnje misli – kako drugim likovima tako ni gledateljima, pa ni samoj sebi. U tom smislu film nas ne prenosi potpuno u njezinu perspektivu (kao što bismo mogli reći da smo uvučeni u perspektivu Ogrestine Vesne ili Jelčićeva Slavka), nego uvijek postoji određena, zanimljiva i ne-lagodna distanca. Film pratimo iz njezine perspektive, ali nikad nismo posve sigurni što točno misli i osjeća, baš zato što ni ona sama nije u to sigurna. Na razini pojedinačnoga lika, film se može promatrati kao priča o sazrijevanju s modernističkim krajem jer Marijana prelazi u iduću fazu zrelosti tako što shvaća da sazrijevanje u njezinim okvirima nije moguće. Na široj, društvenoj razini film se može promatrati kao realistička priča o tipičnim problemima kroz koje prolazi mlada, neobična i introvertna žena u malom dalmatinskom gradu.

6. U autobusu

Sva tri filma spadaju u kategoriju filma normalizacije kojih protagonisti u poslijeratnom i kapitalističkom kontekstu pokušavaju razriješiti osobnu traumu. Pritom filmovi odstupaju od minimalističkoga realizma i koriste se raznolikim modernističkim postupcima kako bi dočarali stanje uma protagonista ili

potencirali atmosferu u kojoj se odvija radnja, čime daju specifičan i inovativan pogled na konvencionalne teme. Da se poslužimo kategorijama Thompson i Bordwella, objektivni realizam ovih filmova ne vodi fragmentaciji same priče, subjektivni realizam ne dokida jasnu razliku između subjektivnoga i objektivnoga, a autorski je stav prigušen kako bi do izražaja došla naracija.

U pričama o aktualnome društvenom, političkom i ekonomskom kontekstu vrijedi osobito istaknuti način na koji ovi filmovi problematiziraju temu obitelji. Svi protagonisti snažno su obilježeni obiteljskim odnosima. Iako se članovi obitelji međusobno vole, ispostavlja se da im ona nije nije stup potpore, već sredstvo međusobnog transfera neuroze. U toj dijagnozi najdublje ide *Ne gledaj mi u pijat* koji pokazuje da disfunkcionalnost tradicionalne obitelji ne uzrokuje pojedini član ili traumatični događaj, nego da je sama njezina struktura problematična jer svojim zadanim ulogama nepobitno određuje likove. Ukratko, obitelj ne uspijeva služiti kao zaštita od osobnih i širih društvenih kriza, nego i sama biva njima pogođena. Unatoč tome, kriza obitelji ni u jednom od ovih filmova ne vodi njezinu preispitivanju, postizanju neke drugačije i pozitivnije obiteljske dinamike ili iznalaženju novog oblika zajedništva, nego takva toksična obitelj ostaje jedina mogućnost, a obiteljski okvir neizbježna primarna identitetska odrednica. U tom smislu primijetio bih određeni defetizam sva tri filma – što je sasvim legitiman autorski stav, no ipak stav koji idejno ograničava raspon refleksije na tu temu.

Kao drugačiji primjer istaknuo bih recentne filmove *American Honey* (Andrea Arnold, 2016) i *Obiteljske veze* (*Manbiki kazoku*, Hirokazu Koreeda, 2018) koji također prate siromašne likove pogođene kapitalističkom krizom. Likovi oba filma mahom su izgubili veze sa svojom krvnom obitelji, ali su se priključili zajednicama koje se temelje na suradnji u borbi za golo preživljavanje. Čudne, pragmatične zajednice

tijekom vremena stvaraju snažne emocionalne veze koje nadilaze prijateljstvo i nalikuju obiteljskim odnosima, ali nisu im identični. Filmovi tako istodobno istražuju kako društveni uvjeti rastaču postojeće društvene jedinice (poput obitelji), ali i stvaraju šanse u kojima nužno nastaju nove zajednice (sa svojim prednostima i problemima). Hoće li to biti iduća etapa i za ove autor(ic)e? Čini mi se da poten-

cijal za razvoj obiteljske tematike više ne leži u dijagnozi realnosti, nego u istraživanju novih mogućnosti, opasnosti i šansâ. Sad je samo pitanje hoće li ovi autori nastaviti pratiti započetu liniju: hoće li napustiti bus i vratiti se poznatim, već ispričanim pričama ili će nastaviti put za mistični Zagreb, grad koji u Marijanim očima blješti kao Sinatrin New York dok zapravo više nalikuje Koreedinu Tokiju.

FILMOGRAFIJA

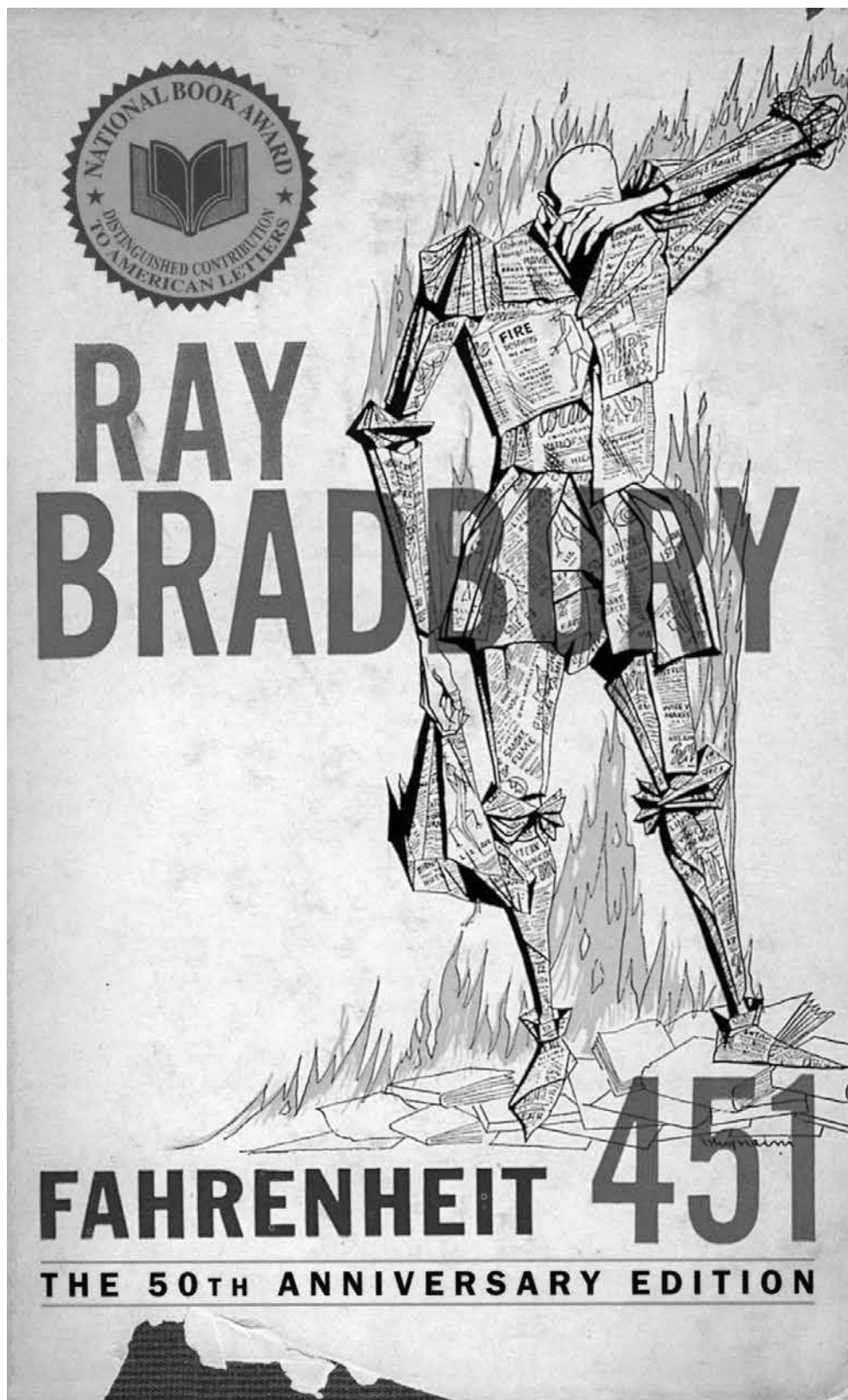
American Honey (Andrea Arnold, 2016)
Obrana i zaštita (Bobo Jelčić, 2013)
Ne gledaj mi u pijat (Hana Jušić, 2016)
Obiteljske veze (*Manbiki kazoku*, Hirokazu Koreeda, 2018)
S druge strane (Zrinko Ogresta, 2016)

LITERATURA

Giddens, Anthony, 2007, *Sociologija*, Zagreb: Globus
Gilić, Nikica, 2011, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam international
Pavičić, Jurica, 2011, *Postjugoslavenski film: Stil i ideologija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
Šakić, Tomislav, 2016, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, Zagreb: Disput

LUKA OSTOJIĆ:
 U IME OBITELJI:
 KLASIČNI STIL I
 MODERNIZAM
 U FILMOVIMA S
 DRUGE STRANE,
 OBRANA I
 ZAŠTITA I NE
 GLEDAJ MI U
 PIJAT

HRVATSKI
 FILMSKI
 LJETOPIŠ



97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

100

Naslovnica
romana
Fahrenheit 451
(1953) Raya
Bradburyja

UDK: 791.231"196/201"

Elvis Lenić

Fahrenheit 451 nekad i sad**Bradbury i Truffaut**

Znameniti znanstveno-fantastični roman *Fahrenheit 451* prvi je put objavljen 1953. kod izdavača Ballantine Books. Bio je to debitantski roman tada mladog pisca Rayja Bradburyja (1920–2012), s radnjom u distopijskome budućnosnom svijetu u kojem je pismo zabranjeno, a vatrogasci moraju pronalaziti i paliti skrivene knjige, pri čemu naslov romana predstavlja temperaturu na kojoj papir počinje gorjeti. Vlasti zabranjuju knjige i uporabu pisma s izlikom da će ljudi biti sretniji ako se ne opterećuju problemima koji muče pisce i mislioce od početka civilizacije. Umjesto toga, dopušteno im je gledati bezlične vizualne forme bez ikakva smisla i sadržaja, koji se unedogled prikazuju na kućnim ekranima. Bradbury je ovu temu najprije skicirao u kratkoj priči *Svijetli feniks* (*Bright Phoenix*, 1947), zatim obogatio i detaljnije razradio u duljoj priči *Vatrogasac* (*The Fireman*, 1951), da bi najзад, na nagovor izdavača Iana Ballantinea, pripovijetka prerasla u roman *Fahrenheit 451*. Prema Bradburyjevu priznanju, nadahnuli su ga slučajevi paljenja knjiga i uništavanja pisane baštine tijekom ljudske povijesti, ali i onodobna situacija u američkom društvu, prožetom sveprisutnim strahom i usponom zloglasnog senatora Josepha McCarthyja. Vjerojatno je dijelom i zato dojam totalitarnog ugođaja, stalnog nadzora i sveprisutnog nepovjerenja u ljude tako dojmljiv i uvjerljiv.

Roman je očito snažno nadahnuo francuskog novovalovskog redatelja François Truffaut, koji je 1966. prema tom djelu režirao iznimno uspješni film u britanskoj produkciji i s jakim međunarodnom ekipom. Truffaut je ulogu vatrogasca Montaga, koji doživljava preobrazbu od palitelja u spasitelja knjiga dodijelio Oskaru Werneru, dok je Julie Christie dobila

ulogu Montagove dehumanizirane supruge Linde, kao i učiteljice Clarisse, pripadnice ilegalnog pokreta otpora koji želi spasiti preostale knjige i ostaviti spomenike pisane riječi za buduće naraštaje. Film je snimio Britanac Nicolas Roeg, cijenjeni snimatelj i uspješni redatelj (*Čovjek koji je pao na Zemlju* / *The Man Who Fell to Earth*, 1976/), a filmsku je glazbu skladao maestralni Bernard Herrmann, što u slučaju Truffauta, strastvenog filmofila i ljubitelja Hitchcocka, zasigurno ima dodatnu težinu.

Film je narativno vrlo sličan knjizi, osim u završnici, budući da kod Bradburyja priča završava nuklearnim ratom, dok je Truffaut ipak odabrao optimističniju i značenjski otvoreniju sekvencu s odmetnutim ljudima koji knjige uče napamet za buduća pokoljenja. To je razumljivo i zbog razlike u društveno-političkim kontekstima, jer je doživljaj realnosti američkog državljanina tijekom 1950-ih, u razdoblju pojačanoga nuklearnog naoružanja i antikomunističke paranoje, očito bio znatno apokaliptičniji od doživljaja jednog Europljanina sredinom 1960-ih. No, izostavljanje nuklearne apokalipse dobitak je za film i u narativno-doživljajnome smislu, jer Truffautova redateljska izvedba dosljedno ostavlja dojam iznimno mučnog i nehumanog totalitarnog svijeta pa doista nema potrebe za drastičnom završnicom.

Bahranijeva verzija

S obzirom na uspjeh Truffautova filma i činjenicu da je suvremena visokobudžetna produkcija u konstantnoj krizi sa svježim idejama, pravo je čudo da tijekom proteklih pedesetak godina nitko nije ponovno posegnuo za ovim predloškom. To se dogodilo tek 2018, u produkciji moćne televizijske kuće HBO. Novi *Fahrenheit 451*, u režiji Ramina Bahranija, pri-

godno je usklađen s dobom u kojemu živimo. Tako vatrogasci više ne pale samo knjige nego i hard-diskove te druge medije na kojima se mogu pohranjivati tekstovi. Usklađenost s današnjicom odnosi se, dakako, i na rasnu jednakost, pa je u liku Montaga arijevska pojava glumca Oskara Wenera zamijenila afroamerička verzija mlađanog Michaela B. Jordana. O prošlosti Truffautova Montaga ne znamo ništa, dok se prošlost Bahranijeva Montaga nazire kroz njegove povremene navale sjećanja. Tako postupno otkrivamo da mu je otac također bio vatrogasac i da je uhvaćen u nedopuštenom čitanju knjiga, što u ovom slučaju i nije naročito dojmljiv pripovjedni postupak. Štoviše, takva redateljska sugestija da se sklonost odmetništva i otporu prema sustavu prenosi s koljena na koljeno unutar obitelji djeluje i pomalo naivno.

Razlike su znatne i u sporednim likovima. Primjerice u Truffautovoj verziji Montag ima suprugu, a u Bahranijevu *remakeu* nema. Iako je veza sa ženom vrlo hladna i lišena emocija, taj odnos može se tumačiti i kao ključni element junakova preokreta, odnosno kao okidač koji će ga natjerati na iskorak iz hladnog svijeta koji ga okružuje prema ljudskosti i toplini ilegalaca koji se bore za održanje pisane riječi. No, u Bahranijevoj verziji Montagov nepostojeći odnos sa suprugom zamijenjen je odnosom s vatrogasnim kapetanom. Njega pak glumi Michael Shannon, jedan od najboljih suvremenih američkih glumaca srednje generacije.

U Truffautovu filmu kapetan Beatty (Cyril Cusack) je tek Montagov nadređeni, dok je u novoj verziji kapetan ujedno i Montagov mentor, gotovo očinska figura, pa ga je zbog toga i teže izdati priklanjanjem protivničkoj strani. Zanimljivo je kod Bahranija da ni kapetan nije sasvim "čist", i on se lomi između dviju strana i složeniji je lik nego što na prvi pogled izgleda, što se najbolje vidi u kućnim prizori-

ma kad isključuje nadzor (odnosno virtualnog osobnog asistenta) i ispisuje citate na papiriće, ali najzad ipak ostaje dosljedan sustavu kojemu služi. Pripadnici pokreta otpora zovu se Jegulje i znatno su organiziraniji i tehnološki napredniji od ilegalaca u Truffautovoj verziji. Toliko su ovladali tehnologijom da planiraju pohraniti svjetsku književnu baštinu s pomoću složene metode DNK kodiranja i tako nasamariti režim.

Osim razlike u tretmanu likova, vrlo je zanimljiva i razlika između ova dva filma u ikonografiji. Truffautov svijet budućnosti sličan je našem uz minimalne tehničke intervencije (primjerice zračni vlak), grad u njegovu filmu izgleda poput današnjih urbanih prostora, samo što je turobniji i prazniji. Montagov stan i prostor vatrogasne postaje djeluju novo i modernistički dotjerano, ali ostali prostori većinom odaju dojam istrošenog, korištenog i rabljenog životnog ambijenta, čime se pojačava dojam uvjerljivosti prikazanog svijeta.¹ Bahrani prilično odstupa od ovakva pristupa, iako je njegov svijet budućnosti ispunjen tehnološkim čudesima (virtualni osobni asistenti, dronovi, DNK kodiranje) koje bismo prije nekoliko desetljeća smatrali znanstvenom fantastikom, a sad su već realnost. Futuristički ugođaj Bahrani ponajprije stvara prikazivanjem nebodera kojih su bočne strane prekrivene golemim ekranima na kojima se uživo prenose poruke, vijesti ili pak akcije vatrogasaca protiv prekršitelja.

No, Bahranijev film prožima i neonoirovski ugođaj, budući da mu se gotovo cijeli film odvija u noćnim ambijentima, a likove često vidimo u mračnim uličicama, polunapuštenim četvrtima i derutnim interijerima. Uostalom, sklonost prožimanju znanstvene fantastike i neo-noira učestalo se javlja posljednjih desetljeća i ponekad rezultira vrhunskim dosezima, kao u slučaju filma *Blade Runner* (1982) Ridleyja Scotta. Opći je vizualni dojam Bahranijeve ver-

¹ Usp. Turković, Hrvoje, 1996, "Nov ili star izgled budućnosti", *Umijeće filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 44–46.



Prizor iz filma
Fahrenheit
451 (1966)
François
Truffaut

zije pojačana artifičijelnost i znatan odmak od prije spomenute ikonografije koja podržava životnu uvjerljivost i realizam u Truffautovu filmu.

Staro i novo

Usporedba novog i starog *Fahrenheita* 451 slična je usporedbi novog i starog *Blade Runnera*. *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) vrlo je dobar znanstveno-fantastični film, ali najviše ga opterećuje sjena slavnog prethodnika. Villeneuve je doista talentiran redatelj (prema mišljenju potpisnika ovog teksta bolji je u žanru kriminalističkoga filma nego znanstvene fantastike), njegova vizija budućnosnoga svijeta vizualno je vrlo nadahnuta, narativno razrađena i tematski intrigantna, ali jednostavno nema onih magičnih trenutaka koji Scottov original čine izvanserijskim filmom. Slično je i sa *Fahrenheit* 451, kojega nova verzija također ne može parirati staroj. Bahrani u svojem filmu detaljno prikazuje sustave i

kompleksnu tehnologiju nadzora u svijetu budućnosti, dok Truffaut te metode uglavnom naznačuje. Vrhunski primjer Truffautovih stilskih majstorija u stvaranju distopijskog ugođaja uvodna je špica. Ona se sastoji od niza sličnih, kratkih i dinamično montiranih kadrova u kojima kamera zumira televizijske antene, dok spikerski glas u pozadini nabraja članove filmske ekipe, njihove funkcije i imena. Ugođaj praćenja i totalnog nadzora, kojemu nitko ne može izmaknuti, prisutan je, dakle, već od uvodne sekvence.

Zanimljiv je i odnos prema prošlosti, odnosno događajima koji su prethodili stanju koje gledamo, u filmovima obojice redatelja. Truffaut se uopće ne trudi objasniti kako je nastao njegov totalitarni svijet budućnosti, dok Bahrani ipak objašnjava što je tomu prethodilo. Kroz razgovore njegovih likova saznajemo da je u prošlosti došlo do Drugoga građanskog rata, odnosno krvavog sukoba između zagovornika i protivnika literature i ostalih umjetnosti,² da

ELVIS LENIĆ:
FAHRENHEIT
451 NEKAD I
SAD

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² Paralelu se, naravno, može povući s američkim građanskim ratom iz 19. stoljeća u kojemu su se sukobili zagovornici i protivnici ropstva.

bi najzad protivnici literature izvojevali pobjedu i zaveli svoju tiraniju. Također, Bahranijevi likovi tijekom filma često navode imena američkih gradova, a takvim specificiranjem mjesta radnje vjerojatno želi pružiti komentar na stanje sadašnje američke politike pod Trumpovim vodstvom i smjera u kojem ona ide.

Ovdje nije zanemariva činjenica da je Bahrani iranskoga podrijetla, iako je rođen u SAD-u, i da je otprije poznat po filmovima angažirane političke tematike. Prije nekoliko godina režirao je odličnu i vrlo zapaženu dramu *99 domova* (*99 Homes*, 2014), u kojoj upravo Michael Shannon glumi pokvarenog prodavača nekretnina, izravno odgovornoga za tragične slučajeve pripadnika bijeloga proletarijata koji uništeni kreditima završavaju na ulici. Bahranijev pristup uključivanja suvremenog političkog konteksta razumljiv je općeljudski i autorski, ali ipak krajnji rezultat nije višeznačan i dojmljiv poput Truffautove vizije budućnosti koja isključuje prostorno i vremensko pozicioniranje radnje. Zapravo, osnovna razlika između Bahranija i Truffauta je u tome što Bahrani budućnosni svijet prikazuje izravnije i detaljnije, a Truffaut neizravnije i suzdržanije, više s naznakama nego konkretnim prikazima. Njihovi postupci na kraju rezultiraju suprotnim učincima, budući da Truffautov suzdržaniji pristup daje produbljeniju, sveobuhvatniju i univerzalniju sliku svijeta i ljudske prirode.

Najzad, kao ključni dokaz Truffautove redateljske superiornosti valja istaknuti završnu sekvencu njegova filma. Nakon uspješnog bijega iz grada, Montag duboko u šumi nailazi na ilegalce koji se skrivaju u oronulom željezničkom vagonu i okolnim provizornim skloništima. Svaki čovjek uči napamet jednu knjigu, kao ostavštinu budućim generacijama, i taj prizor ljudi koji s knjigama u rukama tumaraju kasnojesenskim (ili ranozimskim) ambijentom, ponavljajući naglas rečenice dok oko njih lepršaju pahulje snijega, ključni je trenutak Truffautova filma. U tom snažnom prizoru, natopljenom lirikom i melankolijom, prožimaju se civilizacija

i barbarizam, kreacija i destrukcija, prolaznost vremena i težnja beskonačnosti (umirući djed prenosi sadržaj knjige na unuka). Činjenica jest da u Bahranijevom filmu jednostavno nema takvih magičnih trenutaka.

Fahrenheit 451 danas

Najzad dolazimo i do vjerojatno najproblematičnije točke novoga *Fahrenheita 451*, a to je drastična promjena društvenog i kulturološkog konteksta. Bradburyjev roman i Truffautov film počivaju na premisi da su knjige iznimno čitan i važan medij, da literatura utječe na široki krug ljudi i da može preoblikovati njihove misli. U tom slučaju imalo bi smisla da se totalitarni sustav toliko trudi oko uništavanja knjiga, da u taj proces uključuje mnogobrojne ljude i logistiku, jer čemu ulagati veliki napor u uništavanje nečega što ionako ne utječe na široki krug ljudi i ne može negativno utjecati na vlast. Takva pretpostavka mogla je vrijediti 1950-ih ili 1960-ih, ali pogledajmo kako je danas. Filmski hitovi u kinima u prosjeku su znatno banalniji te vizualno i montažno intenzivniji nego prije nekoliko desetljeća. Točno je da posljednjih godina produkcija televizijskih serija proživljava kreativnu revoluciju, ali istodobno se enormno povećava ponuda televizijskih sapunica i sličnih kvalitativno minorih formata. Ovo tisućljeće donijelo nam je *Big Brother* i slične *reality* formate, a zatim je nastala prava eksplozija televizijskih formata u kojima se poznati ili nepoznati natječu u kuhanju, imitiranju, pjesmi ili plesu, i to sve u najgledanijim terminima. Da ne spominjemo beskonačnu ponudu videomaterijala koji je ljudima stalno na raspolaganju na internetu (poput *YouTubea*), zatim nepreglednog obilja društvenih mreža, servisa i ostalih sadržaja. Sve se to nagomilalo tijekom nekoliko posljednjih desetljeća nakon Bradburyja i Truffauta.

Razmjer današnje ponude trivijalnih vizualnih sadržaja neizmjereno je nabujao u odnosu na njihovo doba, dok je klub čitača knjiga, naročito one literature koju oni spo-



Prizor iz filma
Fahrenheit 451
(Ramin Bahrani,
2018)

minju (Dostojevski, Kafka, Hemingway i drugi klasici), sve marginaliziraniji i neutjecajniji. Paradoksalno, sami smo i bez prisile (besposgovorno prihvaćajući perfidne metode kapitalističke propagande) došli do gotovo istih rezultata koje Bradburyjevi protagonisti postižu uz primjenu organiziranoga totalitarnog sustava. A u tom slučaju doista nema potrebe za sustavom strahovlade, što primjećuje i sam Bradbury u predgovoru novijem izdanju svojeg romana iz veljače 1993: "Jer, ne morate paliti knjige, zar ne, ako svijet budu činili nečitači, neučenici, neznalice. Ako širom svijeta košarka i nogomet sami preplave TV ekrane, nema potrebe ni za kakvim Beattyjima koji će paliti petrolej ili goniti čitatelje." A Bradbury je ovo napisao prije točno četvrt stoljeća, prije golemih promjena zbog kojih se košarka i nogomet doimaju poput visoke kulture u odnosu na neke današnje televizijske ili internetske sadržaje. Zbog svega toga Bahranijeva verzija djeluje nekako umjetno i neutemeljeno, iako je solidno režirana, jer priča više nema uporište

u sadašnjosti, a vjerojatno ni u izglednoj budućnosti.

Mnogo bliži situaciji u današnjem društvu je pomalo zaboravljen znanstvenofantastični film Wima Wendersa *Do kraja svijeta* (*Until the End of the World*, 1991). Junaci toga svijeta budućnosti razvili su metodu kojom se snimljeni materijal prebacuje izravno iz računala u ljudski mozak. Iako je proces razvijan za slijepce, oni ga primjenjuju na sebi i jedan od njih (Sam Neill) najzad doživljava slom zbog predoziranja slikama. Ostali ga pak uspijevaju izliječiti tako da ga zatvore u izolirani prostor i čitaju mu priče. Bilo bi pohvalno i poželjno da se snima više filmova slične tematike, filmova koji govore o današnjoj epidemiji trivijalnosti i njezinu srazu s pokušajem očuvanja ljudskog integriteta, o nemogućnosti pojedinca da se suprotstavi ubojitom spoju tehnologije i kapitala. To je ono što nas trenutačno muči i što je društveno sve aktualnije, crna prijetnja koja se sve više nadvija nad bliskom budućnosti. Priča *Fahrenheita 451* to, nažalost, više nije.

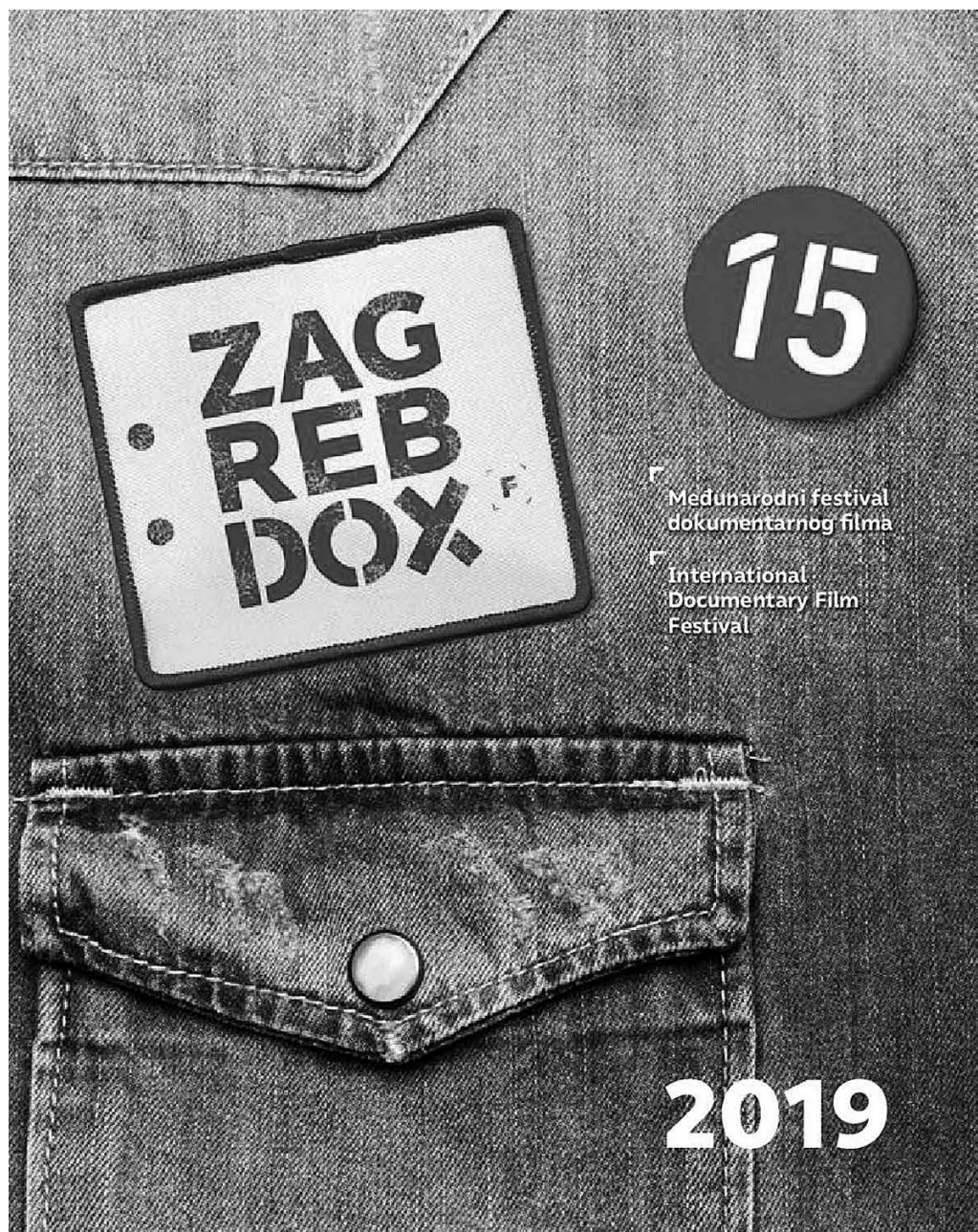
ELVIS LENIĆ:
FAHRENHEIT
451 NEKAD I
SAD

LITERATURA

Bradbury, Ray, 1997, *Fahrenheit 451*, Zagreb: Pegaz, str. 5–13.

Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 44–46.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229"2019"(049.3)

Tin Bačun

Raznolikost društveno relevantnih tema

Uz međunarodnu konkurenciju na 15. ZagrebDoxu –
Međunarodnom festivalu dokumentarnoga filma,
24. veljače do 3. ožujka 2019.

ZagrebDox je nesumnjivo najveći hrvatski festival dokumentarnog filma koji redovito nudi izobilje filmova i programa domaćih i svjetskih autora. Pred nama je pregled međunarodne konkurencije sastavljene od čak devetnaest filmova koje smo probali obraditi što je podrobnije moguće. Radi se o zaista odličnom izboru ostvarenja unutar kojih rijetko koji film odskoče kvalitetom: svi su filmovi dobri, ali u svojim su nakanama i izlaganjima poprilično različiti. Uzmemo li uloge Erica Barnouwa ili moduse Billa Nicholisa, prepoznat ćemo da su današnji dokumentaristi uvijek kombinacija više njih, što i nije tako čudno za razdoblje koje nazivamo postmodernizmom. Stoga, kao i svaki put do sada, međunarodna je konkurencija ponudila širok spektar raznih pristupa, tehnika i tematika različitih autora u filmovima različita trajanja. Od tek nekoliko ovogodišnjih kratkometražnih ostvarenja u programu, posebno se ističe *All Inclusive* (2018) Corine Schwingruber Ilić. Ovaj desetominutni opservacijski dokumentarac otvara se komičnom slikom tobogana u kojem zapinje stariji muškarac, nakon čega slijedi niz kadrova ljudi koji jednostavno uživaju u pokretnoj morskoj utvrdi kao stvorenoj za godišnji odmor – plesni podiji, grupni aerobik, pretili muškarac koji hrče, potom kadar terasa niza soba u koji neočekivano ulazi čovjek na *zip lineu*, usput tijelom prekrivajući cijelo platno.

Montažom, ali i opservacijom, odnosno dugim statičnim kadrovima tipičnog *all inclusive cruiser*a film poprima izuzetno humorni karakter: kadar rasplesanog mnoštva slijedi kadar robota koji pleše u liftu. Poneki momenti (primjerice, natjecanje u ljepoti za svaku dob) odišu sarkazmom u maniri *Male seoske priredbe* (1971) Krste Papića. Vizualno impresivan, *All inclusive* poigrava se idejom života na *cruiseru* kao simbolom konzumerizma u suvremenom društvu. Osim toga, u filmu se postavlja i kontrast između prirode i artificijelnog: zabava pretilih ljudi što skaču na dasku u tzv. *hurt boxu*, dok im gomila plješeće, te kadar gomile ljudi natrpanih u bazen, smjenjuje kadar predivnog, praznog i beskonačnog mora po kojem plovi brod.

Sljedeći dokumentarac kratkog metra *Crna je ovca* (*Black Sheep*, 2018) Eda Perkinsa. Priča prati Corneliusa, mladog crnca čiji je prijatelj, jedanaestogodišnji Damilola Taylor, ubijen 2000, što je rezultiralo preseljenjem Corneliusove obitelji iz Londona u naselje kojim, ubrzo saznajemo, vladaju bijeli rasisti. Nakon pretrpljenog nasilja protagonist odluči postati jedan od njih – umjesto suprotstavljanja Cornelius postaje dio iste nasilne i mrzilačke kulture. Premda je nagrađivan na nizu festivala te čak nominiran i za Akademijinu nagradu, film ipak odlikuje izuzetno jednostavna i nimalo originalna struktura. Perkins se, naime, kori-

sti isključivo dvama postupcima: intervjuom i pseudodokumentarističkom rekonstrukcijom, a sve da bi gledatelju približio priču glavnog lika u unutarnjoj borbi za vlastiti identitet. Sami intervjui napravljeni su u tipičnoj *talking head* maniri, odnosno s akterom u krupnom planu koji se izravno obraća kameri. Bez obzira na festivalske uspjehe, *Crna ovca* interesantna je, ali formativno rudimentarna priča o rasizmu napravljena u stilu tipičnih televizijskih dokumentaraca.

Neovisno o tome je li motivirano rasizmom, kao što je to slučaj u *Crnoj ovci*, ili se pak radi o obiteljskom nasilju i njegovim posljedicama, kao što je to slučaj s filmom *U procijepu* (*Minding the Gap*, Bing Liu, 2018), nasilje je jedna od vječnih filmskih tema, pa tako i onih dokumentarnih. Upravo iz ovog razloga nikoga ne bi trebala posebno začuditi činjenica da se dobar dio ovogodišnje međunarodne konkurencije bavi upravo – nasiljem. Ipak, način na koji se njime odlučio pozabaviti antropolog Santiago Genovés nešto je sasvim drugo. Riječ je, naime, o začudnom i kontroverznom socijalnom eksperimentu spomenutog španjolsko-meksičkog znanstvenika koji je 1973. odlučio istražiti korelaciju između nasilja i seksualnosti te u sklopu istraživanja poslati desetero demografski različitih stranaca na put preko Atlantskog oceana – splavom. *Splav* (*Flotten*, 2018) je film švedskog redatelja Marcusa Lindeena, a donosi nam priču o tom plutajućem laboratoriju jukstapozicionirajući pritom suvremeni osvrt na eksperiment sedmero njegovih sudionika s arhivskim materijalom i nasnimljenom vanprizornom naracijom Genovésovih zapisa, koja služi kao orijentir u priči koja se izlaže retrospektivno. Intervjue s preživjelim sudionicima Lindeen provodi u replici splava *Acai* na kojem su sudionici nekoć plovili, stavljajući ih pritom na ista mjesta na kojima su se zbili događaji na koje se referiraju. Film također sadrži tipične intervjue s govornikom koji gleda u kameru u užem planu. Kombinacija izuzetno obilnog i kvalitetnog arhivskog

materijala i suvremenog osvrta sedmero bivših pokusnih kunića rezultira iznenađujuće zanimljivim filmom o eksperimentu u sklopu kojeg je antropolog tragao za nasiljem samo da bi na kraju on jedini ispao nasilan. Nažalost, kako se primiče kraju, ovo ostvarenje sve više gubi na napetosti.

Tri identična stranca (*Three Identical Strangers*, 2018) Tima Wardlea također se bavi znanstvenim eksperimentom, no ovoga puta s mnogo drastičnijim posljedicama. Wardleov film jedan je od nagrađivanijih dokumentaraca iz ovogodišnje konkurencije, a radi se o priči o trojkama razdvojenim nakon rođenja, te zatim ponovo ujedinjenim nakon devetnaest godina. Radi se o jednom od većih iznenađenja u narativnom smislu: film se otvara u tipičnom *talking heads* stilu, s akterom (Bobby, jedan od blizanaca) u sredini kadra (bliži plan, probijen četvrti zid) koji započinje ovu bizarnu priču. Mješavinom izlagačkih tehnika koje uključuju postupak rekonstrukcije, kao i obilno korištenje kvalitetnog arhivskog materijala, ubrzo ulazimo u toplu, humorističnu priču o trojici biološke braće koji su se uspjeli pronaći nakon devetnaest godina tijekom kojih uopće nisu ni znali da imaju braću. Negdje otprilike na polovici filma ova *feel-good* priča iz reaganovske Amerike doživljava potpuni preokret i pretvara se u nešto daleko mračnije. Idilu međusobnog pronalaska trojice braće i njihova kratkoročnog *show-biz* uspjeha, već na samom početku kviri pitanje kako to da je netko uopće razdvojio blizance nakon poroda. Ipak, bez obzira na to, gledatelj niti ne sluti da će priča poprimiti dimenzije teorije zavjere i prijeći u raskrinkavanje velikog eksperimenata nad ljudima, priču o mentalnim bolestima i, konačno, suicidu jednog od braće. Kako bi se približio istini što je bliže moguće, Tim Wardle razgovara s nizom sudionika uključujući prijatelje, obitelji, novinare, kao i asistenticu Petera Neubauera (psihijatra koji je stajao iza eksperimenta) te Lawrencea Wrighta koji je i otkrio opskurnu studiju koja je dovela do daljnjeg istraživanja u



All Inclusive
(Corina
Schwingruber
Ilić, 2018)

filmu. Rezultati su, jednom riječju, zapanjujući. Premda se do same studije nažalost nije moglo doći, ipak saznajemo da se radilo o istraživanju čiji je cilj bio odgovoriti na pitanje o odnosu utjecaja gena i odgoja na formiranje osobnosti. Riječ je o jednom u potpunosti orkestriranom eksperimentu u sklopu kojeg su blizanci bili namjerno razdvojeni te stavljeni u pomno odabrane obitelji. Protagonisti ipak ovim filmom dobivaju barem malen komadić pravde, no obojen saznanjem da počinjenu štetu nitko nikada neće moći ispraviti, što i samom gledatelju ostavlja gorak okus nakon gledanja ovog emocionalnog vrtuljka.

Anna Kryvenko, s druge strane, možda je znala svoju obitelj, ali prije svega nekoliko godina saznala je dugo skrivanu obiteljsku tajnu o svom praujaku koji je došao u Čehoslovačku kao sovjetski vojnik za vrijeme okupacije 1968. U pitanju je film *Moj neznani vojnik* (*Můj neznámý voják*, 2018) koji se bavi bitnim dijelovima povijesti sagledanim iz nesvakidašnje perspektive. Naime, redateljica se istražujući obiteljsku tajnu suočava s istinom o vlastitoj obitelji, razmišlja o praujaku (koji će počiniti suicid) ispreplećući to s pričom o Praškom proljeću, pitanjem diskriminacije, PTSP-a, kao

i rata općenito. Nizom nabrojanih tema Anna Kryvenko bavi se kombinirajući primarno arhivski materijal i vlastiti voiceover u maniri filma eseja. Iako je *Moj neznani vojnik* na pragu rodovskoga hibrida, jedini film u cijeloj međunarodnoj konkurenciji za koji bismo mogli reći da tu granicu prelazi jest *Zgriješila sam s užitkom* (*I Have Sinned a Rapturous Sin*, 2018) Maryam Tafakory. Film otvara šapat spektralnog prizvuka u *offu* te nizanje raznolikih kadrova koji prikazuju, primjerice, šiljenje olovke, gola stopala ili pisanje kredom. Šapat je zapravo recitacija ulomaka poeme *Griješ* progresivne iranske pjesnikinje Forough Farrokhzad (danas široko znane kao borkinje za žensku slobodu i neovisnost) koju redateljica jukstapozicionira s arhivskim televizijskim materijalom muškaraca koji tumače kako bi se muslimanka shodno svojoj vjeri trebala ponašati. Radi se, naime, o tumačenjima koja zvuče kao nešto što bi sugerirao seoski vrač; kako ne bi počinili grijeh, ljudi bi generalno trebali izbjegavati hranu koja potiče seksualnu požudu: luk, datulje, đumbir, cimet, samo su neke od imenovanih namirnica.

Formalno je to izvedeno na podosta interesantan način: u istome kadru (crne pozadine), manji dio njegove lijeve i desne strane popu-

TIN BAČUN:
RAZNOLIKOST
DRUŠTVENO
RELEVANTNIH
TEMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Splav (Flotten,
Marcus
Lindeen, 2018)

njavaju dvije arhivske snimke, dok se ispod njih ispisuju izgovorene riječi u engleskom prijevodu. Ovo se konstantno miješa s već spomenutim raznolikim kadrovima (ispisivanje kredom i slično) i stalnom recitacijom poeme, stvarajući pritom kontrast. Od kadrova s naglašenim čimbenicima razlike ističu se još i trikovi, poput kadra ispisanog teksta koji se u maniri dvostruke ekspozicije napola preslikava u muškarca koji objašnjava kako se mlada osoba mora što je prije moguće vjenčati da ne bi počinila grijeh. Arhivski je materijal tijekom cijelog filma rezerviran za gurne koji svoje sulude teze dovode u vezu s hranom. Osim, naravno, simptomatskog tumačenja djela kao ženske želje za slobodom i feminističkog nastojanja ka egalitarnosti, *Zgriješila sam s užitkom* dopušta i interpretaciju po kojoj film djeluje kao kritika indoktrinacije koja se provodi masovnim medijima.

U bloku s kratkometražnim ostvarenjem Maryam Tafakory, te opservacijskim dokumentarcem kratkog metra *All inclusive*, prikazivao se i film koji je i otvorio ovogodišnji ZagrebDox – *Te smo noći pali* (Den Nat Vi Faldt,

2018). Radi se o dokumentarnom režijskom debiju Cille Hannibal i jednom izuzetno osobnom filmu koji progovara o životu nakon smrti bliske osobe. Postoji li uopće ispravan način nošenja s takvom smrću? Već smo u srednjoj školi na primjeru Meursaulta iz Camusova romana *Stranac* naučili da će, ako ne plačeš na majčinu sprovodu, društvo najvjerojatnije zaključiti da si sociopat. No postoji li univerzalni način otpuštanja boli? Je li se bolje direktno suočavati s njome ili pokušati barem nakratko pobjeći od nje? Trebamo li se riješiti osobnih predmeta preminule osobe da bi manje mislili na nju? Sve su ovo stvari koje Hannibal tematizira ili implicitno (odabirom filmskih sredstava, parametara kadra i probira snimljenoga materijala) ili eksplicitno uz pomoć *voiceovera* kojim se obraća majci koja je izgubila supruga, redateljčina očuha, pošto je pao na stubama i slomio vrat. Iz istog bi razloga mogli navesti i da se radi o svojevrsnoj terapiji, izuzetno intimnom filmu koji redateljici (a i majci) pomaže nositi se s čitavom situacijom. Kadrovi koje autorica snima najčešće se sastoje od prikaza

majke u svakodnevnim životnim situacijama, a ne manjka ni atmosferskih, metaforičkih kadrova. Osim toga, značajna je i uporaba arhive te raznovrsnog materijala kao što je, primjerice, prikaz specifične situacije u kojoj majka redateljice snima svoj odlazak na planinu da bi kćeri pokazala da je sve u redu (te taj materijal završava na filmu). Sveukupno, Hannibal stvara veoma životan film lišen pretjeranog naglašavanja ili korištenja sredstava u ekspresivnoj funkciji, nižući pritom snimljeno onako kako bi se realno i nizalo. Redateljica i sebi i svojoj majci postavlja pitanja na koja najčešće ne postoji odgovor. Odgovori će doći s vremenom – život će ih donijeti. Koliko god oni bili pojedinačni, način nošenja sa životnim nedaćama, ma kakve god one bile, više je ili manje univerzalan, pa tako i *Te smo noći pali* na mikrorazini progovara o autorici i njezinoj majci te njihovu nošenju sa smrću bliske osobe, dok na onoj makrotematskoj govori o vječnoj temi gubitka, prihvaćanja i pomirenja s njime. “Kako da završim priču?” pita se redateljica na kraju: “S činjenicom da si mi majka, da si se promijenila, ali da si okej i da je moj izgovor da budem pokraj tebe nestao?”

Upravo naslov sljedećeg filma karakterizira izložen kraj *Te smo noći pali*. Radi se o djelu koje tematizira rad na sebi, terapiju i *coaching* pod nazivom *Nešto se ipak polako mijenja* (Nu verandert er langzaam iets, mint film office, 2018). Objašnjava se u filmu da je to posljedica traženja smisla u životu: ljudi sve manje vjeruju u Boga i odlaze u crkvu, stoga je sve veća potražnja za *coachingom*. Mint film office, dokumentarna produkcijska kuća iz Rotterdama i inače se bavi društvenim i kulturološkim pitanjima, ali u *Nešto se polako mijenja* upućuju na širu sliku na interesantan način. Naime, cijeli je film prepun različitih vidova *coachinga* s nizom osoba koje često progovaraju o krajnje intimnim temama, no nikada se ne zalazi u uži plan. Dapače, očigledna tendencija prema širokim planovima i kadrovima dugog trajanja rezultira time da se ne vežemo za pojedinač-

ne osobe nego da tražimo širu sliku. Bilo kako bilo, radi se o hrabrom i vizualno kreativnom filmu koji se bavi suvremenom potragom za osobnim razvojem i smislom zbog čega je i osvojio nagradu Beeld en Geluid za najbolji nizozemski dokumentarni film (IDFA 2018).

Žiri Movies that Matter ove je godine Posebnim priznanjem nagradio film *Na njezinim plećima* (*On Her Shoulders*, Alexandria Bombach, 2018). To je već uvelike nagrađivani film, a riječ je o osebnom portretu aktivistice i bivše seksualne ropkinje ISIL-a Nadije Murad. Četiri godine prije nastanka filma Nadia je bila obična tinejdžerka koja je živjela u Kochu, jezidskom selu u Iraku, brinula se o domaćim životinjama i sanjala o tome da će jednog dana postati frizerka. Iste godine ISIL zauzima regiju Sindžar, pa tako i Kocho, ubija 600 ljudi te sve djevojke starije od devet godina odvodi u seksualno roblje. Tri mjeseca kasnije, Nadia uspijeva pobjeći, te tu počinje njezin put kao aktivistice koja postaje glas jezidskog naroda. To su više ili manje sve informacije koje dobivamo na samom početku filma koji nas u priču uvodi izvadcima iz raznoraznih informativnih programa, odnosno kombinacijom arhivskog materijala. Prvi kadar filma prikazuje Nadiu koja hoda po cesti te hrpu ljudi koji trče prema njoj ne bi li se slikali s njome. Ova scena upućuje na temelje samog filma: ovo nije ratni žurnalistički dokumentarac niti tipičan aktivistički film, ovo je portret mlade djevojke koja na svojim plećima nosi budućnost jednog naroda, djevojke koja je postala popularna zbog pakla kroz koji je prošla, ali i više od toga. Kako film napreduje, tako sve bolje i detaljnije shvaćamo njezinu situaciju. Nadia, zajedno s kolegama Muradom i Ahmedom, posjećuje niz medijskih zbivanja i govora poput onog u sjedištu Ujedinjenih naroda da bi osvijestila javnost o događajima koji su se zbili u Iraku 2014, odnosno ukazala na genocid nad Jezidima.

Nadia najčešće nailazi na nešto što i mi kao gledatelji relativno rano primjećujemo – senzacionalizam koji mediji guraju u prvi plan

TIN BAČUN:
RAZNOLIKOST
DRUŠTVENO
RELEVANTNIH
TEMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zaboravljajući pritom na bilo kakav vid pravde. Osim toga, krajnje neukusna pitanja (poput onoga da opiše silovanje) koja joj postavljaju članovi medija mladu protagonisticu tjeraju da iznova proživljava tragedije koje su je zadesile. I dok se Nadia pokušava boriti za već spomenute ciljeve, dio Jezida koji se uspio spasiti spava po raznim izbjegličkim kampovima, a njihova je budućnost upitna. Sav ovaj teret pada na leđa jedne djevojke u ranim dvadesetima kojoj su ukradene adolescentske godine. Ovaj emocionalni put protagonistice (zbog borbe za pravdu) obligatorno ulazi u svijet politike u kojem joj svi obećavaju razrješenje problema, u kojem je svi hvale na sav glas, ali u kojem pravog pomaka nema. Bombach tome pristupa implicitno i ostavlja gledatelja da sam zaključuje: nije intruzivna, osobe koje snima svjesne su kamere, ponekad reagiraju u odnosu na nju, ali redateljica se ne miješa u nijedno zbivanje. Naime, premda bi u ovakvu tipu filma možda očekivali ekspozitorni pristup i eksplicitnu kritiku, Alexandria Bombach odabire prikazati isključivo snimanja na kojima Nadia mora sudjelovati ili obavezno zahvaljivanje političarima koji nisu napravili ama baš ništa. Također, redateljica odlično kombinira heterogeni materijal te uspješno gradi naraciju spajajući arhivski materijal, opservacijske kadrove Nadije i njezinih kolega, govore, gostovanja, kao i tipični participatorni pristup putem intervjua. Sve to zajedno aludira da se radi o nečemu obuhvatnijem i kompleksnijem od tipičnog biografskog ili aktivističkog dokumentarnog filma. Pristup koji Bombach bira ne samo da prenosi Nadijinu poruku, već za razliku od bilo kojeg radijskog intervjua kojem je bila podvrgnuta humazinira protagonisticu te nam dopušta da je upoznamo kao osobu.

Četiri vjetra (Libre, Michel Toesca, 2018) film je koji bi bilo veoma lako okarakterizirati epitetom "aktivistički", premda sam redatelj u svom Q&A dijelu projekcije na ZagrebDoxu tvrdi da se uopće ne radi o aktivizmu, već samo o bilježenju istine koja se izlagala pred njegovim

očima. Dotična je istina klupko koje se raspletjava kako se film bliži svome kraju. *Četiri vjetra* drugo su redateljevo dugometražno dokumentarno ostvarenje. Počinju kadrom otoka (snimljenim dronom) i pričom (u *offu*) o osobnom iskustvu jedne Talijanke s izbjeglicama. Ubrzo nakon toga dobivamo informacije o tadašnjem stanju talijansko-francuske granice, odnosno dolini Roya i (primarno afričkim) izbjeglicama koji je pokušavaju prijeći, no najčešće završavaju u rukama talijanske policije. U dotičnoj dolini živi i Cédric Herrou, farmer na čijem su se pragu oko 2015. počeli pojavljivati ljudi s namjerom da dopiju do Francuske. Cédricovo zbrinjavanje izbjeglica u početku je prolazilo ispod radara, no kako se njihov broj povećavao, tako se mijenjao i stav francuske vlasti. Naime, Cédric počinje prebacivati ljude preko granice, specifično u departman Alpes-Maritimes gdje Francuska ima zakonsku obvezu dopustiti maloljetnicima bez pratnje ostanak u zemlji. Nakon što se francuska policija odluči oglušiti na tu odredbu, filmski se akteri pretvaraju u nehotimične aktiviste. Prilikom gledanja filmova kao što je *Četiri vjetra* gledatelj očekuje da će u fokusu biti isključivo izbjeglice, no ovdje to nije slučaj. Premda s vremena na vrijeme Toesca intervjuira izbjeglice, naglasak je stavljan na Cédrica i borbe koji zagovaraju humanost i egalitarnost. Upravo ta činjenica ovom gerilskom, niskobudžetnom filmu daje snažnu političku notu koja nadilazi granice filma i premošćuje istančan odnos filma i izvanfilmske zbilje. Zbilje koju su, na kraju krajeva, film i njegovi akteri uspjeli promijeniti. Michel Toesca snima pomoću stare DV kamere, a odlikuje ga eklektičan pristup kada je u pitanju izbor filmskih sredstava. Ona tako variraju od tipičnih intervjua, preko *voiceover* naracije i međunaslova, pa sve do animacije koja je tu da bi pospješila gledateljevo prostorno-vremensko snalaženje u priči. Radi se, svakako, o danas rijetkoj pojavi gerilskog filma na velikim festivalima koji uspijeva pogoditi srž vitalnih francuskih društvenih problema, te još i bitnije, utjecati na njih.

97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Moj neznani
vojn timer (Můj
neznámý vojín,
Anna Kryvenko,
2018)

Otok gladnih duhova (*Island of the Hungry Ghosts*, 2018), s druge strane, ne daje ni natruhu optimističnog preokreta. U pitanju je prvi dugometražni film australske redateljice Gabrielle Brady za koji je na filmskom festivalu Tribeca osvojila nagradu za najbolji dugometražni dokumentarac. Film je smješten na Božićni otok gdje imamo priliku pratiti Poh Lin, terapeutkinju specijaliziranu za traume koja se bavi ilegalnim imigrantima zatvorenima na otoku. Naime, redateljica suprotstavlja neljudski odnos vlasti spram ilegalnih imigranata nasuprot brizi za rakove koji migriraju na otoku. Mještani rakovima grade mostove, miču ih s ceste da ne bi bili pregaženi, dok, s druge strane, imigranti ne znaju hoće li ikada biti pušteni, a svaki pokušaj Poh Lin da dozna nešto više informacija ne uspijeva. Isto rezultira time da simbolično baca pijesak, koji koristi za terapije, te u nemogućnosti da pomogne ljudima i sama odlazi. Premda na početku djeluje fragmentirano, kako se film približava kraju tako se sve spaja u cjelinu, te uviđamo opisani paralelizam migracija (i kontrast usko povezan s njime), kao i metaforu kineskog vjerovanja da duhovi radnika koji su tamo preminuli prije stotinjak godina lutaju otokom.

Veliki je pečat ZagrebDoxa dodijeljen kineskom filmu *Na planini* (*Huo Shan*, 2018) u režiji Yang Zhanga. I dok smo od dokumentarnih filmova koji se bave Kinom navikli očeki-

vati sociopolitičku problematiku i obradu tema poput gušenja ljudskih prava, posljedica uzdizanja zemlje do proizvođačke velesile, jeftine radne snage ili "gradova duhova", *Na planini* nudi posve drugačiju priču i pristup istoj. Radi se, naime, o opservacijskom filmu koji prati priču kolektiva (koji se bavi slikanjem) u izoliranom kineskom selu pokrajine Yunan. Shen Jianhua umjetnik je porijeklom iz Šangaja koji već dugo vremena živi u Yunanu zajedno sa svojom obitelji gdje lokalnu zajednicu podučava umjetnosti. Ova vizualna poslastica sporog tempa impresivno portretira život zajednice (čija je središnja figura upravo Shen Jianhua) snimajući njihovu svakodnevicu i paralelno povezujući njihove živote s umjetnošću koju stvaraju, kao i s vječnim sukobom između onog modernog i tradicionalnog. Kompletan je struktura filma, kao i njegova priča, povezana u tom vidu: svaki je fragment spomenute svakodnevice prikazan i u obliku nastale slike, svaki je kadar filma doslovno predivna slika, a izrez filmske slike zrcali dimenzije slike koje nastaju "na planini". Kadrovi svakodnevice uključuju bračne probleme jedne od žena iz kolektiva ili jednostavno pripremanje obroka, ali i svi ostali kadrovi, tempirani su do savršenstva, te ponekad paralelno snimani iz više kutova stvarajući tako igranofilmski dojam. Veći dio nastalih slika, djela su grupe žena koje *de facto* funkcioniraju kao kolektivni lik, odnosno

TIN BAČUN:
RAZNOLIKOST
DRUŠTVENO
RELEVANTNIH
TEMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



*Te smo noći
pali (Den Nat
Vi Faladt, Cilla
Hannibal, 2018)*

socijalni akter u ovom slučaju. Teme o kojima govore i radnje koje obavljaju najčešći su način oslikavanja svakodnevice, odnosno njihovih života na selu – upravo onoga što će one oslikavati na platnima. Spomenuti sukob između tradicionalnog i modernog vidljiv je na nekoliko razina, uključujući upravo kontrast tradicije (koju predstavlja kolektivni lik) naspram modernog u vidu drugog socijalnog aktera, kojem je posvećeno znatno vrijeme u filmu – Ding Longa. Isti se sukob, na mikrorazini, očituje i u njemu. On želi ostati na selu i slikati, no njegov otac inzistira da se oženi. Bez obzira na njegove prvotne želje, Ding Long kasnije podliježe privlačnostima urbanog života, kao i većina mladih. Upravo je ta mikrorazina način progovaranja o nečemu znatno širem: Ding Long je zapravo predstavnik mladih Kineza u suvremenom društvu. Koliko god njegova priča zvučala specifično, zapravo je univerzalna i odražava vječni sukob generacija i odlazak mladih iz ruralne u urbanu sredinu. Forma filma, dakako, prati svaki spomenuti moment, uključujući i taj. Svi kadrovi u filmu su statični, osim onog posljednjeg, odlaska Ding Longa. Radi se o vožnji kamere koja prati njega i suprugu, a kadar postaje statičan tek u trenutku odlaska.

Dugi statični kadrovi odlika su još jednog film o svakodnevici, životu i umjetnosti. Premda kilometrima udaljen, na drugome kontinentu, Andrzej Strumiłło, kao i Shen Jianhua, slikar je koji se skrasio u udaljenom selu. To je, dakako, samo jedna od niza poveznica koje spajaju fenomenalno djelo Yanga Zhanga s ostvarenjem bjeloruskog redatelja Andreija Kutsile. Ocijenjen kao najbolji srednjometražni film na poznatom festivalu dokumentarnoga filma u Amsterdamu (IDFA), *Summa* (2018) je, kao i *Na planini*, spori opservacijski dokumentarac o životu i umjetnosti. Naime, radi se o starijem poljskom slikaru koji živi u idiličnom poljskom mjestu gdje mu u posjet dolazi prijateljica, mlada bjeloruska umjetnica, dok joj muž ostaje u Minsku. Andrzeju će to biti malen odmak od usamljenosti koju osjeća od 2011. kada mu je umrla žena, dok će njoj posjet značiti dobrodošao predah od gradskog tempa života. Kamera neintruzivno prati spomenutu kohabitaciju koja se sastoji od svakodnevice u idiličnom selu (rutina razgovora, slikanja, pripreme obroka, itd.), a jedina intruzija u opisanu idilu bit će muž mlade umjetnice koji će ju opsjedati pozivima da se vrati kući. Način na koji se redatelj odnosi prema ljubomornim pozivima njezina



Nešto se ipak
polako mijenja
(Nu verandert
er langzaam
iets, mint film
office, 2018)

muža objašnjava i kompletan Kutsilin pristup temi i filmu. Naime, o odnosu nje i muža neće biti izrečena niti jedna riječ, već ćemo vidjeti samo pozive koji će narušavati meditativnu atmosferu koja se stvara kako samom idilom ovog ruralnog kraja, tako i sustavom izbora koje redatelj podnosi poput sporog tempa ili dugih naturalističkih kadrova, te najčešće širokih planova. Jedino što nam odaje kako se njen muž osjeća vezano je uz njezin odlazak – pri samom kraju filma mlada umjetnica ulazi u auto čiji vozač (njezin muž) zatim brže-bolje dodaje glas uz glasnu škripu guma. Andrzej tako opet ostaje sam te sjedi za svojim stolom u kadru iste kompozicije kao i s početka filma, prije posjete prijateljice. Sam odlazak automatski podsjeća i na posljednji kadar kineskog filma, no možda je važnije istaknuti da u maniri spomenutog filma *Summa* isto tako pokazuje umjetnika i njegove radove, a nije portret Andrzeja Strumiłła, već film o susretu mladosti i iskustva, životu kao umjetnosti i umjetnosti općenito, fantastično oblikovan od strane bjeloruskog redatelja.

Dijametralno od ovakvog neintruzivnog pristupa nalazi se *Još se snima* (*Lissa ametsaj-jel*, 2018), dobitnik Malog pečata za najbolji film

autora do 35 godina, redatelja Saeeda Al Batala i Ghiatha Ayoubu, snimljen između 2011. i 2015. na ulicama Sirije. Ovaj dvosatni dokumentarac (nastao od 450 sati sirovog materijala) izlaže priču dvojice prijatelja, Saeeda i Milada, u Dumi, gradu pod opsadom. To je svakako jedan od snažnijih filmova posljednjeg ZagrebDoxa. Premda se film otvara amaterskim snimkama zaraćenih ulica kojima odjekuju eksplozije, ubrzo nakon toga slijedi filmološko predavanje Saeeda u kojem govori o kadriranju, planovima i kompoziciji, stoga gledatelj nije posve siguran kakav će se film ispred njega izložiti. Isto može poslužiti i kao orijentir za objašnjavanje načina na koji je cjelokupan dokumentarac koncipiran: radi se o mozaiku heterogenog materijala unutar kojeg tek rijetko kada možemo odrediti tko su ljudi koje pratimo ili jesu li određene scene uistinu bitne za radnju. S obzirom na izneseno, nije teško utvrditi da je stil posve eklektičan jer drugačiji niti ne može biti. Na kraju krajeva, izabrani je materijal djelo barem sedmero snimatelja. Prva linija pobunjeničke vojske, intervjui s civilima u posve razrušenom gradu, izložbe, filmološka predavanja, igranje videoigara i rijetki trenutci zabave, naturalističke snimke stradalnika, prikaz ljudske mo-

TIN BAČUN:
RAZNOLIKOST
DRUŠTVENO
RELEVANTNIH
TEMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Otok gladnih
duhova (*Island
of the Hungry
Ghosts*,
Gabriella Brady,
2018)

gućnosti prilagodbe, svakodnevnica redatelja i trupla s ceste, samo su dio ovog raznolikog materijala. Način na koji je isto snimljeno također je daleko od optimalne vizure (česta neuredna kompozicija filmske slike), no to ionako uopće nije ni bitno.

Uostalom, što bi točno trebali očekivati od skupine momaka koji su stavili svoj život na kocku da bi izvijestili javnost o sirijskoj sadašnjosti? Promišljanju o modusu izlaganja ovog filma ovdje niti ne može biti mjesta, jer njega zauzima humanost. Redatelj intervenira kada se osjeti dužnim to napraviti, te stoji bok uz bok s pobunjenicima naoružan samo svojom kamerom. Ovo pomaže stvaranju izuzetne intimnosti. Tako redatelj gledatelju dopušta da se osjeća kao da je dio svega prikazanoga, što posljednjoj sceni daje još veću snagu. Trojica kolega šetaju, pjevaju i šale se putem, a jedan od njih snima. Ubrzo se začuje pucanj i kamera pada na pod. I dok pucnjevi traju, jedan od trojice umire, kameraman leži ranjen, a kamera nastavlja snimati kadar koji bi se temporalnom odrednicom svakako odredio kao dugi, ali gledatelju traje čitavu vječnost. Taj izuzetno blizak pristup ratu tvori univerzalni portret ljudskih sukoba jer koliko god snimke bile vezane uz priču Saeeda i Milada ili uz samu Siriju, *Još se snima* uistinu je univerzalan prikaz rata i njegovih posljedica. Na kraju krajeva svaki je rat isti, samo se zastave mijenjaju. U takvim

uvjetima izbor filmskih sredstava nije nešto na što se obraća pažnja, a to možda najbolje objašnjava i citat s početka filma: "Znaj zašto držiš kameru, ostalo će sve doći na svoje mjesto".

Na tom principu nastaje još jedan film, redateljski prvijenac Joosta Vandeburga pod nazivom *Bruce Lee i razbojnik* (*Bruce Lee and The Outlaw*, 2018). Upravo kamerom iz ruke, najčešće ne imajući vremena za razmišljanje o kompoziciji, nizozemski redatelj prati Nicua, mladog beskućnika kojeg posvaja zloglasni kralj podzemlja znan pod pseudonimom Bruce Lee. Nakon niza problema, uključujući i razbolijevanja od raznih bolesti, kao i sustavnog izlaganja drogi od ranih godina, Nicu je prisiljen birati između života s "ocem" Bruceom u tunelima i normalnog života iznad zemlje. Vandeburg stvara impresivan odnos s vlastitim protagonistom što mu omogućuje biti na korak od Nicua kroz niz godina, stvorivši tako zanimljiv *coming-of-age* film, ali i sirov portret rumunjskih margina društva.

A još jedan film o marginama društva kratkometražno je ostvarenje estonske redateljice Marte Pulk pod nazivom *Sretan život* (*Vida alegre*, 2018) koji nas vodi kroz priče, odnosno prva ljubavna iskustva peruanskih prostitutki. Prvi kadar filma total je kuće iz koje se čuju steganja i zvuci užitka. Ubrzo dolazi mladić koji recitira sljedeće: "Ja sam kao uspravano dijete koje se budi samo zbog buke; kada najmanje to



Na planini (Huo
Shan, Yang
Zhang, 2018)

očekuješ, kada najmanje to zamišljam; jednoga dana možda to neću moći izdržati i otići ću...” U istome je kadru zapravo dana najava kompletne strukture filma – turobne priče prostitutki bit će ispresijecane dječjim pjesmama o izgubljenoj ljubavi, romantičnim vizijama i čekanju boljega sutra stvarajući pritom kontrast spram čemernih sudbina tih djevojaka i žena. Slikovne odlike filma najčešće se vežu uz zrnatost, preveliku osjetljivost kamere ili posljedice stabilizacije kadra unutar postprodukcije, no isto se može promatrati i kroz vizuru pridodane autentičnosti ovoj priči o prostituciju u siromašnom kraju.

U istome bloku kao i *Sretan život*, prikazivao se i jednosatni dokumentarni film koji je zahvaljujući svom dominantnom modusu izlaganja, onom performativnom, bio usamljen u ovogodišnjoj međunarodnoj konkurenciji. Radi se o dugometražnom prvijencu poljske redateljice Jaśmine Wójcik koji se razvijao na prošlogodišnjem izdanju ZagrebDox Pro-a, a ove je godine postao dijelom međunarodne konkurencije. *Simfonija tvornice Ursus* (*Symfonia Fabryki Ursus*, 2018) predivno je audiovizualno iskustvo koje progovara o sudbinama radnika tvornice Ursus, tvornice koja je nekad zapošljavala 20 000 radnika i stvarala do stotinjak traktora u danu, a danas je ništa doli zemlje i starog željeza. Ono što ovaj zanimljiv film odvaja od ostatka konkurencije jest već

istaknuti performativni model koji na interesantan način dopušta redateljičin komentar. Naime, radi se o pomnoj pripremi i naveliko uvježbanoj koreografiji radnika koji su se prisjećali točno onoga što su radili, dirali, slagali, da bi bili autentični u svom performansu. Redateljica bivše radnike postavlja na iste pozicije na kojima su poneki proveli i većinu svog životnog vijeka, samo što se sada radi o napuštenim i derutnim prostorijama bivše tvornice; isti radnici i sami proizvode zvukove strojeva na kojima su radili. Osim toga, *Simfonija tvornice Ursus* sastoji se od u pravilu kratkih kadrova, barem u odnosu na prosjek ovogodišnje međunarodne konkurencije, čime se stvara prilično brz tempo filma koji se ponekad uspori, ali se onda ponovo vraća na brzu izmjenu kadrova najčešće popraćenu glazbom. Ovo potpomaže stvaranje strukture koja doista podsjeća na glazbeno djelo. Wójcik u ovu doista interesantnu strukturu uklapa i intervjue (najčešće u obliku izvanprizornog glasa koji služi kao pratnja svakodnevnim aktivnostima, koje su snimljene u igranofilmskoj maniri), a tu je i paralelizam između arhivskog materijala i kadrova napuštene tvornice uz pomoć kojeg se stvara kontrast. Sve nabrojano za rezultat ima vizualno izuzetno impresivan, kreativan i dinamičan film koji je moguće nazvati simfonijom, no s obzirom na stanje Ursusa možda bi ga prikladnije bilo nazvati – rekvijemom.

TIN BAČUN:
RAZNOLIKOST
DRUŠTVENO
RELEVANTNIH
TEMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Još se snima
(Lissa
ammetsajjel,
Saeed Al Batal,
Ghiath Ayoub
2018)

Dva filma iz ovogodišnjeg programa bili su i kandidati za Oscara – *U procijepu* i *Okrug Hale jutros, večeras* (*Hale County This Morning, This Evening*, RaMell Ross, 2018). Prvi od njih debitantski je film snimatelja i redatelja Binga Liua koji u svom prvijencu istražuje obiteljsko nasilje, razilaženje i prelazak u odraslu dob, a sve prateći priče svojih prijatelja Zacka i Keire. Osim toga, Liu se, u konačnici, na spomenute teme osvrće i iz vlastite perspektive. S obzirom na dugogodišnje praćenje, ovo je ostvarenje moguće djelomično odrediti i kao *coming-of-age* dokumentarni film koji prikazuje odrastanje u Rockfordu, gradiću pogođenom dugotrajnom recesijom. Početak filma funkcionira kao prozor u prošlost koju karakteriziraju nesređeni odnosi i nasilje, vrijeme u kojem su prijatelji jedini izlaz nalazili u *skateboardingu*. Naime, uz materijal koji je redatelj snimao tijekom odrastanja prijatelja, Bing nam nudi seriju intervjua koji nam približavaju sadašnje probleme trojice prijatelja, pa tako pratimo Zacka koji će uskoro dobiti dijete sa svojom djevojkom, što je obaveza za koju nije spreman i zbog koje osjeća anksioznost koja proizlazi i iz nezadovoljstva trenutačnim položajem u životu.

Drugi mladić kojega pratimo sedamnaestogodišnji je Keire čiji brat mora u zatvor na

par dana, a kasnije saznajemo i za njegovu nemogućnost suočavanja sa smrću oca s kojim je imao problematičan odnos. Kako film odmiče, tako saznajemo da je i sam redatelj bio žrtva nasilja u obitelji. Muškarci su sada odrasli i moraju se suočiti sa svojim problemima – *skateboarding* više nije valjan oblik eskapizma. Ovo i jest redateljev cilj: on želi prebroditi vlastite traume i suočiti se s njima, pa tako imamo priliku vidjeti i snažan intervju s majkom koju suočava i s njezinom krivicom kao jednog od roditelja. Problemi koje je trojac imao u djetinjstvu, na ovaj ili onaj način, prisutni su i u sadašnjosti, pa tako kroz odnos Zacka, njegove djevojke i novopridošlog djeteta, svjedočimo Zackovu bježanju u alkoholizam koji postaje njegov novi izlaz, te perpetualnom zlostavljanju kojem će pribjeći u epizodama pijanstva. Povlači se i paralela između neizostavnog *skateboardinga* i obiteljskih trauma, što je vidljivo iz rečenica da se u navedenom sportu pada i ozljeđuje, trpi bol, ali ga se ipak voli do smrti baš kao i nasilnog roditelja. Bing, držeći paralelu kameru, komunicira sa svojim kolegama, ali kada mu se pruži mogućnost, ipak odlučuje u najvećoj mjeri ne intervenirati u građu koju snima. Kada daje komentare, često ih daje implicitno, pa tako, primjerice, nakon razgovora



U procijepu
(*Minding the Gap*, Bing Liu,
2018)

s Keireom o njegovu ocu, koristi *jumbo* plakate za redateljski komentar (Otac te podigne kada padneš/*Dad is the one that picks you up when you fall*). Sve u svemu, Bing koristi niz tehnika da bi izložio ovaj naizgled jednostavan, no tematski složen film koji progovara o nizu pojedinačnih i univerzalnih tema od kojih je spomenut samo dio, a eventualno se još može naglasiti i Keireov problem sa svojim afroameričkim identitetom. Uz slične teme moguće je povezati i drugog spomenutog kandidata za Akademijinu nagradu u kategoriji najboljeg cjelovečernjega dokumentarnog filma – *Okrug Hale jutros, večeras*. U pitanju je još jedan debitantski film, ovog puta redatelja RaMella Rossa, američkog fotografa

koji se preselio u okrug Hale da bi tamošnju mladež učio fotografiji i košarci. Snimanje je njegov hobi koji je na kraju rezultirao filmom za koji se uistinu može reći da je portret jednog mjesta, a u kojem kroz nekoliko godina pratimo nekoliko protagonista koje veže mjesto stanovanja. Redatelj tu eklektično spaja nekoliko stilova, uključujući opservacijski i poetski modus izlaganja, kao i intervju, odnosno participatorni pristup. Finalni produkt, bez obzira na mješavinu tehnika, odiše kohezijom i funkcionira koherentno te radi impresivni presjek afroameričkog društva ruralne Alabame ne zalazeći pritom u eksplicitnu sociopolitičku kritiku, već intimno prikazujući sudbine pojedinaca.

TIN BAČUN:
RAZNOLIKOST
DRUŠTVENO
RELEVANTNIH
TEMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229"2019"(049.3)

Dragan Jurak

I sve je to divno, sve je to krasno... ali u gledatelja se uvukla neka zebnja

Uz regionalnu konkurenciju na 15. ZagrebDoxu – Međunarodnom festivalu dokumentarnoga filma, 24. veljače do 3. ožujka 2019.

Regija pod napadom: Orban u Srednjoj Europi (*Mađarska 2018. /Hungary 2018.*, Ester Hajdu, 2018/), a "berluskonizam" na Jugu (*Sanjala sam /Avevo un sogno*, Claudia Tosi, 2018/). Pravosudno-psihijatrijske reperkusije u RH (*U ime Republike Hrvatske*, Goran Dević, 2019). Bosna i Hercegovina u luđačkoj košulji pseudo-povijesti (*Kameni govornici*, Igor Drljača, 2018). Mlade hrvatske obitelji u povlačenju prema Švedskoj (*IKEA for YU*, Marija Ratković Vidaković i Dinka Radonić, 2018), dok na Kosovu prazne kuće čekaju da se braća vrate iz Europe (*U sredini /Ně mes*, Samir Karahoda, 2019/). Filmske slike posvećene crnogorskim "desetkovanim generacijama" (*Separation, Vivid dreams*, Bojana Radulović, 2018), kao i filmovi posvećeni posljednjim rudaricama i kraju ere fosilnih goriva u Bosni (*Na kraju tame*, Ranko Pauković, 2018). Filmovi o onima koji pokušavaju odbaciti društvo, ali bez potencijala da promjene društvo (*Koliko se voliš? /Koliko se ljubiš?*, Nina Blažin, 2018/), te filmovi o onima različite boje kože koji se pokušavaju integrirati u društvo (*Lake lekcije /Könnnyű leckék*, Dorrottya Zurbo, 2018/).

"Regija" – onako kako je definira direktor ZagrebDoxa Nenad Puhovski – bivša je Jugoslavija proširena na Balkan, i Balkan proširen na Mađarsku, Italiju, Austriju. Zapravo, "Regija" je bivša Jugoslavija i sve zemlje koje su s Jugoslavijom dijelile granicu. Parafrizirajući

uzrečicu "Srbija do Tokija" mogli bismo za regionalnu konkurenciju ZagrebDoxa reći: "Jugoslavija do Everesta"; pogotovo kada smo u programu imali i film o prvom srpskom alpinistu na Mount Everestu (*4 godine u 10 minuta*, Mladen Kovačević, 2018) i kadar s jugoslavenskom zastavom (bez zvijezde) na vrhu svijeta. Mnogo toga se ovdje mijesha. Uz trobojnicu bez zvijezde na Everestu se pojavljuje i "srpski orao", ali i otužna zastava s reklamom za mobilnog operatera. Orbanova antiimigrantska politika mijesha se sa sedamnaestogodišnjom somalijskom izbjeglicom nalik na Bowiejevu Iman. Talijanska "smrt politike" spaja se s Mađarskom "smrću liberalizma". Hrvatski politički ridikulizam dolazi u eksplozivni kontakt s ridikulizmom hrvatskog sudstva. A umjetni Andrićgrad spaja se s tobožnjim piramidama u Visokom i mjestom ukazanja Gospe u Međugorju.

Slike koje se u regionalnoj konkurenciji ZagrebDoxa nižu pred nama, slike su Velike Jugoslavije, Velikog Balkana kao *mini-mundusa*, svijeta u retorti. Emigracija, imigracija i antiimigracija. Kraj ere industrijalizacije i emancipacije te početak ere postdemokracije: Berlusconi kao prototip Trumpa, Orban kao prototip Trumpa; ukazanje Gospe, ukazanje piramida i ukazanje renesanse na Drini... kao ukazanja etničkih identiteta i nacionalnih ekonomskih politika. Osamnaest filmova u službenom programu regionalne konkurencije

97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



4 godine u
10 minuta
(Mladen
Kovačević,
2018)

DRAGAN
JURAK: I SVE
JE TO DIVNO,
SVE JE TO
KRASNO... ALI U
GLEDATELJA SE
UVUKLA NEKA
ZEBNJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

opasali su širok geopolitički i kulturno-ekonomski prostor. Ovo je naš dio svijeta, uživo i izbliza. Ono što znamo o njemu i ono što prvi puta vidimo: ono što znamo s televizije i internetskih portala te ono što vidimo kada izađemo iz haustora. Među filmovima koji se ističu svojim političkim porukama nalaze se i neki od najnagrađivanijih i najviđenijih filmova. *Sanjala sam* trostruki je laureat DOK Leipziga. Dvije talijanske aktivistice i političarke sjede u kinu i gledaju na velikom platnu svoj desetogodišnji politički angažman. One su svoju palicu ispustile. A s tla je nitko više nije podigao. Ključni trenutak snimka je razgovora s medicinskim sestrama koje traže nešto drugo. Komentirajući viđeno zastupnica u parlamentu podiže prst prema platnu i izgovara samo jednu riječ: "Trump".

Pospane priče (*Storie del dormiveglia*, Luca Magi, 2018) dokumentarac je nagrađen na festivalu Visions du Réel. *Dormiveglia* je talijanska riječ za stanje između budnosti i sna. U

tom halucinantnom trenutku, kada dan odlazi, a oči se sklapaju, Luca Magi bilježi priče iz prenočišta za beskućnike, izgovorene prigušena glasa i snimljene pod prigušenim svjetlom. Kako kaže bivši lopov, krijumčar i mafijaš: "Svaka priča je film, roman... katastrofa." *Pospane priče* (nagrada FIPRESCI) grub je, ali nježan, oštar, ali mek film. Uz ova dva talijanska, među one festivalski viđenije ušla su i dva mađarska dokumentarca. *Mađarska 2018.* prikazana je u konkurenciji cijenjenoga Internacionalnoga dokumentarnog filmskog festivala u Amsterdamu (IDFA). Dvadeset osam godina nakon propasti socijalističkih režima u Europi, jedno njezino povijesno središte udaljuje se od Europske unije i demokracije i približava Rusiji i autokraciji. Proces nezamisliv 1990-ih odvija se pod vodstvom oportunističkog predsjednika koji upravlja nacionalističkim strastima, do jučer obilježenima antikomunističkim i antiruskim predznakom, a danas antiliberalnim i antieuropskim. *Lake lekcije* dolaze s uglednog



Pospane priče
(*Storie del*
dormiveglia,
Luca Magi,
2018)

festivala u Locarnu i ipak nam daju utješniju sliku današnje Mađarske: djevojka iz Somalije uspijeva se integrirati u mađarsko društvo, no za to plaća cijenu – i to ne samo u mukotrpnom učenju mađarske i europske povijesti, nego i cijenu traumatičnog preobraćenja s islama na kršćanstvo.

U konkurenciji su prikazane i četiri hrvatske premijere, te još sedam filmova iz uže "Regije". Hrvatski filmovi u ovom kontekstu predstavljaju nešto teži slučaj. Pomno birajući domaće dokumentarce za konkurenciju, Nenad Puhovski pokušava domaći film meko uklopiti u kontekst šire "Regije". Ovdje se hrvatski dokumentarci ogledaju ne samo s filmovima iz bivše Jugoslavije, već i s filmovima iz Rumunjske, Austrije i Italije. Dokumentarni je film već godinama platforma za internacionalizaciju domaćih autora. I ove je godine to bio slučaj. No bez *Srbenke* (2018) Nebojše Slijepčevića, koja je na festivalu prikazana u sklopu posvećene mu autorske večeri, u konkurenciji nije bilo ono najreprezentativnije od hrvatskog filma. A dojam da se unutar konkurencije hrvatski film nije isticao, nisu promijenile niti nagrade na kraju festivala: to su bile već uobičajena nagrada za najbolji film prema ocjenama publike te posebno priznanje glavnog žirija

za Gorana Devića. *IKEA for YU* varijacija je filma *Nije ti život pjesma Havaja* (Dana Budisavljević, 2011). Kod Dane Budisavljević imali smo obiteljsko razotkrivanje spolne orijentacije, a u filmu suredateljica i suscenaristica Marije Ratković Vidaković i Dinke Radonić obiteljsko je razotkrivanje etničke i političke orijentacije: pri čemu ispada da je teže priznati da si Srпкиnja iz jugoslavensko-komunističke obitelji nego da si lezbijka. *IKEA for YU* je višedimenzionalan film, s relacijama ne samo prema prošlosti i Jugoslaviji, već i prema budućnosti i Švedskoj, politički više nego relevantne teme. No u izvedbenom smislu prevladava dojam autorske derivativnosti i protagonističke samodopadnosti.

I *Susjedi* (2018) Tomislava Žaje govore o ekskluzivnosti i inkluzivnosti hrvatskog društva, ali iz sasvim drugog kuta. Ovdje nemamo one krivih krvnih zrnaca i krive obiteljske povijesti, nego one izopćene zbog medicinskih dijagnoza. Tomislav Žaja prati pacijente osječke psihijatrijske ustanove koji napuštaju bolnicu u kojoj su bili prisilno zatočeni i započinju slobodan, građanski život. Film ne postavlja samo pitanja o liječničkim efektima institucionalizacije i farmakoloških terapija, već i pitanje međudodosa psihijatrijskih dijagnoza i osnovnih



IKEA for
YU (Marija
Ratković
Vidaković,
Dinka Radonić,
2018)

DRAGAN
JURAK: I SVE
JE TO DIVNO,
SVE JE TO
KRASNO... ALI U
GLEDATELJA SE
UVUKLA NEKA
ZEBNJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ljudskih prava. Empatija spram naših novih sugrađana, koji se malim koracima pokušavaju uključiti u život s nama ostalima, "susjedima", dobila je već spomenutu nagradu publike. *U ime Republike Hrvatske* film je pak koji prati drugi smjer: ne izlazak već zatočenje u psihijatrijskoj ustanovi na osnovu psihijatrijsko-sudskog vještačenja. *U ime Republike Hrvatske* možda je bio i najočekivaniji film festivala. Na parlamentarnim izborima 2013. nezavisni kandidat Marko Francišković zagovarao je uvođenje smrtne kazne za veleizdaju, poimence nabrajajući hrvatske premijere: Sanadera, Jadranku Kosor i Milanovića. Ubrzo je i priveden zbog posjedovanja oružja na prosvjedu protiv ulaska Hrvatske u Europsku uniju. Sudskim vještačenjem utvrđuje se da okrivljenik "paranoidno interpretira rad Vlade" (!?), te da zagovarajući, između ostalog, otpisivanje dugova građana i nacionalizaciju, pokazuje poremećaj mišljenja". Zbog činjenice da je posjedovao oružje u neubrojivu stanju, Marku Franciškoviću određuje se prisilna hospitalizacija.

Devićev film priča je o hrvatskom političkom ridikulu u ridikuloznom hrvatskom sudstvu, pri čemu se ovo posljednje čini mnogo opasnijim. *U ime Republike Hrvatske* sastavljen je, mahom, od arhivskog televizijskog materi-

jala, a autorski komentar Dević daje snimkom povratka iz zatvora i prizorom neuspješnog paljenja automobila, što Francišković popraćuje sumnjom da mu je auto namjerno onesposobljen. Komentar je dvosmislen jer, da parafraziramo Dennisa Hoppera, to što je Francišković paranoidan ne znači da ga vlasti uistinu ne proganjaju. Kao i uvijek, Dević je provokativan, ali ujedno i promišljen i odmjeren. Međutim, dojam je da bi ova priča mnogo bolje funkcionirala u novinarskom formatu. Slijedeći "višu" formu umjetničkog dokumentarca, Dević nam uz minimalne autorske intervencije pušta da sami donosimo zaključke o viđenom. No tobože "niža" forma novinarske reportaže možda bi ipak bila ta koja bi svojom preglednom kronologijom slučaja, izjavama svjedoka, te novinarskim komentarom i zaključkom, postigla bolji efekt. Jednostavno, u filmu bi željeli više čuti od Devića... njegove opservacije, stavove, poante. Ali izabrani format hibridnog novinarsko-umjetničkog dokumentarca ne dopušta mu da progovori.

Prije nego što krenemo u obilazak cijele regije, tu je još i film *Na kraju tame* Ranka Paukovića, živopisna bosanska priča u hrvatskoj produkciji o posljednjoj rudarki u Bosni, ženi iz vremena industrijskog društva i ženske eman-



*Kameni
govornici* (Igor
Drljača, 2018)

cipacije, a to nas dovodi i do najzanimljivijih filmova uže regije: srpskog *4 godine u 10 minuta*, dobitnika specijalnog priznanja glavnoga žirija, bosansko-hercegovačkih *Kamenih govornika*, te kosovskog *U sredini*. Kosovska produkcija vijest je sama po sebi, no film Samira Karahode je i puno više od toga. Prazne provincijske dvokatnice i trokatnice, rasijane širom Kosova, urbanističkom i arhitektonskom terminu “kućica u nizu”, daju sasvim novi kontekst. Jer ovo su “kućerine u nizu”, izgrađene da stoje prazne, sličnije stoga grobnicama koje čekaju povratnike iz Europe negoli kućama koje očekuju dječji smijeh. U vizualnom smislu *U sredini* je nadrealan film, u socijalnom smislu, pak, predstavlja jedan specifičan, neočekivano melankoličan oblik balkanske turbo-folk kulture.

Tuga je i obilježje filma o prvom srpskom alpinistu koji se popeo na Everest. No umjesto euforije, Dragana Jaćimovića na vrhu je dočekala hipoksija, popraćena halucinacijama. Uz to na silasku ga je shrvala depresija povratka u “donji” svijet. *4 godine u 10 minuta* sastavljen je od osobnih videosnimaka i dnevnčkih zapisa samog alpinista kojeg već gotovo dvadeset godina prate sumnje i optužbe da nije bio na samom vrhu nego da je vrh svijeta odglumila neka druga lokacija. Mladen Kovačević ne ulazi

u tu polemiku, već se koncentrira na poetičnost i melankoličnost pothvata (ili prevare?) Dragana Jaćimovića. Govorimo o prevari, tuži, nadrealnom... o turbo-folk kulturi. *Kameni govornici* u tom su smislu kvintesencijalni ex-jugoslavenski film. U njima je sve od navedenog. Mnogi su kod filma Igora Drljače isticali odličnu temu, ali istovremeno zamjerali redateljski pristup. No *Kameni govornici* su moćna mješavina povijesnih i pseudopovijesnih turističkih odredišta na kojima se nacionalni identiteti prodaju uz hot-dogove i pivo. Hipoksijske halucinacije iz kojih nastaju ovi nacionalni identiteti najbolje ilustriraju riječi načelnika “renesansnog” Andrićgrada: “Mi smo zahvaljujući našoj povijesti taj period renesanse preskočili, pa sad taj gubitak nadoknađujemo Andrićgradom.” Dakle, sve “zahvaljujući gubitku”. Ništa drugo nego školski primjer požara u prostoriji bez izlaza.

Nagrade su zaobišle *Kamene govornike*, ali i *U sredini*, film koji je apsolutno zaslužio neku od nagrada. Veliki pečat regionalne konkurencije dobio je talijanski film *Una Primavera* (2018) Valentine Primavere, jedan od dvaju filmova konkurencije koji je tematizirao nasilje u obitelji. *Veerin čarobni život* (*Veeran elämät*, Tonislav Hristov, 2018) u finsko-dansko-bugar-



U sredini (Në
mes, Samir
Karahoda,
2019)

DRAGAN
JURAK: I SVE
JE TO DIVNO,
SVE JE TO
KRASNO... ALI U
GLEDATELJA SE
UVUKLA NEKA
ZEBNJA

svoj koprodukciji, osebujna je priča o djevojci koja traumatično djetinjstvo pokušava prevladati sudjelovanjem na LARP događanjima (*live action role-playing*), gdje se glumeći mitske ratnice “mačem i magijom” suočava sa svojim stvarnim demonom – ocem zlostavljačem. *Veerin čarobni život* upečatljiv je film, film koji ćemo pamtiti, kao što ćemo još i dulje pamtiti gospođu Primaveru, šezdesetogodišnjakinju iz okolice Rima koja bježeći od supruga nasilnika prvi puta sjeda na avion i odlazi kćeri u Berlin. Kamera Valentine Primavere bilježi sve, sve osim obiteljskog nasilja. I to je možda i ono najintrigantnije u filmu. Pred kamerom otac je posve normalna osoba, iz koje tek u jednom razgovoru s kćeri u autu progovara neka druga osoba. Nasilje je sakriveno ispod površine svakodnevice, ispod prijetvornosti zlostavljača, prikriveno lokalnom kulturom, tradicionalnim odnosima između supružnika, te formalizmom institucije braka i obitelji. Vrag nas uvjerava da ne postoji. Vrag je i majku uvjerio da ne postoji, pa film završava krajem bez kraja i majčinim povratkom u kućanstvo zlostavljanja.

U stilskom smislu glavno obilježje regionalne konkurencije autorski je izbor između novinarskog i art prosedea, između dokumentarca kao priče i “čistih” dokumentaraca. No važnije, u ideološkom smislu glavno je obilježje tematizacija lijevih i liberalnih političkih agendi, odnosno tematiziranje i(li) kritiziranje desnog populizma, postdemokracije, imigracije, ljudskih prava, nasilja prema ženama, položaja nacionalnih manjina... I sve je to divno, sve je to krasno. Dok se Tkalčičeva ulica kupala u prvom proljetnom suncu, a građani uživali na terasama kafića, u mraku kinodvorana jednako su sjajno bliještali dokumentarci. Ali, pritom, kao da ipak nije sve bilo u najboljem redu. U gledatelja se uvukla neka zebnja, neke loše slutnje. Možda i nije sve baš tako divno i idilično u svijetu Tkalčičeve i ZagrebDoxa. Jer dok mi sjedimo u kinu i gledamo neke pametne i društveno relevantne filmove, vani se događa Brexit, vani se događa Trump. Moć i politički doseg suvremenoga dokumentarnoga filma kao da završava malo izvan kinodvorane: otprilike tamo negdje između Centra Kaptol i hotela Akademija.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.11 BEOGRAD)"2019"(049.3)

Milan Zaviša

U uobičajenoj atmosferi s novim selektorima

Uz 47. FEST, Beograd, 22. veljače do 3. ožujka 2019.

Ovogodišnji, 47. po redu FEST, prošao je u uobičajenoj atmosferi. "Festival festivala", u kojem su prisutni takmičarski programi, izgubio je neke od selektora u odnosu na prethodne godine, a sa njima su otišli i pojedini popratni programi koji su FEST-u davali određenu notu posebnosti i činili da se na njemu nađu i ljudi koji bi ga inače široko zaobilazili. Politika se ove godine dobronano umešala na svoj izrazito malograđanski, zakulisani način, i novi Savet je stupio na snagu. Sve je naoko isto, a kulturne se, a samim tim i festivalske smernice, stavljaju u ruke "proverениh kadrova" koji nemaju puno veze sa filmom, pa čak ni kulturom općenito. No dosta o njima, iako su morali biti spomenuti. Drugi, konstantniji problem je ponovo preveliki broj filmova i nemogućnost da se svi poprate. Spiskovi su se pravili, kvarili i prepravljali, a lični izbor je ispao mnogo bolji nego neki ranijih godina, ko zna kojim čudnim sticajem okolnosti.

Pablo Trapero se nakon *Klana* (*El Clan*, 2015) festovskoj publici predstavio filmom *Spokoj* (*La quietud*, 2018). U priči o dve sestre, koje se nakon dužeg vremena ponovo nalaze na porodičnom imanju istoimenog naziva, Trapero je umeo da iskoristi i vešto upotrebi sve motive porodične sage kako bi prikazao jednu naoko pomalo stereotipnu, ali u njegovoj izvedbi prilično interesantnu priču. Nakon što im otac umre, Mia i Eugenia dolaze k majci u porodičnu kuću ni ne sluteći da će ono što se desilo biti samo mali povod za razotkrivanje dugo skrivenih tajni. Bérénice Bejo i Martina Gusman na izuzetno skladan način dočarava-

ju sve zamršenosti sestrinskih odnosa gde se različitost gledala sa potajnom zavišću, a sve teškoće se pripisivale onoj drugoj. Majka, koja u filmu zauzima ličnost oko koje se ćerke okupljaju, ne dopušta previše odstupanja od sopstvenih zamisli, i ćerke se pod njenim skutima i dalje nalaze u mreži porodičnih intriga. One dobijaju i svoju političku pozadinu kada se dolazi do saznanja da se porodica nije nimalo moralno držala tokom diktature. Marciela Borges, kao *mater familias*, nastoji da dominantnu ulogu zadrži pored svojih kćerki, jedne buntovne, a druge u određenoj meri udaljene od stvarnosti. Trapero pušta filmu da diše, dijalozni su dobro napisani i nema praznog hoda, a dramski sukobi su ravnomerno raspoređeni. Uz dosta visprenog sarkazma i hladne ironije, Trapero, koji je i koscenarist, promišljeno vodi radnju nastojeći da niti jednog trenutka ne izgubi nit atmosfere. Scene teku vrlo glatko, sve je u dobranom skladu sa tekućom pričom, a interesantno je da Trapero te scene nastavlja i nakon što se završe svojevrsnim "kasnim odjavama" kojima "ulazi" u sledeću scenu. Slike prirode dodaje kao preseke razgovora, svojevrsne pauze, a u njima je ona tiha i nema, nasuprot turbulencijama enterijernih stvari. Reditelj će sebi dopustiti i nekoliko sekundi potpunog zamračenja kako bi pojačao ton određenih stvari, a sa pomalo neočekivanim krajem na pravi će način ispratiti junakinje.

U filmu *Optužena* (*Acusada*, 2018) Gonzala Tobala, na delu imamo interesantan postupak gde se zaplet radnje naizgled stavlja u drugi plan kako bi se jednom karakteru prepu-

97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Spokoj (*La quietud*, Pablo Trapero, 2018)

stio “prostor za igru”, a ne bi li se došlo do psihološkog portreta koji će onda uticati i na radnju filma. Priča o devojci optuženoj za ubistvo najbolje prijateljice tumači se iz ugla početka suđenja dve godine nakon samog ubistva. Jedina osumnjičena, Dolores (Lali Espósito), pokušava da unutrašnjim nemirima zadrži stabilnost, svesno žrtvujući sebe da bi uspela da istera na čistac, pred sobom i pred drugima, šta se te kobne noći zaista i dogodilo. Prateći je u čestim krupnim planovima, režiser nastoji da njene sumnje prenese i na gledaoca. Sa druge strane, svesno se koristi lakim odvrćanjima pažnje tako da u nekom trenutku ne biva najjasnije šta zaista želi – njen unutrašnji preobražaj ili rešenje ubistva. Srećom, tih momenata nema puno, te u određenom momentu biva jasno da se otkrivanje ubice ipak stavlja u svojevrstni dramski zapećak, i da se Dolores prepusti sva pažnja. To se pokazalo ispravnim jer se ona uvodi u odnose sa najboljom drugaricom, bratom, roditeljima, novostečenim partnerom, majkom ubijene, a sve ne bi li se suočila sa samom sobom.

Druga, a možda i treća strana ovog filma na vrlo efekatan način ukazuje na svu brutalnost (jer druge reči za to nema) medijskih proganjanja i iskorišćavanja jedne tragične situacije zarad bednog povećanja gledanosti i tiraža. Scena, kada glavna junakinja konačno uspeva da se konektuje i pronađe sebe u internetskim bespućinama i provalijama globalne pretrage,

može se gledati i kao tačka nakon koje Dolores shvata da ni sama nije svesna šta je istina. Ona je kroz čitav film prikazana kako živi u mehur samonametnute krivice, pa niti jedan razgovor nije u stanju da je izbavi iz samoskrivljene nezrelosti i od onoga što se dešavalo kobne noći. Nanovo urađenim veštačenjem i uvođenjem novih dokaza njena vera u sebe biva dodatno poljuljana, ali se istovremeno javlja i čudna borba kojom se želi pokazati, uprkos svemu i svima, da se njena krivica ne može dokazati jer je i nema. Pojačana napetost odmicanjem filma dobija i svoje nadrealne momente koji će se na jedan čudan način povezati sa centralnom temom ovog ostvarenja. To uvođenje “nemoćućeg” režiseru je bilo potrebno ne bi li olakšao određena idejna rešenja koja su tim postupkom postala prijemčivija. Solidno ga zaokruživši kao celinu, Tobal je uspeo da psihološku dramu predstavi kroz klasične trilerske momente što mu je uglavnom i uspelo.

Unutrašnji nemiri, transponovani kroz snažnu žensku figuru, glavne su karakteristike i filma Emmanuela Finkiela, *Bol* (*La douleur*, 2017). Nastao na osnovu književnog predloška na razmeđu autopoetizovane proze i fikcionalne autobiografije Marguerite Duras, film predstavlja celovečernje putovanje na krajevima duše i otkrivanje zakutaka kojih čovek ne biva ni svestan dok se ne nađe u graničnim situacijama. Jedna od takvih je i rat, i Marguerite u njemu. Smelo se upustivši u adaptaciju za-

MILAN ZAVIŠA:
U UOBIČAJENOJ
ATMOSFERI
S NOVIM
SELEKTORIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

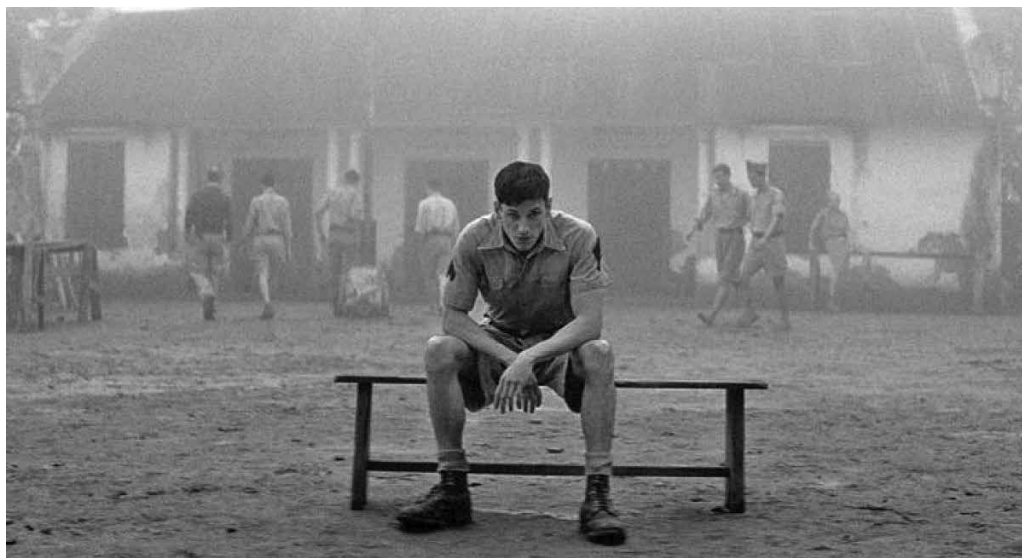


Bol (La douleur,
Emmanuel
Finkiel, 2017)

htevnog dela, Finkiel uspeva da ni u jednom trenutku ne odstupi od svog nameravanog cilja. Njegovu Marguerite – ženu koja ne živi već čeka – na izvanredan način je približila Mélanie Thierry. U ratu, i nakon rata, u očekivanju jedne vesti, ona luta ne bi li joj san došao u život. Teskobnih nastojanja, rastrojena, Marguerite suvu egzistenciju podređuje jednome. Film vrlo doslovno prati delove knjige, uzimajući tačno ono što je potrebno da se na žustar način, sa dosta emotivnih naboja i dramskog patosa prodre u suštinu jednog odnosa, jedne osobe i jednog rata. U potpunosti oslikan u duhu filma epohe, *Bol* uspeva da prikaže svu nemogućnost čežnje i kapitaluciju razuma pred iracionalnim. Sve to se odvija kroz nekoliko nijansi boja kroz koje se nastojalo prodreti u psihičko stanje glavne junakinje, ali i filmu podariti specifična aura prošlog vremena vide-nog iz jednog ličnog ugla. Finkiel vešto uvodi i sporedne likove, taman toliko prisutne i bitne koliko je to neophodno za detaljnije objašnjenje glavne junakinje i svih njenih strahova. Među njima se mora izdvojiti vanredna gluma Benjamina Biolaya, koji se kao Margueritin saborac uvek nalazi na distanci, ali i dovoljno blizu da bi znali da će mu pripasti jedna od bitnijih uloga nakon što se sve završi. Pogodivši pravu crtu i našavši tačni ugao prenošenja jed-

nog zahtevnog književnog dela, film je uspeo i u suptilnom ubeđivanju da se krene put biblioteke nakon završetka istog.

Rat je i u filmu *Granice sveta (Les confins du monde,* Guillaume Nicloux, 2018) glavni okoliš radnje, a godine su slične, samo što je mesto dešavanja Vijetnam. Francuski vojnici se javljaju kao kolonijalna sila, a među njima je Robert koji preživljava masakr u kojem mu brat biva ubijen, a on bratovu smrt želi osvetiti. U prvim kadrovima odmah vidimo Gasparda Ulliela, tumača naslovne uloge kako sedi na klupi ispred kasarne, nemoćan, dok se oko njega u *slowmotionu* javljaju saborci, i sve to kroz paletu zelenih boja. Istih onih koji će režiseru poslužiti kao fotografska okosnica u koju će smestiti priču. Vešto će iskoristi različite tamne nijanse zelenog spektra te će film dobiti dodatnu snagu na specifičnoj koloritnosti koja će krasiti sve ostale njegove sadržinske delove. Iako naoko klasične postavke, Nicloux se poigrava ukrštanjem filmskog sa stripovskim medijem i koristi odsečne dijaloge da bi mogao da dobije što veću autonomnost svake pojedinačne scene, koja će činiti mozaik celog filma. Ulliell je vrlo siguran, ali i otmen u tumačenju Roberta koji mačistički kreće u osvetu, ali i pomalo očekivano zaljubljuje se u lokalnu prostitutku preko čijeg lika će pokušati sopstvene demone



*Granice svijeta
(Les confins
du monde,
Guillaume
Nicloux, 2018)*

da istera na čistac. Slike prašume i kiše, koje dominiraju, na odličan način portretisane su širokim kadrovima. Kroz nekoliko slojevitosti one dopunjuju unutrašnje stanje Roberta kojeg različite sile teraju na pokret, ali koji biva svestan da su borbe u koje je uvučen pogrešne, ali da povlačenja ipak nema. Nicloux daje režiserski pečat još jednom ratnom filmu čineći ga sporijim, promišljenijim, kontemplativnijim i otvorenijim za različita tumačenja. Tehnički to izvodi smelim prepuštanjima slike da leluja, što izvodi tihim produženjem statičnih kadrova, a to se manifestuje nekoliko puta, na različite načine. Patronizujuća pojava Gérarda Depardieua kao pisca i Robertove građanske savesti filmu daje još jednu osobenu notu i čini ga vrednim pažnje.

Mlađahni život je osuđen na konstantnost preispitivanja sopstvenog mesta u zagubljenom svetu. Ako je perspektiva iz koje dolazi osuđena na teške socijalne margine i gravitiranja ka donjim delovima društvenih letvica, onda su i misli o životu kao borbi i ničemu drugome vrlo česte. To je slučaj i sa Leom (Felix Maritaud), glavnim junakom francuskog filma *Divljak* (*Sauvage*, Camille Vidal-Naquet, 2018) koji je predstavljao jedno od prijatnijih iznenađenja ovogodišnjeg FEST-a. Rediteljev dugometražni debi privukao je pažnju svojom

neskrivenom iskrenošću u iznošenju priče, kao i načinu na koji se "podato srce na pločniku" profilise kroz tematski okvir ovog ostvarenja, a da ne zapada u klišeizirano i odveć izromantizovano boemisanje ili nesvrishodno empatisanje. Na rubu prostitucije i bez nade u sutrašnji dan, Leo glavinja ne bi li mu glava i sutra stajala na istom mestu. Glava, nemisleća, izuzetno impulsivna, ali sa instiktivnim osećajem za ljubav. Stvari postaju teže kada se osećanja ne uzvraćaju, a istovremeno bolest, prokleti kašalj napreduje. Sve to pratimo kroz izuzetno naturalističke, ali i neumivene kadrove sirove lepote, kroz neuvijenu postavku radnje, gde se ne ostavlja mesta za bilo kakve kalkulacije i lažne proračune. Leo biva predstavljen kao neko ko je istovremeno pun nepoverenja, ali i lako-veran u situacijama kada samo to ne bi smeo da bude.

Ocrtavajući karakter lokalnog sveta narikomana i prostitutki, Vidal-Naquet ne nastoji da objektivizira stvari već da svesno stane na stranu glavnog junaka, naprosto ga terajući da nešto uradi sa svojim životom. Interesantno je da su te sitne suptilnosti prisutne kroz određena rešenja u scenarijskom predlošku, ali i načinu snimanja, postavci i kretanju radnje. Sve to dobro funkcioniše, ali se Leo opire i ne prepoznaje – ili misli da je lažna – novu emo-

MILAN ZAVIŠA:
U UOBIČAJENOJ
ATMOSFERI
S NOVIM
SELEKTORIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Divljak
(*Sauvage*,
Camille Vidal-
Naquet, 2018)

tivnu avanturu koja bi mu mogla doneti bolji život. Vrhunac nastupa scenom u kojoj ga vidimo na aerodromu, pred poletanje, kada shvata da je sve to lažno, i u sledećem trenutku kada ga opet vidimo kako gleda u pravcu aviona, ali ovoga sa poznatije, one druge strane, koja se nalazi izvan aerodroma, gde mu se okuplja lokalno društvo. Na kraju, uz nekoliko mogućih, a ranijih završetaka, Vidal-Naquet ipak uspešno zaokružuje priču čvrsto utemeljujući svog junaka u stvarnosti ma kakva ona bila.

Nešto slično je pokušao i Li Cheng u filmu *José* (2018), čija se radnja odvija na ulicama glavnog grada Gvatemale i čiji naslovni junak ni ne pokušava da se pronade u teškoj svakodnevnici na ulicama nimalo gostoljubivim za tek stasale momke. No za razliku od prethodnog filma, ovdje sve stvari kao da teku nepogrešivo pogrešno. Pokušaji da se napravi nekakav festivalski, strogo artistski film kroz verističku scenografiju, već prvim scenama dobija oblike neuspeha. Radnja teče bolno sporo, odvija se sporo, i to na jedan loš način, bez ikakvog pokrića. Ako Vidal-Naquet podstiče Lea, onda Cheng okreće leđa Joséu (Enrique Salanic) ne dopuštajući razvoj karaktera i uvodeći ga u vrlo tipizirane i odveć zadate situacije. Sve odiše na veštački (s)krojenju atmosferu na mestima gde

bi se ona mogla vrlo lako rekontekstualizovati i napraviti pravom pričom bez nametnutih podrazumevanja. No, čak i u takvim uslovima, gde glavni junak luta od današnjeg jutra do sutrašnje večeri, od kuće do posla i raznošenja hrane, ipak biva ostavljen prostor za razvoj određenih odnosa, ali i prisustvo drugih likova koji daju određenu živost i samom Joséu. Ono što ostaje u ovom nedovršenom, nedorađenom i nedorečenom filmu, ipak je dobar utisak na koji je oslikana gradska vreva u jednom prenaseljenom gradu, obrisi mirisa pločnika i izduvnih gasova, kao i glasova ljudi koji su se na tom mestu zatekli.

Prisni neprijatelji (*Frères ennemis*, 2018) Davida Oelhoffena zanimljivo su ostvarenje koje svoju snagu crpi kroz iznijansiranoost odnosa dvojice glavnih likova, Drissa i Manuela, i načina prikazivanja njihove međusobne zavisnosti u filmu. Kloneći se standardnih tumačenja priča o dva različita puta ljudi poteklih iz istog lokalnog geta, Oelhoffen pokušava da kroz Redu Kateba i Matthiasa Schoenaerts, nosioce glavne glumačke podele, dočara sve suptilnosti nemogućnosti izbora i posledica koje odluke mogu da nose. No, razvoj dvojice karaktera kroz prikaz socijalnih stanja predgrađa Pariza, kao i mnogobrojnih ljudi na ra-



*Prisni
neprijatelji*
(*Frères
ennemis*, David
Oelhoffen,
2018)

zličite načine premreženih kroz obojicu, u jednom trenutku zapinje pa se film razvija u već očekivanom pravcu gde se dalo naslutiti kuda će jednog policajca situacija odvesti kada je upućen na lokalnog kriminalca kojeg dobro poznaje. Tu i leži najveći problem, jer se u nekom trenutku dojmi da se nije znalo kuda će se sa narativom nešto zahtevnijim od uobičajenog za ovu vrstu filma, a onda se odlučilo da se izabere možda najlakši put. Šteta, kao što je i neprikazivanje prošlogodišnjeg talijanskog ostvarenja *Bratstvo u krvi* (*La terra dell'abbastanza*, Damiano i Fabio D'Innocenzo, 2018), sa kojim se *Prisni neprijatelji* porede, i nakon čijeg gledanja bi određeni aspekti filma bili možda drugačije vrednovani.

Na kraju bi i Robert Redford. *Kavalir s pištoljem* (*The Old Man & the Gun*, David Lowery, 2018), kao oproštaj od glume, kao zbogom jednom pozivu, kao oda filmu i svim čarima koje on nosi, kao čistota na platnu bioskopskom. Od plakata, preko atmosfere i Redfordovog šarma i u velikim, životnim osamdesetima, film se gleda sa osmejkom na licu bez ikakvih bojazni da će bilo šta krenuti u lošem pravcu. I nekako se to i događa, poetske slike jednog vremena sustižu jedna drugu, igrani film se gleda kao najbolje dokumentarno ostvarenje, a Redford

ne mari za bilo šta. Isto kao što to nije radio ni Harry Dean Stanton u filmu *Lucky* (John Carroll Lynch, 2017). Sve je već na svom mestu, i obojica su to dobro znali.

Ako je već nenadoknadiva šteta učinjena zbog nepostojanja mogućnosti prikazivanja novog filma Alfonsa Cuaróna, *Roma* (2018), na FEST-u, ali posledično i po domaćim bioskopima, što predstavlja težak gubitak za ljubitelje filma ma šta o *Romi* na kraju dana mislili, onda je ipak dobro što su se novi filmovi Larsa von Triera (*Kuća koju je izgradio Jack / The House That Jack Built*, 2018/) i Paola Sorrentina (*Loro*, 2018) ipak našli na Festivalu. Ali njihovim ostavljanjem za prikazivanje na FEST-u, još jednom se pokazala sva nesretnost termina u kojem se on održava, i gotovo pa nikakvih realnih šansi za ozbiljnije i zrele premijere filmova čija se friškost merila mesecima unazad. Uprkos svemu i svima, zadovoljstvo je i plezir bio pogledati dva tako osebujna filma, jednako takvih režisera i njihove karakterne igre sa sopstvenim egom koje su se manifestovale u bioskopskim salama, kao i odlične glume naslovnih (anti)junaka koje tumače Matt Dillon i Toni Servillo makar to njihovim režiserima i ne bili ponajbolji filmovi. Više se mora tražiti, ali ne i očekivati. Isto kao i od samoga FEST-a.

MILAN ZAVIŠA:
U UOBIČAJENOJ
ATMOSFERI
S NOVIM
SELEKTORIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

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

Dunja Ivezić

Pluća kinematografije

Uz 16. Zagreb Film Festival, 11-18. studeni 2018.

Glavni je dugometražni program, i u ovom izdanju festivala, doduše s ponekom iznimkom, protekao u znaku nekomercijalnoga filma. Činjenica da takva djela uglavnom ostaju odana interesu za ljudske i psihološke aspekte stvarnosti, nije neobična, stoga i filmska publika, koja na takve filmove ide, prirodno očekuje nastavak te duboko uvriježene tradicije. Natjecateljski program Zagreb Film Festivala već dugi niz godina iznimno uspješno uokviruje presjek recentnih dugometražnih ostvarenja iz cijeloga svijeta, a njegova je žarišna točka autorski i umjetnički film koji prilično rijetko skreće u snažnije žanrovske eksperimente. Trinaest filmskih programa, koji se u kratkom jesenskom periodu smjeste u prostore nezavisnih kinodvorana, svjedoči o postojanju svojevrsnog samoobnavljajućeg ciklusa kakav predstavlja jedan etablirani i slavljani domaći filmski festival. Ne možemo pri tome govoriti o potpunoj revitalizaciji domaće filmske scene – u glavni natjecateljski program uvrštene su tri domaće koprodukcije – koliko o osvježavanju autorskog filma i nacionalnih kinematografija koje se ostatak godine nalaze u sjeni.

Najveći je udio prikazanih filmova, kao što već rekoh, proizvod nekomercijalnoga stvaralaštva koji nije namijenjen masovnoj konzumaciji budući da, izuzmemo li njihovo uvrštavanje u programe filmskih festivala, gotovo nikada ne uspiju prodrijeti do šire javnosti. Riječ je o autorskim filmovima koji se ne žele ostvariti u okvirima amerikanizacije stila i trivijalizacije sadržaja, premda ipak svjedoče o postojanju svojevrsnog koncepta koji slijede

nove generacije autora diljem svijeta. Takvi filmovi prodiru u goruće i aktualne probleme sadašnjice te nerijetko tematiziraju živote onih koji se svakodnevno suočavaju s tragedijama i posljedicama rata u svojim zemljama, prisilnim migracijama i stilovima života smještenima izvan strogo diktiranog društvenog konstrukta.

Festival je otvorila brazilsko-urugvajaska koprodukcija Gustava Pizzija *Voljeni* (*Benzinho*, 2018). Riječ je o intimnom filmskom projektu i odi majkama iz radničke klase. Ova obiteljska drama počiva na osobnom iskustvu samog redatelja i svih onih koji se u aktualnim migracijskim valovima suočavaju s napuštanjem obiteljskog doma u nadi za boljom budućnosti, a potanko se bavi odnosom majke i sina koji prerano napušta obiteljski dom. *Voljeni* svjedoči o tehničkoj razvijenosti brazilske nacionalne kinematografije, a melankoličnim stilizacijama približava se prepoznatljivoj, ali nekonvencionalnoj stvarnosti jedne obitelji. Pizzijeva je poetika upravo u sitnicama (u majčinoj brizi za sina koji odlazi na kasnovječernje druženje s prijateljima, nefunkcionalnim kućnim instalacijama i obiteljskim svađama koje završavaju zagrljajima) i sastoji se od suptilnog nizanjanja događaja koji, poput perli na vrpici, odjekuju u vidu majčinih emocija.

Obiteljski su odnosi, preciznije izgubljeni odnos majke i dvojice sinova, uspostavili svojevrsan tematski niz filmom *Kao da je moj sin* (*Sembra mio figlio*, 2018) Costanze Quatriglio. Riječ je o talijansko-hrvatsko-belgijskoj koprodukciji u kojoj smo, u sporednoj ulozi,



Voljeni
(Benzinho,
Gustavo Pizzi,
2018)

imali priliku gledati Tihanu Lazović. Film je snimljen kao igrana adaptacija dokumentarca *Put dalje* (*Il mondo addosso*, 2016) koji potpisuje ista redateljica, a u njegovu je središtu muškarac koji se vraća u rodni Afganistan da bi nakon dugog niza godina pronašao svoju majku. Quatrighio se posvetila tragičnim ljudskim pričama, a opsežan je put od gubitka obitelji do priče o nasilnim progonima hazarskog naroda, sažela u nešto više od 100 minuta igranog filma. Pripovjedna je komponenta, nažalost, ostala zaglavljena u mreži nedefiniranih i nerazriješenih odnosa likova, stoga su je nadmašile vizualno stilizirane kompozicije, melankolične mizanscene i emocije koje nikada nisu poprimile formu riječi.

Kao uspješnija se tematizacija obiteljskih odnosa pokazao film *Dragi sine* (*Weldi*, 2018) redatelja i scenarista Mohameda Ben Attia (producenti su poznata braća Dardenne). Film je premijerno prikazan na filmskom festivalu u Cannesu, a utemeljen je na istinitim događajima. *Dragi sine* u svom središtu ima odnos roditelja i sina jedinca koji se priprema za završne srednjoškolske ispite, ali naposljetku bježi iz obiteljskog doma da bi se pridružio sirijskim

džihadistima. Ipak, svjetlosni snop same priče ne napušta ostavljene roditelje, ispred kojih se našla ideologija, dok se u njima isprepleću osjećaji bijesa, krivnje i žaljenja. Teška mučnina koju oni osjećaju gomila se u naizgled predugom periodu koji ispunjavaju tišina i otupljene emocije, a priču odvodi do konačnog gubitka, koji poput prijeteće magle otpočetak obavija roditeljske figure. Attia vješto koristi jednostavne kompozicije i duge kadrove kojima reducira događajni, ali naglašava emocionalni aspekt života svojih likova.

Odnosu je oca i sina posvećen i *Retablo* (2017), prvijenac peruanskog redatelja Ávara Delgada-Aparicia koji je kao filmski debitant nagrađen na prošlogodišnjem Berlinaleu. Radnja je smještena u religioznu i patrijarhalnu seosku zajednicu u Andama u kojoj otac i sin u svom skromnom umjetničkom obrtu izrađuju oltarne retable. Dječakova se idealizirana slika oca raspala nakon što je slučajno otkrio njegove homoseksualne tendencije, što u malenoj zajednici predstavlja neoprostiv prijestup. Snažna redateljska pronicljivost zadire duboko u odnos koji prelazi dozvoljene okvire lokalne tradicije i običaja. *Retablo* se odvija postepeno

DUNJA IVEZIĆ:
PLUĆA KINEMA-
TOGRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Dragi sine
(Weldi,
Mohamed Ben
Attia, 2018)

i gotovo meditativno, a dječakov se lik razvija na putu od buntovnog okretanja od obitelji i obiteljskog posla do snažne empatije i ljubavi prema ocu.

U glavnom su se programu našle i dvije domaće koprodukcije: *Sam samcat* (2018) Bobe Jelčića i *Teret* (2018) Ognjena Glavonića (potonji je osvojio glavnu nagradu Zlatna kolica). Glavonićev je igrani dugometražni prvijenac, poput nekolicine filmova iz glavnog natjecateljskog programa, utemeljen na istinitoj priči koju je redatelj obradio u svom "forenzičkom" dokumentarnom filmu *Dubina dva* (2016). *Teret* je, kao dugo iščekivano ostvarenje, na Zagreb Film Festival došao na valovima pohvala i kritike i publike. Naime, nakon premijere na filmskom festivalu u Cannesu, glavnom je glumcu Leonu Lučevu dodijeljena nagrada Srce Sarajeva na Sarajevskom festivalu. Lučev je kao nosivi stup radnje utjelovio vozača kamiona koji je tijekom NATO-ova bombardiranja Srbije dobio zadatak prevesti misteriozni teret od Kosova do Beograda, a gledatelji se zajedno s protagonistom upućuju na dugu odiseju kroz ratom opustošeno područje. Glavonić je uspio snimiti ratni film bez izravnih prizora stravičnih ratnih posljedica, a izvorni je plan bio suočavanje publike s metaforičkim i doslovnim teretom

na putu do konačne istine. Ipak, suptilno sugeriranje te istine graniči sa scenarističkim nedostacima, stoga je ona lako mogla ostati uskraćena publici izvan ovih prostornih i vremenskih okvira. Bobo Jelčić se, pak, ponovno okrenuo tematizaciji nerazriješenih obiteljskih odnosa u intimnoj i suptilnoj drami *Sam samcat*, premijerno prikazanoj na filmskom festivalu u Sarajevu. Film stilski evocira njegov prošli dugometražni igrani film, *Obranu i zaštitu* (2013), te definira Jelčićevu filmsku poetiku odvajajući je od one kazališne. Rakan Rushaidat utjelovljuje nedavno razvedenog muškarca i oca malodobne djevojčice koji se – bačen u svijet nefunkcionalne kafkijanske administracije – bori za više vremena s vlastitim djetetom. Premda sam naslov sugerira potpunu samoću junaka, njegov je životni prostor nakon razvoda lišen osobnog prostora. Niz se krupnih planova oдаje kao intimna studija karaktera, a prekidaju ih iznimno dugi kadrovi sarajevskog snimatelja Erola Zubčevića koji naglašavaju emocionalnu fragilnost protagonista; no mjestimice se ipak zaobilazi podrobnija analiza mlako sugeriranih odnosa.

Samoća je jedan od dominantnih elemenata njemačke drame *Sve je dobro* (*Alles ist gut*, 2018) Eve Trobisch. Film je nastao kao diplom-



Teret (Ognjen
Glavonić, 2018)

ski projekt na filmskoj akademiji i osvojio je brojne nagrade, među kojima se ističe Nagrada Swatch za najbolji dugometražni film na filmskom festivalu u Locarnu. Trobisch se bavi problemom nošenja s traumom nakon prisilnog seksualnog odnosa s čijim se posljedicama glavna junakinja odbija suočiti. Naime, riječ je o fenomenu uslijed kojeg osoba odbija prihvatiti ulogu žrtve, stoga na sebi nosi teret ponosa koji s lakoćom poprima oblik poricanja same traume. Njezina će šutnja i zataja incidenta za sobom povući niz poteškoća što će se reflektirati na njezin privatni život, odnos s partnerom, pa i poslovni uspjeh. Sirova i naturalistička glumačka izvedba Aenne Schwarz uspjela je materijalizirati tjeskobu neoslobođene traume koja, premda potisnuta, doprinosi iracionalnom samoranjavanju.

Iako europska nekomercijalna kinematografija bez sumnje ostaje odana drami, ovaj su lanac tragičnih i marginaliziranih životnih priča prekinule dvije komedije koje je publika primila poput svojevrsnog predaha. Nagrada publike otišla je islandsko-ukrajinskoj koprodukciji *Halla ide u rat* (*Kona fer í stríð*, Benedikt Erlingsson, 2018) koja je nakon prikazivanja u Canessu proglašena za najfeminističkiji film 2018. Benedikt je u središte ove akcijske

komedije postavio sredovječnu ženu u kojoj utjelovljuje superjunakinju te neustrašivu "ekoraticu" predanu svojim uvjerenjima i ciljevima. Halla (Halldóra Geirharðsdóttir) pedesetogodišnja je profesorica zbornog pjevanja koja u tajnosti ratuje protiv lokalne industrije aluminijske i bori se za spas islandskih planinskih krajolika. Nakon što joj na put stane odobrenje zahtjeva za posvajanje djeteta, glavna se junakinja nađe na granici između majčinstva i borbe s planetarnim problemima. Ova dopadljiva *feel-good* komedija isprepleće elemente drame, humora i glazbe te se dotiče aktualnih političkih i društvenih problema, ali i glorificira snagu jedne odlučne žene. Junakinja se u ključnim trenucima pojavljuje u pratnji male ne jazz skupine čija instrumentalna i vokalna izvedba, u formi metafilmskog komunikacijskog sredstva i redateljskog komentara, probija četvrti zid. *Halla ide u rat* sugerira razigran i zreo režijski pristup koji se ne ustručava poprimiti strukturu manifesta samoostvarenja glavne junakinje.

Elementima se istog žanra u svom debitantstkom dugometražnom ostvarenju slobodnije i dinamičnije poigrava britanski redatelj Toby MacDonald. Njegova je romantična komedija *Stari momci* (*Old Boys*, 2018) nagra-

DUNJA IVEZIĆ:
PLUĆA KINEMA-
TOGRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Stari momci
(*Old Boys*, Toby
MacDonald,
2018)

đena na filmskim festivalima u Edinburghu i Sarajevu. MacDonald je radnju smjestio unutar strogog kompleksa Caldermount, prestižnog internata koji okuplja dječake iz povlaštenih društvenih slojeva, a njegov je glavni junak, Amberson (Alex Lawther), student iz radničke klase koji se ondje školuje uz pomoć stipendije. Kada se u Caldermountu pojavi Agnes (Pauline Etienne), kći profesora francuskog jezika, Amberson postaje ljubavni posrednik između nje i jednog od dječaka koji u internatu ima poseban ugled i položaj. Premda radnja djeluje poput trivijalne *boarding school* ljubavne priče, ona se odvija na pozadini prisilnog maskuliniteta na čijim temeljima počiva i sam internat. *Stari momci* otvoreno kritiziraju militaristički odgojni postupak, a protagonist čuva nevinu odanost osjećajima. MacDonaldova filmska estetika, u vidu kompozicije, scenografije i kolorističkog spektra, podsjeća na filmove Wesa Andersona, što svjedoči o obećavajućoj poetici mladog filmskog autora.

Ako su se *Stari momci* uspjeli približiti populističkoj i komercijalnoj žanrovskoj kinematografiji, američka je nezavisna drama *Divljiina* (*Wildlife*, Paul Dano, 2018), bez sumnje, nastala unutar njezinih okvira – dovoljno je spomenuti da su uloge tročlane obitelji pripale Jakeu Gyllenhaalu, Carey Mulligan i Edu Oxenbouldu. Radnja je smještena u američko predgrađe

malenog gradića u Montani tijekom 1960-ih, a obiteljski se odnosi narušavaju nakon što otac izgubi posao te se prijavi kao volonter za gašenje šumskih požara koji bukte zemljom. Nakon odlaska oca, majka se odlučuje odreći svoje uloge kućanice te se, uslijed bovarističkog momenta neprekidnog nezadovoljstva i nezaštićenosti, ostvaruje na privatnom i poslovnom planu dok njezin četrnaestogodišnji sin svjedoči raspadu braka svojih roditelja i prebrzo odrasta. Ovo je priča o sazrijevanju i raspadu američkog ideala, a obilježavaju je elegantne i meke kompozicije te snažna metaforička i feministička crta.

U kontrastu se s filmovima zapadne kinematografije našao film čija je kulturna pozadina stvorila preduvjet za njegovo doživljavanje u vidu apstrakcije. Posebno priznanje Zagreb Film Festivala dobio je tajlandski film *Manta Ray* (*Krabben Rahu*, Phuttiaphong Aroonpheng, 2018). Riječ je o meditativnoj poemi s iznimnim manjkom dijaloških scena te očaravajućom i začudnom vizualnom strukturom. Film je premijerno prikazan na Venecijanskom filmskom festivalu u natjecateljskom programu Orizzonti na kojem je osvojio nagradu za najbolji film, a slijedila su prikazivanja na festivalima u Torontu i San Sebastián. Aroonpheng kroz fikcijsku priču pristupa problemu nacionalnih manjina i izbjeglica Rohindža, koji kao



Manta Ray
(*Kraben Rahu*,
Phuttiphong
Aroonpheng,
2018)

žrtve progona u improviziranim čamcima bježe iz Mjanmara u potrazi za slobodom, a na tom putu nerijetko stradavaju. U blizini male-nog tajlandskog mjesta lokalni ribar pronalazi ozlijeđenog nijemog izbjeglicu i nudi mu svoje prijateljstvo i svoj dom. *Manta Ray* je apstraktno i čisto doživljajno djelo ovjenčano egzotičnim prostorima, usporenim sekvencama i dugim snovitim epilogom, a ispod njegove se simboličke strukture kriju problemi ljudskosti, empatije i identiteta.

Zagreb Film Festival je i ovaj put u svom Glavnom natjecateljskom programu uspio okupiti filmove koji pokazuju kulturnu i poet-

sku različitost nesrodnih nacionalnih kinematografija te svjedoče o njihovim kretanjima na stilskom i sadržajnom planu. Film je Ognjena Glavonića, što se dalo i predvidjeti, trijumfirao uz dodijeljenu mu nagradu stručnog žirija. Ipak, nepravедno bi bilo zaključiti da *Teretu* uz rame nisu slijedili i filmovi *Dragi sine*, *Divljina* i *Manta Ray*, čije su režijske komponente čak djelovale snažnije. Za kraj, ovaj je sažeti presjek različitih nacionalnih filmskih tendencija, rekla bih, važno promatrati kao kolektiv koji svjedoči o aktualnim kretanjima nekomercijalnog suvremenog filma, te tako predvidjeti njegovu budućnost.

DUNJA IVEZIĆ:
PLUĆA KINEMA-
TOGRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.4 IZOLA)"2018"(049.3)

Marko Stojiljković

Atraktivni filmovi u prijatnom ambijentu

Uz 14. međunarodni filmski festival u Izoli, Kino Otok,
6-10. lipnja 2018.

Festival Kino Otok, održan od 6. do 10. juna u slovenskom primorskom gradiću Izoli, idealna je destinacija za više stvari. Od ležernog (produženog) vikenda na moru uz filmove, muziku i osvežavajuće špricere, preko hvatanja propuštenih ili ponavljanja već viđenih filmskih naslova, novih i klasičnih uvida u lokalnu, regionalnu, ali i globalnu *arthouse* filmsku produkciju, pa do profesionalne edukacije ove godine posvećene filmskoj montaži i dizajnu zvuka. Reč je o festivalu za publiku, bez žirija, nagrada i takmičarskog programa, tako da nema ni pritiska, pa se posetioци, filmski stvaraoci, kritičari i gosti mogu prepustiti užitku.

Možda je najbolja ovogodišnja vest da je ponovo proradio bioskop na otvorenom, na atraktivnoj lokaciji Manziolijevog trga kojeg prošle godine nije bilo usled budžetskih teškoća. Najatraktivniji noviji naslovi su tu našli svoje mesto pod zvezdama. Tako je *Bikini Moon* (2017), najnoviji film makedonsko-američkog sineaste Milča Mančevskog, jedno sasvim originalno međužanrovsko filmsko iskustvo koje spaja film ceste na ulicama New Yorka, socijalnu priču ispričanu kroz mešavinu *moc-kumentaryja* i *docu-fiction* stila, metafilmske intervencije na temu rasprave između autentičnosti i stila u dokumentaristici, te fantastične elemente u oštrom skretanju na kraju filma. Oslanjajući se na naslovni lik, nestabilnu veteranku rata u Iraku, koja privuče pažnju dokumentarne ekipe i čija je jedina misija u životu izvući svoju kćerku iz ralja sistema socijalne skrbi i odgajateljskih familija, kao i na

snažno glumačko ostvarenje Condole Rashad, te na insajdersko-autsajdersku perspektivu Mančevskog o životu u New Yorku daleko od glamura i hipsteraja, *Bikini Moon* možda nije uvek koherentno, ali je prilično autentično filmsko iskustvo. Od manjka koherentnosti pati i dugometražni prvenac Bertranda Mandica *Divlji dečki* (*Les garçons sauvages*, 2017) koji je zamišljen kao studija rodnosti smeštena u fantastično okruženje i pozni kolonijalni istorijski kontekst 1920-ih. Atraktivno stiliziran u spoju crno-bele i rane technicolor fotografije, nabijen fantastičnim elementima i simbolima spolnosti, film više od svega podseća na kopiju novijih radova Guya Maddina, a svoju navodno feminističku agendu ne uspeva da poentira u moru šoka i začudnosti.

Kalifornijski san (*California Dream*, Mike Ott, 2017), kao i *Bikini Moon*, poigrava se sa dokumentarnim i igranim formama ispitujući odnose između snova, projektirane stvarnosti i one realne u miljeu kalifornijske provincije, tako blizu, a tako daleko od centra zbivanja i hollywoodske fabrike snova. Reč je o punokrvnom predstavniku novog američkog neovisnog filma, opservantnom, sjajno napisanom i značaki režiranom koji već standardno za Mikea Otta puno profitira od svog stalnog glumca Coreyja Zacharije i njegove filmske persone "lošeg" glumca. Još jedan od hitova letnje pozornice bio je i gruzijski poetični dokumentarac *Grad Sunca* (*Mzis qalaqi*, Rati Oneli, 2017), oku atraktivna, ali uznemirujuća studija dualnosti kreacije i destrukcije, civilizacije i dekadencije,



Bikini Moon
(Milčo
Mančevski,
2017)

materijalnog i duševnog. Slažući slike zadivljujuće prirode i propadajuće arhitekture u kolaž sa subjektima i njihovim željama i težnjama, Oneli uspeva da uhvati ne samo srž nemilosrdnog procesa tranzicije, već i većitih procesa stvaranja i razaranja. Projekcijom *Grada Sunca* zatvoren je i festival, a kao predfilm prikazan je kratki film Ivana Ramljaka *Brodovi još uvijek ne pristaju* (2018). Ostali prikazani filmovi bili su ratno-socijalna drama *Čuvarke* (*Les gardiennes*, Xavier Beauvois, 2017) – prate se žene jednog francuskog sela u pokušaju da sačuvaju zajednicu dok su muškarci odsutni na frontu tokom I. svetskog rata; migrantska drama *Djon Africa* (João Miller Guerra i Filipa Reis, 2018); te dokumentarac *Gradski vrtovi* (*Citta Giardino*, Marco Piccarreda, 2018).

Program Signali doneo nam je društveno angažirane, aktualne filmove sa već dosta festivalskog staža iza sebe. Recimo *Jupiterov mjesec* (*Jupiter holdja*, Kornél Mundruczó, 2017) jasna je aluzija na Evropu, i to ne na nebesko telo koje se okreće oko najveće planete Sunčevog sistema, nego na kontinent planete Zemlje koja se bori sa izbegličkom krizom i popuštanjem načela humanizma i etike. Najnoviji dokumentarac Mila Raua *Kongo na sudu* (*Das*

Kongo Tribunal, 2017) pokušava da uprizori dva suđenja za ratne zločine u Kongu, na licu mesta i u Berlinu, a autor se služi različitim tehnikama od istraživačkog novinarstva, preko dokumentarizma do teatra pokušavajući da do kraja istraži svoju temu. Dokumentarni film *Dani ludila* (Damian Nenadić, 2018) prikazuje život mentalnih pacijenata u Hrvatskoj te takođe nije nepoznat našoj publici, a premijeru je imao na ZagrebDoxu. Još jedan zvučan naslov je *Tvornica ničega* (*A Fábrica de Nada*, Pedro Pinho, 2017), tročasovna epopeja o borbi radnika jedne lisabonske fabrike liftova da sačuva radna mesta i očuva proizvodnju. Reč je o ambiciozno zamišljenom filmu koji svojom iscrpljujućom dužinom simulira iscrpljujuću borbu, sa nekoliko zgodnih intervencija u tekstu filma (kao što je ona mjuzikl pasaža pred kraj), ali je ipak suviše naporan za gledanje usled sporosti i repetitivnosti. U okviru ovog programa prikazana su i dva sklopa kratkometražnih filmova: *Krunski dragulji Zapada* različitih autora na temu kolonijalizma i kolonijalnog nasleđa, te retrospektiva Marthe Colburn pod nazivom *Skelehellavision*.

Ostale programske celine su po obimu manje i, priznajem, nisu mi jasni kriteriji kako

MARKO
STOJILJKOVIĆ:
ATRAKTIVNI
FILMOVI U
PRIJATNOM
AMBIJENTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Divlji dečki
(*Les garçons sauvages*,
Bertrand
Mandico, 2017)

su i koji filmovi tu upareni. Recimo, program Dobri susedi nam donosi dva filma iz Finske, jedan legendarni dokumentarac iz 1971. pod nazivom *Odjebi! Finske slike* (*Perkle! Kuvia Suomesta*), te njegov nastavak iz 2017. *Odjebi! 2 – Finske slike* (*Perkele! 2 – Kuvia Suomesta*). Oba je kreirao i režirao Jörn Donner, ali dok su se u prvom filmu slikale autentične slike jednog još uvek autentičnog društva, u drugom ono se posmatra nakon globalizacije. Autorova tehnika je ostala ista – intervjui sa, čini se, slučajno odabranim ljudima ispresecani su situacionim kadrovima i s ponešto naracije u kojima se objašnjavaju autorski motivi za takav postupak. Treći film u tom programskom sklopu, *Veliki potres* (*La botta grossa*, Sandro Baldoni, 2017) nas, pak, vodi u centar zbivanja u toku potresa u L'Aquilli.

U programu Europe 2.0 imamo dva politička filma snimljena neobičnim tehnikama. *Meteori* (*Meteorlar*, 2017) Gürcana Ketleka deluje kao eksperimentalni film snimljen kamerama na mobilnim telefonima koji, po naslovu sudeći, prikazuje nebeska tela u slobodnom padu prema Zemlji. Uzevši u obzir da je film snimljen na konfliktom području jugoistoka Turske, onda ti meteori koje vidimo ne moraju

baš nužno biti meteori. Čak je verovatnije da je reč o artiljerijskoj paljbi. Kod Ruth Beckerman, recimo, nema ni skrivanja ni potrebe za skrivanjem, njen film *Waldheimov valcer* (*Waldheims Walzer*, 2018) prati političku karijeru bivšeg generalnog sekretara UN-a i austrijskog predsednika u svetlu toga da je skrivao i poricao svoju nacističku prošlost. Osim naracije same autorice, ostatak materijala je isključivo arhivski, što iz lične i aktivističke, što iz zvanične arhive.

Sasvim za sebe (iako uparen s *Divljim dečkima* po liniji snimanja u analognom, 35mm formatu) stoji eksperimentalni dokumentarac * (2017) Johanna Lurfa. Reč je o filmu koji nam 90 minuta u kadru prikazuje velike događaje na nebu, eksplozije supernova i slične fenomene. U pitanju je nedvojbeno vizuelna poslastica kojoj nikakav kontekst čak i nije potreban. Priču o programskim celinama privešćemo kraju s retrospektivom kratkih filmova Andreja Zdraviča uparenom sa metadokumentarcem *Playing Men* (2017) Matjaža Ivanišina.

Svoju programsku celinu, pak, sasvim zaštićeno, dobio je apsolutni klasik *Tokijska priča* (*Tokyo monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953), prikazan takođe sa analogne kopije. Reč je o filmu čiji je doprinos svetskoj kinematografiji nemerljiv



Jupiterov
mjesec (Jupiter
holdja, Kornél
Mundruczó,
2017)

i čije ćemo elemente, pre svega dramaturške, prepoznati kao obrazac prisutan u filmovima od tada do danas. Svoju programsku celinu, kao i specifičnu “pop-up” lokaciju na jednom proširenju između uskih gradskih uličica, dobila je retrospektiva kratkih filmova Jana Cvitkovića koji se ne prikazuju često, a hrabri su i vredni barem koliko i autorov dugometražni opus.

Kako je u Izoli dosta važna tema prijateljstvo kako ljudi sa drugim ljudima, tako i ljudi sa filmovima i samim festivalom, onda nije neobično da prijatelji festivala ponekad programiraju filmove po svom izboru. Izbor britanskog filmskog kritičara i teoretičara Michaela Pattisona bio je već pomenuti film *Kalifornijski snovi*, dok se Jan Cvitković odlučio za *Misao na ekstazu* (*A Thought of Ecstasy*, Rolf Peter Kahl, 2017), interesantan romantični triler koji anticipira apokalipsu i koji je van matične Nemačke ostao uglavnom neprimećen. Nicola Falci-

nella je odabrao dokumentarni film *Karenjina i ja* (*Karenina & I*, Tommaso Mottola, 2017), a Helmut Groschup izabrao sveže restauriranu varijantu italijansko-argentinskog kurioziteta *Org* (Fernando Birri, 1979).

Festival u Izoli je obogaćen i programom dečijih i omladinskih filmova Podmornica koji je prikazivan u lokalnom Domu Kulture, kao i programom kratkometražnog filma pod nazivom Video na plaži. Upravo je ova programska celina ove godine odskočila kvalitetom i promišljenim programiranjem. Iako je reč o filmovima uglavnom slovenskih autora sa nešto onih iz “regije”, ali i iz cele Evrope, oni su upakovani u koherentne tematske celine čiji je zajednički nazivnik sintagma S druge strane. Tako smo imali programe S druge strane društva, straha, strasti i žanra, pa smo mogli uživati u relevantnoj kratkometražnoj produkciji u iznimno prijatnom ambijentu.

MARKO
STOJILJKOVIĆ:
ATRAKTIVNI
FILMOVI U
PRIJATNOM
AMBIJENTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizori iz
filma *Nedjelja*
(*Sunday*, Dan
Drasin, 1961)

UDK: 791.231:343.343

Marijan Krivak

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA J. J. STROSSMAYERA U OSIJEKU

Filmovi OTPORA

Uz program “Otpor, stoko!”, selekciju filmova s festivala u Oberhausenu, u sklopu Kratkog utorka Hrvatskog filmskog saveza, Zagreb, 11. lipnja 2019.

OTPOR? Odakle ta fizikalna, statička sila u kontekstu političkoga, kulturnoga i umjetničkoga prostora, napose filmskoga? Ponajprije iz radikalne subverzije. U doba sveprožimajuće dinamičke i – sve više – ubrzavajuće informacijsko-komunikacijske paradigme, prijelaz na **usporavanje** jest OTPOR. Što znači takovrsno “usporavanje”? Zapravo, to je “uzimanje si vremena” – za čitanje, pisanje, mišljenje... kao i za stvaranje filmova. Filozofi, prije svega Foucault i Deleuze, uzimaju OTPOR kao temeljnu kategoriju političkoga revolucioniranja egzistencije. I to od polja imanencije do estetizacije etike. Dakle, *otpor prethodi moći, otpor je uvijek primaran u odnosu na moć!* (kao što kaže još jedan francuski filozof Jacques Rancière) Isti se *otpor* nikada ne može svesti na neku reaktivnost. U prirodi je ljudskoga bića da se postavi prema moći snagom svih životnih snaga, tj. da joj pruži – OTPOR.

Retrospektivna projekcija filmova iz Arhiva filmskoga festivala u Oberhausenu još jednom nas je podsjetila što zapravo znači vizualna reartikulacija OTPORA. Ovaj filmski festival datira od 1954. Dakle, u punih šest i pol desetljeća stekao je osebujni kulturni status i kao manifestacija, ali još više kao simbolički toponim svakovrsnog alternativnog, subverzivnoga političko-filmskoga aktivizma. Uz Clermont-Ferrand najvažniji je svjetski festival kratkoga metra danas. Arhiv sadržava više od 3000 naslova, a za zagrebačku je projekciju filmove – pod indikativnim naslovom “Otpor,

stoko!” – odabrao njegov kurator Carsten Spicher. Raspon nastanka filmova od gotovo pet desetljeća mogao je pokazati smjer u kojem se filmski prikaz otpora kretao na raznim meridijanima.

Najstariji prikazani film jest neprijeporni klasik tada 18-godišnjeg autora. *Nedjelja* (Sunday, 1961) Dana Drasina sugestivna je političko-poetska zabilješka. Snimljen tijekom jednoga dana u travnju 1961, taj je film ostao jednim od najvažnijih dokumenata pokreta tzv. direktnoga filma (*Direct Cinema*). Našavši se toga proljetnog jutra u Washington Square Parku u New Yorku, mladi je autor snimio događaj koji će ući u historiografiju građanskih prosvjeda u SAD-u, stavivši na kušnju proklamirane vrijednosti demokracije u zemlji koja se diči upravo takovrsnim, “demokratskim poretkom”. Iz idiličnog prikaza djece koja se bezbrižno igraju u parku, film se ubrzo pretvara u snažan dokument prosvjeda što su ga održali folk-glazbenici i njihovi poklonici protiv iznenadne odluke vlasti da im zabrani javno nastupanje na tom prostoru. Film je montažno ispresijecan protestnom glazbom, a na koncu se pretvara u žestoki iskaz otpora represiji i policijskoj državi. Od *This Land Is Your Land* do *Star Spangled Banner*, narativno se uobličuje osjećaj borbe za temeljne građanske slobode. Rekao bih, ovdje je još jednom iskazana teza o tome kako sloboda kao *liberty* prikriva tek interes krutog poretka Kapitala, a naspram pojedinačne i umjetničke slobode koju ozna-



Prizori iz
filma *Kolt 15*
GAP (Jovan
Jovanović,
Miodrag
Milošević, 1971)

čuje *freedom*. (Poslije se tomu posvećuje i kultni Neil Young albumom *Freedom*, 1989). Taj je događaj zabilježen i kao *Beatnik-Riot* ("Pobuna beatnika"), a bio je tek uvod u niz građanskih prosvjeda u SAD-u, koje je najsugestivnije uobličio Chris Marker u svom prilogu za gerilski omnibus film protiv Vijetnamskoga rata *Daleko od Vijetnama* (*Loin du Vietnam*, 1967).¹ Drasin je film snimio "iz ruke". Ipak, njegovo značenje danas daleko nadilazi "manufakturu" i važan je iskorak američkoga filma tih godina, poput primjerice Cassavetesovih *Sjena* (*Shadows*, 1959). "Životnost i autentičnost" dvije su riječi kojima film opisuje Jonas Mekas, redateljski prvak američkog alter-kina.

Još subverzivnijim, i ne samo u povijesnome smislu, čini se film Jovana Jovanovića i Miodraga Miloševića *Kolt 15 GAP* (1971).

Protagonist filma Stanoje Čebić nevjerojatni je redikul koji, na osnovi osobnog usuda, narativno uobličuje nesretnu Scilu i Haribdu kroz koju prolazi jugoslavenski socijalizam. Od početnih nas kadrova taj film najprije vodi putem YUgo-art seksualne revolucije, poput iste godine nastala Makavejevljeva filma *WR-a, misterija orga/ni/zma*. U duhu amaterskog obiteljskog porna, film se poslije razvija u socijalni bunt. Pedesetogodišnji metalostrugar fanatik je marksizma. Jugoslavenski samoupravni socijalizam, međutim, poprilično se bio udaljio od svojih ideoloških korijena.

Rađen u maniri ejzenštejnovske "montaže atrakcija", ali i pod utjecajem drugih srpskih crnotalasovaca, Jovanovićev film naraciju čini spektakularnom i kritičkom... eksplozijom! Protagonist, naime, kroz proces pre-

¹ Redatelji su Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda, William Klein, Joris Ivens, Claude Lelouch.



Klaonice
(*Abattoirs*,
Thierry Knauff,
1986)

tjerane identifikacije s utopijskim nabojem Marxove misli, besramno razotkriva praksu YU-socijalizma. Metoda, pak, direktnoga filma nešto je što Jovanović (primarni autor djela) baštini od istoimenog američkoga pokreta 1960-ih. Stanoje Čebić zapravo je godardovski antijunak izrazito antiintelektualističke vokacije. On se svojim sugovornicima – kada ih pita tko je bio Karl Marx – zapravo koristi kao kristalizatorima svoje dijalektičke, umjetničke ideje koja razotkriva temeljne raskole Jugoslavije. Više intuitivno nagoni nego li dosljedno diskurzivno, ovo djelo stoji uz bok Makavejevljevim, Pavlovićevim i Žilnikovim klasicima. Autor je kasniji krah socijalizma, sukladno narativu iz *Kolt 15 GAP* uobličio u kulturnom igranome, neformalno bunkeriranome, ostvarenju *Mlad i zdrav kao ruža* (1971). Što znači *Kolt 15 GAP*? *Kupim Otpatke, Ližem Tanjire, 15 Godina, Aktivno, Pasivno!* To je ukratko i opis života nezaposlena protagonista. Jovanović je umnogome “najgodardovski” YU-autor!

Kada bismo, pak, tražili ovdašnji pandan brazilskom filmu *Želimo pristup eteru!* (*Queremos as Ondas do Ar!*, 1986), onda bi to vjerojatno bio Papićev *Nek se čuje i naš glas*. (Opet 1971!). Priča o amaterskim radijskim postajama Francisca Césara Filha i Tate Amarala označila je izlazak te goleme latinoameričke zemlje iz ralja totalitarizma. Autorski, film se suprotstavlja debilizaciji koju tzv. javnomu mnijenju nameću državne televizijske i radijske postaje.

Uz vrlo dojmljiv vizualni i auditivni, postmodernistički potpuri šarenih slika i zvukova, očituje se jasno artikulirani OTPOR. Ono što, pak, posebice plijeni u tome filmu jest njegov aktivizam. Sve što se prikazuje sudjeluje u stvaranju ozračja radikalnoga političkoga zahtjeva za demokratizaciju medija. Efektan je kraj filma s The Ramones i njihovom *We Want the Airwaves* (album *Pleasant Dreams*, 1981).

Sljedeći prikazani uradak bio je plod sasvim drukčije vizualne i autorske poetike. Naspram šarenila Brazilaca, belgijski autor Thierry Knauff pruža nam poetsku, monokromatsku evokaciju prostora stradanja životinja od ljudske ruke. *Nomen est omen... Klaonice* (*Abattoirs*, 1986) umnogome slijedi poetiku Chrisa Markera. Supostavljanjem statičkih slika s prizorima eksplicitne dinamike nasilja, autor nam daje dovoljno prostora za samostalno promišljanje o prikazanome. U tom je pogledu ovdje dosljedno razvijena Deleuzeova (i Godardova) teza o filmu kao “formi koja misli”. Film je bez dijaloga i naratora. Upravo u takvoj postavu stvara se sugestija bespomoćnosti živih stvorenja pred neumitnom eksterminacijom (neke slike podsjećaju na Resnaisovu posvetu ljudskoj žrtvi logora u filmu *Noć i magla* / *Nuit et Brouillard*, 1955/). Fatalizam usuda vezuje životinjsku nemoć uz ljudski impuls OTPORA moći uništavanja života.

Vrlo je vizualno sugestivan i ruski film *Kurva* (*Suka*, 2001) Igora Vološina. Redateljeva

MARIJAN
KRIVAK:
FILMOVI
OTPORA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Planina
zastava (Flag
Mountain, John
Smith, 2010)

se kamera uvlači u bunker ruskih vojnika u Čečenskome ratu. U takvom, vrlo skučenom prostoru ocrtavaju se lica, geste i besramne riječi koje vulgariziraju svaku moguću ideju o humanitetu. Jer... riječ je o ratnoj situaciji. Ruski vojnici ovdje su – univerzalnom simbolikom koju ocrtavamo sintagmom “Psi rata”! – spuštene ispod razine životinjskoga, a koju u filmu uobličuje umilni štenac (koji je humanije prikazan od svih militariziranih humanoida!). Fizička i psihička kataklizma narativne situacije kulminira u sekvenci u kojoj brat ubija brata. Ta doslovno realizirana metafora o “bratoubilačkome ratu” univerzalno je primjenjiva na sve ratove, pa i one vođene na ovdašnjim prostorima bivše zajednice “bratskih naroda”. Autor svoje djelo u samome filmu opisuje riječima: “Ovo je Pakao u godini 2001 (bili su) ovo samo ljudi koji su se smijali, pričali i... umrli”.

Konačno, našem je dobu kronologijski najbliži film *Planina zastava* (Flag Mountain, 2010) cijenjenoga britanskog eksperimentalista Johna Smitha. U minimalističkoj teksturi, autor se usredotočuje na statične kadrove-sekvence u kojima se tek piksilacijom dešava i zbude neka promjena. Priča je to o apsurdnom i gluposti. Rekli bismo, gotovo je jednaka egzistencijalističkoj camusovskoj temi apsurdna.

Pogled iz grčkoga dijela glavnoga ciparskog grada Nicosije na nedaleku planinu rastvara nam golemu sliku turske zastave koja zauzima najveći dio gorskoga prostora. Improvizacija minimalističke autorske intervencije žestoka je kritika fanatičnog i suludog nacionalizma. Cijeli film kulminira noćnim osvjetljenjem zastave-planine, a poantu filmu daje intoniranje turske nacionalne himne. Ovdašnji pjesnik Branimir Štulić (odbjegao iz sada mu nacionalistički preobraženog zavičaja), popratio bi to stihovima: “Iznad svega, egzaltiranost...” (Filigranski pločnici, 1982) Vrhunska je to minijatura art-OTPOR (naizgled neuništivoj) moći gluposti.

Filmovi OTPORA prikazani na ovome Kratkome utorku kina Tuškanac, posljednjem prije ljetne stanke 2019, navode nas na promišljanje ne samo umjetničkih svjetova nego i Situacije (Badiou) čovjeka danas u univerzalnome smislu. Je li danas uopće moguć neki otpor? Ima li ga i može li se on reartikulirati i prevesti iz domene estetskoga u politiku? Kako od “društva spektakla” (Debord) do neke moguće “političke zajednice”? Na kraju, preostaje nam ustrajan otpor, barem za spas naše duše.

OTPOR (stoko?)... Da, da... isti započinje od natpisa na ukradenom nam kinu Europa: “MISLI ŠTO GLEDAŠ!”

UDK: 791.633-051DANO, P."2018"(049.3)

Divljina

(Wildlife, Paul Dano, 2018)

Divljina (Wildlife, 2018), redateljski je prvimjenac Paula Dana, američkog glumca mlađeg naraštaja (r. 1984), koji je adaptaciju istoimenog romana Richarda Forda načinio sa svojom partnericom, glumicom i dramatičarkom Zoe Kazan. Riječ je o drami intimističkog ozračja koja tiho i staloženo bilježi proces dezintegracije jedne tročlane obitelji. Obiteljski rasap, doduše, vjerojatno popravljiv, očituje se u preobrazbi svakog člana, dvoje supružnika, mlađih ljudi u tridesetima, i njihova sina, dječaka na početku puberteta. Dok Jerry Brinson (Jake Gyllenhaal) odlazi u divljinu gasiti požare, čime nastoji povratiti samopoštovanje nakon iznenadnog gubitka stalnog posla, njegova supruga Jeanette (Carey Mulligan) iskusit će razdoblje nesigurnosti i intenzivnog samopropitivanja, a onda i pomalo nes(p)retnog osobnog oslobođenja. Za to vrijeme njihov sin Joe (Ed Oxenbould) preispituje svoje djetinje predodžbe o svijetu odraslih i uviđa nelogičnosti roditeljskih postupaka, ali i složenost njihova braka. Filmska zbivanja pratimo upravo iz promatračke pozicije tog tankočutnog i možda preozbiljnog pubertetlije, kroz njegov zabrinut i uglavnom nijem pogled.

Mlada žena, dakle, iskušava vlastite granice dok mužu neprestano predbacuje što bezrazložno ostavlja obitelj, a sve da bi obavljao opasnu zadaću za malu nadnicu, iako se u gradu nudi lo konvencionalnije i bolje plaćeno namještenje. Osim toga, kad Jerryjev poslodavac uvidi pogrešku i pozove ga da se na posao vrati, on ispriku tvrdoglavo odbija. Premda će izbivati relativno kratko, to je sasvim dovoljno da se naruši dotad, barem naizgled, stabilna obiteljska struktura. Jerryja pokreće autodestruktivna potreba za samodokazivanjem u rizičnim okolnostima, uostalom, želju za avanturom pokazuje i Jeanette, ali

u manje samoubilačkom i vjerojatno konstruktivnijem ključu. Pokazat će se da Jeanette i nije bila najsretnija s dogovorom da ostane kod kuće brinuti se za sina i domaćinstvo pa iskorištava obiteljsku krizu za bijeg od klaustrofobične egzistencije kućanice te zasniva radni odnos. Mlada i školovana žena, pridošlica u učmalom mještascu iz 1950-ih, izborit će se za kakav-takav posao da bi se osjetila živom i korisnom, jer skrb o kućanstvu nije joj dovoljna za samoaktualizaciju. Tako dobiva priliku voditi tečaj plivanja na mjesnom bazenu, a povratkom među ljude osvijestit će da je izvan najužeg obiteljskog kruga gdje su se njezine kvalitete samopodrazumijevale, muškarcima i dalje poželjna.

Jerry nakon otkaza svojevoljno spava u autu, odsutno gleda televiziju, čita novine ili drijema, dok je Jeanette proaktivna i fokusirana na zajedničku budućnost. Ta njezina iznenadna hiper-angažiranost može se čitati i kao potreba za dominacijom, jer ona koja je do tog trenutka nježnom rukom djelovala iz pozadinskog plana, trudi se sad popuniti prazninu nastalu partnerskim povlačenjem. Dječak majci u novonastalim prilikama postaje emocionalni oslonac i najvažniji sugovornik, ali i financijska podrška, barem simbolična, kad nakon škole počne pomagati u mjesnoj fotografskoj radnji. Korijen Jeanettine frustracije treba, znači, tražiti u odnosu sa suprugom, dobrodušnim, ali djetinjastim, ponosnim i prkosnim idealistom, koji je u raskoraku sa svijetom i vječno nezadovoljan, iako nije uvijek posve jasno čime; jednim od onih nedozrelih ljudi koji uvijek žele više, ali ne znaju što, a ni kako to postići; bivšom sportskom nadom koja je zbog ozljede osuđena na nesigurnu i ispraznu radničku rutinu i stalne promjene slabo plaćenih poslova.

Umorna od hirovitih odluka svog nestalnog muža, zbog čijih se zaposlenja obitelj neprestano seljaka, Jeanette priželjkuje zrelog i smirenog muškarca. Uslijed takvih previranja, mlada žena privuče situiranog, ugladenog udovca kojeg je usred kontinentalne zabiti upravo ona naučila plivati. Promatramo je u njezinoj repetitivnoj svakodnevicu kako kupuje namirnice, kose

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



još vlažne od bazenske vode, i biciklom se vraća kući, gdje priprema ručak za sina, sve dok je s posla ne počne dovoziti on, Warren Miller (Bill Camp). Time se dinamika življenja u maloj, privremeno nepotpunoj zajednici mijenja, odjednom Jeanette i Joe jedu konzerve, i to samo ako se dječak za njih pobrine, dok majka zatvorena u spavaćoj sobi šapuće u telefonsku slušalicu.

Gospodin Miller pristojan je i dobronamjeren poslovni čovjek, no dječaku, uznemirenom analitičaru novonastalog kaosa, nije jasno kako se on u njihovu životu uopće našao. Joe smatra da njegova majka nepromišljenim ponašanjem narušava vlastito dostojanstvo i neprimjerenim reakcijama grubo vrijeđa njegova oca, kao kad ga, primjerice, kritizira na večeri u Millerovu domu, pripita i izgubljena. Teškoće bračnog para u krizi pratimo iz vizure djeteta u razvoju koje raspolaže slabim životnim iskustvom, zbog čega je rečena problematika mjestimice prikazana pojednostavljeno, ali i zamučeno, eliptično; mladog fokalizatora njegova dob onemogućuje u dubinskom razumijevanju viđenog, ma koliko bio odlučan da svoju uzdrmanu obitelj održi na okupu. Dječak je ponajprije uznemiren dezorijentirano-

šću majke, što ona nakon godina posvećenosti drugima i trenutno zabavljena samom sobom od njega ni ne pokušava sakriti; Jeanette, koja je do sad bila isključivo roditelj bez dobi, pa čak i izraženijih osobina ili ikakvih prohtjeva, najednom se promeće u ustreptalu tridesetogodišnjakinju koja se pomalo karikaturalno brine o dojmu koji ostavlja na okolinu, planira svoju emancipaciju i sanjari o uzbudljivijem, slobodnijem životu. Nakon muževa odlaska ona ne očajava i ne samuje između četiri zida, nego odlučno kreće u potragu za "boljim životom" i bez razmišljanja briše autoritet "odbjeglog" oca obitelji. Naoko daleko stabilnija, mudrija i svjesnija životnih ograničenja od Jerryja, ipak je Jeanette ta koja će objektivno gledano počinuti niz pogrešaka; primjerice, svojim postupcima skandalizira vlastito dijete u njegovoj najosjetljivijoj dobi upustivši se u otužnu i kratku preljubničku vezu. Jeanettin udvarač pokazat će se na koncu za nju prestarim, a kad ubrzo padne snijeg pa opasnost od požara mine, suprug je po povratku zatječe usred preljuba, što dovodi do kulminacije drame.

Film kao da je montiran u nizu statičnih slika, sasvim običnih, a opet poetičnih (Jeanette

za štednjakom, pa na bazenu s polaznicima tečaja, zatim časkajući s Millerom na kauču u svojem dnevnom boravku, ili plešući u njegovu raskošnom salonu; s druge strane Jerry s loptom za američki nogomet u vrtu ili s vatrogasnom opremom u divljini), a dječak između tih zaleđenih prizora, koji ukazuju na aritmičan protok vremena, jer njegova se djetinja svakodnevica odjednom čudnovato istrzava sadržajima na kakve nije navikao, trči na autobus koji bi ga trebao odvesti u brda gdje se u tom trenutku nalazi njegov otac, luta prirodom s jedinom prijateljicom koju stječe u novoj školi itd. Osim što nastoji shvatiti teškoće odraslih koje voli te im biti od pomoći, nastoji se uklopiti u još jednu nepoznatu sredinu. Dječak time, uvjetno rečeno, uspijeva uspostaviti kolotečinu iz koje su mu, međutim, roditelji posve izmaknuti, otac otputivši se u divljinu, majka proklizavši u svoju fantaziju.

Plošnost idilične slike obiteljskog smiraja u dubokoj provinciji Montane vrlo brzo se mrvi, uvodna scena koja prikazuje urednu srednjoklasnu prizemnicu s održavanim vrtom, u kojem otac sa sinom igra nogomet dok ih lijepa, široko nasmiješena majka poziva za stol i poslužuje pečenje, funkcionira ovdje kao obrnuta metafora suburbane harmonije. Naslov filma na prvi je pogled u opreci s atmosferom filmske špice, no nešto kasnije saznajemo da je otac frustriran zbog svoje propale sportske karijere, dok dječak tijekom treninga nezainteresirano sjedi na klupi i potom bojažljivo priznaje da mu se nije lako uključiti u već formiranu momčad, tim više što nije siguran da ga taj sport uopće veseli. A kuća, ona nije njihov dom, pa ni mjesto na kojem će se obitelj duže zadržati, nego tek jedno u nizu bezličnih privremenih boravišta, ovaj put u industrijskom gradiću Srednjeg zapada koji podrhtava od tutnjave teretnih vlakova.

Ovih stotinjak filmskih minuta vrijedno je pažnje zbog zavodljive estetike niskog ključa, sugestivne jukstapozicije razvedenih eksterijera i komornosti interijera te ugodne melankolije koja proizlazi iz takve promišljeno nenametljive vizualnosti. Također, kao zanimljivost valja nave-

sti fokalizaciju koja je pretežno djetinja, a mjestimice i ženska, pri čemu izostaje uobičajeno dominantan muški kut; s obzirom na to da o zbivanjima saznajemo kroz pogled sina i djelomično majke, očeve motivacije ostaju tek neizravno posredovane. Ono što predmetnu dramu čini trenutačno dopadljivom, ali i dugoročnije pamtljivom, nepretenciozna je, gotovo samozatajna obrada problematike bračne krize na pragu srednjih godina i činjenica da u fabularnom zapletu izostaje motivika klasičnog partnerskog povređivanja; odnos koji nam je u fokusu nije se inicijalno počeo urušavati zbog uobičajenih razloga poput nevjere ili nekovrsnog oblika zlostavljanja. Gledatelj naprosto svjedoči transformaciji i (privremenom) udaljavanju dvoje dragih mladih ljudi koje je do tihog urušavanja doveo niz izvanjskih faktora: razočaranje idejom "američkog sna", uzastopne promjene obitavališta koje donose zamor, a istodobno nikakav egzistencijalni pomak ni osobni rast; osjećaj stagniranja u životnom zenitu, težina nametnutih društvenih obrazaca i rodni uloga te naposljetku žrtvovanje za dijete, partnera, obitelj, a posljedično zatomičavanje vlastitih želja. Rekla bih da je upravo takav minimalistički prosede uz dobronamjernost u prikazu unutarobiteljske dinamike, ali i intimnih situacija svakoga od protagonista, doprinio dojmljivosti ovog ostvarenja.

Vanja Kulaš

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051DHONT, L."2018"(049.3)

Djevojka

(*Girl*, Lukas Dhont, 2018)

Prisnost kojom je belgijski režiser odlučio ispratiti glavnu junakinju Laru (Victor Polster) ka preobražaju u žudeno telo, bila je neophodna ne bi li se prikazala sva bolnost odrastanja, dodatno pojačana faktorom usmeravanja u adolescent-skim godinama u sopstvenom, željenom smeru. Lara je ona koju gledamo – duboko krhko devojčurče koje želi da odbaci nametnuto telo dečaka. No, ona želi još nešto – da postane balerina. Iza te odluke krije se drama onkraj drame, sukob unutrašnjeg karaktera sa spoljašnjom nelagodnošću, teške muke koje izviru još jače i krvavije na površinu jer se produbljuju, nameću, jer su pojačane do neizdržljivosti. Zapravo, sve i kreće od toga – i dublje promene u njenom životu, i gledaočev uvid u priču.

Fina je to zamisao bila da se film ne počinje od onoga što je bilo pre baleta, već od odluke i promene grada da bi postala balerinom. Tim činom film je dobio na potrebnoj startnoj brzini, i tako se omogućilo da tempo radnje bude pravilno usmeren i poprilično odmeren. Nema nepotrebnih zadržavanja – od samog početka sve je usmereno ka Larinoj unutrašnjosti, i kamera pokušava što je bezbolnije moguće da joj uđe pod kožu. I to pitanje, ta želja za dokazivanjem u jednoj krajnje određenoj stvari, baletu, to pitanje-okidač u suštini lebdi kroz čitav film isto kao što se Lara kroz njega razvija, ali i levitira u nekom međuprostoru stvarnih želja, potreba, mogućnosti i infantilne svesnosti. Ubrzani otkucaji njenog srca su u pravilnom kontrastu sa tihošću komorne priče, i priče same slike kroz fotografiju kojom Dhont smiruje nemire svoje junakinje, te joj istovremeno daje prostor da radnju predoči na takav način da joj gledalac odmah poveruje. Za debitanta nimalo lak zadatak, ali uspešno urađen. Istovremeno, Dhont u svakom kadru ostavlja utisak nestarmale ozbiljnosti te samo u iskrslim, pojedinim trenucima želi da pokaže svoje znanje

tako tipično za friške filmaše, ali uglavnom biva vrlo siguran u sopstvene postupke tako da se stiče utisak jedne fine uhodanosti u rediteljskim namerama što je omogućilo i glavnoj junakinji da svoju ulogu lakše dočara pred kamerama.

Naturalističkim se snimcima njenih fizičkih preobražaja Dhont koristi ne bi li dodatno naglasio i stavio do znanja da volja sama po sebi nije dovoljna, i da će je bolnost pratiti na svakom koraku. No glavna nam junakinja insistira na pomalo oćudnoj eksplikativnosti prvoloptaške manifestacije ženskosti, kao što je bušenje ušiju, ali su takvi postupci razumljivi u kontekstu što oćiglednijeg razumevanja sopstvenih osećanja. Sa tamnije se strane te pomalo i mazohistićke potrebe krije duboka nesigurnost, koja se oćituje u kontrastu prema devojkaama koje se tuširaju – intimnost se ne oćkriva, teškoće su pred drugima otvorenije, što se dalo nazreti i u zaćetku ove scene, u svlaćionici kada i pored svih dobrih namera biva shvaćeno da je Lara drugaćija, u trenutku kada traći da zaćmure dok se presvlaći. Zatvaranje oćiju pokazuje nedostatak samopouzdanja i činjenicu da je junakinja tek na poćetku puta u nepoznato. Sve ovo prati tiho, duboko ćutanje, bunar samosti, preduboka tmina prepućtenosti sopstvenim demonima. Uloge brata i oca koji je prate kao sporedni likovi su bitne utoliko što doprinose malom rasterećenju njenih ramena u odrećdenim scenama, kao i u pokazivanju da neko razumevanje ipak postoji, ali i da je ono ipak varljivo. Naroćito je upećatljiv trenutak sa mlaćdim bratom koji instinktivno reaguje kada mu se ne svićdaju Larini postupci te je oslovljava njenim nekadaćšnjim, mućskim imenom – koje je bilo Victor. Rupa sveznanja nam se otvara, Lari je neprijatno u potpunosti, svesna je ko je, i ko želi da bude, ali detinja naivnost je jaća od toga, te bratove reći dolaze kao podsetnik onoga iz ćega se ona izvlaći, iako je fizićko prisustvo onog predaćšnjeg koje se želi prevazići i dalje konstanta.

“Ne moćžeš odjednom da postaneć žensko.” Ne moćže. Ali je mladalaćka želja jaća od svega. U svemu leći tećki paradoks – Lara unićtava telo da bi bila bolja u baletu, da bi ispunila sve ono što se od nje traći. No tako istovremeno unićtava ćansu da i fizićki postane žensko, a što bavljenjem ba-

97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



letom želi da pokaže. Dakako, preveliki su to iza-zovi za jedno mlado telo, i još mlađi um. Ona želi brzu promenu po svaku cenu, želi napred, nastoji da je ono što jeste ne zaustavlja u onome što želi da bude i postane. No težnje su jedno, a telo je drugo. Ma koliko bilo njeno, nije u mogućnosti da ga u potpunosti kontroliše, i svaki put kada toga postaje svesna, sa još većom žudnjom želi da ga što pre promeni.

Dokazivanje pred sopstvenim egom ubija. Tu nastupaju ogledala. Dhont ih koristi u dovoljnoj meri da bi se videlo koliko insistira na trajnom suočavanju sa egom, ali i da bi se kroz poglede ka tom komadu stakla pojačala distinktivnost između Lare i sveta joj, na kojoj, pak, ona insistira. Nagost pred njim joj dopušta da se zamisli pred sopstvenim identitetom i onim što u sebi nosi, da krene da odgovora na pitanja ko je ona zapravo, a ko su ljudi oko nje, šta je pravo, a šta ne, zbog čega se nešto dešava, i kada će da prestane. Ogledalo dolazi i kao dodatak pitanjima sa kojima se u svakodnevici suočava, tako olako izrečenim, a u biti potpuno razarajućim – “Tre-bamo li da te smatramo momkom ili devojkom?” Sa treće strane, na suptilan način je prikazan strah glavne junakinje od još jednog uređaja sa staklom, kamere, koja je uvek tu, ali je ona, Lara, dovoljno uviđajna da je uvek sa njom i prema njoj na distanci. Suštinski, Lara je tokom čitavog filma na tankoj granici između sveopšte udaljenosti od

svakoga i svačega i na samo jedan korak od grle-nog vapaja za pomoći i razumevanjem, te se isti taj ambivalentni odnos uspostavlja i sa onim de-lovima iza kamere, pa tako na trenutke dobijamo jedinstven produkt igranog filma sa dobranim uplivom dokumentarističkog ostvarenja, a što sve uglavnom dobro funkcioniše.

Ako je stavljanje minduša bio podsvesni čin dokazivanja pred sobom i drugima, onda je stupanje u prisnije odnose neminovnost koju nosi pubertet, ali na čijoj teritoriji glavna nam junakinja tek nije sigurna. I na toj strani pokušava da se dokaže, da uradi nešto što možda ne bi da nije svesna sebe u potpunosti, ali što će joj se opet obiti o glavu, te će joj na indirektan način biti saopšteno da je prihvatanje sebe pred drugima korak napred ka istinskom prihvatanju sebe pred onim ogledalom ma koliko se činilo da se bez potonjeg ne može preko praga. Bitnost drugoga, kao odredioca u odnosu na sopstveni položaj, izuzetno je važna, te su i interaktivnost sa drugim devojkama, odnosi sa ocem, nastav-nicom baleta ili osobom koja joj se sviđa, i više nego važni u lakšem shvatanju lične situacije i postupaka koji proizilaze iz tog sagledavanja.

U činu radikalizacije sopstvenih čežnji, Lara biva prepuštena samoj sebi, kamera se po-vlači i ostavlja da bolan rez napravi sama. Nema više krupnog plana, nema bliskosti – glavna ju-nakinja se sa svojim odlukama mora nositi sama,

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

i Dhont pravi dobru odluku kada je prepušta potezima koje je naumila da uradi. Blurovani tonovi slike koje Dhont zatim koristi pravi su pokazatelj stanja Larine duše te se u nekom trenutku dalo pomisliti da će se na ovom mestu – nakon što smo videli posledice onoga što glavna junakinja želi da uradi od samih početaka filma – završiti njena odiseja, ali Dhont se opredeljuje za jedan smeliji, otvoreniji i ne samo po Laru značajniji kraj, dopuštajući joj da napravi korak napred nakon svega i da sama odluči šta i kuda dalje. I kako, to se podrazumeva. Time joj je, možda paradoksalno, dao i više autonomnosti u odlučivanju nego u suprotnom slučaju, ali i prepustio da se o sebi, nadalje, sama stara, što je smeo čin.

Tokom čitavog filma prisustvujemo statičnoj "razigranosti" kamere, potonje montaže i krajnje režije, smelom zaranjanju u potkožne slojeve mlade duše koja se oseća najusamljenijom na svetu, na tom mestu koje joj pruža, tako joj se čini, samo nerazumevanje i odbija je da mu se u svojoj sopstvenoj potpunosti pridruži. Mana koja se daje uočiti glede ovoga je da se kontrapunktivnost spoljašnosti mogla dublje i šire objasniti, i kroz određene situacije produbiti, jer bi se dobila još jasnija slika onoga što nju toliko muči i zašto se drugačijost teško prašta čak i na prividno najliberalnijim mestima. Drugim likovima nije ostavljeno previše prostora jer su svi u službi Larinih postupaka – ne proširuju se njihovi karakteri, ali je to sa neke strane i donekle razumljivo u ovako ličnom filmu gde je sve podređeno glavnoj junakinji, i gde bi se za razvijanje više narativnih rukavaca morala prekombinovati čitava struktura filma, a onda bi se izgubila osnovna nit koja čvrsto drži filmski pravac priče.

Stoga je ovo socijalna drama duboko introspektivnog tipa, putovanje kroz nepoznate predele onoga što se misli da se poznaje, a shvaćaće se da se tek otkriva kroz prilično dobar uvid u funkcionisanje mehanizama detinjih po vrlom automatizmu aktivirajućih samoodbrana, i borbe koja je neprestana, teška, ali iz koje se izlazi uspravnim korakom ka daljem, novom i svom, jer drugi način ni ne postoji, jer se na drugi način ostaje zatvoren i nikada ostvaren.

Milan Zaviša

UDK: 791.633-051ERLINGSSON, B"2018"(049.3)

Halla ide u rat

(*Kona fer í stríð*, Benedikt Erlingsson, 2018)

Film *Halla ide u rat* islandskog redatelja Benedikta Erlingssona osvojio je simpatije institucija (LUX nagrada Europskog parlamenta 2018), kritike (nagrada SACD u okviru Tjedna kritike u Cannesu), kao i domaćih gledatelja (nagrada publike na Zagreb Film Festivalu), a uskoro će dobiti i *remake* s Jodie Foster kao redateljicom i glavnom glumicom. *Halla ide u rat* popularnost duguje klasičnoj formuli: jednostavnoj i dosljednoj premisi, sveprisutnoj pouci i angažiranom tonu kojim se referira na vrlo aktualnu debatu o jednoj od najvećih prijetnji čovječanstvu.

Pedesetogodišnja Islandanka Halla (Hall-dóra Geirharðsdóttir) u javnoj je sferi simpatična voditeljica lokalnoga zbora, dok u privatnoj samostalno i uspješno sabotira masivna postrojenja aluminijske industrije. Hallin cilj je zaštita prirodnih dobara od krupnog kapitala, sprečavanje klimatskih promjena i daljnje eksploatacije prirode. Uništavanjem dalekovoda želi skrenuti pozornost javnosti i vlade, a potencijalne investitore kreiranjem nacionalnog skandala odvući od ulaganja. Na vrhuncu svog aktivističkog pothvata Halla biva obaviještena da je njezin zahtjev za posvajanjem, koji je predala prije pet godina i pritom ga potpuno smetnula s uma, odobren. U ratom razrušenoj Ukrajini čeka je djevojčica Nika (Margaryta Hilska).

Od svog dugometražnog prvijenca *O konjima i ljudima* (*Hross í oss*, 2013), u kojem je spojivši svijet ljudi i životinja progovarao o našim strahovima, paralizama i žudnjama, Erlingsson se svojim drugim ostvarenjem zanima za nužnost i mogućnosti individualnog djelovanja unutar sustava. Svijet sada gradi kao presliku svijesti glavne junakinje Halle. Kao i njezin lik i njezina misija, taj svijet je jasno usmjeren i nedvosmislen, zna što želi i protiv čega nastupa. Lišeni smo svih

značenjskih distrakcija i paralelnih odnosa koji bi ponukali na alternativne interpretacije. Sva filmska izražajna sredstva, fotografija, likovi i strukture odnosa, pažljivo se grade u vrijednosnim oprekama, o čemu svjedočimo već od uvodne scene: s jedne strane prostire se nepregledno plavo nebo i zemljano-zelena islandska pustopoljina, na kojoj stoji Halla, koja poput kakve mitske junakinje arhaičnim oružjima (lukom i strijelom) napada dalekovod, metalan i hladan simbol ljudske dominacije nad prirodom. Prostor i protagonistica, Halla i pejzaž, stoje nasuprot akromatske mašinerije. Hallina hrabra i kreativna izmicanja sustavu, koji ju nemilosrdno progoni, vrlo su originalno zamišljena i uprizorena. Ona trči, saginje se, sakriva, izmiče, razara, subverzivna je i prkosna. S maskom Nelsona Mandele Halla kamenom razbija dron uz divljački krik, evocirajući kakav iskonski sukob u suvremenom štihi. Struktura gotovo graniči s onom bajke: Halla je junakinja u misiji, sustav i njegove pristaše zli su protivnici, pomoćnici eto pomažu, a sestra blizanka u službi je narativnog obrata – završne zamjene blizanki – klasičnog raspleta u kojem svi bivaju zadovoljeni (pa čak i Vlada).

Određeni otklon od konvencionalne forme postiže se filmskom glazbom. Klasični *soundtrack*, kao postproduksijski dodana vrijednost, zamjenjuje se živim, dijegetičkim izvedbama četveročlanog muškog benda. Na razini radnje oni su manifestacija Hallina nagona za akcijom jer u maniri ratne koračnice prate, ali i potiču njezine odluke i radnje. Živa (i poprilično disharmonična) glazba pritom nije u službi komičke ili estetske dopune, već širi okvir priče na gledatelje. Bend kao metafikcionalni entitet komunicira kako s likovima tako i s gledateljem. Svjesni našeg pogleda, klasičnim probijanjem četvrtoga zida, njihova glazba, kako u Halli tako i u nama, izaziva nestrpljivost, nemir i potrebu za kretanjem. A dolaskom Nike u Hallin svijet, otvara se i prostor za tročlani zbor ukrajinskih tradicionalnih pjevačica. U istom narativnom prostoru, u još jednom nizu vizualnih i strukturnih opreka, muški bend i ženski zbor progovaraju o Hallinoj glavnoj dilemi: odabiru između požrtvornog majčinstva i samotnjačkog idealizma.

Taj se konflikt rađa u trenutku vrhunca Hallina radikalnog djelovanja kada ona istodobno dobiva priliku postati majkom. Iako se naizgled čini da su te dvije potrebe (za majčinstvom i radikalnom sabotažom) u suprotnosti i da jedna drugu isključuju (da Halla mora prestati kako bi postala majka), ispostavlja se da to nije slučaj. Odluka ne leži u napuštanju borbe, već o promjeni metode. S jedne strane stoji devastacija i sabotaža infrastrukture sustava. S druge strane roditeljstvo kao proces pozitivnog predznaka, dugoročnog stvaranja promjene odgojem. Halla ima opciju razoriti trenutni sustav ili stvoriti novi mijenjajući stari iznutra. Jedno je trenutačna reakcija, dugo je dugoročno ulaganje, oboje je neophodno za konačni uspjeh. Halla se naposljetku ne odriče, ne odustaje, samo bira novi način djelovanja. Kako prva scena uvodi u premisu (Halla djeluje) tako ju zadnja, nakon nekoliko dilema na koje nailazimo, konačno i ponovno opravdava čineći zaokruženu cjelinu. Halla i Nika izlaze iz poplavom zablokiranog autobusa u Ukrajini i pješice s ostalim putnicima, muškim bendom i ženskim zborom, gacaju po posljedicama prijetnje protiv koje se Halla žestoko borila. Zadnja scena potvrda je činjenice da se borba nastavlja, u drugačijem obliku i kroz Nikinu budućnost.

Zanimljivo je kako je originalni naslov, *Žena u ratu* (*Kona fer í strí*, ili u engleskom prijevodu *Woman at War*), hrvatski prijevod sveo na pojedinku Hallu koja ide u neki svoj osobni rat, oduzevši filmu još jednu važnu paratekstualnu indicaciju. "Žena u ratu" funkcionira kao jaka simbolična slika. Jer Hallina se ženska borba ne uklapa u klasičnu narav rata. Ona se ne temelji na separaciji od drugog i dominaciji nad njime. Upravo suprotno, temelji se na suštinskoj jednakosti i zaštiti. Zemlja Hallu odmara i puni životnim i borbenim elanom. Ona je u suradničkom odnosu sa Zemljom, koristi ju za zaštitu, zaklon od dronova, helikoptera, specijalaca i policije, ali i okrepu od umora, hladnoće i beznađa. Krupni kadrovi Hallina lica, koje pronalazi uporište u hladnoj mahovini, nisu zabrazdili u klišeiziranu patetiku. Dapače, na jednostavan način doprinose karakterizaciji Halle kao ženskog bića koje prepoznaje svoje izvorište, korijenje svoje borbe.

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ekofeminističkom notom Erlingsson na nedvosmislen način progovara o činjenici da je čovjek proizašao iz Zemlje te da je neodvojiv od nje i o njoj ovisi. Prema tom principu i gradi svoju heroinu i svijet u kojem je njezin “rat” očigledno nužan.

Okosnica i misao vodilja ove priče jednostavna je i vrlo neposredna: nužnost i opravdanost bilo kakvog djelovanja, odnosno aktivizma. Svi sporedni odnosi, motivi i konflikti, koji se putem otvaraju, idu u službu intelektualne diskusije o uvjetima i posljedicama te osnovne aktivističke pouke. Bilo da su komentar na mogućnosti i ograničenja pojedinačnog djelovanja naspram apsolutne moći vladajućeg sistema, debata o tome je li “žena s planine” teroristica ili nacionalna heroina, ili pitanje treba li uništavati dalekovode ili radije meditirati u indijskom hramu, zaključak nam je jasan. Treba učiniti nešto.

Naposljetku, svjedočimo zaokruženoj, upečatljivoj priči u režiji bivšeg aktivista, koji se i sam nekoć vezao za strojeve, koja je vješto izbjegla postati obična angažirana propovijed o klimatskim promjenama. Hallin je univerzum promišljeno izgrađen, potpuno dosljedan i toliko realističan da ostavlja dojam da “ovo je toliko suludo da bi sigurno upalilo”. Hallini fantastični odgovori na progone odjednom postaju poučni priručnik suvremenom podjarmljivanju sustava i uočavanju njegovih slabih i slijepih točaka. Ako ne želiš da te helikopter uoči, navuci na sebe truplo raspadnutog ovna. Ako ne želiš da dron identificira crte tvoga lica, uništi ga samostrelom

noseći masku. Psi neće namirisati eksploziv ako ga zamaskiraš u gnojivo, a vladine agencije neće prisluškivati tvoj razgovor ako odložiš mobitel u zamrzivač. Erlingssonova aktivistička pouka stiže u jednostavnom formatu i u pravom trenutku, na svojevrsnoj prekretnici antropocena, pa ako se i proces identifikacije s likom Halle ne dogodi, onda svakako prepoznajemo potrebu za kakvom zbiljskom Hallom među nama.

Dora Sivka

UDK: 791.633-051JURKAS, A. "2018"(049.3)

Happy end: Glup i gluplji 3 (Anđelo Jurkas, 2018)

U zemlji u kojoj živim(o), nema mjesta šali na vlastiti račun. Hrvati su uvijek "veliĉanstveni, dostojanstveni". Na njih se uvijek gleda s "ponosom", kao na heroje. Prema pripadnicima nacije "Lijepe Naše" odnosimo se s "pijetetom". Jednako smo sveĉani i ponizni kako prema *Svetinji* domovine (Škoro), tako i prema egzaltiranom glupiranju nedjeljom popodne kroz kreveljenje "Volim Hrvatsku". A sama pak predsjednica najkarikaturalniji je primjer beskraje zaluĉljenosti u "našu" nam HR... i to parazitirajuĉi na uspjesima nogoloptaĉa ili majstora tenisa (koji svoj porez plaćaju negdje u Srednjoj Europi), ali i paradirajuĉi te slikajuĉi se s oruĉjem.

Sve oko nas, naprotiv, smatra se nedorašlim tom srednjoeuropskom uljudbenom imperativu. Kada se netko ovdje odvaĉi sve ovo (ma, zapravo, uopće i ne) dovesti u pitanje (nego) tek malo se narugati, ili barem "zajebavati" s ovom silnom ozbiljnošću sebedoĉivljajnosti – "ide nam beskraje na Źivce". Svemu ovomu svjedoĉio sam i na prošlogodišnjem pulskom festivalu kada su Jurkasa "ozbiljni hrvatski filmaši" doĉivljavali s latentnim podsmijehom i prezirom. Ali ne samo oni, nego i vrli filmski kritiĉari.

Međutim, ponovno se Jurkas ukazao hrvatskom kinoopćinstvu. Film je bio najavljen u Puli 2018, na repertoaru HR-kina prikazivan početkom 2019, da bi se na posebnoj projekciji ponovno vratio u Pulu. I to opet s gomilom likova s hrvatske estrade. Sve to skupa upakirano je u jedan galimatijas neukusa i – hvala bogu! – političke nekorektnosti. U tom je smislu ostao enerwantan i provocirajuĉi za lake Źivce pravovjernih HR-kulturnjaka. Jer... on baš voli "ići na Źivce". I to onako da ga poŹelite odalapati ili barem "zakaĉiti

nogom", u prolazu. Pritom mu još odrŹati prodiĉu o "moralnim, kršćanskim vrijednostima". Dakle, u sveopćoj uŹurbanosti i trci za poduzetnim postignućima, Anđelo Jurkas u malo više od dvije godine dovršio je svoju filmsku trilogiju o...

O ĉemu ono? Kako sam kaŹe, radi se "muško-Źenskim odnosima, ljubavi i posljedicama ljubavi". Nakon debitantskog (i /ne/namjerno diletantskog) *Zbog tebe* (2015), uslijedila su dva samosvjesnija uratka: *Fuck off I Love You* (2017) i *Happy End* (2018); potonjem je dodan i znakoviti podnaslov *Glup i gluplji 3*. "Samosvjesnija" uratka? Da, jer upravo se o svijesti i radi. Toĉnije, o "intencionalnom aktu svijesti" (Husserl). Pretjerujem? Da. Ali tim gore po ĉinjenice (Hegel).

O drugome dijelu trilogije popriliĉno sam se kritiĉki izjasnio.¹ No u ovome trećem dijelu došlo je do neoĉekivano zaokruŹene sinteze. Ne znam... ali ĉini mi se da su upravo braniteljski novinski napadi "oĉvrsnuli" Jurkasa u dosljednom stavu.² Opet, da... ovaj neumorni autor doista voli svoju zemlju. Jer kako drukĉije protumaĉiti ovaj "domoljubni film" koji razgaljuje dušu pozitivnim ozraĉjem?!

Alvin (Anđelo Jurkas) i Viktor (Dino More) dvojica su poodavnih studenata Fakulteta političkih znanosti i Filozofskoga fakulteta. Naravno... nezaposleni, u svojim srednjim tridesetima. No oni nisu Źeljeli sjediti skrštenih ruku, odlučili su se baciti u "poduzetništvo". Sinula im je sjajna ideja, istodobno i "humanitarna". A kako drukĉije objasniti "pomoć ljudima"? Projekt pomoći, pak, bit će seksualna terapija za tijelo i dušu. Teško je ne priznati da je upravo to bit onoga baš humanoga, skoro *menschlische, allzumensclische*... Naravno, prije svega je trebalo pomoći zgodnim curama s estrade i svijeta glume. Tako će prva u nizu "potrebitih" biti pjevaĉica Karmen Sunĉana Lovrić. No, "potrebite" će se nizati od neuspjelih glumica do nezadovoljnih opatica. Seks-biznis cvate... I dok Viktor, baš ono... "rastura", Alvin – zvan Jesus – postiŹe orgazmiĉko zadovoljenje klijentica "svetom energijom" i isijavanjem erosa.

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Vidi: <http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif=141#W-qLU-hKiMg>

² <<https://narod.hr/hrvatska/andelo-jurkas-se-ispri-cava-nisam-htio-uvrijediti-glogoskog-moj-otac-branitelj-s-prve-linije-a-hrvatsku-oboavam>>



Društvo spektakla (Debord) prihvaća ovaj dvojac, ambivalentnog imena Happy End, kao svoje nove *celebrityje* s kojima se svi žele družiti. Da, da... hiper je to realistički, turbo-nabrijani, sme-gma-plazmički proboj.

Ponovno, kroz Jurkasov film prodefilira cijeli niz mega-poznatih lica HR-estrade. Od Massima do Ede Maajke proteže se "zvjezdana prašina", a točku na i svakako predstavlja cameo-nastup (bivšeg) direktora HAVC-a Daniela Rafaelića koji glumi "lika s idejom". Hoće li se Jurkas konačno "uvući u pakšu" krovnom financijeru u nas? Željno iščekujem sequel ove sapunice od nezakonitog seksa HAVC-a i Jurkasa.

Spuštam malo loptu na tle... Zbog čega držim da je posljednji dio trilogije konačno (skoro pa) posve uspio kinouradak? Ponajprije, stoga jer je "zabavan" (a, doista, niste mogli očekivati blagonakloniji pridjev od mene, starog zanovijetala). Film pršti dobrim forama, "šala šalu stiže", *visprenost i žovijalnost caruju... a politička nekretnost klade valja*. Uf... opet zabrazdih u poslovični diskurs. Ali, ako sada mogu s popriličnom sigurnošću ustvrditi da se u HR-kinu desio jedan pozitivan trend, onda je to zasigurno ovaj. Dakle, *trash*-komedija, ili točnije groteskna *trash*-travestija. U ovaj, posljednjih godina razvijeni kino-izričaj, mogli bi se uvrstiti kako izrazito neuspjeli radovi poput *Lavine* (2016) Stanislava Tomića, mnogoautorskog omnibusa *Transmania* (2016) ili dodvorničkog nedjela *Narodni heroj Ljiljan Vi-*

dić (Ivan-Goran Vitez, 2015), tako i glamurozni debitantski *patchwork*-uradak Ivana Livakovića *Svinjari* (2015).

Što čini Jurkas svojom "amaterskom poetikom"? Iskorištava ono što mu je "bogom dano" u ovoj zemlji koja sebe doživljava bastionom katoličanstva, morala, obiteljskih vrijednosti... a zapravo je nakazna (državo)tvorevina onog najnekršćanskijeg, najnemoralnijeg i prijetvorno protuporodičnog. Naime, što? Onaj element/moment koji tako "živcirajuće" po dežurne dušobrižnike prakticira Jurkas – i to najbolje u doista "sretnom kraju trilogije" – jest ljubav, pardon seks... zapravo, baš samu radost življenja. Ono, *volite se ljudi (jebite se), lakše ćete se izvući iz svih onih teških snomorica prepunih dosadnih Veličanstvenosti, Dostojanstava, Herojstava i Ponosa*, kojima svakodnevno medijski tlačitelji s HRT-a i inih komercijalnih televizija državotvorno muče pučanstvo (tako da HR-nogometnoj vrsti više nije moguće odigrati utakmicu bez da se prije najave kod HR-generalskog zbora ili budu blagoslovljeni od Kaptola).

Naravno, jebanje je zdravo (osim ako se ne dešava u "zdrav mozak" – vidi kraj teksta). A to se Hrvatima ponavlja i prečesto i to kao "samoskrivljena nezrelost" (Kant). Upravo je stoga Jurkasov film osebujna terapija nacije smijehom i seksom, kojoj će se, nažalost, podvrći tek malen, skoro pa neznatan broj HR-kino poklonika. No, *Happy End* je već sada žanrovski "klasik" novo-

uspostavljenog žanra (barem za potpisnika ovih redaka u rangu s prošlogodišnjim istoimenim Hanekeovim filmom).

Nije da nema lošijih dijelova i praznoga hoda; prije svega tu mislim na epizode intervjua s afričkim i talijanskim sugovornikom ili, pak, putešestvije protagonista u Beograd uz suočenje sa svojim srbijanskim, lošim plagijatorima. Režijski, mozaična je struktura uklopljena u suvislu naračiju, naravno, uvjetnog karaktera. Kamera je, pak, nešto discipliniranija negoli u ranijim Jurkasovim ostvarenjima. Također, nema bazičnih diletantskih zamućenosti vizure i priče, prisutnih recimo u filmu koji je prošlog ljeta bio dijelom nacionalne konkurencije Pule, *Do kraja smrti* (2018). Glumačka je improvizacija, *bona fide* prema autoru, ovoga puta na visokoj razini profesionalnosti. Cjelina funkcionira bez redundantnih redateljskih ekscesa.

Ipak, neke su sekvence doista antologijske. Najprije, tu je sjajni nastup Ede Maajke i priča o biznisu sa Svetom Zemljom (već sada to možemo staviti uz bok Škorinoj naci-Svetinji). Jurkas se poigrao i s Irenom Škorić te mogućim nastavkom "franšize" (?) *Seven-Sex-Seven* (2011). Ipak, sasvim "politički nekorektna" epizoda s Kristijanom Milićem i abonentima njegova filma *Broj 55* (2014), katarzični je vrhunac kinozabave (Ne, ne... meni to, recimo, nije bilo ukazanje 'gitarškog heroja' Ante Perkovića na početku i kraju filma). Ne znam jesu li (i) na čemu bili Ugljen i Cindrić, ali njihova spika o 53 člana kluba fanova Milićeva filma, izostalih i nepotrebnim ženama, te glumcima kao pederima je ono... wow!

Ne znam, doista, čija je ideja bila ona s domovinskim rapom, ali skidam kapu dolje na ovu neupitno domoljubnu gestu *par excellence*. I ja sam (nekakav) Hrvat i "Volim Hrvatsku" (iako ne možda tako raspjevano i egzaltirano kao Fodor, Navojci i HRT-ova ekipa istoimene emisije). Još jednom, zašto već sad smatram *Happy End* neprijepornim žanrovskim HR-klasikom? Pa ima li boljeg glazbenog motiva i poučnije poruke za drage mi sunarodnike od one iz Krankšvesterova *Gabera* i: "Nisam Gay, ali DJ...JBMuG"!?

Marijan Krivak

UDK: 791.633-051NOE, G."2018"(049.3)

Klimaks

(*Climax*, Gaspar Noé, 2018)

Gaspar Noé zna privući pažnju. I to ne samo onim što prikazuje – recimo, "beskrajno" dugačkim i traumatičnim kadrom silovanja u filmu *Nepovratno* (*Irréversible*, 2002) u usporedbi s kojim se seksualne eskapade Marlona Branda s putrom u *Posljednjem Tangu u Parizu* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972) čine kao tinejdžerska ljubakanja u parku, ili, pak, eksplicitnom scenom orgija u *Ljubavi* (*Love*, 2015) kojih se ne bi posramio ni Nagisa Ōshima, redatelj *Carstva čula* (*Ai no korīda*, 1976) – već i doslovno, samim otvaranjem filma. Tako na početku *Nepovratnog* stoji odjavna špica s tekstom koji ne samo da se diže umjesto da se spušta, i u kojemu su pojedina slova zrcalni odraz svojemu originalu, već koji se kako špica odmiče počinje rotirati najavljujući dezorijentirajuću kameru koja će doslovno stvoriti mučninu kroz nastavak filma. *Ulaz u prazninu* (*Enter the Void*, 2009), pak, otvara psihodelična uvodna špica koja vas uz plejadu boja, fontova, munjevitih izmjena teksta i brutalnog stroboškopskog efekta, ostavlja korak do epileptičnog udara.

Noéov najnoviji film, *Klimaks* (*Climax*, 2018), na prvi pogled, točnije prvi sluh, čini se da počinje nešto mirnije. Jedna od Satievih *Gimnopedi* ukrašava logo producenta Arte, te iako blago distorzirana daleko je od silovanja osjetila koje je Noéu toliko milo. No već par sekundi kasnije, vriskovi krvave žene, koja je prikazana iz ptičjega rakursa kako se vuče po snijegu sve dok ne padne i u jadu ne počne raditi anđele s crvenim krilima, a kamera ju prati rotacijom od 360 stupnjeva sve dok je ne pretekne i žena ne nestane iz kadra. Zatim slijedi prikaz nešto krajolika i tekst špice. No zanimljivo, ovo nije jedina početna špica filma. Nakon intervjua s jednim po jednim (ili parom) plesača i(li) plesačica (koji se prikazuju na televizoru uokvirenom videokazetama i knjigama, sugerirajući na ne baš najsup-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



tilniji način kandidate za intertekstualne veze i vezice), opet loga producerskih kuća i remiks Cerroneove pjesme *Supernature* najavljuje drugi, još upečatljiviji početak filma. Slijedi petominutni neprekinuti vrhunsko koreografirani kadar u kojemu više od dvadeset eksplozivnih plesača pruža otvaranje čijeg se pandana u energetičnosti zbilja ne mogu sjetiti, a uspjeh je tim veći zato što je kamera poprilično suzdržana (radi se dominantno o totalu plesne dvorane uz ponešto gibanja u prostoru, pozicioniranja u ptičju perspektivu i vraćanja na početnu poziciju). I ako to nije dovoljno, točno sredinom filma dolazi treća i posljednja špica – psihodelija imena glumaca, glazbenika i filmaša kričavih boja da nas pripremi za ono što slijedi.

Kao vječnog tinejdžera Noéa u njegovim filmovima najviše interesiraju seks i droge. Kako se u *Ljubavi* dobrobrano posvetio prvome, ovdje se pozabavio drugim. No iako je ovaj film jedna od fenomenološko realističnijih reprezentacija iskustva droge na filmu (o čemu više u nastavku), najveće postignuće s ovim filmom ipak je ono

žanrovsko – to što je Noé uspio ostvariti primarno narativni dugometražni plesni film. Ako shvatimo plesni film kao filmski žanr u kojemu je dominantni sadržaj reprezentacija plesa, onda on zasigurno ima dugu povijest. Već u najranijem periodu kinematografije i prije Lumièreovih filmova, počevši s 1894, Edisonova tvrtka je snimila niz filmova s popularnom plesanicom Annabelle Moore kako izvodi ples leptira i serpentinški ples (postojale su čak ručno obojene verzije). Čak i ako smo striktniji i inzistiramo na modernističkom ključu da je pravi plesni film tek onaj koji koristi filmska sredstva povrh puke mogućnosti reprodukcije, poput montaže, povijest ovog žanra još uvijek seže dobrobrano u prošlost i barem do *Koreografske studije za kameru* (*A Study in Choreography for Camera*, 1946) Maye Deren u kojoj plesač Talley Beaty elegantno putuje kroz nepovezane prostore uz pomoć rezova. No svi ovi primjeri očigledno nisu narativne prirode. Edisonova serija reprodukcija kapitalizira na fascinaciji pokretom što je oduševljavalo rane potrošače novog medija, kao i erotikom nagih nogu iznad

gležnjeva, što je nesumnjivo škakljalo maštu publike kasnog devetnaestog stoljeća. Iz narativne perspektive, ako ju takvom uopće možemo nazvati, jedino što možemo reći je da Anabelle pleše kakvih četrdeset sekundi. Tu nema ni jasnog početka ni kraja, film počinje i završava usred plesne rutine. U Deren, neporecivo, postoji jasno definirani početak i kraj koji služe kao lokacijski okvir za plesnu izvedbu – putujući kroz različite prostore Talley se napokon vraća u šumu gdje je i počeo ples. Ali i u nje izostaju minimalne narativne kategorije poput likova, ciljeva ili motivacije.

Moglo bi se, dakako, prigovoriti da postoji filmski žanr koji je zasigurno narativan i u čijoj su barem jednoj podskupini plesne točke važan element – mjuzikl. Treba se samo sjetiti plesnih brojeva Freda Astairea i Ginger Rogersa poput *Never Gonna Dance* iz *Doba swinga* (*Swing Time*, George Stevens, 1936) i činjenice da bi bez te i sličnih točaka navedeni film žanrovski bio nešto drugo. To bi bilo teško poreći, ali istovremeno treba naglasiti dvije stvari. Prvo, mjuzikli kao što sama riječ kaže, su mjuzikli. Ples, iako važna komponenta, za razliku od pjesme nije nužan da bismo nešto nazvali mjuziklom. Drugo, u mjuziklu glazbeni brojevi su jasno prepoznatljivi kao zasebni dio filma s dobro definiranim početkom i krajem. Fred i Ginger ne plešu i ne pjevaju kroz čitav film, već u jednom jasno uočljivom trenutku započinju svoju točku i u isto tako prepoznatljivom momentu je završavaju. Drugačije sročeno, mjuzikli imaju A-B-....-B-A strukturu u kojoj je A narativni segment, a B pjevno(-plesni). Generalno govoreći, *Klimaks* takvu strukturu nema.

Bez sumnje, kao što sam već rekao, drugu špicu slijedi grandiozna petominutna plesna scena koja, iako u njoj možemo naći trunčice narativnih informacija (neki su likovi okarakterizirani svojim plesnim izvedbama i/ili kostimima – recimo, Daddy /Kiddy Smile/ i Riley /Lakdhar Dridi/ kao gej ili David /Romain Guillermic/ kao agresivan), u suštini je spektakl audiovizualnog užitka na razini kakav su Annabellini filmovi morali biti. No već ovdje imamo početke subverzije A-B-A strukture utoliko što nenarativni atrak-

cijski segment B prelazi u A bez ikakve filmske interpunkcije. U mjuziklima kraj nenarativnog segmenta redovito je označen nekom vrstom reza. U *Klimaksu*, pak, plesna rutina, koja uključuje i iznimnu koreografiju kamere, direktno se nastavlja u narativni segment s ništa manje vještim upravljanjem kamerom, i taj neprekinuti kadar (koji uključuje i B i A) zajedno traje više od dvanaest minuta. Štoviše, narativno ključni element – *sangria*, koju je netko bez znanja ostatka trupe zapaprio LSD-om, praktički je prva stvar koju vidimo u tom nastavku.

I drugi slučaj plesne kadar-sekvence – niz izvedbi snimljenih iz ekstremne ptičje perspektive u kojoj je leća kamere potpuno paralelna s podom i u kojoj svaki od plesača dobiva priliku da pokaže svoje umijeće unutar kruga kolega koji ga bodre – na prvi pogled čini se tipičnim B segmentom. Nesumnjivo, za razliku od prvog primjera, ovaj je omeđen dvama kadrovima gramofonske ploče koja otvara i zatvara glazbenu podlogu koja je pratila ples. No ono što slijedi je isti položaj kamere u kojemu je ples pojedinaca sada zamijenio podij otvoren svima. I upravo ovdje postaje jasno ono što se već dalo naslutiti u manijakalnom plesanju svih aktera, koje je kroz čitavu ovu kadar-sekvencu postajalo agresivnije i "autističnije" od onoga što smo vidjeli na početku filma, da se nešto događa, da je netko bacio nešto u zajedničku sangriju koju trupa pije, jer se jedan po jedan počinju ponašati bilo izrazito agresivno bilo poprilično snuždeno.

Štoviše, montažno govoreći, ova kadar-sekvencu zrcali kadar-sekvencu koja joj prethodi – niz međusobnih razgovora plesača o njihovoj svakodnevicu, problemima, seksualnim željama, itd. I ondje je kamera statična, te iako nije uperena iz ptičje perspektive već je u ravnini očiju, odaje isti frontalni dojam kao i prethodna kadar-sekvencu. Ni u jednom slučaju nema rezova koji dubinski grade prostor (kroz recimo standardne kadar/kontra-kadar strukture). Dodatna simetrija leži u tome da ove dvije kadar-sekvence zapravo reprezentiraju dvije uzastopne faze iskustva LSD-a – logoreju (popraćenu smije-

hom) i divljaštvo. Dok se u prvoj plesači ponukani prisilom da govore, govore i govore, a riječi im gotovo kompulzivno izlaze iz usta, u drugoj slijedi poriv za skakanjem, trganjem, urlanjem, razaranjem i vriskanjem. Utoliko, iako postoje montažni elementi koji omeđuju tu kadar-sekvencu, ona je integrirana u film kako narativno (razvijanjem reprezentacije vremenskog djelovanja droge) tako i stilski (zrcaljenjem prethodnog narativnog segmenta).

Iz ove perspektive, krajem druge plesne kadar-sekvence, retroaktivno postaje jasno da bi i kadar vrišteće krvave žene sa samoga početka filma mogli čitati ne samo kao narativni prolog, već i kao stilizirani ples, posebice rad rukama i nogama u snijegu koji oblikuje anđele i koji nije nipošto slučajno popraćen punom rotacijom kamere. Tome govori u prilog nekoliko dodatnih faktora: sam položaj kamere u oba je slučaja horizontalan s tlom, te rotacija kamere na samom početku filma ne samo da podsjeća na rotacije koje smo vidjeli u kontinuiranom plesnom kadru nakon druge špice, već i ocrta imaginarni krug oko centralnog lika, kao što to čine plesni partneri promatrači u kadar-sekvenci opisanoj u prethodna dva paragrafa. Drugim riječima, ono što bi u mjuziklima nazvali tipičnim B sekvencama, u *Klimaksu* je mnogo integriranije s ostatkom filma pa tako vidimo da i ono što se naziva narativnim A segmentom zapravo sadrži bitno plesnih značajki.

Ovaj kompleks do punog izražaja dolazi nakon treće špice u majstorski koreografiranom dugačkom, neprekinutom (barem fenomenološki, ako ne i tehnički) kadru od četrdeset i tri minute u kojemu je ples ne samo potpuno integriran u film, nego je i sastavni dio artikulacije njegove radnje. Tako je najlogičnije, recimo, da u trenucima kada LSD postaje preintenzivan glavna protagonistica Selva (Sofia Boutella) uz vriske i lamatanje udovima te udaranje po podovima i zidovima postaje dio "plesne točke", kao i grebanje po hulahupkama ili manično polijevanje vodom. Ili kada, pak, malo kasnije na vrhuncu pjesme *Window Licker* Aphexa Twina,

Selva napreduje ka glavnom plesnom podiju dok u pozadini jedan sporedni lik, nogama fiksiran na mjestu, tijelom izvodi svakakve kontorzije i neprirodna iščašenja zglobova i udova, najavljujući grotlo koje ju tamo čeka.

No ne radi se ovdje samo o pokretima unutar kadra – kamera je tu također sastavni dio koreografije. Koristio je Noé izrazito pokretnu kameru i u svojim ranijim filmovima, ali tamo je na neki način takva kamera bila motivirana – npr. u *Nepovratnom* na metaforičkoj ravni kao uzaludan odgovor nepovratnosti vremena, a u *Ulazu u prazninu* kao subjektivni kadar kako protagonista tako i njegova duha – ovdje je motivacija mnogo sigurnija i mnogo više gradirana, tako da prava eskalacija pokreta kamere stiže tek u finalu kolektivnog ludila na LSD-u. U posljednjim minutama toga dugoga kadra, gdje je kamera najvećim dijelom izvrnuta naopako i "gmiže" uz ta nakaradna tjelesa, koja se groteskno razvlače po podu u nezamislivima formama, čini se kao da smo zapeli u novom krugu Danteova pakla. To film čini još dojmljivijim jer su izbjegnuti jeftini trikovi u kojemu se kojekakve vizualne halucinacije ostvaruju digitalnim trikovima. Striktno govoreći, sumanutost vizualnog iskustva protagonista ostvareno je isključivo pokretima kamere, osvjetljenjem i, dakako, plesom. Rekao bih da je ovo do sada najbolji Noéov film i možda čak i začetnik jednoga novog žanra.

Mario Slugan

UDK: 791.633-051ROURKE, J."2018"(049.3)

Marija, kraljica Škotske

(*Mary Queen of Scots*, Josie Rourke, 2018)

Povijesni filmovi mogu pokušati što vjernije prikazati povijest, ili kroz povijesne teme komentirati sadašnjost. *Marija, kraljica Škotske* pokušava oboje, ali postiže tek polovičan uspjeh. S jedne strane, film utemeljen na knjizi povjesničara Johna Guya (*Queen of Scots: The True Life of Mary Stuart*, 2004) inzistira na povijesnim činjenicama, no s druge je pretjerano politički korektan i povijesno falsificiran. U svakom prizoru, od vijećanja u najužem krugu Elizabetinih savjetnika pa do propovijedi u zabačenom škotskom selu, nalazimo barem jednog crnca ili Azijata, što je svakako pretjerano za 16. stoljeće. Čak i neke povijesne ličnosti, koje su stvarno postojale, ali su bile bijelci, glume tamnoputi glumci, što se suprotstavlja težnji za povijesnom točnošću, te je ovaj obrnuti *whitewashing* kontraproduktivan.

Politički korektan pristup vidljiv je i u načinu na koji su prikazane kraljice Elizabeta I (Margot Robbie) i Marija Stuart (Saoirse Ronan). Potonja je oličenje vjerske i seksualne tolerancije; prije ili kasnije dolazi u sukob sa svim muškarcima koji ju pokušavaju sputati. I dok Marija samostalno donosi progresivne odluke, Elizabeta je vječno okružena muškim savjetnicima, što je posebno istaknuto u prizoru u kojem se ona probija kroz dvoranu punu muškaraca. Stoga da bi i Elizabeta postala modernija, u dijalogu s jednim od savjetnika film ju pokušava prikazati kao transrodnu osobu, ženu koja preuzima muški vladarski identitet. Međutim, istovremeno je isfrustrirana jer joj je lice unakaženo ožiljcima od bolesti i jer nema muža i djecu, za razliku od Marije. Mariju čak i u zadnjem prizoru, kad su već obje u srednjim godinama, Saoirse Ronan glumi kao

mladu, gracioznu i svježju, dok Elizabeta, koja je prikazana kao normalno ostarjela, hoda pomalo ukočeno i lica prekrivenog debelim slojem šminke. Kostimi su kroz cijeli film dodatna ilustracija njihovih karaktera: Marijine haljine su od mekših, podatnijih, senzualnijih materijala, vlastita kosa joj je spletena u nježnu pletenicu – ona je žena u doticaju sa svojim tijelom; Elizabeta nosi periku, haljine sa žičanim elementima – ona je stroga i frigidna, nevoljena i ukočena. Mariji se trebamo diviti, Elizabetu sažalijevati.

Marijin glas montiran je uz završni prizor njezina smaknuća te čujemo kako se obraća sinu, budućem Jamesu I koji će ujediniti kraljevstva Engleske i Škotske. Film pokušava prikazati Jamesov dolazak na prijestolje kao njezin veliki trijumf usprkos tome što je ona dugo bila bespomoćna, u kućnom pritvoru, i na kraju smaknuta. U stvarnosti je mnogo dužu i stabilniju vladavinu, bez poniženja, bjegova i izolacije, imala Elizabeta, iako bi po logici filma uspješniji monarh trebala biti Marija jer je sačuvala mladost i ljepotu, i uz to rodila sina. Politički kompleksan odnos dviju kraljica, uvjetovan i unutarnjom stabilnošću njihovih zemalja te vjerskim sukobima protestanata i katolika, sveden je na žensku taštinu i zavist. Film tako ne dopušta mogućnost da je Elizabeta zapravo vrlo dobro znala što radi i puštala svoje savjetnike da obave prljavi posao umjesto nje.

Pri kraju filma dvije se kraljice konačno sreću u sceni u kojoj su odvojene brojnim zavjesama pa prvo samo čuju glas one druge, a tek nakon nekog vremena se i vide. Predvidiva metafora preprekâ koje su morale proći da bi se našle licem u lice, jednako je nenađahnuta kao i konstantna upotreba riječi "sestra" (koja današnjeg gledatelja navodi na krivi trag jer Marija i Elizabeta nisu bile sestre nego sestrične, što ne saznajemo iz filma), a neinventivne metafore neizbježne su čak i u usporedbi škotskog i engleskog krajolika. Impresivne škotske planine snimane iz zraka, kao pozadina radnje razbijaju monotoniju komornih scena u dvorcima, ali kao da osim toga nemaju svrhu. Neki krajolici su mogli biti i bolje iskorišteni, npr. u prizoru bitke u šumi vojska djeluje

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



skućeno. Prizor bi bio dojmljiviji na preglednijem, otvorenom prostoru, a i gledatelji bi stekli jasniji dojam o Marijinoj vojnoj moći. Još jedna propuštena prilika je upotreba glazbe: za vrijeme jednog od Marijinih prvih susreta s budućim mužem, prisutan je i glazbenik, ali u prizoru se ne čuje melodija koju on svira, što bi doprinijelo autentičnosti, nego *soundtrack*.

Problem je možda u tome da je Josie Rourke prvenstveno kazališna redateljica kojoj je ovo prvi film. S jedne strane naviknuta je na prostorno ograničene scene pa joj škotske planine ostaju na razini razglednice ili turističkog promotivnog spota jer ne zna što bi s njima; s druge strane, u engleskom kazalištu nije nezamislivo da npr. Hamleta glumi crnac ili žena: ta sloboda ipak nije dopustiva u drami koji teži povijesnoj točnosti. Inzistiranje na feminističkoj interpretaciji Marijine životne priče toliko je uporno da postaje predvidivo, čak i zamorno: gotovo da je suvišan lik propovjednika Johna Knoxa (David Tennant) kao samo još jednog u nizu njezinih zatucanih, konzervativnih protivnika, čija uloga se svodi na izvikivanje bijesnih mizoginih parola po škotskim zaseocima te se iz filma nikako ne može steći

pravi dojam o njegovoj povijesnoj ulozi u škotskoj reformaciji.

U ovom je filmu Elizabeta I, jedna od najpoznatijih i najdugovječnijih vladarica u povijesti, prikazana kao iznimno nesretna i nezadovoljna žena, koja nema nikakvu kontrolu nad svojim životom. Istovremeno film pokušava poslati *girl power* poruku kroz lik mlade kraljice koja se svađa s muškarcima, bez zadržke izražava svoje mišljenje, vodi vojsku, zapošljava transrodno osoblje i bori se za vjersku toleranciju. Za ovakvu poruku odabran je potpuno krivi materijal, između ostalog i zato što je ona velik dio života provela u zarobljeništvu upravo pod Elizabetom. Film nasilno pokušava stvoriti opoziciju između proaktivne i atraktivne Marije te zavidne i neostvarene Elizabete, pri čemu povremeno sam sebe pobija. Pritom ne pokušava naći moderne elemente u određenom povijesnom razdoblju i kontekstualizirati ih, već nam objašnjava kakva je povijest trebala biti da bi bila sličnija sadašnjosti.

Petra Šošarić

UDK: 791.633-051EASTWOOD, C."2018"(049.3)

Mula

(*The Mule*, Clint Eastwood, 2018)

U jesen 2011, nakon višemjesečne potjere, agent američke policijsko-obavještajne agencije za suzbijanje droge zaustavio je vozilo koje se sumnjičilo da prevozi pošiljku kokaina prema Detroitu. Iz crnog je kamioneta marke Lincoln izišao osamdesetsedmogodišnji vozač Leo Sharp, ratni veteran i mula zloglasnog kartela Sinaloa, u medijima poznat po svom nadimku *El Tata*. Dvije je godine nakon Sharpove smrti u kriminalističkoj drami njegov lik utjelovio Clint Eastwood. Riječ je o još jednom zajedničkom projektu Eastwoda i scenarista Nicka Schenka, čak deset godina nakon dramskog trilera *Gran Torino* (2008), premda se ovaj put radi o suradnji ponešto slabijeg intenziteta. Uslijed svojedobnih pogrešnih pretpostavki da je *Gran Torino* obilježio posljednju Eastwoodovu ulogu, njegovo je utjelovljenje Earla Stonea, nagrađivanog hortikulturista, na pragu devedesete godine života, utoliko snažnije. Tome, bez sumnje, uvelike doprinose njegova redateljska i glumačka samosvijest te staračka pojava sa specifičnim načinom hoda i ništa manje pronicljivim pogledom.

Film je premijerno prikazan krajem prošle godine. No filmska kritika kao da ga je "strateški" izbjegavala, vjerojatno zbog previsoko postavljenih očekivanja zbog čega su mu, bez ikakva odjeka, promaknule i nominacije za nagradu Američke filmske akademije. Uslijed žanrovske i dramaturške indifferencije, *Mula* se poput valovite linije kreće između kriminalističke drame i trilera te povezuje motive pogreške, žaljenja i oprosta koji predstavljaju već prepoznatljive elemente Eastwoodova opusa. Najveći dio negativnih kritika upućuje se scenarijskim nespretnostima koje dijalogom prikrivaju pu-

kotine u razvoju likova i razumijevanju njihovih odnosa.

Redatelj i scenarist se ne ustručavaju biti pretjerano denotativni i obavijesni, pa se tako temeljne činjenice o likovima i njihovim međusobnim odnosima iznose već na samom početku. Film počinje prologom koji gledatelja odvodi dvanaest godina u prošlost. Uvodna montažna sekvenca prikazuje polje ljljana na imanju Earla Stonea, a kasnije se seli na hortikulturalnu konvenciju na kojoj mu je dodijeljena još jedna u nizu nagrada. Stone se probija hotelskim predvorjem, naoružan šarmom i opaljen nizom pogleda, a dvanaest se godina kasnije to poglavlje zatvorilo propašću njegove dugogodišnje karijere i gubitkom imanja. Suočeni s gašenjem života, kakva je do tada poznao, i uslijed financijske nevolje, odluči prihvatiti poslovnu ponudu na čijoj se meti našao igrom slučaja. Premda se od njega traži isključivo prevoženje nepoznatog tereta od točke A do točke B, pogrešno bi bilo pretpostaviti da protagonist nije upoznat s ilegalnom prirodom svog novog zanimanja. Ipak, ne uspijeva sakriti iznenađenje nakon što zanemari upozorenje i odluči pogledati o kakvu je teretu riječ. Priča bi se u tom kontekstu potencijalno mogla razviti u smjeru pitanja etičnosti, ali se na njemu ne zadržava i u potpunosti ga zaobilazi. Earl Stone nastavlja raditi za kartel ne propitujući moralnost svog djelovanja, a gledatelj se veže uz njegovu pojavnu nevinost.

Bijelac u dubokoj starosti gotovo nika da nije na meti represivnog aparata, posebno kada je riječ o muškarcu koji je život proveo na američkim cestama. Earl neprestano ističe svoju besprijeekornu vozačku prošlost, što djeluje pomalo naivno. Naime, njegove su "bjelačke povlastice" dominantan dio vrijednosnog paketa koji on predstavlja kartelu. Već se nakon prvog uspješno obavljenog posla Earlov stari i hrđom nagrizeni Ford pretvara u blještavi crni Lincoln, a novac postaje logičan motiv za nastavak suradnje s kartelom. Eastwood se taktički poigrava s problematikom američkog društva, premda se zadržava na osobnoj priči, a gledatelja naoružava

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



empatijom prema svom utjelovljenju protagonista. Njegov lik nije dio kartela. On rutinski i savjesno obavlja svoje vožnje, ne pokazuje strah pred prijetećim okolnostima i simpatično patronizira pripadnicima kartela, koji ga nastoje zastrašiti, a zarađeni novac koristi da bi pomogao bližnjima i pripadnicima svoje zajednice.

Mula ima jasne elemente sentimentalne drame. U njezinu je središtu muškarac koji je čitav život ispred obitelji stavlja posao, a sada prilično pasivno podnosi netrpeljivost koju prema njemu osjećaju njegova bivša žena i kći. Njegovi nedovoljni naponi da se nakon izgubljenih godina približi obitelji djeluju poput plitkih tragova u pijesku pod naletom vjetra. Nakon što glavni lik postane dio hranidbenog lanca zloglasnog kartela, sentimentalna drama ustupa pred kriminalističkom razradom, a u njezino se središte seli mlaka policijska potjera. Priča ima dvije naizgled paralelne linije: onu koja američkim opustošenim cestama prati glavnog lika, te onu represivnog aparata, koja do samoga kraja ostaje u zaostatku od nekoliko koraka. Iza odluke policijsko-obavještajne agencije da stane na kraj protoku narkotika diljem američke države stoji agent Colin Bates (Bradley Cooper). Cooperova je nominacija za Akademijinu nagradu za glavnu ulogu u *Snajperistu* (*American Sniper*, Clint Ea-

stwood, 2014) potvrdila da njegova suradnja s Eastwoodom na redateljskoj stolici može rezultirati psihološki slojevitom i iscrpnom ulogom. Ipak, u *Muli* je njegov lik gotovo nekarakteran. Scenarij ostavlja minimalan prostor njegovu razvoju, stoga gotovo i ne izlazi iz okvira rutinskog i gotovo ravnodušnog obavljanja svog zadatka. Trenutak kada se dvije narativne linije presjeku jest onaj kada se Earl Stone i agent Bates slučajno upuste u razgovor u zalogajnici, ali bez obzira na svoju emotivnu jačinu, to traje prekratko da bi se slika o Cooperovu liku znatno izmijenila u svrhu individualizacije. Osim što predstavlja nosivi stup čitave priče, protagonist je ujedno i jedini detaljno individualizirani lik. Njegova je prošlost donekle poznata, a njegova se sadašnjost rasplesće u hodu.

Earl za sobom vuče korijenje izumrlih američkih vrijednosti, a njegovo nerazumijevanje novih generacija i društvenih konstelacija povećava se nakon što njegovo tradicionalno poslovanje pregaze suvremena tehnologija i internet, čijim se nagrizanjima nije pokušavao ni oduprijeti. Eastwood ima klasičan i "nevidljiv" režijski pristup koji neovisno o priči uspijeva ostati unutar granica politički korektnih okvira te izbjeći izravan i eksplicitan politički iskaz. Suptilno problematizira tradicionalne američke vrijednosti prema koji-

ma muškarca definiraju opis, količina i intenzitet njegova rada. Ta svojevrsna autobiografska linija portretira čovjeka u dubokoj starosti odanog vlastitom radu i već dugi niz godina u podtekstu prati Eastwoodovu filmsku karijeru. U sklopu se tih, nažalost, presporo umirućih vrijednosti, važno dotaknuti i naivnih ostataka bjelačkog rasizma. Njihovi korijeni, pak, nisu vezani uz pojmove mržnje ili netrpeljivosti, već uz naučenu tradiciju generacije čija je povijest napukla pod težinom vremena, pa će se tako protagonist mjestimice služiti pogrdnim nazivima za nebjelačke rase, premda u kontekstu koji jasno zaobilazi netoleranciju. Postoji scena tragikomične konotacije u kojoj policija zabunom zaustavlja crni Lincoln, a vozač, latino muškarac, ih uplašeno upozorava na visoke šanse da muškarac nebjelačke rase strada tijekom rutinske kontrole na cesti. Scena je vješto ukomponirana u priču, premda preuzima društveno-kritički kontekst.

Scenarist Nick Schenk iza sebe ima nevelik opus koji se sastoji od scenarija za tri dugometražna igrana filma, a od kojih su dva snimljena u Eastwoodovoj režiji. Njegov je scenarij ovdje korektan i prohodan, ali, nažalost, osjetno suzbija potencijal vlastite priče. Stoneove vožnje za kartel predstavljaju svojevrsna poglavlja koja se ritualno i ritmički ponavljaju, ali taj se ritam prema kraju mijenja. Ipak, nedostatak dramatične kriminalističke potjere ne mora se nužno smatrati neuspjehom. Kao veći se nedostatak pokazao izostanak nekolicine metakomunikacijskih elemenata koji bi indirektno ukazali na međusobne odnose likova i njihovu prošlost, a nisu ih uspjeli zamijeniti ni pretjerano informativni dijalozi. Clint Eastwood gledateljsku pažnju usmjerava na priču, a filmsku formu u svrhu objektivnosti potiskuje u pozadinski plan.

Film ima uokvirenu, gotovo zaokruženu strukturu, iz čega bi se mogao izvući simbolički i metaforički sloj. Riječ je o uvodnoj montažnoj sekvenci s poljem ljljana čiji se temeljni elementi ponavljaju i u završnoj sceni. Ipak, okolnosti su bitno promijenjene. Earl Stone služi zatvorsku kaznu za višemjesečnu suradnju sa zloglasnim

kartelom, stoga se polje ljljana na kraju pretvara u nekoliko kvadratnih metara unutar zatvorskog dvorišta. U središte bi se tog simboličkog konteksta mogao uvrstiti motiv slobode koja, paradoksalno, do Earla Stonea dopire tek nakon početka njegova boravka u zatvorskom kompleksu. Pomirenje obiteljskih odnosa nakon godina otuđenosti meditativan je moment koji podsjeća na mogućnost promjene i razumijevanje životnih vrijednosti.

Može se reći da Clint Eastwood i dalje nosi autorski autentičan potpis, dovoljno šarmantan da mu je teško brojati zamjerke. Klasičnost njegove pojave gotovo da govori sama za sebe, a ako se ispostavi da će *Mula* obilježiti kraj njegove karijere, ova sentimentalna kriminalistička drama neće razočarati ni kvalitetom.

Dunja Ivezić

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051DEVIĆ, G."2018"(049.3)

Na vodi

(Goran Dević, 2018)

Za svakog je umjetnika, pa tako i redatelja, najprirodnije, a ujedno i najizazovnije, snimati filmove o sredini iz koje dolazi i osjeća je bliskom. Goran Dević, jedan od najistaknutijih hrvatskih redatelja, svojim je dokumentarcem *Na vodi* (2018) još jednom potvrdio da mu njegov rodni Sisak, postratni i postindustrijski grad, postaje mjesto trajne inspiracije. Grad na vodi, točnije na rijekama Kupi, Savi i djelomično Odri, mjesto je radnje i njegovih prethodnih filmova, *Uvoznih vrana* (2004), *Dvije peći za Josipa Trojka* (2012) te *Buffeta Željezara* (2017), a društveno-politička i ekonomska situacija tog područja, obilježenog ratnim zločinima za vrijeme 1990-ih, kao i propadanjem nekoć izrazito važne industrije, pozadina je i ujedno tematski okvir unutar kojeg autor već petnaest godina razvija svoj filmski opus.

Dok u *Buffetu Željezara* Dević odlučuje ispričati priču o odlascima, odnosno o zatvaranju jednog lokalnog kafića pored ulaza u sisačku željezaru te preseljenju njegovih vlasnika u Njemačku, filmom *Na vodi* redatelj odlučuje usmjeriti kameru prema onima koji u Sisku ostaju. Kroz različita godišnja doba film prati živote nekoliko likova čija se svakodnevnica veže uz riječna područja Kupe i Save. Tako već prvi kadar filma otvara prizor čovjeka koji prolazeći ispod podvožnjaka, preko blata i snijega, prilazi rijeci spremajući se zaplivati, dok neizbježnu kulisu čine industrijski objekti i sâm grad. Riječ je o odvjetniku Marku Rafaju, pripadniku treće generacije uglednih sisačkih pravnika, koji je svom sinu Matiji, uz kojeg redovito trenira plivanje, osigurao stipendiju na jednom od najpoznatijih američkih sveučilišta. Portret oca i sina, kojima će se redatelj vraćati u nekoliko navrata kroz film, najbolje se uklapa u njegovu prvotnu ideju; kako navodi u jednom od intervjua, inspiriran prostorom na kojem je i sâm

s ocem provodio vrijeme u djetinjstvu, ideja je bila snimiti poetsko-opservacijski dokumentarac "o očevima i sinovima na vodi".

Tijek nastajanja dokumentarnog filma često je nepredvidiv te sklon različitim razvojem, pogotovo kada je u pitanju, kao u ovom slučaju, praćenje različitih mikrokozmosa kroz razdoblje od pet godina. Tako je od autorove prve koncepcije film zadržao najsnažniju vizualnu, ali i tematsku komponentu rijeke, učinivši je ujedno i glavnim strukturalnim motivom filma. Rijeka je od davnina i glavno obilježje grada u industrijskom i ekonomskom smislu, a još je u 18. stoljeću grad bio značajan kao riječna luka i veliko čvorište brojnih trgovačkih puteva.

Na rijeci svoje vrijeme provode i brojni drugi likovi koje susrećemo kroz film. Dvoje najboljih prijatelja, Mario i Mičo, već godinama zajedno ribare i tehnikom bućkanja nastoje uhvatiti velikog soma kojeg će jednog dana nazvati Mami. Nakon osam godina provedenih u zatvoru zbog ubojstva prijatelja u alkoholiziranom stanju, na vodi će svoj "mir" pronaći i Robert koji danas živi u napuštenoj i razrušenoj zgradi uprave predratne rafinerije. Još jedan, zasigurno nedovoljno ustrajan pokušaj portretiranja oca i sina upoznajemo kroz priču takozvanog Štacka, bivšeg radnika Željezare Sisak gdje je pred nekoliko godina trajno ozlijedio nogu, te danas uz pomoć sina skuplja balvane uz riječnu obalu. Ivica Vračan zvan Rambo, bivši branitelj deformirana lica s poteškoćama u govoru, ujedno je jedan od usamljenijih likova u filmu, a kojeg je ratni pakao obilježio s tek 23 godine, razdvojivši ga od supruge koja danas živi u Srbiji. U trenutku svečane komemoracije hrvatskih branitelja i polaganja vijenca u rijeku uz intoniranu himnu, Rambo u potpunosti ošamućen i paraliziran od alkohola, otvorenih usta, leži u čamcu koji neizbježno podsjeća na otvoreni lijes. Nimalo manje usamljen je ujedno i jedini ženski lik Stojke Trivkanović, koji se u filmu pojavljuje tek dva puta. S druge strane rijeke, Stoja u rijeku baca vijence za svog supruga i dvojicu sinova koji su 1991. kao i mnogi drugi Siščani, zbog svoje srpske nacio-



nalnosti, odvedeni iz obiteljske kuće i ubijeni te vjerojatno bačeni u Savu.

Memorijalizacija sisačkih žrtava, s hrvatske i srpske strane, na filmu je prikazana kroz antitezu – komemoracija žrtava hrvatske strane rata odvijaju se javno uz polaganje vijenaca, himnu i počasti, dok se srpske odvijaju u privatnosti, tajnosti i tišini. Iako je ideja za film zasnovana na redateljevoj želji da ispriča priču o prostoru koji povezuje različite priče, za koji je i sâm emotivno vezan, u portretiranju likova nemoguće je zanemariti društveno-ideološke razlike koje su obilježile njihove živote. Takva je na primjer priča o najboljim prijateljima, Hrvat Mariju i Srbu Mići. Uzmemo li u obzir činjenicu da se njihovoj priči kroz film vraćamo u nekoliko navrata, čini se da Dević ovom zanimljivom tandemu nastoji pružiti posebnu vidljivost, iako se opet, kao i mnogo puta do sada, vraća na temu hrvatsko-srpskih odnosa. Ipak, riječ je o prijateljskom odnosu dvojice muškarca koji zaslužuje pažnju gledatelja s obzirom na to da su dva prijatelja, koji su se za vrijeme rata našla na suprotnim stranama, danas uigrani ribički tim koji spretno peca u jednome čamcu. U portretiranju ovih dvaju likova posebno je zanimljiva zvučna kulisa, pa tako dok se u tijesnom prostoru čamca za pecanje kreću poput jedinstvenog tijela, u pozadini odzvanjaju ne-

ponovljivi zvukovi bućkanja i namatanja rola za pecanje. Nježnost i prisnost njihova odnosa prikazana je i kroz scenu gdje jedan drugome mjere tlak, ustanovljujući kroz šalu da njihova srca tuku jedno za drugo. Devićevo redateljsko oko pokušat će vizualizirati ovo zanimljivo prijateljstvo vraćajući se njihovoj priči više puta, međutim, pokušaj da se ispriča i kraj tog istog prijateljstva, scenom u kojoj Mićo demontira i spaljuje nekada zajedničku kuću uz rijeku, koju je nekoć dijelio sa svojim prijateljem, ne možemo definirati najuspješnijim režijskim potezom. Iako se u filmu na virtuozan način izmjenjuju poetični kadrovi pejzaža – posebno su estetizirani oni snimljeni iz gornjeg rakursa poput scena u kojima odvjetnik i njegov sin plivaju niz rijeku ili one u kojoj bivši zatvorenik, dok se kupuje na rijeci, prepričava agresivnu epizodu ubojstva svog prijatelja – vizualna komponenta naprosto ne uspijeva nadomjestiti narativnu fragmentarnost filma. On neodlučno pluta između opservacijsko-portretnog i poetskog dokumentarca te mu nedostaje konkretnija profiliranost likova kao i ujednačenije vraćanje njihovim pričama. Koliko god je nekima od njih posvećen značajan prostor u filmu, teško bih se usudila i jednog od likova nazvati protagonistom. Dok o ocu i sinu, koji svoje slobodno vrijeme provode plivajući na rijeci, ne saznajemo

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ništa osim njihovih ambicioznih planova za budućnost, za dvojicu prijatelja ribiča nastoji nam se prikazati i kraj njihova odnosa do kojeg je očito došlo tijekom pet godina snimanja.

Nijednom liku ne nedostaje zanimljivih osobina te bi se o svakom od njih mogao snimiti zaseban film, međutim, njihovo nasumično pojavljivanje čini ritam filma dodatno diskontinuiranim. Potresne sudbine poput one bivšeg zatvorenika, koji danas živi u napuštenoj zgradi bivše uprave, prikazana je poprilično površno, a isti se problem pojavljuje i u slučaju Stoje. Udovica i majka dvoje ubijene djece za vrijeme rata, pojavljuje se tek nakon dvije trećine filma, premda u vizualno izrazito dojmljivim kadrovima. Zahvaljujući atmosferskim uvjetima u kojima se mijesaju dugine boje i tmurni oblaci nad rijekom, priča o njezinoj tragediji proživljenoj za vrijeme rata ostaje zapečaćena u gledateljevoj svijesti iako o kontekstu njezina sadašnja života ne saznajemo apsolutno ništa.

Struktura Devićeva filma ipak nije prešla u fragmentarnost kakvu pamtim kod, naprimjer, venecijanskog pobjednika *Sacro GRA* (2013), talijanskog redatelja Gianfranca Rosija. Oba filma nastoje povezati brojne životne priče, no dok Rosi to čini koristeći najprometniju rimsku zaobilaznicu, službenog naziva *Grande Raccordo Anulare* (GRA), svakodnevicu Devićevih likova povezuju rijeke Kupa i Sava. I dok Rosi u svom filmu, snimanom "tek" dvije godine, stavlja naglasak na izopćene i društveno marginalne likove, Dević svojim likovima pristupa ipak s nešto većom dozom humanosti i empatije. Pritom on ne primjenjuje u potpunosti tzv. anketnu metodu snimanja; od svojih likova ne traži da odgovore na konkretno postavljena pitanja, već im prepušta određenu slobodu izražavanja, iako je vrlo vidljivo da su isti u svakom trenutku svjesni svoje izloženosti pred kamerom. Filmu također ne nedostaje orkestriranih situacija, priređenih u svrhu snimanja, a takve su gotovo sve one koje uključuju dva prijatelja, Maria i Miću. Unatoč konstantnom prepričavanju svojih životnih priča pred kamerama, spretno montažno rješenje ko-

rištenja zvuka u *off*-u djelomično je ublažilo ono što je lako moglo prijeći u formu intervjua, a koji se, očito, na svaki način želio izbjeći u filmu. Stoga priče o životima, o radu i prošlosti, ne čujemo uvijek u stvarnom vremenu, već one u pojedinim scenama služe skoro kao zvučna kulisa likovima koji svoje vrijeme provode "na vodi".

Kroz svoju petnaestogodišnju karijeru Dević je nanizao uspjehe kako s dokumentarnim tako i s igranim filmovima; njegov igrani film *Crnci* (2009), koji je surežirao s redateljem Zvonimirom Jurićem, kritika je proglasila jednim od najboljih hrvatskih filmova s početka 2000-ih, dok je njegov prethodni dokumentarac *Buffet Željezara* (2017) također višestruko nagrađivan od domaće i međunarodne kritike.

Nažalost, filmove Gorana Devića, kao i one brojnih drugih hrvatskih redatelja dokumentarnih filmova, moguće nećemo imati priliku gledati i na nacionalnoj televiziji, s obzirom na to da je na njoj izrazito sužen i skoro neprimjetan prostor namijenjen društveno angažiranim radovima izvan *mainstream* programa. No njegovi su filmovi važan dokument vremena u kojem živimo, a film *Na vodi* jedan je od onih koji u svakom slučaju zaslužuje da bude priznat dijelom jednog poprilično koherentnog i tematski bitnog opusa.

Nika Petković

UDK: 791.633-051MAKAVEJEV, D.(049.3)

Ante Jerić

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U RIJECI

Makavejev u svom vremenu

Vadim Erent, Bonita Rhoads (ur.), 2018, *Dušan Makavejev:*

Eros, Ideology, Montage, Prag: Charles University Prague /

Univerzita Karlova v Praze

Dušan Makavejev redatelj je koji oduševljava više na razini detalja nego cjeline i koji ozbiljno računa na gledateljevu ulogu u stvaranju značenja filma. Njegove filmove to čini podatnima za najrazličitije tipove analize, o čemu svjedoči zbornik radova *Dušan Makavejev: Eros, Ideology, Montage* koji su uredili Vadim Erent i Bonita Rhoads. Zbornik okuplja dvadeset radova različitih profila – uz klasične filmološke analize donosi tekstove koji se oslanjaju na razne, međusobno nesumjerljive, “izvaninstitucionalne” teorije. Riječ je o vrlo dobrom štivu posvećenom redatelju čiji opus prigodom analize priziva metodološki pluralizam. Okupljeni tekstovi profiliraju Makavejeva kao Ejzenštejnova heterodoksnog učenika čiji rad, u kontekstu razdoblja u kojem se društvena narudžba od filmske umjetnosti promijenila, predstavlja vrhunac intelektualne montaže, prenamijenjene i operacionalizirane na do tada neviđeni

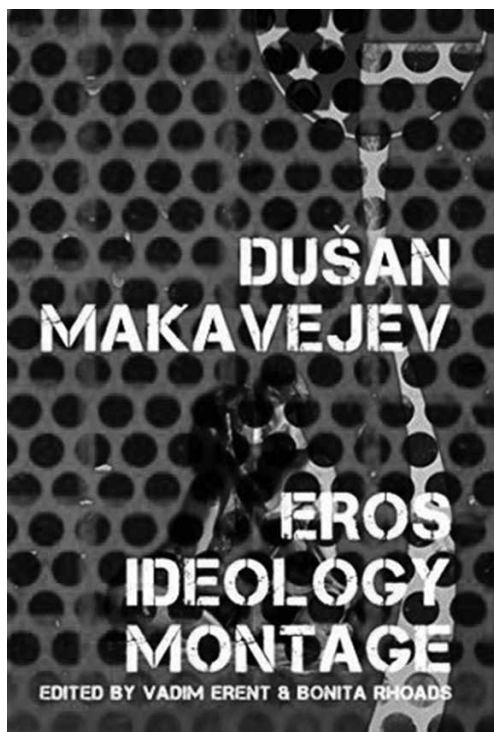
način.¹ No, zbornik je možda još bolji kada se ne bavi Makavejevljevim najpoznatijim filmovima, nego onima koji su se smatrali manje vrijednima, zbog čega su do sada i ostali bez ozbiljnije analitičke recepcije.²

Zbornik produbljuje ono što već znamo o Makavejevu i donosi obilje novih spoznaja, stoga vjerujem da će postati nezaobilazna referenca u daljnjim istraživanjima autorova opusa. U ovom se tekstu neću baviti njegovim mnogobrojnim vrlinama, nego ću upozoriti na nešto što smatram prešutnom, samorazumljivom, ali pogrešnom pretpostavkom u njemu okupljenih tekstova. Riječ je o pretpostavljenoj dihotomiji između okrutnog i represivnog socijalističkog režima s jedne strane i slobodoljubivog umjetničkog disidenta – poput Makavejeva – s druge, odnosno o dihotomiji koja odveć jednostavno razgraničuje dobro i zlo te toliko simplificira prošlost da je u konačnici u velikoj mjeri falsificira.

¹ Mislim ponajprije na tekstove Katarine Mihailović (“Makavejev after Eisenstein & Brecht: Collage & Montage in Political Modernism”) i Maxima Pozdorovkina (“Making Room for Doubt: Dušan Makavejev on the Uncertain Side of Intellectual Cinema”).

² Zbornik donosi dobre analize Makavejevljevih inozemnih ostvarenja u tekstovima Lorraine Mortimer (“Why in the hell would he call me China?

The Coca-Cola Kid”), Louisa Armanda (“*Guerilla Bathes at Noon: Cultural Militancy & the Poetics of Revolution*”), Aide Vidan (“*Shredding History: Documentary & the Undocumentable in Makavejev’s Hole in the Soul*”), Zorana Samardžije (“*The Impermanent Revolution Rotor: Dušan Makavejev’s Final Manifesto*”) i urednika Erenta i Rhoads (“*Montenegro: Makavejev, by Way of Bergman*”).



Nijedan od tih tekstova ne bavi se eksplicitno rekonstrukcijom društvenoga konteksta u kojem nastaju Makavejevi filmovi, ali se sporadično spominjanje tog konteksta može ugrubo sažeti ovako: Jugoslavija je država u kojoj je na jednoj strani Komunistička partija, koja kontrolira državu i zatire svaku kritiku, dok su s druge strane angažirani umjetnici, poput Makavejeva, kao pojedinci čije djelovanje tu državu kritizira. Tako Steven Shaviro (str. 23) o crnovalnim filmovima piše da su zamišljeni, da su funkcionirali i da još uvijek funkcioniraju kao moćno prokazivanje nepravdi okrutne vladavine Komunističke partije.³ Ana Schober (str. 139) osvrće se na bratstvo i jedinstvo kao utemeljujući mit poslijeratne Jugoslavije:

“Propaganda jugoslavenškog komunizma (kao i u drugim jednopartijskim društvima) obilježena je poricanjem razlike koja je konstitutivna za društvo – jedina prihvatljiva razlika bila je ona između ‘narodnog jedinstva’ i njegovih neprijatelja (starog društva, koje istodobno predstavlja buržuski/kapitalistički/imperijalistički svijet).”⁴ Ona tvrdi da na pozadini te službene doktrine Makavejev, kao i drugi istaknuti pripadnici crnoga vala, razotkrivaju estetsku, spolnu i etničku razliku te da su ih zbog tog razotkrivanja vlasti proganjale.

Shaviro i Schober donekle su u pravu: crnovalni filmovi jesu kritični prema partijskome djelovanju, ali ne kritizira se u svim tim filmovima samo komunističko djelovanje niti je kritika adresirana sa samo jedne, jasno prepoznatljive ideološke pozicije.⁵ Primjerice Aleksandar Petrović (*Tri*, 1965) prikazom poslijeratnih komunističkih egzekucija kritizira društvenu zavjeru šutnje, Želimir Žilnik (*Crni film*, 1971) upozorava na problem poretka koji obećava da će riješiti problem nezaposlenosti i beskućništva, ali se ne trudi dovoljno kako bi ispunio dano obećanje, dok Krsto Papić (*Lisice*, 1969) kritizira psihologiju mase u predmoderne dalmatinskom kamenjaru, njezino okretanje protiv lokalnoga moćnika kojega je do jučer bespogovorno slijedila, obožavala i slavila. U tim trima slučajevima drugačiji su predmeti kritike: u prvome kritizira se šutnja o zločinima počinjenim u narodnooslobodilačkoj borbi, koja služi kao utemeljujući mit zajednice, te posljedično dovodi do ušutkavanja ili ostrakizma onih koji o tim zločinima žele govoriti; u drugome kritizira se nerješavanje problema nezaposlenosti koja stvara nejednakost među ljudima i pokazuje se da je jednakost, kao pro-

3 Steven Shaviro: “The Pinocchio Theory blog: *WR & Sweet Movie*”

4 Ana Schober: “Eggs, Legs & Hairy Cats: Touching Figurations of (Aesthetic, Sexual, Ethnic) Difference in Dušan Makavejev’s Early Feature Films”

5 Shaviro (str. 23) u svom tekstu na to upućuje govoreći da je *WR: Misterije organizma* (1971) “jedini film na [njegovom] silabu koji sebe otvoreno deklarira kao marksistički film”.

klamirano načelo poretka, u praksi samo iluzija; u trećem slučaju predmet kritike uopće nije komunistička vladavina nad narodom, nego sam narod koji kao da živi u prostoru izvan vremena.

U Petrovićevu filmu vlast je kriva, Žilnikov film uopće ne inzistira na podjeli narodne vlasti i naroda, nego upućuje na problem koji oboje ignoriraju,⁶ dok u Papićevu filmu vlast nije kriva, odnosno kriva je zato što nije razbila stare obrasce ponašanja, nego je ih je ostavila netaknutima ili im se čak prilagodila. Kritika partijske vlasti u crnovalnim filmovima često je kritika njezinih propusta, a ne djela. Kritizira se to da vlast ne čini dovoljno učinkovito ono što bi trebala, a ne da je okrutna, represivna ili da čini ono što ne bi trebala. Shaviro i Schrober pak ne griješe toliko u onome što kažu, nego naprosto ne kažu dovoljno.

Zato ću sada prijeći na možda najsporniju ocjenu uloge crnoga filma u interakciji države, kao pokrovitelja filmske industrije i filmaša koju u zborniku izlaže Ivana Kronja (str. 167): "Sukladno principima 'samoupravnog socijalizma', crnovalni filmovi bili su prikazivani na posebnim projekcijama za komitete Komunističke partije, odnosno podvrgnuti beskonačnim analizama od strane birokratskih i režimskih kritičara koji su procjenjivali njihovu ispravnost, moralni kredibilitet i lojalnost Partiji i narodu, a njihove umjetničke postupke podcjenjivali i proglašavali nebitnima, zastarjelima, samodopadnima i bijednima sa stajališta umjetničkih postignuća."⁷ Je li ova tvrdnja točna?

Uvjeran sam da nije. Teza o sukobu represivnih režimskih birokrata s jedne strane i

kritičnih umjetnika s druge promašena je i njezini zagovornici moraju proturječiti sami sebi. Zašto ona vodi u proturječje? Naprosto zato što je snimiti film jako skupo. Proizvodnja snimanja filmova mora biti samoisplativa ili pak mora biti dotirana od strane režima. Budući da jugoslavenska kinematografija nije funkcionirala po tržišnim principima, režim je, odnosno država, na sebe preuzeo teret financiranja proizvodnje filmova, odnosno uspostavu mehanizama prikupljanja sredstava i njihovog alociranja kinematografiji. Kakva je to država koja sustavno potpomaže snimanje velikog broja filmova koji je stalno, otvoreno i bespoštedno kritiziraju (pa makar ona to u nekom trenutku prestala činiti)? Okrutna i represivna? Ako država dotira veliki broj filmova koji je prokazuju kao represivnu, onda ona ipak ne može biti u potpunosti okrutna i represivna. Naš odgovor na pitanje o karakteru države mora biti drugačiji, nijansirani i ne smije počivati na paušalnim ocjenama, već u prvome redu na analizi ustroja kinematografije i njezina financiranja. Takve analize već su napisane. Na temelju nekih od njih kratko ću opisati stanje u kinematografiji u doba kada Makavejev snima svoje "jugoslavenske filmove", dakle u drugoj polovici 1960-ih, tijekom prijelaza s takozvane producerske na autorsku kinematografiju.

Autorska kinematografija važna je jer predstavlja prvi oblik ustroja kinematografije u Jugoslaviji koji nije smišljen u kabinetu državnih organa niti je propisan dekretom. Začetak joj je svakako u nezadovoljstvu filmske javnosti kreativnom i ekonomskim stagnacijom producerske kinematografije. "Vladajuća jugoslavenska elita", nasuprot mišljenju orga-

ANTE JERIĆ:
MAKAVEJEV

U SVOM
VREMENU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Žilnik u *Crnom filmu* s ulica Novoga Sada skuplja nekoliko beskućnika i dovodi ih u svoj dom. Beskućnici uživaju pod njegovim krovom u gostoprimstvu njegove obitelji, svjesno sudjeluju u snimanju filma glumeći same sebe, dok on pokušava "riješiti" njihov problem razgovarajući sa svima: od policije i socijalnih

radnika – "režima" – do običnih prolaznika. Od svih njih nema velike pomoći, a na kraju i sam Žilnik priznaje da ne zna kako bi tim ljudima pomogao te ih ljubazno otpravlja iz svog stana.

7 Ivana Kronja: "Politics, Aesthetics & Gender in Dušan Makavejev's Cinema"

niziranom samo oko dihotomije dogmatski birokrati – slobodoumni umjetnici, “htjela je da filmovi budu ideološki podobni, ali to ni-pošto nije isključivalo umjetničku vrijednost, već su se te dvije kategorije često miješale u ondašnjoj državnoj kritici” (Gilić, 2011: 84). U takvoj situaciji zakonodavci su bili sve prijemčiviji za mišljenje onih koji su smatrali da se na svim razinama odlučivanja u složenom procesu stvaranja filmova presudna uloga treba dodijeliti onima koji filmove stvaraju, a to su autori.

Hrvoje Turković (1985: 45) kao ključni moment prepoznaje prebacivanje prerogativa za dodjelu novca na republičke fondove u kojima se izvor financiranja odijelio od producenata i pred kojim su se individualni stvaratelji s projektima javljali kao ravnopravni partneri filmskim poduzećima u dobivanju novca. Tako su se, piše on, “stvorili preduvjeti za srazmjerno osamostaljivanje individualne ideologičnosti filmskih radnika od institucionalne ideologičnosti i poduzeća i državnih tijela”. Suprotno od Turkovića, smatram da je preduvjet možda prejak termin jer mi se čini da je individualna ideologičnost filmskih radnika postojala i prije institucionalnih promjena. Naprotiv, možda je upravo njezino jačanje isprovociralo promjene. Zato se slažem s Ivom Škrabalom (1998: 316) koji napominje da “nije moguće poistovjetiti autorsku emancipaciju od producenatskih ograničavanja s promjenom propozicija dodjeljivanja društvenih sredstava za proizvodnju filmova tako što su 1967. uvedeni natječaji za projekte jer je proces emancipacije zapravo iznudio promjenu propozicija”.

Nesumnjivo je da je riječ o promjeni do tada postojećega stanja: sada su doista autori

izravno povezani s onima koji su u ime države davali sredstva prikupljena od kinematografskih ulaznica, dok su iz tog osjetljivog procesa potisnuti do nedavno dominantni producenti. Naime, od 1967. novac za proizvodnju filmova nije se više dodjeljivao proizvodnim poduzećima, nego se raspisivao natječaj na koji su autori – sami ili uz suglasnost producenta ili čak, isključivo za tu prigodu formirane producenatske grupe, tzv. filmske radne zajednice – izravno konkurirali sa svojim projektima, a ocjene je davala i odluke donosila peteročlana komisija sastavljena od uglednih osoba iz filmskoga i kulturnoga svijeta. Te su organizacijske promjene sankcionirale ono što se začelo “na terenu”: “Autor, odnosno redatelj, postao je dominantni čimbenik u delikatnom procesu odlučivanja o temi, scenariju i proizvodnim okvirima svoga djela” (Škrabalo, 1998: 317). A što je s cenzurom?

Evo što Želimir Žilnik, možda i najistaknutiji crnovalovac na kojem se “vježbala budnost”, kaže o toj zloglasnoj cenzuri: “Ma koliko kopali, ne bismo pronašli značajan domaći film, koji nije ugledao dan, odnosno mrak kina, jer ga je cenzura stopirala. Toga, prosto, nema. Svi filmovi, najbolji i najlošiji, prošli su Komisiju za pregled filmova – tzv. cenzuru. [...] Ne samo da su odobreni i pokazani, nego su gotovo svi nabrojani filmovi⁸ dobili i po pregršt nagrada na Pulskom festivalu, a zatim i na stranim festivalima. Komisija, koja je izdavala obavezan papir, nije bila nikakva grupa sa kapuljačama na glavi i Staljinovim brkovima. Nju je imenovalo, mislim, Ministarstvo kulture, a sastojala se od desetak ljudi, pretežno filmskih kritičara i autora, te, obično rukovodilaca distributerskih kuća, pozorišta, muzeja. Profesionalnih

8 Žilnik se referira na sljedeće filmove: *Misterije organizma* (Dušan Makavejev, 1971), *Biće skoro propast sveta* (Aleksandar Petrović, 1968), *Sveti pesak* (Miroslav Antić, 1968), *Uzrok smrti ne pominjati* (Jovan Živanović, 1968), *Čovek iz hrastove*

šume (Miodrag Popović, 1964), *Lisice* (Krstó Papić, 1969), *Slike iz života udarnika* (Bato Čengić, 1972), *Mlad i zdrav kao ruža* (Jovan Jovanović, 1971), *Rani radovi* (Želimir Žilnik, 1969).

političara mislim da nije bilo. Nisu ni bili potrebni, jer su svi u komisiji, pretpostavljam, bili članovi SKJ” (Buden, Žilnik: 72–73). Valja napomenuti da je jednom prigodom član komisije, kada se gledao Žilnikov film, bio upravo Dušan Makavejev.

Zašto onda dolazi do stvarne represije koju ne treba nijekati niti relativizirati, nego naprosto razumjeti? Politička situacija početkom 1970-ih obilježena je dvjema krizama različita tipa, onom 1968. i onom 1971. Nju bi bilo loše pripisati čisto partijskoj direktivi koja pokreće i zaustavlja liberalizacijske procese po volji otvarajući i zatvarajući pritom prostor pluralizmu mišljenja, budući da postoji dvosmjerno kretanje mišljenja, želja i zahtjeva po vertikali odlučivanja, što traži sumnjičavost prema analizama koje svaki oblik društvene dinamike vide kao provođenje odluka koje je donijela Partija. Procesi koji su okončali crni val mogu se puno uvjerljivije objasniti gledajući horizontalnu mrežu odnosa u kinematografiji, djelovanje suprotstavljenih aktera i borbu za dominaciju u njezinom području nego pripisivanjem djelatne moći isključivo vrhu društvene vertikale koji, radi osiguravanja svoje dominacije nad cijelim društvom iznad kojeg stoji, odlučuje o svemu, pa i o tome kakvi će filmovi biti snimljeni, a kakvi neće.

Turković naglašava da se tada u samoj kinematografiji pojavila kritična masa ljudi kojima bi povrat ideološkoga propisništva iz ranijega razdoblja, uz uklanjanje konkurentskih redatelja, jako odgovarao. Napad na crnovalne filmove otvorio je prostor redateljima koji su pokušali plasirati ideološki poželjne ili barem bezopasne uzorke pristupa stvaranju filmova. Među žanrovima koji doživljavaju ponovni uzlet, kako tvrdi Turković, mogu se pronaći dobroćudne komedije i dječji filmovi. No žanr koji je uspostavljen prije, ali je sada doživio puni zamah bio je film o narodnooslobodilačkoj borbi. “Upravo u to vrijeme”, piše Turković (1985: 49), “javila se ostapbenderovska, paromlatiteljska ideja o veleprojektima pa su zaredali filmovi *Bitka na Neretvi*, *Sutjeska* i *Užička Republika*”⁹. Negativni napisi o crnome valu samo su pospješili borbu za novac, moć i utjecaj u kojoj su se redatelji iz oportunističkih razloga okretali protiv kolega redatelja, a financijeri odlučili poduprijeti neke, u novonastalim okolnostima, podobnije ili barem manje riskantne filmske poetike i svjetonazore. Siguran sam da utjecaj političke sfere na kinematografiju ili, jednostavnije, hajka koja pritom može nastati, nije po sebi karakteristična za socijalizam. Hajki je bilo u prošlosti, a ima ih i danas.¹⁰

9 *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969), *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973) i *Užička Republika* (Živorad Žika Mitrović, 1974). (op. u.)

10 Kao primjer nedavnoga političkog pritiska navest ću situaciju iz domaćeg konteksta: potaknute sufinanciranjem filma *15 minuta – Masakr u Dvoru* (*Massakren i Dvor*, Georg Larsen, Kasper Vedsmand, 2015), braniteljske udruge zahtijevale su razrješenje ravnatelja Hrvatskog audiovizualnog centra Hrvoja Hribara te su na kraju iznudile njegovu ostavku. To je samo jedan od primjera kako se jedan tip filma proglašava nepodobnim, dok se istodobno proturaju vlastite ideje o tome kakve su filmske teme i obrasci njihovog snimanja poželjni. Jurica Pavičić u tekstu

“Optužnica protiv kulture krivo je napisana. Ponovno živimo 1972. godinu” [*Jutarnji list*, 4.3. 2017] opisuje društvenu pozadinu na kojoj se taj pritisak događa te pokazuje sličnosti s društvenom pozadinom na kojoj je crnovalnim redateljima postalo nemoguće raditi i javno nastupati. Kao nešto stariji primjer političkoga pritiska na kinematografiju iz potpuno drugačijeg konteksta mogu navesti razdoblje makartizma, odnosno političkih progona u SAD-u početkom 1950-ih. Ni u Hrvatskoj ni u Jugoslaviji politički pritisak nije dosegnuo razmjere i intenzitet paranoje o kojoj svjedoče hollywoodske crne liste iz toga razdoblja.

ANTE JERIĆ:
MAKAVEJEV
U SVOM
VREMENU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Da zaključimo: filmovi snimljeni u kapitalizmu nisu neovisni o tržištu, kao što ni filmovi snimljeni u socijalizmu nisu neovisni o državi koja ih dotira; no kao što filmovi snimljeni u kapitalizmu nisu snimljeni s primarnom intencijom da pokušaju odgovoriti na trenutačne potrebe tržišta, tako ni filmovi u socijalizmu nisu tek rezultat praćenja društvenih kretanja, bilo da ih legitimiraju ili, u slučaju crnoga vala, kritiziraju. To, naravno, znaju autori tekstova u ovom zborniku, tekstova koji su zanimljivi i vrijedni, ali u kojima se nekritički ponavlja i rabi teza o kritičnosti crnih filmova prema socijalističkome režimu. Da, oni su bili kritični prema socijalističkome društvu, ali u puno slučajeva radilo se o socijalističkoj kritici socijalizma, dakle – s obzirom na proizvodni pogon unutar kojeg kritika nastaje, ali i po njezinu sadržaju – prije autokritika nego disidentska kritika. Ako je jedno od temeljnih obilježja crnovalnih filmova kritičnost, onda treba dodati i to da je većina njih kritična prema različitim pojavama u društvu, a ne isključivo prema avataru režima bez kojeg, uostalom, ne bi ni postojali.

Jugoslavija je bila zemlja puna proturječnosti, a takvi su bili i njezini ponajbolji filmski autori. Ovaj zbornik posebno je vrijedan jer, bez namjere da bude težičan, donosi tekstove koji, kad ih se stavi jedan do drugoga, upućuju na proturječnosti Dušana Makavejeva. On je svoje najbolje filmove snimio u Jugoslaviji. Kao i drugi redatelj iz istočnoeuropskih zemalja, s iznimkom Miloša Formana, nije se najbolje snašao nakon što se otisnuo na Zapad. Ne bismo puno pogriješili kad bismo rekli da je prestao raditi kao autor, budući da bismo, uz iznimku filma *Sweet Movie* (1974), teško prepoznali stilska obilježja koja su ga učinila

prepoznatljivim i kanonskim redateljem. Zbog tog je često upadao u kontradikcije. Primjerice tijekom 1970-ih, kako navodi Schober (str. 141), Makavejev je tvrdio da “odbacuje autorski film kao intelektualnu *perverziju*”. U dirljivom osvrtu na dugo prijateljstvo, Philip Lopate (str. 68) prisjeća se jedne od najmučnijih epizoda u odnosu s Makavejevom koja se zbila trinaest godina nakon Makavejevljevog odricanja od autorskoga filma. Lopate je bio član žirija Njujorškoga filmskog festivala te je morao reći svom prijatelju Makavejevu da njegov film *Manifesto* (1988) nije prihvaćen u glavnu selekciju. Evo što mu je Makavejev tada odvratio: “U redu, film vam se nije svidio i neću vas ni pokušati razuvjeravati, no znajte da biste trebali pružiti podršku redatelju kojeg držite dobrim. Trebali biste prikazati njegove filmove, čak i kad su u pitanju njegovi lošiji filmovi”.¹¹ To je, u osnovi, klasični argument autorske teorije i kritike po kojoj je neuspjeli film autora bitniji od uspješnog ostvarenja nekog “zanatlije”. Za Andrewa Sarris, filmologa najzaslužnijega za institucionalizaciju “autorske teorije”, jedino bi filmovi velikih redatelja bili važni filmovi. Thomas Wartenberg (2015) podsjeća da je Sarris, u svom pomalo idiosinkratičnom korištenju ove ideje, “čak tvrdio da su manjkavi radovi velikih redatelja s umjetničke strane bolji od remek-djela manjih redatelja”. U tom je duhu i Makavejevljeva opaska o samome sebi – nekoć važan, uvijek važan.

Tu se sabire karijera Dušana Makavejeva: Jugoslavija je njegov dom, u njoj je postao važan redatelj, a kad ju je napustio, izgubio je na važnosti.¹² Teškoprihvatljiva je to činjenica koja dovodi do toga da proturječi sam sebi. Kao uvid u njegov konačni osvrt na Jugoslaviju, svojevrsno savnjivanje računa s vlastitom prošlošću,

11 Phillip Lopate: “Dušan Makavejev: The Wolf & the Teddy Bear”

12 Postignut je konsenzus u pogledu ove ocjene. Nju u ovom zborniku eksplicitno potvrđuje Goran

Gocić (201) koji u tekstu “The Rise and Fall of Serbian Cutting” piše da su “izvan Jugoslavije, Makavejevljev humor i politička oštrica postupno gubili svoj *raison d’être*.”

citirat ću još jednom ovaj zbornik, odnosno tekst Aide Vidan (str. 115): “Negdje pri polovici svog filma *Rupa u duši*,¹³ Makavejev – s jedva zamjetnim šaljivim tonom – objašnjava dvojici zbunjenih budista u nekom parku u San Franciscu da njegovo ime na njegovom materinjem jeziku znači ‘duša’. Potom se pita o tome što se događa onda kada ti odrežu jedan mali

komadić tijela, kao (u njegovom slučaju) prilikom operacije žučnog mjehura, odnosno da li ta operacija također ostavi i rupu u duši. Nadajući se da bi mogao doći do kakvog odgovora o čudnom stanju u kojem se zatekao, redatelj u nastavku kaže kako se on i dalje zove Dušan, ali da se njegova Duša nalazi negdje drugdje: ostala je na mjestu zvanom Jugoslavija.”¹⁴

LITERATURA

Buden, Boris; Žilnik, Želimir, 2013, *Uvod u prošlost*, Novi Sad: Centar za nove medije kuda.org

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

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE

Wartenberg, Thomas, “Philosophy of Film”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (zima, 2015), Edward N. Zalta (ur.), <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>>

ANTE JERIĆ:

MAKAVEJEV

U SVOM

VREMENU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

13 Film *Rupa u duši* (*Hole in the Soul*, 1994) srednjometražni je autorefleksivni dokumentarac koji Makavejev snima za BBC. Ostale epizode u programskome nizu snimili su među ostalima Nagisa Oshima, Bertrand Tavernier i Lindsay Anderson. (op. u.)

14 Aida Vidan: “Shredding History: Documentary & the Undocumentable in Makavejev’s *Hole in the Soul*”

UDK: 791.63(049.3)

Mirela Ramljak Purgar

Disrupcija, slika i sadašnjost

Mario Slugan, 2017, *Montage as Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder*, Rochester, N. Y:
Camden House

Piscu Alfredu Döblinu nije bila strana veza teksta i slike, samim time što s njemačkim ekspresionističkim umjetnikom Ernstom Ludwigom Kirchnerom realizira ilustriranje svojih dvaju djela: *Kanonisa i smrt* (*Stiftsfraulein und der Tod*, 1912) te *Grofica Mizzi* (*Comtess Mizzi*, 1913). Kirchner će, s druge strane, prepoznati sebe u osviještenosti simultanosti vizualnih fenomena, kada slika ili izrađuje grafičke radove velegradskih, berlinskih uličnih prizora od 1911. do 1915. Baš kao što je ustaljeno govoriti o velegradskoj vrevi, simultanizmu i montaži kod Döblina, osobito u romanu *Berlin Alexanderplatz*, objavljenom 1929, tako i Kirchner, pišući svoj teorijski traktat sredinom 1920-ih, *Rad* (*Die Arbeit*), piše o imanentno suvremenom iskustvu grada (Berlina), pokretu i pokrenutosti, istodobnosti i umnoženosti vizualnih fenomena, te nužnoj uključenosti promatrača. On piše tada (1925–26): “Kada promatramo modernu gradsku ulicu noću, s tisućama njezinih izvora svjetla, dijelom u boji, moramo shvatiti da je objektivno konstruiranje uzaludno, jer cijelu naporno stvorenu konstrukciju mijenja već jedan taksi u prolazu, svijetla ili tamna večernja haljina.” Kirchner je na svoj osebujan način uključenosti eksperimenta u stvaranje umjetničkih djela, pa tako i fotografije, načinio dva crno-bijela Döblinova portreta u ožujku 1932, prije no što se pisac prese-lio u Švicarsku (a gdje Kirchner od ranije boravi

u bijegu od bolesti i nerazumijevanja njegove umjetnosti); specifičnost je tih fotografija namjerno zamućivanje portretiranoga, odnosno izoštravanje na perifernim dijelovima motiva (kosa sa strane), dok pogled kroz ionako debela stakla ostaje promatraču teško vidljiv.

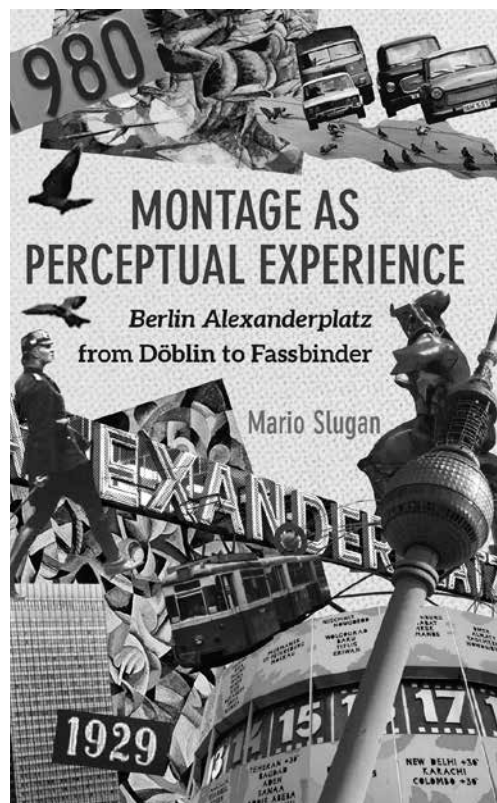
Drugim riječima, i Kirchner je, pišući među ostalim o modernitetu i u korespondenciji sredinom 1920-ih, uključivao u nužnost prepoznavanja moderniteta i odgovarajućeg shvaćanja njegove biti i film i ples i reklamnu fotografiju, time problematizirajući proces percepcije. Mandy Gnägi u svojoj studiji o Kirchnerovoj fotografiji *Slikar kao fotograf* (*Der Maler als Fotograf*, 2011) naglasit će da je umjetnik zarana prihvatio takav pristup, “odgojen” u Münchenu 1903–04. u okviru učenja o “opažanju i viđenju”: mimetičnosti je, piše ova autorica, suprotstavljen sklop izobličenja, povećanja i izoliranja (*Verzerrung, Vergrößerung und Isolation*) (Gnägi, 2011:103).

Ako se okrenemo filmu, neka će tumačenja biti višestruko važna za zadatak koji je pred nama, a taj je da pišemo o knjizi Maria Slugana *Montaža kao perceptivno iskustvo* (*Montage as Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder*, 2017). Na što mislimo? John Fullerton o recepciji fikcionalnih i dokumentarnih filmova ranoga razdoblja filmske umjetnosti piše iz perspektive eksperimenta u stvaranju perceptivnog iskustva; u konkret-

nom slučaju¹ piše napose o “oplošnjenju perspektive” i “optičkom izobličenju” (1999: 175) kao onim formalnim toponimima koje prihvaća filmaš nakon zalaska u vizualni eksperiment (poziva se na tzv. *foto-auge*, fotografsko viđenje Laszla Móholy-Nágyja). To pak znači da se fotografskom, odnosno filmskom kamerom svijet zahvaća optički (ibid.). Za neke filmove govori o destabilizirajućem stanju tijela,² za druge uvodi pojmove oduševljenja, uzbuđenja i užitka (ibid.: 163–164),³ a za treće “iznenađan kontrast u formi” (ibid.: 173),⁴ kada promatrač mora biti spreman na iznenađnu, brzu, nepripremljenu izmjenu fokusa iz udaljenog očišta u ono vrlo blizu. Fullerton zapravo uvodi konstataciju o nužnosti viđenja promatrača na drugačiji način (*to see differently*): to je bio učinak percepcije filma – on nije činio samo formalnu inovaciju, on je “stimulirao multi-medijalni odgovor” (ibid.: 176).

O tome je uistinu riječ u Sluganovoj knjizi: o učinku percepcije na promatrača, kada se radi o utjecaju ruskog filma i teorije na weimarski film, o prepoznavanju tog učinka u čitanju romana, kada neočekivano, dakle eksperimentalno, *nestaje* pozicija svezajućega pripovjedača. Riječ je pritom o stvaranju tzv. *disruptivnog perceptivnog učinka*, prenesivoga u obje istoimene filmske adaptacije Döblinova romana *Berlin Alexanderplatz* – Phila Jutzija iz 1931. i Rainera Wernera Fassbindera iz 1980.

Stilistička analiza (za roman), te naratološki pristup (za fragment Fassbinderove ekranizacije iz 1980) odvest će autora dalje od slike, premda je redovito uzima u obzir: cijelo vrijeme riječ je o perceptivnom iskustvu u kontekstu analize formalnog postupka montaže, povremeno naglašenom iskustvom disrupcije



– naglog prekida u odgovarajućem iskustvu. No, mi bismo predložili da se ukupno čitanje, i konteksta fotomontaže u Prvome poglavlju i onoga pri analizi romana kao odgovarajuće “književne montaže” (Drugo poglavlje), a time, razumljivo, i autorova “obračuna” s filmskim adaptacijama (Treće i Četvrto poglavlje), odnosno da se u knjizi predložena metoda iščitavanja dopuni čitanjem na razini recepcije slike u smislu u kojemu to čine vizualni studiji i znanost o slici, *Bildwissenschaft*. Drugim riječima, predlažemo da se inzistiranje na sintagmi “disruptivnoga perceptivnog iskustva” prevede u jezik slike. Sluganova metoda već

¹ U kontekstu kratkoga švedskog dokumentarnog filma *Glavni grad Švedske* (*Sveriges Huvudstad*, 1917).

² Odnosi se na kratki švedski dokumentarni film *Sajam u Falkenbergu* (*Hantverksmässan i Falkenberg*, 1907).

³ Kratki švedski dokumentarac *Posjet Stockholmu* (*Visite a Stockholm*, 1908).

⁴ Kratki švedski dokumentarac *Na najsjevernijoj željeznici* (*Med Jordens Nordligaste Jaernvaeg*, 1911).

je dostatan zalag za takav pristup tek neznatnog preimenovanja: on polazi od pojedinim umjetničkim djelima usmjerenih suvremenih kritičkih osvrta, i sam se prema njima odnoseći kritički, a k tome izvodi temeljite formalne analize. Upravo će formalna analiza biti metodom *Bildwissenschafta*, kako to navodi Horst Bredekamp, u suradnji s Gabriele Werner (Bredekamp i Werner, 2003: 7). Oni će ustanoviti: “Naše bavljenje kritikom slike počinje analizom forme, dakle, onim što je esencijalno za konstituiranje slika. Imamo prigodu ponovno postaviti medijalnost kao problem, i sada to činimo posve uvjereni da je apsolutno nemoguće objasniti vizualni sadržaj i njegove učinke, bili oni u carstvu umjetnosti, znanosti ili politike, bez rasprave o formama i njihovim povijestima.” (cit. prema: Moxey, 2009: 78–79)

Jedan od pojmova koji nas vodi u tom smjeru jest i pojam atrakcije, koji uvodi Ejzenštejn u svojoj teoriji montaže i prije no što se počeo baviti filmom: David A. Cook (1990: 152) citira identični isječak iz teksta objavljenog u radikalnom književnom časopisu *Lef* što ga je vodio Majakovski: “Atrakcija (...) je svaki element koji može biti potvrđen i matematički izračunat da proizvede izvjesne emocionalne šokove”. Isti isječak citira i Slugan i detaljnije se bavi “dodatkom” disrupciji – dodatkom šoka: disrupcija postoji samo onda kada postoji “aspekt šoka atrakcije”, a to omogućavaju samo specifične prakse “editiranja”, unutar kadrova ili među njima. (Slugan, 2017: 33) Autor kroz knjigu inzistira na nijansama u određenju montažnih praksi u svim njihovim manifestacijama, u svim medijima i upozorava na štete koje su raniji teoretičari činili zamagljivanjem preciznosti u bavljenju tim fenomenom. U odnosu na percepciju šoka, kod Ejzenštejna se, prema Sluganu, ističu tri filmska isječka kojima

odgovara takvo promatračko iskustvo. To su: 1. umjetna proizvodnja pokreta s lavovima u *Oklopnjači Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, 1925); 2. emocionalna dinamizacija u *Štrajku* (*Стачка*, 1924), kada se štrajkači izmjenjuju s klanjem bika; te 3. intelektualna dinamizacija kada Kerenski uzlazi stubama u *Oktobru* (*Октябрь*, 1928) (ibid.). Efekte šoka i atrakcije Ejzenštejn tada⁵ realizira 1923. u kazališnom izvođenju komada *Mudar čovjek* (*Мудрец*). Za njega, piše Cook, Ejzenštejn veže specifičnu “napetost” (ibid.: 154) i “emocionalnu zgusnutost” koja, povezujući “neovisne i arbitrarne jedinice”, stvara emocionalni efekt drugačiji od “zbroja njezinih dijelova” (ibid.: 153). Jasno je onda zašto Slugan citira Ejzenštejna kada “produktivni aspekt montaže u užem smislu” veže za iskustvo atrakcije u filmu (Slugan, 2017: 32). Pišući o ranome filmu, do približno 1906., Tom Gunning naglašava upravo u potenciranju “direktne stimulacije šoka ili iznenađenja na štetu razvijanja priče ili kreiranja dijegetskog univerzuma” (Gunning, 1990: 59) važnost tzv. “filma atrakcija” (*the cinema of attraction*), prizivajući više pozornost promatrača nego skretanje prema situaciji temeljenoj na likovima i priči (ibid.: 59); istodobno ta vrsta filma pruža “zadovoljstvo” (*pleasure*) kroz prikazivanje zanimljivog spektakla, fikcionalnog ili dokumentarnog (ibid.: 58), odnosno avangardi postaje važnim zbog svoje “egzibicionističke kvalitete”, zbog slobode skretanja s tvorbe dijegeze na “direktnu stimulaciju” (ibid.: 59).

Za razliku od nešto kasnijega filma (1907–13, kada, kako piše Gunning, dolazi do “narativizacije” filma), do 1906. film je imao zadatak “stvaranja slika viđenima” (*matter of making images seen*), kako je to pod dojmom Abela Gancea i njegova filma *Kotač* (*La Roue*, 1923) definirao Fernand Léger. Gunning dodaje

⁵ Ranije, u odnosu na bavljenje filmom, pojmljene u smislu izmjene akrobatskih točaka i satiričnih skečeva onako kako je to uobičajeno u cirkuskoj areni.

pogled lika prema kameri kao prepoznatljivo svojstvo filma atrakcije, svojstvo koje je primjerice Heide Schlüpmann analizirala na prvome filmu Urbana Gada *Propast* (*Afgrunden*, 1910), na činu plesa glavnoga ženskog lika (glumi je Asta Nielsen), okrenutoga prema filmskoj publici, a ne prema publici samog čina unutar filma (Schlüpmann, 1996: 119). Gunning zalazi i u 1920-e, nalazeći tragove filma atrakcija, naglaske “trenutaka čiste vizualne stimulacije” koja ne nestaje s naracijom.⁶ Već bi *Velika pljačka vlaka* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter) iz 1903. trebala Gunningu poslužiti kao utjelovljenje ambivalentne vrijednosti filma koji, premda udara temelje naraciji, istodobno zadržava egzibicionizam (ibid.: 61). Stoga nije slučajno da taj autor nastavlja s Marinettijem i Ejzenštejnom kao umjetnicima koji se obraćaju promatraču, intenzivirajući fenomen atrakcije u revolucionarno svojstvo (ibid.: 61).

Atrakciju pak Slugan povezuje s modernitetom, odnosno pojmom koji je tako prije svega opisivala njemačka tradicija. Slugan će predložiti alternativan pojam modernitetu – *hiperstimulaciju*, krovni termin za iskustvo modernoga života, jer ono za njega podrazumijeva “neposredne aspekte” hiperstimulativnog iskustva. Slugan predlaže trojnu analizu tog iskustva: 1. prema kvantifikabilnim svojstvima modernih poticaja; 2. njihovo neposredno emocionalno vrednovanje; te 3. njihove perceptivne efekte (Slugan, 2017: 43). Kako bi to izveo, tj. kako bi dosegnuo neposredno perceptivno iskustvo modernih fenomena, autor će se koncentrirati na montažu (*editing*) i montažu u užem smislu (*montage proper*). Prisjetimo se Fullertonovih izraza koji prate promatračko iskustvo ranih dokumentarnih i fikcionalnih filmova i usporedimo ih sa “stimulusima” (*stimuli*) što ih modernitet i montaža kao precizi-

rano perceptivno disruptivno iskustvo pružaju; Slugan nabraja stimuluse prema prethodna tri kriterija i piše sljedeće:

Varijabilna svojstva kvantifikabilnih stimulusa uključuju porast u okviru vrste (tipa), broj, frekvenciju, intenzitet, koncentraciju, kratkoću, djelomičnost, razinu promjene, prostornu usmjerenost, kao i brzu oscilaciju duž ovih osi. Neposredna emocionalna vrednovanja ovih stimulusa mogu biti i pozitivna i negativna; za neke ovi stimulusi mogu biti izvor užitka, za druge izvor nelagode, a za neke druge mješavinom i jednog i drugog. Od ključne je važnosti za perceptivni aspekt stupanj napora što ga stimulus potiče. (...) ovi stimulusi mogu proizvesti čudo, fascinaciju, iznenađenje, oduševljenje, zaprepaštenje, šok, strah i, konačno, sveobuhvatnu konfuziju i vrtoglavicu. (...)

(ibid.: 43)

Slugan pokazuje, osvrćući se na film od 1907. do 1913, među ostalim, jer se tada razvija montaža kao “temeljna forma izraza” (ibid.: 42), kako je, da bi se pisalo o montažnim, perceptivnim, disruptivnim aspektima u književnosti i filmu, nužno pisati o izvorima takvih pristupa. Stoga smo se i mi osvrnuli na neke ranije pristupe: s jedne strane, film atrakcije, s druge, odnos spram publike. Pritom otkrivamo da je filmske postupke neposrednog obraćanja promatraču, kao svojstva filma atrakcije, gotovo istodobno u svojoj umjetnosti primjenjivao i Ernst Ludwig Kirchner u svojim uličnim prizorima, kao na slici *Trg Potsdamer* (*Potsdamer Platz*, 1914) ili drvorezu *Žene na Potsdamskom trgu* (*Frauen am Potsdamer Platz*, 1914). Modernitet, odnosno hiperstimulacija kao izvor i montažnih svojstava i svojstava filma atrakcije,

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
DISRUPCIJA,
SLIKA I
SADAŠNJOST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁶ Primjer za to pronalazi u filmu *Ben Hur: Priča o Kristu* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, Fred Niblo, 1925).

sveobuhvatni su intermedijalno. To pokazuje Slugan u svojoj knjizi, istražujući perceptivnu disrupciju montažnoga postupka u užem smislu i u fotomontažama, kako u knjizi *Berlin Alexanderplatz* tako i u objema filmskim adaptacijama. Aspekt perceptivnog iskustva moderniteta, artikuliran s obzirom na iskustvo disrupcije, ima za Slugana izvor u vezi filma s oba ta elementa: ne samo u smislu sovjetske montažne škole nego i s obzirom na film općenito, približavajući se time Fullertonovu zapisu. U tu svrhu autor citira Waltera Benjamina i njegov esej "Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije" ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", prvi put objavljen 1935), u kojemu u jednom dijelu povezuje dađu i film, temeljeći tu vezu na, kako Slugan naglašava, montaži:

Dadaizam je pokušao proizvesti sredstvima slike (ili književnosti) one efekte koje publika danas traži u filmu. (...) zbunjujući element u filmu je također primarno taktilan, temeljen na susljednim izmjenama prizora i kadrova koji prijete promatraču (...) film je oslobodio efekt fizičkog šoka – što ga je dadaizam držao zarobljena unutar efekta moralnog šoka – od te zarobljenosti. Film je umjetnička forma koja korespondira s izrazitom prijetnjom životu u kojoj ljudi danas žive.

(ibid.: 41)

Osvrnimo se na neke isječke koje je i sam Slugan analizirao s tog aspekta.

1. Fotomontaža je, naglašava ovaj autor, 1920-ih i 1930-ih zauzimala istaknuto mjesto u medijima – naslovnicama knjiga, plakati-ma, novinama i reklamama, zbog čega je imala važnu ulogu u raspravama o "revolucionarnoj umjetnosti". Perceptivno iskustvo disrupcije karakteristično je za Móholy-Nágyja (25 *stečajnih strvinara/25 Pleitegeier*, 1922) i za Raoula Hausmanna, kojemu autor dodaje i aspekt konfuzije, a potkraj 1920-ih i početkom 1930-

ih javlja se druga koncepcija fotomontaže, "dijalektička", temeljena na "snažno kontrastiranim formama" (ibid.: 37). Slugan se poziva na sovjetskog umjetnika Gustava Glucisa koji fotomontažu definira kao organizaciju materijala "prema principu maksimalnog kontrasta, neočekivanog poretka, razlike u veličini, pri čemu nastaje maksimum stvaralačke energije" (ibid.: 38). Slugan dodaje: za razliku od filma, u kojemu se montaža zbiva "između prostorno-vremenski organiziranih reprezentacija", u fotomontaži se zbiva "između prostorno organiziranih reprezentacija" (ibid.: 38).

2. Reprezentativan primjer za perceptivnu disrupciju u tada suvremenoj kritičkoj praksi u odnosu na medij filma je projekcija *Oklopnjače Potemkin* 1926. u Njemačkoj. Autor se poziva na Haasa i Iheringa: dok prvi spominje krupne planove i detalje kao one koji su *disruptive* (odnosno: *es stört*), proizlazeći iz namjere da se sadržaj učini zanimljivim, Ihering se, piše Slugan, i sam koristi takvom sintaksom koja odgovara načinu montaže prvoga čina filma, početku pobune. Kako bi simulaciju tempa i dinamizma odvojio od perceptivnog iskustva disrupcije, Slugan će se osvrnuti na Iheringovu analizu; Ihering implicitno odvaja "konzistentne", "pomirljive" i "kližuće" kadrove iz drugoga čina od odvojenih, nasilnih i disruptivnih iz prvoga; potom izdvaja "razinu formalne tehnike" (Slugan) služeći se sintagmom *single frames*. Sluganov je zaključak "...da je Ihering percipirao ove kadrove kao one koji su disruptivne prirode" (ibid.: 58). Isti pojam, *disruptive* (ili *störend*) rabi Axel Eggebrecht za film *Štrajk* (premijera 1927. u Berlinu): ne samo da se Eggebrecht okomljuje na količinu detalja nego on zamjećuje i da je izmjena kadrova s motivom Napoleona "disruptivna". Ubrzo nakon toga u kritici A. K. 14. travnja 1928. pojavljuje se pojam *Montage*: taj kritičar koristi se sintagmom "isjeckanosti dojmova" koji izazivaju bol u očima (ibid.: 59).

3. Roman *Berlin Alexanderplatz* ne samo da osigurava perceptivno iskustvo disrupcije nego i drugi uvjet književne montaže: korištenje materijal, odnosno *ready-madeove*, stilistički

raznorodne, žanrovski odredive jezične prakse, što taj roman razlikuje od njemu suvremenih izdanja i prijevoda Joyceova *Uliksa* (*Ulysses*, 1918) i djela *Manhattan Transfer* (1925) Johna Dos Passosa. Ta stilistička različitost raznih žanrova u romanu (tradicionalna pjesma, novinski izvještaj, izvadak iz Biblije, paragraf iz kaznenog zakona itd.) zajednička je, tvrdi Slugan, književnosti i vizualnim umjetnostima. Ni u slikovnoj umjetnosti nije nužno objašnjenje *ready-madeova* (stilističkih fragmenata preuzetih iz nekog drugog izvora) samo pozivanjem na tehnološki proces: važna je “stilistička različitost”, ali u “slikovnim umjetnostima *ready-made* (je) fizički dodirljiv, dok u književnosti nije” (Slugan, 2017: 72–73). Riječi čini njihova “grafička reprezentacija” na “otisnutoj stranici”, a s druge strane predstavljaju “komplekse zvuka i značenja”, ostajući nedodirljive. Kako se onda razlikuju fragmenti, *ready-madeovi* u tekstu? Zahvaljujući “kontrastu spram konteksta” (Möbius, 2000, prema Slugan, 2017: 76). Što su *ready-madeovi*? To su “forme preoblikovane prema nekom stilističkom principu, izvađene iz svojega primarnog konteksta, prenamijenjene u drugome. U tom smislu materijalni aspekt *ready-madea* (...) igra važnu ulogu u definiranju vizualne montaže kao što to isto čini pri definiranju književne montaže” (ibid.: 77). Proizlaze različiti žanrovi kao što su novinski članak, biblijski tekst, izvadak iz zakona, tradicijska pjesma itd. Slugan analizira Drugu knjigu, početak koje (str. 43–52: izdanje romana iz 1999, u prijevodu Snješke Knežević) je prvo obilježen slikovnim znakovima, vinjetama – mimetičkim znakovima za odgovarajuće djelatnosti koje obilježavaju velegrad Berlin kojemu se nakon četverogodišnje zatvorske kazne vraća zbunjeni Franz Biberkopf (“trgovina i promet”; “gradsko poduzeće za čistoću i prijevoz”; “umjetnost i obrazovanje”; “financije i porezi”) (Döblin, 1999: 43, 44).

Taj početak, međutim, obilježava i “14 tematskih fragmenata”, od kojih prvih pet zadovoljava uvjete određenja “montaže u užem smislu”: stilistički, perceptivni, te uvjet odsut-

nosti sveznajućega (kontrolirajućega) pripovjedača. Slugan zbivanja na Trgu Rosenthaler i oko njega, neovisna jedna o drugima, kritički svodi na manji broj potencijalnih montažnih isječaka u odnosu na svoje prethodnike. Potom otkriva dvije vrste montaže: tzv. nezavisnu montažu (kada izvori nisu eksplicitno uvedeni od strane pripovjedača, ali pripadaju kao inserti različitim instancama “urbanog” diskurza), te tzv. asocijativnu montažu – kada se radi o koincidenciji s temom o kojoj se pripovijeda – kao odgovoru na neposredno prethodeće Franzovo stanje ili ustanovljenje lajtmotiva lika (Slugan, 2017: 97). Navedimo isječke iz prvih pet tematskih fragmenata: 1. “Plan za izbijanje kružnog prozora na ulični zid kuće An der Spandaubrücke 10 trajno ograničenog zemljišnog posjeda prijavljenog u općinski okrug Berlin-Središte izložen je na uvid svakome zajedno s podlogama (...)” (Döblin, 1999: 44); 2. “Promjenjivo, vedrije vrijeme, jedan ispod ništice. Preko Njemačke se prostire područje niskoga tlaka, koje je na čitavom prostoru izazvalo promjenu vremena. Neznatne promjene vremena.”; 3. “Tramvaj br. 68 vozi preko Rosenthaler Platz, Wittenau, Sjevernog kolodvora, bolnice, Weddingplatz, Stettinskog kolodvora (...)” (ibid.: 45); 4. “Usred Rosenthaler Platz, čovjek s dva žuta paketa iskače iz 41, prazan taksi klizne pokraj njega, policajac gleda za njim, tramvajski kontrolor se pojavi, policajac i kontrolor se rukuju: taj s paketima baš je imao sreću.”; 5. “Različite voćne rakije po cijeni na veliko, dr. Bergell, odvjetnik i bilježnik, lukutate, indijsko sredstvo za pomlađivanje slonova, Frommov akt, najbolja gumena spužva, čemu tolike gumene spužve.” (ibid.: 46). Koja svojstva nabraja autor uz te fragmente? Prije svega, montaža ne stvara simuliranje cjeline perceptivnog iskustva hiperstimulacije sama po sebi, nužni su ostali postupci: uvođenje grafičkog materijala, organizacija tekstovnog materijala prema prostornoj susljednosti, a ne uzročno-posljedičnoj vezi, pomaci između i unutar sadržaja odgovarajućih segmenata, kratkoća tekstualnih segmenata, nepotpunost narativ-

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
DISRUPCIJA,
SLIKA I
SADAŠNJOST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nih segmenata, modulacija glasa, te parcijalna, brza i disruptivna prezentacija uzročno nepovezivih dijaloških redaka itd. (Slugan, 2017: 96).

4. Adaptacija romana redatelja Phila Jutzija iz 1931. pokazuje, piše autor, da i u filmu mogu biti korišteni *ready-madeovi*, primjerice nalik *found footageu*; također nudi naratološko objašnjenje za disruptiju u filmu: za razliku od književnosti i “pitanja glasa”, u filmu ona ovisi o “prostornoj i temporalnoj organizaciji”. Konstituira montažu, ali na hollywoodskom filmu stran ili protivan način. K tome, filmske montažne sekvence mjestimično su i na ograničen način oblikovane prema stanjima iz književne montaže, a za razliku od disruptivne uporabe *ready-madeova* u romanu, vizualna i zvučna montaža ovog filma počiva na “disruptivnoj artikulaciji prostornotemporalnih veza” (ibid.: 112). Prema autoru, najdisruptivniji i najviše dezorijentirajući kadar jest onaj u kojem zdesna ulijeće tramvaj, nasuprot tramvaju u kojemu se vozi Franz Biberkopf, nakon što je otpušten iz zatvora: čini se kao da će tramvaj udariti i srušiti kameru u procesu snimanja, a prisutna je i multiplikacija slika (*multiplication of images*) odrazima na površinama stakla, kao i tragovima pozadine kroz prolazeći tramvaj, što od ovoga čini “najkompleksniji kadar u sekvenci” u smislu “vizualnog procesa” (*to process visually*). Konačno, naglašava Slugan, kadar nema nikakve perceptivne veze s Franzovim tramvajem; taj efekt autor naziva “neočekivanom prostornom dislokacijom”, zajedno s naglim prekidom pokreta i prijetnjom da se izazove sudar: to sve zajedno izaziva dojam disruptije i konfuzije. (ibid.: 118) Ni vremenski kadar nije izveden kao da je dio sekvence, nego kao dio općenito shvaćenog prometnog gradskoga kaosa, što ga čini nedijegetskim.

5. Konačno, Fassbinderova adaptacija iz 1980, za koju redatelj ne rabi “rusku montažu”, ali se služi “netipičnim uzorcima *editinga*”: to Slugan analizira na primjeru sekvence s Nachumom koji Franzu priča priču o Zannowiczu, a koja se u romanu nalazi u Prvoj knjizi. Unutar se-

kvence postoji osamnaest kadrova: iako je riječ o statičnim kadrovima, samo su četiri položaja kamere iskorištena više od jedanput (krupni plan Nachuma, pogled preko ramena u krupni plan Franza i krupni plan blizu tla, kao i dugi kadar obojice uokviren drvenim stolom); uvedena je ptičja perspektiva; također postoji izbjegavanje karakteristične izmjene kadra i protukadra, itd. Na primjeru Epiloga moguće je uočiti na koji način prakse editiranja čuvaju logiku prostornoga kontinuiteta, ili se koriste vizualnim i prostornim elementom da bi se spojili odvojeni prostori.

O tim primjerima Slugan piše kao o primjerima atipičnog editiranja prije nego o montaži u užem smislu, pritom zadržavajući temporalni kontinuitet. Ono što je ključno za adaptaciju jest uključivanje sveznajućega pripovjedača koji čita inserte iz romana, čime se postiže neuobičajeni, zvučni odnos spram filmske slike: autor ga naziva “interjekcijom” (*interjection*), odnosno *voice-over interjection*. Primjer što ga Slugan navodi u vezi je sa silovanjem Idine sestre, one iste Ide koju je Franz ubio i zbog čega je bio u zatvoru, a sada, nakon što je izašao iz zatvora, odlučuje posjetiti je. Dok slušamo glas Idine sestre Minne kako zove u pomoć dok je Franz baca na pod, “Fassbinder” se javlja kao *voice-over* i uvodi sljedeći odlomak: “Što vrijedi žena među prijateljima? Londonski sud za rastavu braka donio je na zahtjev kapetana Bacona presudu o razvodu zbog brakolomstva njegove žene s njegovim drugom, kapetanom Furberom, i odobrio mu odštetu od 750 funti. Čini se da kapetan nije baš visoko cijenio svoju nevjernu suprugu koja se potom imala udati za svojega ljubavnika.” (Döblin, 1999: 34) Ovaj se fragment, piše Slugan, podjednako navodi i u romanu i u filmu, a isto se tako podjednako povezuje sa sadržajem u koji je umetnut: da je riječ o montaži, proizlazi iz toga što postoji “disonanca između sadržaja slike (*the content of the image*) i tona zvučne podloge”; k tome ta je interjekcija disruptivna jer “Fassbinderov” glas

nema nikakve prostorno-vremenske lokacije koja bi bila vezana uz sliku; disrupciju naglašava i činjenica da *voice-over* počinje tijekom snimanja u srednjem planu; a ton *voice-overa*, uz sve navedeno, još je i u kontrastu s nasilnom prirodom čina koji se odvija, a unutar kojega je umetnut ovaj fragment, žanrovski odrediv kao vijest, novinski članak (Slugan, 2017: 157–158).

U svojoj knjizi *Ikonologija – Slika, tekst, ideologija* (*Iconology: Image, Text, Ideology*, 2009, prvo izdanje 1986) W. J. T. Mitchell koristi se upravo sintagmom “slikovnih umjetnosti”, kako je rabi i Slugan u svojem tekstu. Pritom se prihvaća istraživanja koje određuje izvornim pojmovima “logosa” kao riječi, ideje, rasprave ili “znanosti” i “ikone” (slike, crteža ili odraza), u namjeri da odgovori na pitanja koja se postavljaju između sugovornika koji vidi i onoga koji je slijeper: onaj slijepi, tvrdi Mitchell, vidio bi “uzorke kakvi bi bili nevidljivi sudioniku koji vidi” (Mitchell, 2009: 9). To su pitanja o tome što je slika i u čemu se razlikuju slika i riječ. Pritom ne isključuje kriterije sustava moći – ideologije – pa propitivanje granice između slike i riječi nosi dodatne konotacije. To će ga dovesti do propitivanja veze slika s duhovnom slikovnošću, verbalnom ili književnom slikovnošću, te s konceptom čovjeka kao slike ili stvaratelja slika (ibid.: 10). Nas ovdje ne zanima ta ideološka priroda koncepta slike ili slikovnosti, nego prije svega podjela koju Mitchell predlaže pod nazivom “Obitelj slika”: on dijeli slike na grafičke (slike, kipovi, crteži), optičke (ogledala, projekcije, pojave), opažajne (osjetni podaci, “vrste”), mentalne (snovi, sjećanja, ideje, fantazme), te verbalne (metafore i opisi). Pritom je slikovnosti zajedničko to što obuhvaća tako raznorodne žanrove kao što su slike, kipovi, optičke iluzije, karte, dijagrami, snovi, priviđenja, prizori, projekcije, pjesme, sjećanja, “ideje kao slike”; s druge pak strane razdvajaju ih duboke promjene na putovanju “u vremenu i prostoru” (ibid.: 19).

Ako postavimo pitanje u koju vrstu slika možemo smjestiti napeti odnos između slika i

riječi u *Oklopnjači Potemkin*, u kolažu Moholy-Nagyja, u romanu *Berlin Alexanderplatz*, te u Jutzijevoj i Fassbinderovoj adaptaciji, odgovor bi, kada bi htio biti precizan, bio dugotrajan i kompleksan. No, ako zanimanje svedemo na Sluganovu terminologiju, tada će perceptivna disrupcija biti prije svega “opažajna slika”, imajući na umu Sluganovo zanimanje za *input* i *output* emotivno obojenih stimulusa neke nagle promjene, prije svega u vizualnome polju. To bi svakako obuhvaćalo rusku montažnu školu, kao i filmske adaptacije romana. U kategoriju “grafičke slike” podveli bismo ikone na početku Druge knjige romana. Čak bi se te ikone, znakove, sheme za različite djelatnosti urbane konglomeracije moglo nazvati “hijeroglifima”, kako Mitchell naziva čitanje slikovnoga prikaza od slike čovjeka, preko piktograma i ideograma (hijeroglifa) do fonetskoga znaka – kao kretanja od “jedne vrste znaka prema drugoj” (ibid.: 35). To je “prijevod govora u vidljivi kod” (ibid.: 36). Tekst romana pak obuhvaća podjednako i mentalne i verbalne slike. Fassbinderova adaptacija, uvodeći kakofoniju zvukova, uvodi time i dvostruki mentalni i verbalni kod, dok istodobno postoji temelj njihove reprezentacije u grafičkoj slici. No, vizualna disrupcija, temelj Sluganova istraživanja, osim toga što predstavlja vizualnu kategoriju, pa prema tome zalazi u polje slika, prije svega je temeljena na svojstvima percepcije, opažanja, reakcije promatrača. Na nekoliko mjesta Slugan problematizira odnos slike i teksta, prije svega na primjeru romana: posuđenica iz područja povijesti umjetnosti – *ready-made* – ovdje se primjenjuje podrazumljivo na područje stilističkoga razlikovanja tekstualnih umetaka bez prisutnosti pripovjedača; pritom se izvodi podjela na *ready-made* u slikovnim umjetnostima, gdje je “fizički dodirljiv”, dok u književnosti to svojstvo ne postoji, pa je ključan “kontekst”. Na primjeru Jutzijeve adaptacije Slugan naglašava kako i vizualna i zvučna montaža filma počivaju na “disruptivnoj artikulaciji prostorno-vremenskih veza”, odnosno ključni primjer za efekt vizualne dis-

MIRELA
RAMLJAK
PURGAR:
DISRUPCIJA,
SLIKA I
SADAŠNJOST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

rupcije, nagli dolazak tramvaja iz suprotnog smjera, nalik apstraktnim usporednim linijama, čini od tog kadra najveću kompleksnost u smislu “vizualnoga procesa” (*to process visually*). U slučaju adaptacije iz 1980. riječ je o izrazitom raskoraku između vizualne i zvučne percepcije: da se radi o montaži, piše Slugan, proizlazi iz toga što postoji “disonanca između sadržaja slike (*the content of the image*) i tona zvučne podloge”. Grafička (filmska) slika već je mentalna, a dodana joj je druga mentalna, ona zvučna, podjednako i verbalna.

Kakva je to slika u kojoj postoji toliko uzajamnih odnosa među mogućim slikama? Primjenjujući Mitchellovu podjelu, morali bismo posegnuti za međupojmovima, kombinacijama pojmova (grafičko-mentalna, mentalno-mentalna, opažajno-grafičko-mentalna). Možda bismo jedno objašnjenje mogli posuditi od Mitchella:

Najvažnija bi vrsta uporabe, na jednoj strani, bila obnovljeno poštovanje spram elokventnosti slika i, na drugoj, obnovljena vjera u jasnoću jezika, osjećaj da diskurs projicira svjetove i stanje stvari koje se mogu oslikati i analizirati u odnosu na druga reprezentiranja. Možda je spas mašte u prihvaćanju činjenice da mi stvaramo većinu našeg svijeta u dijalogu verbalnih i slikovnih reprezentiranja, i da naša zadaća nije odreći se toga dijaloga u korist izravnog napada na prirodu, nego primijetiti da priroda već utječe na obje strane.

(Mitchell, 2009: 54)

Možda bi se o tim svim slikama u romanu i u adaptacijama moglo govoriti s aspekta

samog autora romana, koji se intenzivno bavio pojmovima, kao što su “vremenitost” i “sada”. Dok je “vremenitost” (*Zeitlichkeit*) “glavna riječ ovog svijeta”, jer ništa trajno ne postoji oko pisca, s obzirom na to da su sve stvari u pokretu (*in Bewegung*) (Döblin, 1964: 210) te s obzirom na to da vremenitost nije “u” svijetu, nego “svijet” egzistira u “nestajanju” (*Ablaufen*) (ibid.: 211), postoji samo “sada” (*Jetzt*). To je jedno “protegnuto, široko i duboko sada” i predstavlja “ispunjenost”; ono je spoznatljivo samo spram sadržaja, a to je trenutačno stol, soba, svjetlo; potpuno je nemoguće ovo “sada” povezati s prošlošću ili budućnošću; to je spram “prije” i “poslije” “jednostavno stvarnost” (*einfach die Realität*) (ibid.: 214).

Ako smo se složili da su vizualne disrupcije istodobno slike, te da su one rezultat shvaćanja stvarnosti kao konstantne sadašnjosti, možda je moguće govoriti o metafori vremenitosti i sadašnjosti na primjerima Sluganovih odabira primjera vizualne disrupcije. Metaforu uvodi Gottfried Boehm kao spasonosnu mjeru u pristupu tumačenju slika: kao “slikovito temeljno obilježje jezika”, a i “ljudske naravi” (Boehm, 2009: 13) metaforu je nemoguće jezično normalizirati, ali joj je zato moguće pripisati nesvodivost, “mnogoznačnost”, “nepotpunost” i “otvorenost” (ibid.: 14), čime zaziva fenomen kontrasta. “Kontrast nastaje upravo iz iznenađujućih redoslijeda riječi, iz lomova, inverzija ili nepremostivih duhovnih skokova. (...) Pravo ‘čudo’ metafore je plodnost postavljenog kontrasta. On se sklapa u nešto što se može pregledati, nešto simultano, nešto što nazivamo slikom.” (ibid.: 14–15) Mario Slugan ne bi odabrao pojam simultanosti, ali mislimo da bi se s ostatkom ove analize mogao složiti.

LITERATURA

Boehm, Gottfried, 2009, "Povratak slika", u: Purgar, Krešimir (ur.), *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba vizualnog obrata*, Zagreb: Centar za vizualne studije

Cook, David A., 1990 (1. izdanje 1981), *A History of Narrative Film*; New York, London: W. W. Norton&Company

Delfs, Hans; Kornfeld, Eberhard W. (ur.), 2010, *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel*, Zürich: Scheidegger & Spiess

Döblin, Alfred, 1999, *Berlin Alexanderplatz*; Zagreb: Alfa

Döblin, Alfred, 1964, "Die Zeitlichkeit der Welt", "Das wirkliche Dasein ist Gegenwart", u: *Unser Dasein* (ur. Muschg, Walter), Olten i Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag

Fullerton, John, 1999, "Seeing the World with Different Eyes, or Seeing Differently: Cinematographic Vision and Turn-of-the-Century Popular Entertainment", u: Fullerton, John; Olsson, Jan (ur.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*; Sydney: John Libbey & Company Pty Ltd.

Gnägi, Mandi, 2011, *Der Maler als Fotograf. Ernst Ludwig Kirchners Porträtfotografien*; Petersberg: Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG

Gunning, Tom, 2013, (1. izdanje 1990), "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", u: Elsaesser, Thomas; Barker, Adam (ur.), *Early Cinema. Space, frame, narrative*; London: BFI Publishing

Kirchner, Ernst Ludwig, 1979, "Die Arbeit", u: Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens. Katalog der Sammlung von Werken von Ernst Ludwig Kirchner im Kirchner-Haus Davos*, povodom izložbe Ernsta Ludwiga Kirchnera u Kunstmuseum Basel, 18. 11. 1979 – 27. 1. 1980, Bern: Verlag Kornfeld & Co.

Mitchell, W. J. T., 2009, *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Moxey, Keith, 2009, "Vizualni studiji i ikonički obrat", u: Paić, Žarko; Purgar, Krešimir (ur.), *Vizualna konstrukcija kulture*; Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Schlüpmann, Heide, 1996, "Asta Nielsen and Female Narration: The Early Films", u: Elsaesser, Thomas (ur.), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Slugan, Mario, 2017, *Montage as perceptual experience. Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder*; Rochester, N. Y: Camden House

FILMOGRAFIJA

Jutzi, Phil: *Berlin Alexanderplatz*, 1931, gl. uloge: Heinrich George, Maria Bard (premijera 8. 10. 1931, Berlin, Capitol am Zoo)
 Fassbinder, Rainer Werner: *Berlin Alexanderplatz*, 13 epizoda i epilog, 1980, gl. uloge: Günther Lamprecht, Claus Holm (premijera na 37. venecijanskom filmskom festivalu, 28. 8 – 8. 9. 1980; prem. za njemačku publiku: 12. 10 – 29. 12. 1980;)

MIRELA
 RAMLJAK
 PURGAR:
 DISRUPCIJA,
 SLIKA I
 SADAŠNJOST

HRVATSKI
 FILMSKI
 LJETOPIŠ

UDK: 791.32(049.3)

Adrian Pelc

Osnove osnova teorije filma

Tanja Miličić i Željka Ferenčić, 2017, *Filmska izražajna sredstva*,

Pula: Pula Film Festival

Knjižica *Filmska izražajna sredstva* Tanje Miličić i Željke Ferenčić ima vrlo jasan cilj: upoznati ponajprije učenike s osnovnim elementima i svojstvima filmskoga jezika te s terminologijom koja ih opisuje. Kako bi obavila taj zadatak, prilično dosljedno slijedi *Osnove teorije filma* (1982) Ante Peterlića, temeljno referentno djelo za navedenu problematiku na hrvatskom jeziku. Od Peterlića tako nisu preuzete samo već ustaljene definicije i termini nego i, sam po sebi logičan, redoslijed izlaganja. Knjižica započinje opisom kadra te njegovih različitih svojstava (trajanje, točka promatranja, dubina), prelazi preko različitih funkcija okvira, nudi pregled planova, rakursa, pokreta kamere, vrsta objektiva, da bi zatim razradila slikovne odlike filmskoga zapisa (osvjetljenje, boja, scenografija, kostimi i maske) te završila pregledom vrsta zvuka, montažnih spojeva i vrsta montaže (navedene su kontinuirana, diskontinuirana, asocijativna i paralelna montaža).

Sadržajno ovo izdanje time naravno ne donosi ništa novo, što i nije njegova pretenzija; temeljni je cilj ponuditi jasne i pristupačne definicije svih ili barem većine oblika filmskoga zapisa, a u tome *Filmska izražajna sredstva* uglavnom i uspijevaju. Subjektivni je kadar primjerice opisan kao kadar koji "pokazuje ono što vidi filmski lik. Kamera oponaša njegov pogled pa gledatelj vidi svijet očima lika. Na primjer, vidimo ruku koja drži pero i piše na papiru." (Miličić; Ferenčić, 2017: 5) Jasnoći

izlaganja pridonose i estetski ne pretjerano ambiciozne, ali funkcionalne ilustracije: uz navedenu su definiciju doista prikazani list papira te ruke lika koji po njemu piše, dok je uz definiciju objektivnog kadra prikazan isti lik za stolom. Čak su i vrste montažnih spojeva (rez, pretapanje, zatamnjenje, odtamnjenje, zavjesa, iris) dobile aluzivne likovne prikaze.

Kako se ne bi pretvorila u neku vrstu suhoparnog nabiranja tehničkih definicija, *Filmska izražajna sredstva* često nude i vrlo sažete opise karakterističnih načina na koje se pojedini oblik filmskoga zapisa rabi: kosim se kadrom tako najčešće prikazuju "neka neobična i kaotična stanja poput potresa, tonjenja broda, pijanstva i slično" (ibid.: 12). Slične se primjere daje i pri opisu različitih planova, vrsta montaže itd.

Filmska izražajna sredstva donose veliku količinu jasno artikuliranih informacija unutar prilično sabijenog okvira (valja uzeti u obzir da knjižica ima 36 stranica od kojih svaka sadrži tek nekoliko rečenica) te time ispunjavaju svoju svrhu. A ta svrha nije irelevantna: sposobnost da se prepozna i imenuje različite filmske postupke očito vodi prema boljem razumijevanju filmskoga medija, prema određenoj kulturi gledanja, možda čak i prema određenoj koncepciji emancipiranoga gledatelja; pokušati približiti oblike filmskoga zapisa mladim gledateljima svakako je pozitivno. Uz to, *Filmska izražajna sredstva* tim gledateljima sugeriraju i određenu aktivnu ulogu, pa i završavaju krat-

kim obraćanjem čitatelju: "Poznavanje filmskih izražajnih sredstava zasigurno će vam koristiti u daljnjim analizama filma, ali i tijekom razvoja i realizacije vaših ideja i filmskih projekata u školi i izvan nje" (ibid.: 33). Učenik, dakle, nije potaknut samo na to da postane poklonik formalne analize. On, upoznajući filmski jezik, biva u prigodi da unutar njega razvije i vlastiti vokabular.

Unatoč tim doista plemenitim namjerama, moguća je, naravno, i određena kritika *Filmskih izražajnih sredstava*. Na mikroplanu može se primijetiti nekoliko nekonzistentnosti ili nepreciznosti: naratološki bi pedant tako mogao reći kako glas komentara nije sasvim ispravno izjednačiti s glasom "sveznajućeg pripovjedača" (ibid.: 27). Naravno, s obzirom na to da su uvedene radi simplifikacije, takve nepreciznosti nisu velik problem. Pri podjeli kadrova po trajanju moglo se, međutim, napomenuti kako postoje kadrovi koji završavaju upravo kad ispune kontekstualno stvorena gledateljska očekivanja. S obzirom na to da su unutar filmske prakse upravo takvi kadrovi najčešći, podjela kadrova na kratke ili one u kojima gledatelj "ne stigne reagirati na ono što je prepoznao" (ibid.: 4) te duge ili one koji

"traju dulje no što je potrebno da se prikupe informacije o prizoru" (ibid.) čini se pomalo nedorečenom.

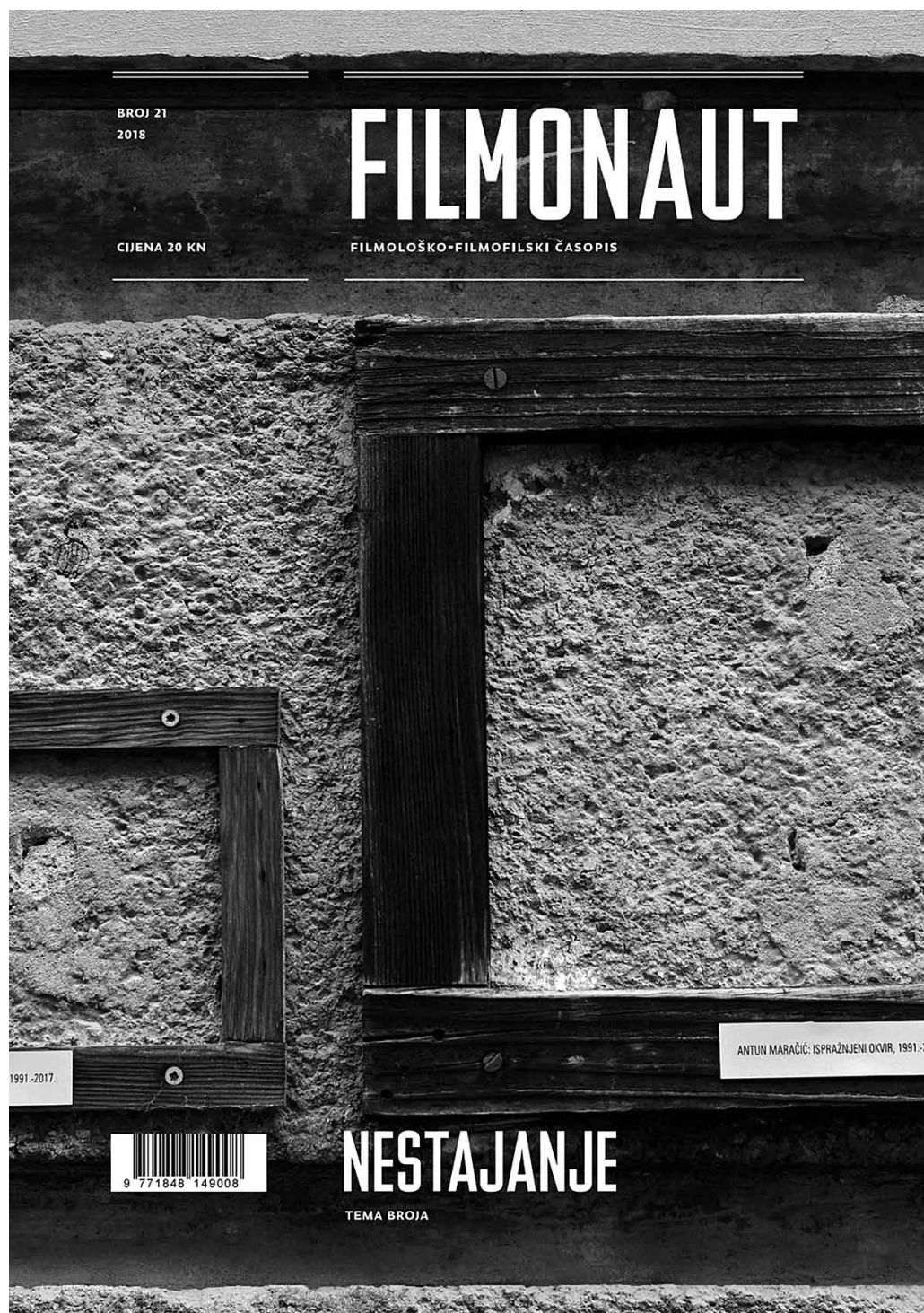
Nasuprot tomu, *Filmska izražajna sredstva* donose i neke informacije koje se možda moglo izostaviti; tako je primjerice važno "da scenografije kuća, izmišljenih gradova ili modeli svemirskih brodova izgledaju uvjerljivo i da gledatelj ne vidi makete na filmu" (ibid.: 22). Od Wienea, preko Babaje do Carpentera, moglo bi se naći redatelja koji se s takvom opaskom ne bi u potpunosti složili.

Općenito, možda je glavna zamjerka ovoj knjižici određen nedostatak unutarnje organizacije: dok Peterlić u svojim *Osnovama teorije filma* uvodi jasne distinkcije između stalnih svojstava filma, slikovnih odlika filmskoga zapisa, zvuka i montaže, u *Filmskim izražajnim sredstvima* takva makropodjela nedostaje. Knjižica unatoč sažetosti donosi vrlo velik broj mikropodjela pa se zbog izostanka razrađenije organizacije stječe dojam gomilanja.

Ipak, prostora za napredak uvijek ima, a unatoč ovim sitnim zamjerkama, *Filmska izražajna sredstva* koristan su mali udžbenik koji bi svakako mogao pridonijeti razvoju filmske i vizualne kulture u hrvatskim školama.

ADRIAN PELC:
OSNOVE
OSNOVA
TEORIJE FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791(051)"2019"(049.3)

Nika Petković

Išcheznuća na filmskome platnu

Filmonaut, br. 21 (2019), Zagreb: Udruga Filmonaut

Brisanjem naziva ili uklanjanjem ploča koje svjedoče o prisutnosti pojedinih djelatnosti ili zajednica u određenom prostoru upisujemo u memoriju mjesta tragove nestajanja. Ono što ostaje na pročeljima zgrada prazni su okviri ili pravokutne plohe, tek pokoju nijansu bljeđe od ostatka površine. Upravo bi se tako mogla opisati naslovnica novoga broja *Filmonauta* koja dobro sublimira cjelokupan sadržaj broja.

Slijedeći ideju brisanja i nestanka sadržaja od početka 1990-ih pa sve do danas, umjetnik Antun Maračić stvara tzv. *ready-made* instalacije. Fotografirajući, kako ih sam naziva, "ispraznjene okvire" i "iščezle sadržaje" prisutne na zagrebačkim fasadama, autor nastoji upozoriti ne samo na napuštene prostore već i na nestajanje niza vrijednosti jednoga društva. Zagledamo li se dublje u Maračićeve fotografije, posebno u one koje otkrivaju crne i tamnosive kistom prebojene površine ispod kojih se nekoć nalazio natpis ili ispraznjeni okvir namijenjen kakvom reklamnom plakatu, utonut ćemo u prostor iščeznuća. Osim što koloristički podsjećaju na monokromatske plohe poznatog američkog slikara i predstavnika apstraktnog ekspresionizma Marka Rothka, fotografije iščezlih sadržaja upotpunjuju i vizualnu strukturu 21. broja časopisa *Filmonaut* kojega je tema upravo nestajanje.

Analize i osvrti mnogobrojnih suradnika ovog izdanja jednoglasno su usmjereni onim filmovima u kojima motiv nestanka, prema riječima urednika Marija Kozine, predstavlja "temelj stilskog ili dramaturškog postupka", koji još od 1960-ih pa sve do danas "od pokretača

zapleta prerasta u organizacijsko načelo i dija-gnozu svijeta". Film *Avventura* (*L'avventura*) talijanskog redatelja Michelangela Antonionija, često citiran kao primjer klasika koji je 1960. u povodu premijere na filmskom festivalu u Cannesu publika izviždala, nekoliko je puta u ovom zanimljivom i tematski izrazito koherentnom izdanju *Filmonauta* naveden kao primjer upravo takva načela. A ono je zasnovano u priči o Anni (Lea Massari) koja zajedno sa skupinom poznanika, uključujući njezina zaručnika Sandra (Gabriele Ferzetti) i prijateljicu Claudiju (Monica Vitti), odlazi na jedrenje na Eolske otoke u blizini Sicilije. Pri usidravanju na jedan od otoka Anna, od početka putovanja ispunjena tjeskobom i emocionalnim nezadovoljstvom, odjednom nestaje, što navodi zaručnika i prijateljicu da krenu u potragu. Misterij neobjašnjiva nestanka, do kojeg dolazi već u prvoj polovici filma, postaje dramaturški okidač koji se tijekom filma ne rješava. Štoviše, on obuzima unutarnji svijet dvojice protagonista koji naposljetku, obuzeti vlastitom emocionalnom krizom, odustaju od potrage. Nemogućnošću uspostave emocionalne bliskosti Antonioni se koristi u cijeloj tzv. trilogiji o otuđenju, koja osim *Avanture* uključuje i filmove *Noć* (*La notte*, 1961) i *Pomrčina* (*Eclisse*, 1962). Njegova prepoznatljiva estetika dugih kadrova, kojima naglašava važnost prostora i vremena, usporenost radnje te izostanak dramaturškoga raspleta stvaraju sliku ispraznosti. Pojmovi ništavila i odsutnosti na zanimljiv način povezuju talijanskog redatelja s već spomenutim američkim slikarom Markom Rothkom.

Tijekom jednog od posjeta Rothkovu atelijeru u New Yorku Antonioni će izjaviti: "Vaše slike su kao moji filmovi. Govore ni o čemu, ali precizno." I zaista, o preciznosti kojom je Antonioni u *Avanturi* prikazao otuđenost pojedinca u modernome društvu te, kako navodi Kozina, "etablirao nemogućnost komunikacije kao jednu od najpopularnijih kinematografskih tema druge polovice 20. stoljeća" govori činjenica da nasljeđe njegovih djela nastavlja živjeti i u suvremenome filmu. Upravo o tome govori analiza Višnje Vukašinić koja u svom doprinosu novomu broju *Filmonauta* uspješno detektira tematsku poveznicu nestajanja između *Avanture* i posljednjega remek-djela ruskog redatelja Andreja Zvjaginceva. U filmu *Bez ljubavi* (Нелюбовь, 2017) nestanak dječaka Aljoše funkcionira kao okidač dramaturškoga zapleta, te se kao i kod Antonionija odvija u prvoj polovici filma, dok druga polovica prati potragu skupine volontera i dječakovih roditelja zaokupljenih istodobno i procesom rastave i planiranja svoje neizvjesne budućnosti. Nestanak malog Aljoše i potraga za njim predstavljaju i metaforu suvremene Rusije iz koje su, prema riječima autorice, ljubav i smisao odavno izbrisani. Zvjagincev je i u svojim prethodnim filmovima, poput *Levijatana* (Левиафан, 2014), precizno opisao društveno i socijalno stanje današnje Rusije, svjedočeći o nestanku smisla i empatije u zajednici obilježenoj egoizmom.

Misteriju nestanka posebnu pozornost posvećuje i Stipe Radić u osvrtu o neorealističkome jugoslavenskom klasiku *Tri Ane* (1959) Branka Bauera. Međutim, u ovome slučaju Radić ne tretira nestanak kao glavnu temu filma, već kao posljedicu rata i emocionalnu traumu koja glavnoga junaka filma Marka Petrića navodi na beznažno lutanje i potragu za izgubljenim identitetom. U zaključku svog osvrta Radić povlači zanimljivu paralelu između poslijeratne Jugoslavije i "patologije aktualne države", ističući međutim kako je bivša država nakon Drugoga svjetskog rata nastojala optimističnim pogledom promišljati i graditi bolju

budućnost, dok današnja država nastavlja zapinjati u, kako to autor naziva, svom praznom hodu.

Dašak nade i optimizma u časopisu daje intervju Marija Kozine sa zagrebačkoj publici već poznatom umjetnicom Dušicom Dražić te umjetnikom Wimom Janssenom čija je skulptura filmskoga projektora Iskra NP-21 izložena na prošlogodišnjem izdanju 25 FPS-a u atriju kina Studentskoga centra. Replika tzv. narodnoga projektora iz 1950-ih predstavlja pokušaj podizanja spomenika projektu kinofikacije, odnosno vremenu u kojem je film imao važnu društvenu ulogu. U razdoblju od dvadeset godina, osim otvaranja velikog broja filmskih studija, diljem Jugoslavije otvarale su se kinodvorane i kinoklubovi, publika je rasla, a interes amatera i strastvenih ljubitelja filma za sedmu umjetnost bio je na vrhuncu. Svi navedeni čimbenici pridonosili su približavanju filma širokim narodnim masama. Danas, nažalost, svjedočimo sasvim suprotnom procesu, usmjerenomu prema zatvaranju kinodvorana i otvaranju trgovačkih centara s automatiziranim multipleks dvoranama gdje uloga projekcionista gotovo da ne postoji. Kroz razgovor saznajemo da su umjetnici tom prigodom osim skulpture odlivene u bronci snimili i 35-milimetarski film u boji koji prikazuje proces nastanka projektora, stoga je tako važnu ulogu posrednika između publike i djela imao i projekcionista koji je cijelo vrijeme tijekom projekcije bio prisutan, spreman odgovarati na pitanja zainteresirane publike. Rad Dušice Dražić i Wima Jannesena važan je i zato što svjedoči o još uvijek postojećem interesu za materijalnost filma. Dok iz filmske industrije analogni medij gotovo u potpunosti nestaje, u području vizualnih umjetnosti on je, čini se, sve prisutniji.

Zanimljiv doprinos tematici nestajanja donosi i Silvestar Mileta u tekstu naslovljenom *Nestali u stoljeću: digitalno iskustvo koncentracijskog logora*. Analizirajući animirano-dokumentarni film *Drugi planet* (*Another Planet*, 2017) izraelskoga redatelja Amira Yatziva, Mileta

ističe ulogu animirane estetike u reprezentaciji neprikazive povijesti, kao primjerice u slučaju Auschwitzta. Računalne simulacije sličnih strahota, ujedno i zbog nedostatka filmskoga i fotografskoga arhivskoga materijala, uspješno nadoknađuju izostavljenu prošlost upisujuću u svijest novih generacija gledatelja ono što današnje društvo nastoji izbrisati.

Ovaj broj *Filmonauta* upotpunjuju osvrti o filmovima i razgovori s umjetnicima čiji se radovi uspješno opiru klasičnim kodovima reprezentacije i koji su unatoč početnom zgražavanju ili odbijanju od strane publike u povijest filmske umjetnosti opravdano zaslužili naziv klasika. Primjer remek-djela koje je, poput Antonionijeve *Avanture*, na premijeri 1961. na filmskom festivalu u Veneciji odbacila publika i kritika, film je *Prošle godine u Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*) francuskog redatelja Alaina Resnaisa. Višnja Vukašinović u tekstu pod nazivom *Odras koji se vraća* bavi se strukturalnom analizom filma istražujući pritom odnos između jezika i slike, ističući prikaz

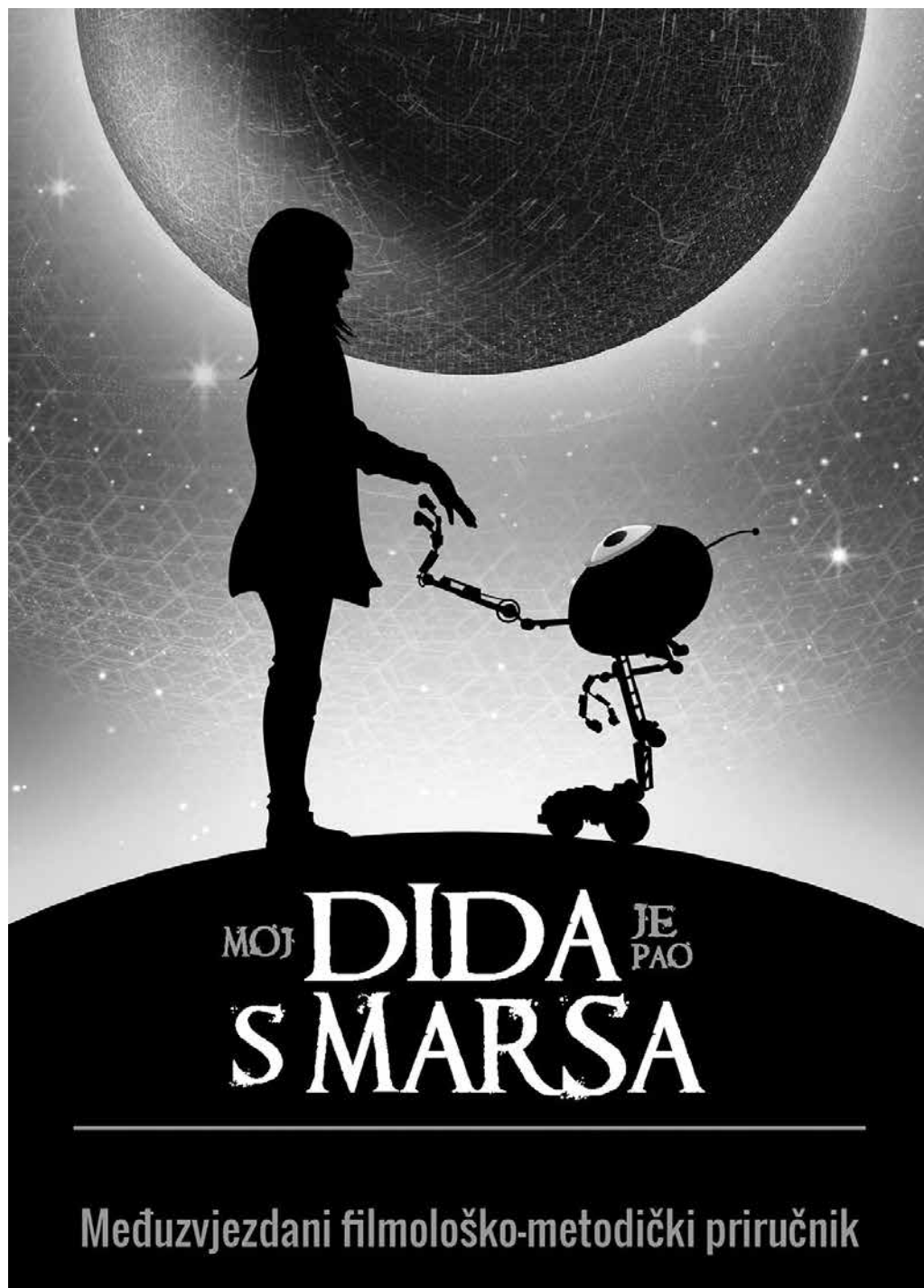
stvarnosti kao konstrukta, čime se gledatelju oduzima mogućnost stabilne percepcije i potiče propitivanje istinitosti prikaza i sadržaja na filmskome platnu.

O pomicanju granica u filmskoj umjetnosti saznajemo i kroz intervju Dore Golub i Željka Luketića sa Stoyom, američkom pornoglumicom srpskih korijena. Iako je povod za razgovor bila premijera filma *Ederlezi Rising* (Lazar Bodroža, 2018) u kojem igra glavnu ulogu, iz razgovora saznajemo i o Stoyinim iskustvima kao producentice, redateljice, autorice i komentatorice na mnogobrojnim blogovima.

Gotovo sve filmove analizirane u ovome broju *Filmonauta*, bila riječ o klasicima ili suvremenim radovima, povezuje zajednička tematika nestajanja, iščeznuća i ispražnjenja, ali i traženja i poticanja gledatelja da kroz drugačiju estetiku i sadržaj propituje svoj doživljaj svijeta. Upravo zato su eseji i osvrti objedinjeni u novom izdanju časopisa važan teorijski i kritički doprinos sedmoj umjetnosti za sve one koji danas čitaju i gledaju film.

NIKA PETKOVIĆ:
IŠČEZNUĆA NA
FILMSKOME
PLATNU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



UDK: 791.52(035)(049.3)

Adrian Pelc

U probouju u nastavu

Ana Đorđić, Marina Gabelica, Jelena Modrić, 2019, *Međuzvjezdani*

filmološko-metodički priručnik, Zagreb: Hrvatski audio-vizualni centar

“Filmovi ne padaju s Marsa”, pišu njegovi autori, edukacijski je projekt za novu generaciju. Taj se internetski projekt sastoji od nekoliko elemenata: *Međuzvjezdanog filmološko-metodičkog priručnika* (koji, kao što ćemo vidjeti, i sam obuhvaća više cjelina), zatim niz nastavi prilagođenih videomaterijala (riječ je o filmovima u trajanju od približno minute), sam film *Moj dida je pao s Marsa* (Dražen Žarković, Marina Andree Škop, 2019), koji funkcionira i kao samostalno ostvarenje, te dodatni vizualni materijali (plakat i stillovi iz filma). Projekt je to koji nastavnicima nudi bogate unaprijed pripremljene materijale kako bi im omogućio da film integriraju u nastavu. Pritom nije riječ samo o filmu kao nastavnome sadržaju uključenome u nastavu hrvatskoga jezika nego i o filmu kao nastavnome sredstvu: *Moj dida je pao s Marsa* trebao bi poslužiti kao predložak i u nastavi geografije, fizike, tehničke kulture, etike, ili pak fakultativne astronomije. Uz to se čini da bi ovaj projekt trebao zahvatiti osnovnoškolske učenike svih dobi, u razrednoj, ali i u predmetnoj nastavi.

Izbor filma koji će poslužiti kao središnja točka ovoga projekta autori obrazlažu nekolicinom razloga. Prvo i očito, riječ je o hrvatskom dječjem filmu, i to, barem prema mišljenju autorica priručnika, iznimno uspješnom dječjem filmu, djelu koje će dječjoj publici biti intrigantno privlačeci je takoreći samo od sebe, istodobno kvalitetom izvedbe nudeći model uz pomoć kojega će moći shvatiti određene opće karakteristike filmskoga medija. *Moj dida*

je pao s Marsa osim što nudi relevantne, heterogene tematske sklopove – odnos čovjeka i tehnologije, odnos prema drugome, odnos napretka i usamljenosti – sadrži i niz tehničkih postupaka koje ne susrećemo nužno u svakom filmskom ostvarenju: digitalnu animaciju, vrlo razrađen odnos prema prizornome i izvanprizornome zvuku, simboličku uporabu boja, čvrstu pripovjednu strukturu itd. Uz takav predložak te dobro pripremljene materijale, čini se da filmu doista ništa osim inercije pojedinaca ne može spriječiti ulazak u nastavu.

Možda je odmah potrebno naglasiti da je projekt “Filmovi ne padaju s Marsa” apsolutno pozitivan napor: s obzirom na zanemarenost filma u hrvatskim školama, ovakva inicijativa, nudeći materijale i predloške spremne za uporabu, svakako je iskorak, otvara filmu školska vrata. Ako je u samoj izvedbi projekta moguće zamijetiti i neke manje kontradikcije, ne smijemo smetnuti s uma taj temeljan pozitivan predznak.

“Međuzvjezdani filmološko-metodički priručnik” je, kako ističu autorice, namijenjen nastavnicima, ali i roditeljima, a sadrži dva veća poglavlja: “Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Moj dida je pao s Marsa*” te “*Moj dida je pao s Marsa* u razrednoj nastavi”. “Metodički pristup” donosi nekoliko pedagoških naputaka: potrebno je djeci skrenuti pozornost na važnost filmske špice, potrebno ih je motivirati prije gledanja, dati im vremena da srede dojmove nakon gledanja, a na kraju, nakon što im se dojmovi slegnu, dobivamo i



prijedloge domaće zadaće temeljene na gledanju filma.

Središnji je dio ovoga poglavlja, međutim, posvećen prilično minucioznoj analizi pojedinih sekvenci iz samoga filma. Sekvence su pritom birane tako da svaka posluži kao primjer određenog filmskog postupka: od karakterizacije likova predmetima prikazanim unutar kadra, preko vrsta montažnih spona, do konstrukcije sižeya i simboličke uporabe boje. Analiza što je nude Ana Đorđić i Jelena Modrić doista iscrpno opisuje kako funkcioniraju različiti filmski kodovi. Uz to je potrebno naglasiti da je ta analiza napisana vrlo jasno i čitko, što je i nužno s obzirom na to da je namijenjena ponajprije nestručnim čitateljima bez prethodnoga filmološkog obrazovanja. Ipak, pritom nastaje određen problem: kad autorice navode da kamera mladu nasilnicu koja maltretira protagonisticu “ne snima više u američkom planu, već u polublizom”, kad pišu o paralelnoj montaži, pretapanjima, zatamnjenju, otamnjenju i zavjesi, dvoplanu, statičnom ili

subjektivnom kadru, postavlja se pitanje koliko će ih čitatelji kojima je tekst namijenjen razumjeti. Analiza koju autorice nude doista je vrlo jasno napisana te je svatko tko posjeduje makar temeljna filmološka znanja prati bez problema.

Roditelji i učitelji razredne nastave, međutim, takva znanja vrlo često ne posjeduju. Malo je vjerojatno da će primarni korisnici “Metodičkog pristupa analizi i interpretaciji filma *Moj dida je pao s Marsa*” razumjeti koja je razlika između američkoga plana i polubliza plana, te da će znati što je paralelna montaža. Zapravo i sama Đorđić u eseju “Nastava filmske umjetnosti u srednjoj školi” primjećuje gotovo isti problem, te piše: “Osim nedostatne satnice i činjenice da filmu nije predviđeno zasluženo mjesto u srednjoškolskim nastavnim programima, još jedan razlog lošeg položaja filma u sustavu obrazovanja jest nedovoljna educiranost nastavnika.” (Đorđić, 2016: 13)

Čini se da su autorice tako preskočile jedan korak u svojim analizama ispuštajući iz njih neku vrstu pojmovnika ili barem leti-

mičnih objašnjenja tehničkih pojmova koji ih omogućuju. Kad određena stručna terminologija učestalom uporabom postane gotovo samorazumljiva, vrlo je teško procijeniti gdje prestaje razumijevanje za korisnike koji s njom nisu upoznati. Ako pretendiramo na to da nas razumije bilo koji roditelj, možda su dodatna pojmovna objašnjenja ipak potrebna. Osim ovoga sitnog nedostatka "Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Moj dida je pao s Marsa*" doista predstavlja sustavan napor da se filmske mehanizme na pristupačan način objasni onima koji će ih zatim prenijeti djeci.

Drugi dio priručnika, "*Moj dida je pao s Marsa* u razrednoj nastavi", koncipiran je sasvim drugačije, donosi niz konkretnih prijedloga za rad s djecom: njima se, na temelju filma, može zadati da zamišljaju izvanzemaljce, može ih se učiti vokabularu (objasniti primjere izraz da je netko "pao s Marsa", ili razliku između materije i energije), može se s njima crtati robote, razgovarati o emocionalnom stanju likova, o prijateljstvu i školskom nasilju. Uz to su priloženi i grafički listići koji će djeci (ali i nastavnicima) olakšati crtanje robota, obiteljskih stabala, grafikona razvoja emocija itd.

I opet se nameće malen paradoks: ako je analiza iz prvoga poglavlja doista bila usmjerena na razumijevanje filmskih izražajnih sredstava te je služila tome da se s tim sredstvima upoznaju nastavnici koji će ih zatim prenositi djeci, praktični zadatci koje donosi drugi dio gotovo uopće ne podrazumijevaju tu vrstu kompetencija i sadržaja. O prijateljstvu i školskom nasilju svakako je potrebno razgovarati, ali je to moguće kako na temelju filma tako i na temelju pripovijetke, svjedočanstva ili osobnoga iskustva. Emotivna se stanja likova također mogu analizirati na temelju bilo kojeg umjetničkog predloška, ne nužno filma. Pomalo shematizirajući, mogli bismo reći da je *film* u prvome poglavlju priručnika doista bio zahvaćen kao nastavni sadržaj, dok je u drugome poglavlju on postao nastavno sredstvo, predložak na temelju kojeg se može voditi razgovor o

temama koje ni na koji način nisu inherentno vezane uz filmski medij. Da to, međutim, ne mora biti tako, pokazuje jedan zadatak iz drugoga poglavlja koji pretpostavlja da djeca gledajući film plješću pri svakoj promjeni kadra i tako osvježuju promjene montažnoga ritma. Nije, dakle, nemoguće senzibilizirati djecu za filmske postupke, nije nemoguće izmisliti zadatke koji će tomu voditi, ali je naglasak "*Moj dida je pao s Marsa* u razrednoj nastavi" ipak završio drugdje. Tako se čini da analiza iz prvoga poglavlja i zadatci predloženi u drugome ne komuniciraju dovoljno, među njima nije uspostavljena jasna uzročno-posljedična veza.

Kratki videomaterijali koji također čine dio ovoga projekta vraćaju se pak razumijevanju samoga filma: oni ukratko i vrlo jednostavno objašnjavaju što je knjiga snimanja, kako se priprema za filmsku ulogu, kako se montira zvuk itd. Tako je uspostavljena vrlo dobra komunikacija između tih edukativnih videa i analize filma: dok jedan segment tumači kako film nastaje, drugi tumači kako ga razumjeti. I opet se praktični zadatci, prebacujući naglasak gotovo isključivo na sadržajne elemente, unutar toga korpusa koji doista razvija medijsku pismenost pomalo doimaju kao strano tijelo. Naravno, već sama činjenica da se upravo film rabi za rasprave o tehnologiji, prijateljstvu ili nasilju pridonosi tome da se on kao medij približi najmlađoj publici. Ipak, ostaje blag dojam da su zadatci za rad u nastavi u određenoj mjeri ostali strano tijelo između filmološke analize i edukativnih videomaterijala, a tomu da bi se tu kontradikciju tijekom vremena moglo nadići svjedoči upravo istaknuti primjer zadatka u kojem dijete postaje svjesno montažnoga ritma.

I još samo jedna mala, zabrinuta napomena: nadamo se da će i sam film *Moj dida je pao s Marsa* nakon završetka kinodistribucije postati dostupan kao edukativni materijal. U suprotnom će se postaviti pitanje nije li ovolik pedagoški napor koji ipak izravno ovisi o tom djelu bio pomalo uzaludan. Jedna je od temeljnih kvaliteta projekta "Filmovi ne padaju

s Marsa” upravo u tome da se koristi vrlo konkretnim predloškom i bilo bi šteta da ta kvaliteta postane svojevrstan uteg.

Ako uzmemo u obzir bogatstvo ponuđenih materijala kao i sveukupan, prilično ino-

vativan koncept projekta “Filmovi ne padaju s Marsa”, moramo ponoviti da je riječ o vrlo pozitivnoj inicijativi, a to da će se pri njenoj realizaciji u početku nailaziti na manje prepreke ili nekoherentnosti, posve je normalno.

LITERATURA

Đorđić, Ana, 2016, “Nastava filmske umjetnosti u srednjoj školi”, *Hrvatski: časopis za teoriju i praksu nastave hrvatskoga jezika, književnosti, govornoga i pismenoga izražavanja te medijske kulture*, god. 14, br. 1, str. 9–19.

Đorđić, Ana; Gabelica, Marina; Modrić, Jelena, 2019, *Međuzvezdani filmološko-metodički priručnik*, Zagreb: Hrvatski audio-vizualni centar

Janko Heidl

Kronika

2018.

20. 11. 2018.-07. 04. 2019. Zagreb

U Muzeju za umjetnost i obrt održana je višemedijska izložba "Zašto bi netko kupio Glavoper od Gorana Trbuljaka?" višemedijskog umjetnika Gorana Trbuljaka.

23. 11.-07. 12. Zagreb

U Hrvatskom dizajnerskom društvu održana je više-medijska izložba "Goran Trbuljak: Oblikovanje linijom manjeg otpora" višemedijskog umjetnika Gorana Trbuljaka.

27. 11.-30. 11. Zagreb

U Filmskom Studiju Medika, u Autonomnom kulturnom centru Medika, održana je radionica *stop motion/clay-motion* animacije, pod vodstvom Dine Karadžić.

01. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je ANIDOK Zagreb, jednodnevna intenzivna radionica o animiranim dokumentarnim filmovima, uz projekcije, predavanja i predstavljanja tuzemnih i inozemnih filmaša – redatelja Anke Schmid, Đorđa Markovića, Igora Bezinovića, Martine Meštrović, Tanje Vujasinović, Ivane Pipal i Marka Dješke, producenata Siniše Juričića i Vanje Andrijević, umjetničke direktorice Hane Tintor, dizajnera zvuka Ivana Zelića i izbornice Festivala MAKEDOX Petrule Veljanovske.

01. 12. Maribor, Slovenija

Hrvatski kratki film *Vizure* Frana Karlovića (Bacači sjenki/Frooom!) osvojio je prvu nagradu u kategoriji Midi (autori starosti od 11 do 14 godina), na 8. Enimationu, međunarodnom festivalu dječjeg i omladinskog filma (Međnarodni festival otroškega in mladinskoga filma, 27. 11.-01. 12.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Glad* grupe autora FKVK Zaprešić, *Zoe* Marte Krunić/FKS VANIMA/OŠ S. Kefelja, *Pas beskućnik* Tee Bošnjak/FKS VANIMA, *Svjetonik* grupe autora FKVK Zaprešić, *Kako siješ tako češ i žeti* grupe autora Bacači sjenki/Frooom!, *Djevojčica sa žigicama* Alana Dukića i Ane Pejić/FKVK Zaprešić, *Balada iz predgrađa* Martine Anić i Marijane Barišić/FKVK Zaprešić, *Alegorija* Sonje Pongračić/FKS VANIMA, *Dr. Sveznalica* Lucije Majnarić i Marije Nikolić/FKVK Zaprešić, te hrvatsko-kineska koprodukcija *Priča o Aishanu* Honga Jiaa Baoa.

02. 12. Subotica, Srbija

U prosinačkom izdanju Ciklusa hrvatskog filma, u Art kinu Lifka prikazani su cjelovečernji igrani filmovi Silvija Petranovića *Družba Isusova* i Šegrt Hlapić, uz razgovor s redateljem.

02. 12. Los Angeles, Kalifornija, SAD

Animirani serijal *&Black&White* autora Darka Bakliže osvojio je drugo mjesto u kategoriji Najbolji kratkometražni uradak iz serijala (Best Short from a Series) na 12. Festivalu animacije u Los Angelesu (Los Angeles Animation Festival, 30. 11.-02. 12.).

02. 12.-06. 12. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održan je 10. Tjedan izraelskog filma.

02. 12.-09. 12. Zagreb i Rijeka

U kinima Europa i Tuškanac, klubu Mama/Multimedijalnom institutu, Galeriji Nova, klubovima Močvara i Booksa, Centru za integraciju izbjeglica Dubrava, Klasičnoj gimnaziji, Medijateci Francuskog instituta, u Zagrebu (02. 02.-09. 02.) te u Art-kinu Croatia, u Rijeci (06. 02.-09. 02.), održan je 16. Human Rights Film Festival, festival filmova o ljudskim pravima. Zajedno s HRFF-om odvijala se i Revija malih književnosti s fokusom na arapsku književnost Sjeverne Afrike, sve pod zajedničkim tematskim naslovom "Pobunjena želja". Održane su tribine, radionice, performansi, izložbe i druge prateće priredbe.

04. 12. Zagreb

Kino Europa bilo je hrvatski domaćin prvog izdanja Noći europske kinematografije, uz besplatnu projekciju poljsko-britansko-francuskog cjelovečernjeg igranog filma *Hladni rat* Pawela Pawlikowskog, koji je djelomično sniman u Splitu, u svibnju 2017. Noć europske kinematografije (European Cinema Night) novi je projekt Kreativne Europe – potprograma MEDIA u partnerstvu s mrežom europskih kina Europa Cinemas koji "slavi bogatstvo i raznolikost europske filmske kulture". Od 3. do 7. prosinca 2018. u manifestaciji su sudjelovala tridesetčetiri odabrana kina u dvadesetseam država članica Europske unije.

04. 12.-08. 12. Zagreb

U kinu Kinoteka prikazan je program "Opus: Terry Gilliam".

04. 12. 2018.-10. 01. 2019. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je izložba "Games and Politics" s postavom međunarodnih politički i socijalno angažiranih video-igara nastalih nakon 2004. Održan je i popratni program s predavanjima, predstavljajima i okruglim stolovima, a od 7. do 9.

prosinca vezani vikend festival o videoigrama i društvu "1000 novih života". Izložba "Games and Politics" održana je potom i u Filodrammatici, u Rijeci (17. 01.-01. 02. 2019.)

06. 12.-07. 12. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održan je 7. MUVI: muzeji – video – film, festival muzejskog filma i multimedije. Održana su predavanja, predstavljanja i izložbe.

06. 12.-07. 12. Osijek

U kinu Urania održan je program "Subverzivni vikend", u povodu obilježavanja 50. godišnjice studentskih prosvjeda 1968, uz projekcije filmova, izložbu te predavanje politologa i filmskoga kritičara Boška Picule.

06. 12.-09. 12. Rijeka

U Filodrammatici je održana radionica "Zvuk u filmskim i video radovima", pod vodstvom skladatelja Davora Rocca.

07. 12. Zagreb

U dvorani Gorgona i MSU caféu Muzeja suvremene umjetnosti održana je projekcija talijanskog cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Čovjek koji je ukrao Banksyja* Marca Proserpia, uz popratnu tribinu "Ulična umjetnost: od provokacije do muzealizacije", uz sudjelovanje uličnih umjetnika (*street artista*) Cheza, Lonca, Lunara i Melinde, predstavica likovnih institucija Anje Planinčić i Martine Munivrane te stručnjaka za autorska prava Tome in der Mühlhena.

07. 12. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održana je projekcija filmova nastalih na radionici "Nisam od jučer", s temom filmskog nasljeđa KKZ-a, održane drugom polovinom 2018.

07. 12. Zagreb

U Gradskoj knjižnici otvoren je novi prostor, s građom iz slikarstva, fotografije, filma, kazališta i stripa.

08. 12. Pyrgos i Amaliada, Grčka

Kratki animirani film *Povratak* Vedrana Horvata, u produkciji ŠAF Čakovec, osvojio je treću nagradu u kategoriji autora od sedamnaest do dvadeset godina starosti na 18. Cameri Zizanio, europskom susretu audiovizualnog stvaralaštva mladih (01. 12.-08. 12.). U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Smiješna priča*, *Cipelice plesalice*, *Vodena priča* i *Alegorija* (svi FKS Vanima) te *Domaća zadaća*, *Bijeli šum*, *Pravi kokot* i *Journey of the Legends* (svi FKVK Zaprešić).

08. 12. Marrakech, Maroko

Ognjen Glavonić nagrađen je za najbolju režiju za cjelovečernji igrani film *Teret*, ostvaren u hrvatskoj manjinskoj koprodukciji (hrvatski koproducent je Kinorama) na 17. Međunarodnom filmskom festivalu u Marrakechu (Festival international du film du Marrakech, 30. 11.-08. 12.).

08. 12.-12. 12. Zagreb

U Kulturno informativnom centru održana je 3. Arteria, tjedan filmova o umjetnicima, s programom inozemnih slikopisa, uz popratne razgovore s filmskim kritičarima, umjetnicima, teoretičarima književnosti, povjesničarima umjetnosti...

08., 09. i 15. 12. Zagreb

U KUC Travno održane su vikend radionice Filmske škole Mamut za osnovnoškolce – Radionica stop animacije, Radionica otkrivanja kvarta (dokumentarni film) i Filmska pjesmarica – pod vodstvom redateljice Dalije Dozet.

10. 12.-14. 12. Sinj

U Kulturno umjetničkom središtu/Alkarskim dvorima održana je Frooom!ova početna filmska radionica "Samo nebo nam je granica", za starije od 54 godine.

10. 12. i 20. 12. Varaždin

U kinu Gaj održane su senzorne projekcije američkog cjelovečernjeg animiranog filma *Snoopy i Charlie Brown: Peanuts film* Stevea Martina i finskog cjelovečernjeg animiranog filma *Niko – božićna potraga* Michaela Hegnera, namijenjene djeci s teškoćama u razvoju.

10. 12.-22. 12. Zagreb

U Galeriji f8 održana je izložba "U procesu 2", s fotografskim ispitnim radovima studenata preddiplomskog studija snimanja i diplomskog studija fotografije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Održan je i okrugli stol (11. 12.) na temu "Institucionalizacija fotografije: studentske perspektive", s ciljem povezivanja institucija koje se bave fotografijom i unošenja studentske perspektive u mrežu kako bi se studentima stvorio oslonac za budući profesionalni razvoj.

11. 12. Zagreb

U ciklusu Kratki utorak, u kinu Tuškanac održan je program "Oberhausen re-selected", s repertoarom kinotečnih jugoslavenskih kratkih filmova i dvije inačice *Noći i magle* Alaina Resnaisa, uz gostovanje njemačkog kuratora Tobiasa Heringa, autora projekta Oberhausen re-selected čiji je cilj ponovno čitanje filmske povijesti kroz analognu arhivu.

11. 12. Zagreb

U Klinici za psihijatriju Vrapče održana je filmska tribina ciklusa "Psihijatrija i film", uz projekciju američkog cjelovečernjeg igranog filma *Moćni Mahowny* Richarda Kwietniowskog, s gostima psihijatrom Zoranom Zoričićem i filmskim kritičarom Draganom Rubešom.

11. 12. Bogotá, Kolumbija

Igrani film *Trešnje* Dubravke Turić, u produkciji Kinematografa, osvojio je nagradu Santa Lucia, kao najbolje ostvarenje u međunarodnoj konkurenciji, na 16. Festivalu kratkog filma Bogoshorts (Festival de cortos de Bogotá, 04. 12.-11. 12.).

12. 12.-13. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 49. KRAF, Kvarnerska revija amaterskog filma – međunarodni festival kratkog igranog, dokumentarnog, animiranog, eksperimentalnog filma i video spotova. Grand Prix osvojio je bosanskohercegovački *Pink Elephant* Ade Hasanovića. Održani su radionica "O autobiografskom doku/Liburnija Film Atelier 2018.", uz filmaša Nenada Puhovskog te okrugli stol "Riječka filmska scena".

13. 12. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održana je javna prezentacija Scenarističkog laboratorija Sonje Tarokić i Filmske vježbaonice Petre Zlonoge, održanih u KKZ od rujna do studenoga, a filmske vježbe ostvarene na radionici postavljene su na mrežni kanal YouTube Kinokluba Zagreb.

13. 12. Zagreb

U sklopu programa Filmski četvrtak u HDA, u dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva prikazani su kratki igrani glazbeni filmovi *Takva pjesma sve osvaja* (1958.) i *U našega Marina* (1958.) Branka Majera, uz popratnu besjedu filmologa Nikice Gilića.

13. 12. Zagreb

Početak distribucije australsko-američkoga cjelovečernjeg igranog filma *Aquaman* Jamesa Wana u Hrvatskoj najavljen je svjetlosnim projekcijama na zagrebačkim fontanama na Sveučilišnoj livadi u Aveniji Većeslava Holjevca.

13. 12.-14. 12. Zagreb

Američki filmski kritičar Jay Weissberg održao je u kinu Europa predavanje naslovljeno "Kako zapadnjački mediji vide istočnoeuropske kinematografije?" (13. 12.) te u Dokukinu KIC dvodnevnu radionicu (13. 12.-14. 12.) za mlađe hrvatske filmske kritičare.

13. 12.-19. 12. Zagreb

U kinu Kinoteka prikazan je ciklus suvremenoga norveškoga filma.

14. 12. Zagreb

Ministarstvo kulture republike Hrvatske otvorilo je javno savjetovanje sa zainteresiranom javnošću u svrhu prikupljanja informacija o interesima, stavovima i prijedlozima zainteresirane javnosti vezanim uz Pravilnik o poticanju ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela. Pravilnikom se utvrđuju način, uvjeti, rokovi, kriteriji i drugi uvjeti za ostvarivanje državne potpore za poticanje ulaganja u proizvodnju audiovizualnih djela te sam program potpora sukladno propisima o državnim potporama Republike Hrvatske. Savjetovanje sa zainteresiranom javnošću bilo je otvoreno do 14. siječnja 2019.

14. 12.-16. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Polako nikuda Damira Čučića", s cjelovečernjim filmovima Damira Čučića, uz uvodno slovo filmologa Hrvoja Turkovića.

14. 12.-29. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je, u tjednom ritmu, ciklus SF filmova "Umjetna inteligencija".

16. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia, u sklopu programa "Kino kustos" prikazan je *Sedam* Davida Finchera, u izboru publike i uz uvodno slovo filmskoga kritičara Dejana Durića.

17. 12.-20. 12. Zagreb, Rijeka i Split

U Kaptol Boutique Cinema 17. je prosinca održana svečana premijera cjelovečernjeg igranoga filma *Koja je ovo država* Vinka Brešana, uz nazočnost dijela filmske ekipe. Dan poslije, 18. prosinca, u Art-kinu Croatia održana je riječka svečana premijera, a 20. prosinca splitska, u kinu Karaman. Redovna kinodistribucija filma u zemlji otpočela je 3. siječnja 2019.

17. 12.-22. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Hollywoodski odmetnik Robert Altman", uz uvodno slovo filmske kritičarke Višnje Vukašinović.

18. 12. Zagreb

Hrvatski audiovizualni centar (HAVC) otvorio je savjetovanje sa zainteresiranom javnošću o Nacrtu Pravilnika o postupku, kriterijima i rokovima za provedbu Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva. Pravilnikom se uređuje postupak provedbe Nacionalnog programa promicanja audiovi-

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zualnog stvaralaštva, detaljnije definiraju kategorije javnih poziva i uvjeti te rokovi raspisivanja, planiranje postupka raspodjele sredstava, izvršenje, izvještavanje, rad umjetničkih savjetnika i Umjetničkog vijeća, obveze korisnika sredstava državne potpore te nadzor nad namjenskom potrošnjom sredstava državne potpore, a sve sukladno odredbama Zakona o audiovizualnim djelatnostima. Cilj i svrha savjetovanja je prikupiti mišljenja zainteresirane javnosti o nacrtu novog Pravilnika. Predstavnici zainteresirane javnosti pozvani su da dostave svoje načelne primjedbe i prijedloge, uz jasna obrazloženja na što se očitovanja odnose, na obrascu za savjetovanje, objavljenom na službenim stranicama HAVC-a. Savjetovanje sa zainteresiranom javnošću bilo je otvoreno do 19. siječnja 2019.

18. 12. Osijek

U kinu Urania, Maria Magdalena Gierat, članica Izvršnog odbora Europa Cinemas, djelatnicima je kina, na čelu s s direktoricom Kinematografa Osijek Marijanom Bošnjak, svečano uručila godišnju nagradu kinomreže Europa Cinemas u kategoriji Najbolje aktivnosti za mlade, koje je Kino Urania osvojilo nekoliko tjedana prije. Prigoda je zaokružena domjenkom i besplatnom projekcijom francuskog cjelovečernjeg igranog filma *Plivaj muški* Gillesa Leloucha.

18. 12. Rijeka

U povodu Svjetskog dana migranata, u OKC Palach održan je razgovor sa Želimirom Žilnikom o migrantskoj krizi i filmu.

19. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je svečana premijera cjelovečernjega eksperimentalnoga filma *Kraj svjetla* Aleša Suka.

20. 12. Zagreb

Srednjometražni dokumentarni film *Dok nas glazba ne rastavi* Anite Nadj – premijerno prikazan 19. listopada u zagrebačkoj Kinoteci – postavljen je za besplatno gledanje na YouTube kanalu rock sastava Mnogi drugi, protagonista filma.

20. 12. Zagreb

Desk Kreativne Europe – Ured MEDIA Hrvatske objavio je zaključne godišnje rezultate hrvatskih korisnika u 2018. koji su u okviru različitih poziva za predlaganje projekata dobili sredstva u iznosu od 552.176 eura. U kategoriji razvoja projekata, uobičajeno najuspješnijoj za hrvatske korisnike, ukupno osigurana sredstva iznose 203.000 eura, pri čemu su izdvojene tvrtke Kinorama i Recircle, koje su u kategoriji pojedinačnih projekata osigurale ukupno 110.000 eura. Među

festivalima, Animafest Zagreb i Zagreb Film Festival potpomognuti su ukupnim iznosom od 76.000 eura, a program stručnog usavršavanja ZagrebDox Pro, s 38.500 eura. Hrvatskim je partnerima u kontekstu poziva za promidžbu europskih djela putem interneta dodijeljen iznos od 42.850 eura, a četrnaest hrvatskih kina koja su dio mreže Europa Cinemas iz Potprograma MEDIA steklo je sredstva u vrijednosti od 114.026 eura. Četiri hrvatska distributera osigurala su putem dvaju poziva za selektivnu potporu distribuciji sredstva u vrijednosti od 77.800 eura. Rezultati poziva za automatsku potporu distribuciji objavljeni su 8. siječnja 2019. – četirima hrvatskima distributerima dodijeljena sredstva u iznosu od 186.054 eura. Time ukupna osigurana sredstva svih hrvatskih korisnika Potprograma MEDIA za 2018. godinu iznose 738.230 eura, što predstavlja drugi najveći dosad ostvareni hrvatski godišnji iznos. Nadmašuje ga jedino rezultat iz 2015. s iznosom od 797.430 eura.

20. 12. Zagreb

U kinu Kinoteka prikazan je program "Opus: Gene Wilder".

20. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je svečana premijera cjelovečernjeg dokumentarno-igranog filma *Beskrajni rep* Željke Sukove.

20. 12.-23. 12. Pula

U kinu Valli održana je 4. Pulica u kaputu, dani dječjeg filma – revija filmova za djecu. Održana je i Radionica izrade filmske knjige, pod vodstvom ilustratora i autora animiranih filmova Vibora Juhasa.

21. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je hrvatska premijera irsko-britanskoga cjelovečernjega dokumentarnoga filma *Grace Jones: Bloodlight and Bami* Sophie Fiennes, uz uvodni nastup umjetničkog kolektiva House of Flamingo.

21. 12. Osijek

U Caffè baru Peppermint prikazan je program Autor-ska runda Jelene Oroz, s projekcijama animiranih filmovima Jelene Oroz i razgovor s autoricom.

21. 12.-23. 12.

U nezavisnim kinima diljem zemlje održan je 6. Maraton kratkih filmova, manifestacija kojom se najkraćega dana u godini, 21. prosinca, slavi kratka filmska forma. Prikazana su dvadeset tri filma, među kojima velik broj recentnih domaćih ostvarenja. Ulaz na sve projekcije i događanja bio je besplatan. Rukavac Mara-

tona, s izborom šest filmova, održan je i na internet-skoj stranici Hrvatskog audiovizualnog centra, od 31. prosinca 2018. do 6. siječnja 2019.

23. 12. Zagreb

Premинуo je glumac Antun Tonko Lonza, rođen 1930. u Zatonu kraj Dubrovnika.

27. 12. Budimpešta, Mađarska

Prva epizoda šestodijelne TV serije *Uspjeh*, prve serije iz originalne HBO Europe produkcije u našoj regiji, besplatno je, na ograničeno vrijeme, puštena na raspolaganje zainteresiranom gledateljstvu na službenom kanalu HBO Adria YouTube. Početak emitiranja cijele serije za zemlje regije (Hrvatska, Srbija, Slovenija, Makedonija, Bosna i Hercegovina, Crna Gora), središnje Europe, Skandinavije i Španjolske, putem usluge HBO Go i HBO kanala uslijedio je 6. siječnja 2019. Scenarij *Uspjeha* napisao je hrvatsko-makedonski scenarist Marjan Alčevski, režirao ju je bosanskohercegovački redatelj Danis Tanović, hrvatski koproducenti su Nebojša Taraba i Miodrag Sila iz tvrtke Drugi plan, u njoj glume mnogi hrvatski glumci, a radnja je smještena u Zagreb. Svečana kinopretpremijera prvih dvaju epizoda održana je u zagrebačkom Kaptol Boutique Cinema 22. studenoga 2018.

27. 12. 2018.-12. 01. 2019. Zaprešić

U FKVK Zaprešić održane su zimske filmske radionice.

2019.

01. 01. Zagreb

Premинуo je glumac Ivo Gregurević, rođen 1952, u Donjoj Mahali, u Bosni i Hercegovini.

01. 01. Beograd, Srbija

Premинуo je glumac Marko Nikolić, rođen 1946, u Kraljevu, u Srbiji.

03. 01. diljem Hrvatske

Otpočela je redovna kinodistribucija filma *Koja je ovo država Vinka Brešana* u zemlji.

07. 01.-10. 01. Osijek

U sklopu programa Zima s Franom, u kinu Urania održana je filmska radionica za osnovnoškolce Snimamo film s Franom.

07. 01.-11. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je obrazovni program "Filmska naSTAVA: Besplatne radionice za školarce" te radionice animiranog i igranog filma namijenjene

osnovnoškolcima, srednjoškolcima i srednjoškolskim profesorima, uz vodstvo Ane Đorđić, Jelene Modrić, Vedrana Šuvara i Tomislava Šobana.

07. 01.-11. 01. Zagreb

U OŠ Silvija Strahimira Kranjčevića održane su Frooom!ove filmske radionice - Početna, Osmišljavanje i snimanje kratke forme glazbenog spota, Internet iznutra i Dramaturgija i montaža, umjetničke organizacije Bacači sjenki, pod vodstvom Marije Georgiev, Pavla Perkovića, Borisa Bakala, Anite Čeko, Dalije Dozet, Nore Krstulović i Lee Milete.

07. 01.-15. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Duhoviti univerzum Woodyja Allena", uz uvodno slovo filmologa Nikice Gilića.

07. 01.-11. 01. Čakovec

U sklopu 3. Zimskog kampa tehničke kulture, u III. OŠ Čakovec održana je radionica animiranog filma za osnovnoškolce.

08. 01. Zagreb

Objavljeno je da je film *Koja je ovo država Vinka Brešana* tijekom prvog vikenda (četvrtak-nedjelja) prikazivanja u kina privukao 23.212 gledatelja.

08. 01.-09. 01. Zagreb

U Pogonu - Zagrebačkom centru za nezavisnu kulturu i mlade održana je Restartova radionica 3D modeliranja, namijenjena starijim osnovnoškolcima.

11. 01. Zagreb

Na mrežnoj Facebook stranici kina Grič (Jurišićeva 6) objavljeno je da kino prestaje s radom, uz pojašnjenje da je zgrada u kojoj je kino denacionalizacijom svojedobno vraćena potomcima vlasnika koji su je sada prodali, a novi vlasnik ne želi kino u svom prostoru. Posljednja projekcija u kinu Grič održana je 6. siječnja. Kino su 1940. projektirali arhitekti Drago Ibler i Stjepan Planić. Isprva se zvalo Rex, potom Klek (1941-1945), nakon toga Kosmaj, a od 1990. Grič. Od 1946. bilo je u sastavu poduzeća Kinematografi, od 2005. do 2012. funkcionira sporadično, a od 2012. do zatvaranja redovno.

12. 01.-02. 02. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb je u tjednom ritmu održan ciklus "Punk molitva", s repertoarom ruskih i ukrajinskih cje- lovečernjih društveno angažiranih filmova.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

12. 01.-03. 03. Zagreb, Rijeka i Split

U kinima Europa i Tuškanac, Muzeju suvremene umjetnosti, Kulturno informativnom centru KIC i na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (20. 01.-04. 02.), u Art-kinu Croatia u Rijeci (06.-08. 02.) i u Kino klubu Split u Splitu (02. 03.-03. 03.) održane su 12. Filmske mutacije: festival nevidljivog filma, tematski podnaslovljene "Geste *undergrounda*". Među zagrebačkim gostima predavačima i predstavljateljima bili su španjolski filmaš Albert Serra, američki filmski kritičar Jonathan Rosenbaum te njemačka filmašica i kuratorica Antje Ehmann.

14. 01.-18. 01. Pakrac

U Hrvatskom domu dr. Franjo Tuđman održana je filmska radionica "Samo nebo nam je granica", za starije od 54 godine.

14. 01.-31. 01. Zagreb

U Udruzi Krijesnica održana je radionica stop animacije, pod vodstvom Dee Jagić.

16. 01.-22. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Japanski klasični film Kenjija Mizoguchija", uz uvodnu riječ filmaša i filmskog kritičara Živorada Tomića.

17. 01. Zagreb

U pubu Pivana održana je svečana studentska premijera cjelovečernjeg igranog filma *Za ona dobra stara vremena* Eduarda Galića. Redovna kinodistribucija filma u zemlji otpočela je 31. siječnja.

17. 01. Zagreb

U sklopu programa Filmski četvrtak u HDA, u dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva prikazana su četiri broja filmskog žurnala *Pregled* iz 1949. godine, uz popratnu besjedu povjesničara Ivice Šute.

17. 01. diljem Hrvatske

Otpočela je redovna kinodistribucija filma *Sam samcat* Bobe Jelčića u zemlji. Premijerne projekcije uz nazočnost članova filmske ekipe održane su u Dubrovniku (Kinematografi Dubrovnik, 11. 01.), Rijeci (Art-kino Croatia, 16. 01.) i Splitu (Kino Karaman, 17. 01.).

17. 01.-12. 02. Zagreb

U udruzi Blank održana je Filmska radionica za početnike.

21. 01.-25. 01. Zagreb

U Pogonu – zagrebačkom centru za nezavisnu kulturu i mlade održana je Frooom!ova napredna filmska radionica "Samo nebo nam je granica", za starije od 54 godine.

24. 01. Zagreb

U sklopu likovne izložbe "Fascinacije" (15. 01.-24. 01.), u Laubi je održana projekcija video radova Alema Koruta, uz razgovor s autorom.

24. 01. Barcelona, Španjolska

U CCCB-u, Barcelonskom centru za suvremenu kulturu (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), prikazan je izbor filmova iz arhiva Kino kluba Split.

25. 01. Beograd, Srbija

Premiuo je redatelj i scenarist Dušan Makavejev, rođen 1932. u Beogradu.

25. 01.-11. 02. Split

U Multimedijalnom kulturnom centru Split održana je multimedijalna izložba međunarodnog karaktera "Homage to Stasenka" posvećena i nadahnuta likom i djelom splitskog filmaša Aleksandra F. Stasenka.

26. 01.-27. 01. Zagreb

U sklopu 6. Device_Art Festivala (22. 11. 2018.-02. 02. 2019.), višemedijskog festivala umjetnosti, robotike i novih tehnologija, u Muzeju suvremene umjetnosti održan je program "Binarno kino", s filmovima koji tematiziraju umjetnu inteligenciju.

26. 01.-27. 01. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je Revija History Film Festival, s izborom filmova prikazanih na 2. History Film Festivalu, međunarodnom festivalu povijesnog dokumentarnog filma (Rijeka, 05. 09.-09. 09. 2018.).

27. 01. Zagreb

Premiuo je glumac Robert Budak, rođen u Zagrebu 1992.

29. 01.-30. 01. Zagreb

U ciklusu Kratki utorak, 29. siječnja u kinu Tuškanac prikazani su filmovi Jeana Roucha, uz popratnu besjedu francuskog filmaša i negdašnjeg Rouchova suradnika Jean-Noëla Cristianija. Cristiani je sutra dan u Dokukinu KIC održao predavanje o Rouchovu stvaralaštvu.

29. 01.-02. 02. Zagreb

U kinu Kinoteka prikazan je program "Opus: Peter Bogdanovich".

30. 01.-02. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Filmski *wunderkind* Xavier Dolan", uz uvodno slovo romanišice Dore Slakoper.

31. 01.-10. 02. Zagreb, Zadar, Vukovar, Varaždin...

U Cinestarovim kinima diljem Hrvatske (Zagreb, Zadar, Vukovar, Varaždin, Šibenik, Split, Slavonski Brod, Rijeka, Pula, Osijek, Dubrovnik) održana je 15. Oscar revija, revija cjelovečernih igranih filmova nominiranih za Oscara.

31. 01. Rijeka

U sklopu programa Kino učionica, u Art-kinu Croatia održan je okrugli stol "Pogled (p)otpora", s tematskom okosnicom istraživanja "načina gledanja, uz naglasak na rodnu odrednicu ženskog". Sudjelovali su filmašice Maša Drndić i Kristina Barišić, filmski kritičar Dragan Rubeša i kulturolog Boris Ružić.

01. 02. Zagreb

U sklopu programa Monsterclass, u Kinoklubu Zagreb filmovima je i osobom gostovala Sunčica Ana Veldić.

01. 02. Beverly Hills, Kalifornija, SAD

Obznanjeno je da je Rade Šerbedžija dobitnik počasne nagrade Mary Pickford za izniman doprinos industriji zabave, koju dodjeljuje Međunarodna novinarska akademija (International Press Academy). Dodjela nagrada IPA održana je 22. veljače, u hotelu Mondrian, u Los Angelesu.

01. 02.-01. 03. Split

U Galeriji Škola održana je multimedijalna izložba "Anatomija animiranog filma *Biciklisti*", s radovima autora animiranih filmova Veljka Popovića i likovnog umjetnika Vaska Lipovca, čijim su djelom nadahnuti *Biciklisti*.

02. 02. Zagreb

U studiju Anton Marti, na Hrvatskoj radioteleviziji, održana je svečana dodjela medijske nagrade Zlatni Studio koju, prema glasovima čitatelja, dodjeljuje televizijski tjednik Studio. U kategoriji filma nagrađeni su *Osmi povjerenik* Ivana Salaja, u produkciji Alka filma, kao najbolji film godine, Janko Popović Volarić kao najbolji glumac, za ulogu u *Comic Sansu* Nevla Marasovića i Nadia Cvitanović kao najbolja glumica, za ulogu u *Osmom povjereniku*. U kategoriji najbolje tv serije nagrađena je *Na granici* Nove TV.

04. 02.-08. 02. Sinj

U Kulturno umjetničkom središtu/Alkarskim dvorima održana je Frooom!ova napredna filmska radionica "Samo nebo nam je granica", za starije od 54 godine.

04. 02.-10. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Fokus: Starost na filmu", s repertoarom inozemnih filmova, uz uvodno slovo filmske kritičarke Višnje Vukašinić.

05. 02.-06. 02. Zagreb

U programu Kinolektira, u kinu Europa prikazan je *Konformist* Bernarda Bertoluccija, uz popratni razgovor sa snimateljem filma Vittorio Storaro (05. 02.). Dan poslije Storaro je održao predavanje u dvorani F22.

07. 02. Zagreb

U Knjižari Matice hrvatske održana je promocija knjige *Filmski osvrti: autorske i žanrovske perspektive* Tomislava Čegira, objavljene u nakladi Matice Hrvatske, uz sudjelovanje autora te filmologa Nikice Gilića i Tomislava Šakića.

07. 02. Zagreb

U Kući za ljude i umjetnost Lauba održan je glazbeno-vizualni performans *Obrovac 2*, spoj koncerta Tamare Obrovac i Transhistria Quarteta s video-projekcijama umjetničkih radova Ivana Obrovca u režiji Matije Debeljuha, a sve povodom otvorenja izložbe "Pantoskopija" slikara Ivana Obrovca.

09. 02.-16. 02. Zagreb

U Kinoteci je prikazan ciklus filmova nominiranih za ovogodišnjeg Oscara.

09. 02.-19. 02. Velika Gorica

U Pučkom otvorenom sveučilištu Velika Gorica održan je "Sedmi kontinent – školski filmski ciklus", obrazovni program filmskih projekcija i društvenih razgovora s filmašima i filmskim kritičarima (Antonija Veljačić, Petra Zlonoga, Višnja Vukašinić, Boško Picula, Silvestar Mileta, Nino Kovačić, Hrvoje Nikšić, Igor Bezinović, Daniel Kušan) za vrtičarce i osnovnoškolce.

11. 02. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara prikazan je dokumentarni film "In Loving Memory of Branimir Vugdelija", uz razgovor s autorima Brunom Markovićem - Čosom i Dominikom Belančićem.

11. 02. San Francisco, Kalifornija, SAD

Kratki igrani film *Nitko nije savršen* Barbare Vekarić, u produkciji Motiona, nagrađen je kao najbolji međunarodni film jednodnevnog 1. Coven Film Festivala.

11. 02.-12. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program "Portreti: Novi argentinski film Lucrecie Martel", uz uvodnu besjedu redatelja Zvonimira Jurića.

12. 02. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb otpočela je zimska Filmska škola Kinokluba Zagreb, dvomjesečna početnička radionica scenarija, režije, snimanja i montaže, uz mentore

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Lanu Kosovac, Uršu Vlahušić, Luku Matića i Tihomira Vrbanca.

12. 02.-08. 03. Zagreb

U Čitaonici i galeriji VN održana je višemedijska izložba "Odsutnost teleprisutnosti" višemedijskog umjetnika Dana Okija.

13. 02. Zagreb

U kinu Europa održana je svečana zagrebačka premijera cjelovečernjega igranoga filma *Mali Antonia Nuića*, ostvarenog u produkciji Propeler filma i Alka filma. Dan poslije otpočela je redovna kinodistribucija *Maloga* u zemlji.

14. 02. Zagreb

Na 6. sjednici Upravnog odbora Hrvatskog audiovizualnog centra, na vlastiti zahtjev razriješen je ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra Daniel Rafaelić i odmah imenovan vršiteljem dužnosti ravnatelja do okončanja postupka izbora novog ravnatelja.

14. 02. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice održan je program Luksuz punk fašnik, s projekcijama kratkih filmova u produkciji slovenske Luksuz Produkcije.

15. 02.-16. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac održano je 12. Gledalište Kinokluba Zagreb, na kojem je prikazana cjelokupna godišnja produkcija KKZ-a. Nagradu Maksimilijan Paspas za najbolji film u 2018. osvojila je *Klopka za mag.* i česte udaljenosti Mire Manojlovića, a nagradu kritike osvojile su *Ljuske* Marije Goergiev. Posebno priznanje člana velikog žirija Marina Tudora osvojio je Zorko Sirotić za sve filmove prikazane na 12. Gledalištu, posebno priznanje člana velikog žirija Tina Žanića *Kap po kap* Ive Lukasa i Nevena Dužanca, a posebno priznanje žirija *Bolji život* Kena K. Martine Lončar. Nagrada za dostignuća u amaterskom filmu dodijeljena je Željku Radivoju. Održani su performansi, radionica, okrugli stol.

16. 02. Zagreb

U udruzi Blank otpočela je dvomjesečna Radionica eksperimentalnog filma, pod vodstvom Tamare Bilankov.

17. 02. Čakovec

U CZK Čakovec prikazan je program novijih filmova iz produkcije ŠAF-a Čakovec.

17. 02. Berlin, Njemačka

Makedonsko-belgijsko-slovensko-hrvatsko-francuski cjelovečernji igrani film *Bog postoji, njeno ime je Pe-*

trunija Teone Strugar Mitevske, prikazan u glavnom natjecateljskom programu 69. Međunarodnog filmskog festivala u Berlinu (Internationale Filmfestspiele Berlin, 07. 02.-17. 02.), nagrađen je nagradom ekumenskog žirija i nagradom Guild Film koje dodjeljuje žiri voditelja kina i članova udruge njemačkih umjetničkih kina. Srpsko-slovensko-hrvatsko-bosanski cjelovečernji igrani film *Šavovi* Miroslava Terzića dobitnik je nagrade Europa Cinemas Label kao najbolji europski film prikazan u programu Panorama, a uz to je zavrjedio drugo mjesto po glasovima publike. Hrvatski koproducent obje manjinske koprodukcije je Spiritus movens, a prikazivanje na Berlinaleu bile su svjetske premijere i *Petrinije* (10. 02.) i *Šavova* (11. 02.).

18. 02. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema zainteresiranoj hrvatskoj javnosti predstavila se kineska filmska delegacija, a potom su, zatvoreno od javnosti, održani sastanci s hrvatskim filmašima. Predstavnici kineskih filmaša - čelnici holdinga China Film Co-Production Corporation te tvrtki Beijing Film & Video Laboratory i China Film Group Corporation – zborili su o trenutnom stanju kineske filmske industrije te planovima za budućnost.

18. 02.-20. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Znamenite uloge Ive Gregurevića".

19. 02. Zagreb

U ciklusu Kratki utorak, u kinu Tuškanac prikazan je petodijelni eksperimentalni klasik *Dog Star Man* Stana Brakhagea, uz popratno slovo filmologinje Petre Belc.

19. 02. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održan je program "Betonski spavači", uz projekciju epizode tv serije *Betonski spavači* i razgovor s redateljem i scenaristom serije Sašom Banom, scenaristima Nevenkom Sablić i Marojem Mrduljašem te producenticom Miljenkom Čogeljom.

19. 02. Zagreb

U programu "Pravi likovi", u Kinoklubu Zagreb gostovao je policijski savjetnik Nikša Jelovčić, uz razgovor i projekcije filmskih i televizijskih isječaka.

19. 02.-13. 03. Rovinj

U Pučkom otvorenom učilištu Grada Rovinja/Kazalištu-kinu Antonio Gandusio održan je "Putujući Sedmi kontinent – školski filmski ciklus", obrazovni program filmskih projekcija i društvenih razgovora s filmašima i filmskim kritičarima (Antonija Veljačić, Petra Zlon-

ga, Višnja Vukašinović, Boško Picula, Silvestar Mileta, Nino Kovačić, Hrvoje Nikšić, Igor Bezinović, Daniel Kušan) za vrtičarce i osnovnoškolce.

20. 02. Zagreb

Društvo hrvatskih filmskih redatelja objavilo je otvoreno pismo o prekidu suradnje s Hrvatskom radiotelevizijom, naslovljeno "Prekid suradnje s HRT-om". Prenosimo u cijelosti: "Društvo hrvatskih filmskih redatelja pridružuje se prekidu odnosa i suradnje s HRT-om koji su pokrenule brojne udruge. Iako je upravo u tijeku iznimno bitna Međunarodna konferencija o ženama u filmskoj industriji, koja u nizu panela i okruglih stolova okuplja važna imena europskog filma, a koju 21. i 22. veljače 2019. organizira Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Hrvatskoj radioteleviziji organizator konferencije neće davati izjave. HRT sustavno unizuje položaj redateljica i redatelja, zakida na autorskim pravima, ne poštuje kvote neovisne produkcije, ne proizvodi sadržaje za djecu i mlade, čineći tako neopisivu štetu audiovizualnoj industriji i hrvatskoj kulturi u cjelini. DHFR zastupa mišljenje kako treba prekinuti odnose i suradnju s HRT-om kako bi se potaklo spašavanje javnoga servisa. Javni servis je sustav u kojem se javnim novcem potiču izvrsnost i neovisna produkcija kao najkvalitetniji i najekonomičniji način proizvodnje, gledateljima se nude raznoliki europski i drugi sadržaji, sustavno se brine o nacionalnoj audiovizualnoj baštini itd. HRT u ovom trenutku ne djeluje kao javni servis i najžurnije ga treba vratiti u zakonske okvire. Našu konferenciju možete pratiti preko svih ostalih medija.

Za Upravni odbor DHFR:
Antonio Nuić, v.r., predsjednik
U Zagrebu, 20. veljače 2019."

20. 02.-24. 02. Zagreb

U kinu Europa održan je 4. Međunarodni filmski festival za djecu KinoKino. Nagradu za najbolji film profesionalni žiri dodijelio je njemačko-kenijskom *Supa Modu* Likariona Wainaina, a posebnim su priznanjem izdvojene srpske *Zlogonje* Raška Miljkovića. Žiri osnovnoškolaca najboljim je filmom proglasio danski *Ja sam William* Jonasa Elmera, a nagradu publike osvojilo je nizozemsko *Moje neobično ljeto* s Tess Stevena Wouterlooda. Održane su radionice i popratni programi.

21. 02. Zagreb

Hrvatska radiotelevizija objavila je reakciju na priopćenje Društva hrvatskih filmskih redatelja o prekidu suradnje s HRT-om. Prenosimo s portala HRT-a: "Hrvatska radiotelevizija oštro odbacuje priopćenje

Društva hrvatskih filmskih redatelja u kojemu je naveden niz neistina. Naime, Hrvatska radiotelevizija kontinuirano surađuje s hrvatskim redateljicama i redateljima u sklopu programa radija i televizije. Samo u protekle dvije godine HRT je putem nabave programa od neovisnih proizvođača nabavio djela koja redateljski i/ili scenarijski potpisuje 20 članova Hrvatskog društva filmskih redatelja, 29 članova DHFR-a primalo je naknade za kreativni doprinos u radijskim i televizijskim programima u proizvodnji HRT-a. Inače, 17 članova DHFR-a istodobno su radnici HRT-a. HRT u skladu s obvezom iz članka 11. stavka 1. Zakona o HRT-u svoja Izvješća o provedbi odredbe o nabavi djela neovisnih proizvođača dostavlja Programskom vijeću HRT-a i Agenciji za elektroničke medije odnosno Vijeću za elektroničke medije. Sva su izvješća za protekla razdoblja primljena na znanje, iz čega proizlazi da je HRT ispunio zakonsku obvezu nabave djela neovisnih proizvođača. HRT u skladu s Ugovorom s Vladom RH poštuje obveze te ispunjava zadane kvote pa tako i obvezu proizvodnje i emitiranja sadržaja za djecu i mlade. Hrvatska radiotelevizija surađivala je i surađivat će sa svim relevantnim sudionicima u audiovizualnoj djelatnosti, o čemu svjedoči potpisani Koregulacijski sporazum u kojem je Hrvatsko društvo nezavisnih producenata (HDNP) zastupalo stajališta Hrvatske udruge producenta (HRUP) te Društva hrvatskih filmskih redatelja (DHFR), sve pod nadzorom Agencije za elektroničke medije. Podsjećamo da je u protekle tri godine u nabavu programa od neovisnih proizvođača HRT uložio više od 150 milijuna kuna.

HRT komunikacije"

21. 02. Zagreb

U sklopu programa Filmski četvrtak u HDA, u dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva prikazan je cjelovečernji igrani film *Lisinski* Oktavijana Miletića, uz popratnu besjedu Carmen Lhotke, voditeljice projekta restauracije i dugogodišnje pročelnice Hrvatske kinoteke.

21. 02.-22. 02. Zagreb

U Muzeju Mimara i u Društvu hrvatskih filmskih redatelja održana je međunarodna konferencija o ženama u filmskoj industriji. Uz nazočnost i pod vodstvom hrvatskih i inozemnih filmašica održani su paneli, radionice, izlaganja i projekcije filmova, a tematsko žarište bje ono iz naziva konferencije.

21. 02.-22. 02. Slatina

U kinu Slatina održan je četvrti Zimski sajam filma, konstruktivno radno okupljanje članova Kino mreže, distributera i ostalih filmskih profesionalaca.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

21. 02.-24. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Urbane pustare Christiana Petzolda", uz uvodno slovo filmske kritičarke Diane Nenadić.

22. 02. Zagreb

U Dokukinu KIC održana je 3. svečana dodjela nagrade najboljem hrvatskom dokumentarnom filmu protekle godine u izboru portala Dokumentarni.net. Laureat je bio *Majči* Josipa Lukića koji je osvojio obje nagrade Dokumentarnog.net, onu glavnog urednika Hrvoja Krstičevića i tročlanog uredništva portala. Uz projekciju filma i prigodnu riječ autora, održan je i razgovor s većinom autora ostalih filmova uvrštenih među deset najboljih - Goranom Devićem (*Na vodi*), Nebojšom Slijepčevićem (*Srbenka*), Sunčicom Anom Veldić (*Precijenjena dramaturgija*), Lovrom Mrđenom (*Patrola Uran*), Nikolinom Bogdanović (*Mjesto odakle vam pišem pisma*), Ivanom Ramljakom (*Dom boraca*), Jadrankom Cicvarić Šiftar (*Josipa, volim te*) i Arsenom Oremovićem (*Tak kak je*).

24. 02.-03. 03. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održan je 15. ZagrebDox, međunarodni festival dokumentarnog filma. Nagrada Veliki pečat za najbolji film u međunarodnom natjecateljskom programu dodijeljena je kineskom filmu *Na planini* Yanga Zhanga, a posebnim su priznanjima izdvojeni američki *U procijepu* Binga Liua i ukrajinski *Moj neznani vojnik* Anne Kryvenko. Velikim pečatom za najbolje ostvarenje u regionalnom natjecateljskom programu nagrađen je austrijsko-talijansko-njemački film *Una Primavera* Valentine Primavere, a posebna su priznanja dodijeljena hrvatskom filmu *U ime Republike Hrvatske* Gorana Devića, u produkciji Petnaeste umjetnosti, i srpskom *4 godine u 10 minuta* Mladena Kovačevića. Mali pečat malog žirija, za najbolji film autora do tridesetpet godina starosti, dodijeljen je libanonsko-sirijsko-francusko-katarsko-njemačkom *Još se snima* Saeeda Al Batala i Ghiatha Ayoubu, a mlađi je žiri posebna priznanja dodijelio mađarskim *Lakim lekcijama* Dorottyje Zurbó i srpskom filmu *Taurunum* Boy Jelene Maksimović i Dušana Grubina. Nagrada FIPRESCI dodijeljena je talijanskim *Pospanim pričama* Luce Magija. Nagrada Movies that Matter, za film koji na najbolji način promiče ljudska prava, dodijeljen je *Lakim lekcijama*, a posebnim su priznanjem osvijetlani njemačko-britansko-australski *Otok gladnih duhova* Gabrielle Brady i američki *Na njezinim plećima* Alexandrije Bombach. Nagradu Teen Dox za najbolji film koji govori o problemima mladih, a dodijelili su je učenici Škole za grafiku, dizajn i medijsku produkciju u Zagrebu, osvojio je američki *Sajam znano* - sti Cristine Constantini i Darrena Fostera. HT nagra-

da publike pripala je hrvatskim *Susjedima* Tomislava Žaje, u produkciji Gral filma. Nagrada Mojoj generaciji – koju dodjeljuje Nenad Puhovski, osnivač i direktor ZagrebDoxa, filmu autora svoje generacije – pripala je latvijskom filmu *Nastavit će se* Ivarsas Seleckisa. Počasni pečat za dugogodišnju profesionalnu i prijateljsku suradnju i potporu ZagrebDoxu direktor i osnivač ZagrebDoxa dodijelio je hrvatskom filmašu Hrvoju Hribaru i danskom filmašu Tueu Steenu Mülleru. Na 15. Zagreb Doxu prikazano je više od sto filmova, festivalu su pribivali mnogi gosti – među inima Željimir Žilnik, Sergej Loznica, Nikolaus Geyrhalter i Ivars Seleckis - održane su radionice, predavanja, paneli, predstavljanja i ini stručni i zabavni programi.

25. 02. Zagreb

U kinu Europa održana je svečana premijera cjelovečernjeg igranog filma *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* Predraga Ličine. Dva dana poslije, 27. veljače, održana je svečana riječka premijera, u Art-kinu Croatia, a 28. veljače otpočela je kinodistribucija u zemlji. Dne 7. ožujka otpočela je kinodistribucija u Srbiji i Crnoj Gori, a 14. ožujka u Sloveniji.

25. 02.-26. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program "Kinoteka: Poslijeratna hrvatska kinematografija", s repertoarom cjelovečernjih i kratkih, igranih i dokumentarnih filmova snimljenih u prvim godinama nakon 2. svjetskog rata, uz uvodnu riječ filmskog arhivista Juraja Kukoča.

25. 02.-02. 03. Zagreb

U galeriji Greta održana je višemedijska izložba "Un-War prostor" grupe autora pod vodstvom Armine Pilav, koja je uključivala i tzv. sirove video snimke iz arhive Doma Rotheroa.

26. 02. Zagreb

Društvo hrvatskih filmskih redatelja objavilo je otvoreno pismo povodom javne reakcije HRT-a na odluku DHFR o prekidu suradnje s HRT-om. Prenosimo u cijelosti: "Upravni odbor DHFR-a zahvaljuje HRT-u na pomno prebrojanim članovima DHFR-a, koji su ili zaposleni na HRT-u ili im je HRT na ovaj ili onaj način isplatila neku naknadu. To je vrijedan podatak, ali ništa ne govori o činjenici koju smo istakli – da HRT već godinama unizuje položaj redateljica i redatelja. U nizu naših prošlogodišnjih sastanaka te održanih skupština, kao najvitalniji problemi naših članica i članova istaknuti su problemi vezani uz suradnju s HRT-om te međusobna prava i obveze koji iz takve suradnje proizlaze. Tema koja je goruća posljednjih mjeseci i koja je kulminirala na Izornoj skupštini 19. veljače 2019. tiče se upravo naših kolegica i kolega koji su zaposlenici

HRT-a. Naime, HRT gazi jedno od njihovih temeljnih ustavnih prava – ljudsko i stvaralačko pravo da se natječu na javnim pozivima (HAVC-a) te se kao slobodni ljudi i stvaraoci jednako tako slobodno kreativno izražavaju u jednako tako slobodnoj i demokratskoj Republici Hrvatskoj, pri tom apsolutno ničim ne ugrožavajući svog poslodavca, a čime im taj poslodavac dokida neke od temeljnih principa na kojima počiva ili bi barem trebala počivati ova država. Iako smo se prije više od mjesec dana obratili pismom HRT-u te im izložili navedeni problem, niti smo ikakav odgovor od HRT-a dobili, a niti smo, naravno, kontaktirani u želji da se problem zajednički razmotri i pokuša prevladati. Kako se na HRT-u tretira i vrednuje rad redatelja potvrđuje i činjenica iz cjenika HRT-a u kojemu je najviši mogući honorar režiseru dokumentarnog filma u trajanju do 60 minuta limitiran na bruto 7500 kn. S obzirom da rad na dokumentarnom filmu takve kategorije nerijetko traje nekoliko mjeseci, jasno je kako je cijena rada redatelja ponižavajuća i svedena na iznos znatno ispod minimalne nadnice. Niti s igranim televizijskim formama situacija nije bolja. Vodstvo HRT-a u potpunosti je svjesno kako su te naknade unizujuće što potvrđuje i činjenica da je prije tri godine potpisan Sporazum između HRT-a i DHFR-a koji predviđa znatno primjerenije honorare. Taj Sporazum, međutim, HRT ignorira i ne provodi. Raduje nas da HRT-a spominje Koregulacijski sporazum. Izradi tog sporazuma pristupilo se nakon što je HRT niz godina izbjegavala ispuniti Zakonom o HRT-u propisanu kvotu o 15% programskog proračuna za nabavu televizijskih djela neovisnih producenata. Iako su se Koregulacijskim sporazumom obvezali jasno iskazati programski proračun, HRT to nije učinila te je time prekršila odredbu sporazuma zbog koje je sporazum nastao, a i članak 11. Zakona o HRT-u. DHFR je uočene nepravilnosti prijavilo Agenciji za elektroničke medije koja je zadužena nadzirati provedbu Koregulacijskog sporazuma, te o istom izvijestilo Ministarstvo kulture RH i Odbor za informiranje, informatizaciju i medije Hrvatskog sabora. DHFR će javnosti i svim relevantnim subjektima trajno i na sve legalne načine ukazivati na nezakonitosti u radu HRT-a.

U Zagrebu 26.2.2019.
Za upravni odbor DHFR-a
Antonio Nuić, predsjednik DHFR

26. 02.-28. 02. Pula

U Istarskom narodnom kazalištu – Gradskom kazalištu Pula održan je filmski program Metakino Pulske filmske tvornice. Projekt Metakino želi kinoprikazivanjem spajati različite publike specifičnim filmskim programom na specifičnim mjestima u gradu Puli, a u

ovom, prvom izdanju prikazani su tuzemni i inozemni filmovi koji govore o moći kinoprikazivanja i utjecaju kina na društvo i publiku.

27. 02.-04. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Kričička analiza američkog društva Elija Kazana", uz uvodno slovo filmologa Brune Kragića.

27. 02.-08. 05. Pula

U Udruzi Seaspash, u Društvenom centru Rojc, održana je radionica videografije (*videography*), pod vodstvom snimatelja Gorana Legovića.

28. 02. Zagreb

Hrvatsko društvo filmskih kritičara objavilo je "Protest protiv prijetnje slobodi novinarstva i slobodi govora", priopćenje za javnost u povodu recentnih događaja vezanih uz slobodu novinarstva i slobodu govora na Hrvatskoj radioteleviziji. Prenosimo u cijelosti: "Hrvatskoj javnosti: Hrvatsko društvo filmskih kritičara pridružuje se Hrvatskom novinarskom društvu, Društvu hrvatskih filmskih redatelja i udrugama civilnog društva u izražavanju protesta protiv prijetnje slobodi novinarstva i slobodi govora koje u posljednje vrijeme, poduprte tužbama protiv novinara koji kritiziraju njezino javno djelovanje, dolaze s Hrvatske radiotelevizije. Kao prilog javnoj raspravi o načinu poslovanja i javnoj djelatnosti Hrvatske radiotelevizije, Hrvatsko društvo filmskih kritičara istodobno upozorava na degradiranje statusa svojih članova kao i drugih kulturnih djelatnika kao vanjskih suradnika HRT-a, kojima se naknade za naručene i stručno obavljene poslove isplaćuju u ponižavajućim iznosima, pa čak i potpuno uskraćuju, dok se istodobno programska sredstva troše na aktivnosti nedostojne ustanove koja bi trebala biti javni servis svih građana i osobito poštovati one profesije bez kojih ne može ostvarivati svoje programe.

Hrvatsko društvo filmskih kritičara
Predsjednik: Igor Saračević

29. 02. Beograd, Srbija, Zagreb i Pariz, Francuska

Srpsko-(manjinsko)hrvatski-francuski cjelovečernji dokumentarni film *Slatko od ništa* Borisa Mitića službeno je pušten u internetsku distribuciju, na stranicu <www.nothing.exposed>, s prijevodom na tridesetpet jezika.

01. 03. Zagreb

U programu nazvanom "Historijski amaterizam", u Kinoklubu Zagreb gostovao je Hrvoje Turković, uz razgovor i projekcije filmova.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

01. 03. New York City, New York, SAD

Kratki animirani film *Stakleni čovjek* (2015) Daniela Šuljića izabran je kao Izbor osoblja Vimea (Vimeo Staff Pick), na mrežnoj video platformi Vimeo. Posrijedi je "neslužbeno", no vrijedno priznanje — na platformu Vimeo svakodnevno se učitava desetak tisuća videa, a u Izbor osoblja uvrsti ih se prosječno 3,5. Tri dana poslije, 4. ožujka, *Stakleni čovjek* izabran je i kao Kratki film dana (Short Pick of the Day) mrežne stranice Cartoon Brew.

01. 03.-24. 03. Zagreb

U kinu Forum prikazan je ciklus filmova Ive Gregurevića, uz gostovanja Gregurevićevih suradnika - Bogdana Žižića, Slobodana Trninića, Ivana Maloče, Branka Schmidta, Zvonimira Jurića, Ivana Salaja, Davorina Gecla, Mate Matišića, Ankice Dobrić, Barbare Nole, Anje Šovagović-Despot i Ive Mihalić.

03. 03. Beograd

Na 47. FEST-u (22. 02.-03. 03.) Ivan Salaj nagrađen je za scenarij filma *Osmi povjerenik*, koji je i režirao, a prikazan je u glavnom natjecateljskom programu. U nacionalnom natjecateljskom programu Srpski film (Srbija i prijatelji) Bobo Jelčić nagrađen je za režiju *Samog samcatog*, a Barbara Vekarić za najbolje debitantsko ostvarenje, za režiju *Aleksi*, oba s manjinskim srpskim koproducentskim udjelom; nagradu za najbolji scenarij dobio je Miha Mazzini za *Izbrisanu*, koju je i režirao, a najboljom je glumicom proglašena je Snežana Bogdanović za ulogu u *Šavovima* Miroslava Terzića — oba filma su manjinske hrvatske koprodukcije. *Šavovi* su osvojili i Nagradu kritičara Nebojša Đukelić za najbolji regijski film festivala te nagradu Međunarodne sekcije filmskih kritičara FIPRESCI. U natjecateljskom programu Srpski film prikazan je i hrvatsko-(manjinsko) srpski *Posljednji Sribin u Hrvatskoj* Predraga Ličine, a u nenatjecateljskim programima *F20 Arsena Antona Ostojića* i *Svaka dobra priča je ljubavna priča* Matjaža Ivanišina i Rajka Grlića.

04. 03. Zagreb

U Kinoteci je održana svečana premijera cjelovečernjeg igranog filma *Lada Kamenski* Sare Hribar i Marka Šantića. Dne 7. ožujka otpočela je kinodistribucija filma u zemlji.

04. 03. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb otpočela je radionica "Psiho, drama", temeljena na rabljenju terapijskog pravca psihodrame u stvaralaštvu, pod vodstvom Jasne Jasne Žmak.

04. 03.-07. 03. Čakovec

U Centru za kulturu Čakovec održana je 7. Međunarodna revija filmova za djecu. Održane su i radionice.

05. 03.-12. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Varijacija o sudbini i slučajnosti Krzystofa Kieślowskog", uz uvodno slovo filmskog kritičara Tomislava Kurelca.

06. 03. Zagreb

U udruzi Blank otpočela je dvomjesečna Radionica scenografije, pod vodstvom Jane Piacun.

06. 03. Reykjavik, Island

U sklopu 5. festivala Stockfish (28. 02.-10. 03.), održan je panel "Island i Hrvatska — naše filmske uspješnice".

07. 03.-10. 03. Bjelovar, Bol, Korčula, Čakovec...

U trideset kina, u dvadesetsedam gradova, mjesta i otoka diljem zemlje, održani su 5. Ženijalni dani, filmske manifestacije u povodu 8. marta — Međunarodnog dana žena. Na repertoaru je bilo pet inozemnih i tuzemnih cjelovečernih filmova koji tematiziraju mogućnost promjene iz ženske i(li) feminističke perspektive. Domaćini Ženijalnih dana bjehu Kulturni i multimedijски centar Bjelovar (Bjelovar), Kino Mediteran Bol (Bol), Centar za kulturu Korčula (Korčula), Centar za kulturu Čakovec (Čakovec), Kino 30. svibnja (Daruvar), Kino Mediteran Imotski (Imotski), Kino Ivanec (Ivanec), Kino Velebit (Koprivnica), Kino Krapina (Krapina), Kino Moslavina (Kutina), Kino Pobjeda (Metković), Dvorana Relković (Nova Gradiška), Kino Novska (Novska), Kino Urania (Osijek), Kino Hrvatski dom (Pakrac), Kino Pazin (Pazin), Kino Mediteran Ploče (Ploče), Kino Mediteran Podgora (Podgora), Dom kulture Grada Preloga (Prelog), Kino Valli (Pula), Art-kino Croatia (Rijeka), Kino Samobor (Samobor), Kino Slatina (Slatina), Kinoklub Šibenik (Šibenik), Kino Gaj (Varaždin), Kino Zelina (Zelina) te zagrebačka kina Doku-kino KIC, Europa, Kinoteka i Metropolis.

10. 03. Zagreb

Zlatko Vidačković imenovan je umjetničkim ravnateljem Pulskog filmskog festivala. Istu dužnost Vidačković je obnašao od 2004. do 2014., te opet od 2017.

10. 03.-16. 03. Zagreb

U kinu Europa održana je 6. Venecija u Zagrebu, program talijanskih filmova prikazanih na posljednjem, 75. filmskom festivalu u Veneciji (29. 08.-08. 09. 2018.).

11. 03. Zagreb

U Kinoteci je održana svečana premijera cjelovečernjeg igranog filma *Dom* Daria Pleića, a tri dana potom, 14. ožujka, otpočela je redovna kinodistribucija filma u zemlji.

11. 03. Zagreb

U klubu Močvara, u sklopu "Filmskih večeri u Močvari" održan je program "U ime Republike Hrvatske", s projekcijama dokumentarnih filmova *U ime Republike Hrvatske* i *Buffet Željezara Gorana Devića*, uz gostovanje autora.

11. 03.-17. 03. Zagreb

U galeriji Greta održana je izložba slika i video rada "Diobanaoba" Nikoline Japunčić i Mie-Marie Škode.

11. 03.-28. 03. Zagreb

U Udruzi Krijesnica održana je radionica stop animacije, pod vodstvom Dee Jagić.

12. 03. Zagreb

U ciklusu Kratki utorak, u kinu Tuškanac prikazan je program "Be militant each in your own way", s pet kinotečnih inozemnih filmova o društveno-političkim pokretima i pobunama žena u drugoj polovici 20. st., prikazanih na 1. festivalu Preuzetak. Frankfurtski dani ženskog filma (Remake. Frankfurter Frauen Film Tage, Frankfurt, Njemačka, 02. 11. 2018.-11. 11. 2018.). Izbornica filmova i gošća Kratkog utorka bijaše Gaby Babić, suravnateljica Kinoteke Asta Nielsen (Kinothek Asta Nielsen) i organizatorica festivala Remake.

12. 03.-22. 03. Zagreb

U Kinoteci je prikazan ciklus filmova Clint Eastwoda.

13. 03. Rijeka

Projekcijom *Dobrih momaka* Martina Scorsesea, uz uvodno slovo filmskog kritičara Dejana Durića i teoretičara Borisa Ružića, u Art-kinu Croatia otpočeo je ciklus "Scorseseove srijede" koji je trajao do 24. travnja.

14. 03.-15. 03. Rijeka

U Kulturnom centru RiHub održan je 2. PFMF - Psycho Film & Media Festival, skup konferencijsko-festival-ske forme suradnje psihologa i medijskih stručnjaka.

14. 03.-21. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Fokus: Novinarstvo na filmu", uz uvodno slovo filmske kritičarke Višnje Vukašinović.

14. 03.-11. 04. Osijek

U kinu Urania prikazana je revija suvremenog frankofonog filma.

15. 03. Sisak

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine održana je svečana premijera dokumentarnog filma *Na vodi* Gorana Devića, uz nazočnost autora i protagonista. Istoga dana otpočela je redovna kinodistribucija filma u zemlji.

15. 03. Sofija, Bugarska

Tijekom 16. koprodukcijuskog sajma Susreti u Sofiji (Sofia Meetings, 13. 03.-17. 03.), organiziranog u sklopu 23. Međunarodnog filmskog festivala u Sofiji (Meždunaroden Sofia Film Fest) održan je program "Europske prijestolnice kulture: Plovdiv (2019.) i Rijeka (2020.) – naše filmske poveznice!" (Creative Europe MEDIA Day – European Capitals of Culture: Plovdiv (2019) and Rijeka (2010) – Our Film Connections!), u organizaciji ureda MEDIA iz Hrvatske i Bugarske. Ravnateljica Javne ustanove Art-kino iz Rijeke, Slobodanka Mišković, predstavila je filmske projekte Art-kina, koje predstavlja jedan od sedam programskih pravaca projekta Rijeka 2020., o mogućnostima suradnje između Bugarske i Hrvatske u različitim kontekstima sufinanciranja govorili su voditelji ureda MEDIA Kamen Balkanski i Martina Petrović, dok su Bugarsku predstavljali Svetlana Kuyumdzheva, umjetnička direktorica projekta Europska prijestolnica kulture – Plovdiv 2019., i Vanya Grozdanova, voditeljica projekata i događanja.

15. 03.-16. 03. Zagreb

U Dokukinu KIC kinu prikazan je izbor nagrađenih hrvatskih dokumentarnih filmova s 15. Liburnia Film Festivala (Opatija, 20. 08.-24. 08. 2018.), u sklopu programa Liburnia uplovljava.

15. 03.-17. 03. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održan je Videoglitch, radionica destabilizacije i konzervacije digitalnog medija inovativnim *glitch* (tehnički problem, kvar) metodama, tehnikama i trikovima, pod vodstvom Dine Karadžić i Vedrana Glige.

05. 03.-27. 03. Split

U kinoteci Zlatna vrata održan je Mjesec norveškog filma u Splitu.

12. 03. Zagreb

U Hrvatskom saboru održana je svečana dodjela Državne nagrade tehničke kulture Faust Vrančić za 2018. Za životno djelo nagrađen je Branko Hrpka, prof. os-

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nova tehnike i proizvodnje, iz Osijeka. Među brojna Hrpkina postignuća ulazi i višedesetljetno bavljenje filmskim obrazovanjem i popularizacijom filmske kulture - predsjednik je videokluba Mursa u kojem je bio i voditelj filmskih družina te s učenicima postigao zamjetne rezultate, osmislio je i organizirao Gastro film fest, aktivan je u Hrvatskome filmskom savezu.

17. 03. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održana je hrvatska premijera belgijskog cjelovečernjeg animiranog filma *Korgi: Kraljevski pas velikog srca* Vincenta Kesteloota i Bena Stassena, uz prigodan koncert Matije Cveka, izvođača hrvatske inačice noseće pjesme filma.

17. 03. Varaždin

U kinu Gaj prikazan je dokumentarni film *Na vodi* Gorana Devića, uz gostovanje redatelja i protagonista.

17. 03. Sofija, Bugarska

Manjinskohrvatski cjelovečernji igrani film *Teret* Ognjena Glavonića (hrvatska koproducentica je Ankica Jurić Tilić, Kinorama) osvjetlan je Posebnim priznanjem žirija natjecateljskog programa posvećenom filmovima s Balkana, na 23. Međunarodnom filmskom festivalu u Sofiji (Međunarodni Sofia Film Fest, 13. 03.-17. 03.)

18. 03. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održana je svečana premijera hrvatsko-norveško-luksemburško-češko-slovačko-slovensko-bosanskohercegovačkog cjelovečernjeg igranog filma *Moj dida je pao s Marsa* Dražena Žarkovića i Marine Andree Škop u produkciji Studija dim. Istoga dana, na Akademiji dramske umjetnosti tim je povodom održana panel-diskusija "Koprodukcije ne padaju s Marsa" na temu uspješne koprodukcije Norveške i Hrvatske u kojoj su sudjelovali producentica i redateljica Marina Andree Škop, producenti Darija Kulenović Gudan i Nicholas Sando, redatelj Dražen Žarković, skladatelj Stein Berge Svendsen, glumac Nils Ole Oftebro i oblikovatelj zvuka Daniel Angyal. Redovna kinodistribucija filma u zemlji otpočela je 21. ožujka. S početkom distribucije filma predstavljena je i u nas jedinstvena digitalna publikacija *Međuzvezdani filmološko-metodički priručnik*, dio edukativnog pilot-projekta "Filmovi ne padaju s Marsa", specijalizirano izdanje za metodičku pripremu korištenja filma u razrednoj nastavi i nastavi medijske kulture, besplatno dostupna na mrežnim stranicama medijskapismenost.hr i didasmarsa.com. Film je prikazivan i u 4DX tehnologiji, što je prvi put da je neki hrvatski film prikazan u tom obliku.

18. 03. Rijeka

U Udruzi bez granica otpočeo je "Drenova u centru", edukacijski program snimanja i montaže za starije od 54 godine.

18. 03. Split

U sklopu višemjesečnog filmskog programa "50. godišnjica slijetanja na Mjesec", prikazan je *Put u svemir* Philipa Kaufmanna, uz uvodno predavanje znanstvenika Nikole Godinovića.

19. 03. Zagreb

U programu nazvanom "Retroamaterizam", u Kinoklubu Zagreb gostovao je filmaš Željko Radivoj, uz razgovor i projekcije filmova.

20. 03. Ljubljana

21. Festival dokumentarnog filma u Ljubljani (Doku Film Fest – Festival dokumentarnog filma, 13. 03.-20. 03.) zatvoren je projekcijom hrvatskog cjelovečernjeg pseudodokumentarnog filma *Kartoline* Igora Bezinovića, Hrvoslave Brkušić, Katherine Dude, Ivane Pipal, Ante Zlatka Stolica i Darovana Tušeka, što je bila i svjetska festivalska premijera tog omnibusa sastavljenog od epizoda istoimene TV serije u produkciji Studia Pangolin za HRT. U nenatjecateljskom programu prikazani su i hrvatski filmovi *Dani ludila* Damjana Nenadića i *Viva ludež: Razgovor s trojicom od Ferala* Marine Baničević i Saše Stanića.

20. 03.-14. 04. Split

U Galeriji Škola održana je izložba Društveno angažiranih video instalacija "DAVI 2", s radovima učenica odjela fotografski dizajner Škole likovnih umjetnosti Split.

21. 03. Zagreb

U ciklusu Filmski četvrtak u HDA, u dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva prikazan je program "Seljačke radne zadruge: uspon i pad" s arhivskim kratkim dokumentarnim filmovima Kreše Golika i Rudolfa Sremca, uz popratnu besjedu agronoma Miroslava Tratnika.

21. 03. Pula

U kinu Valli prikazan je dokumentarni film *Na vodi* Gorana Devića, uz gostovanje redatelja.

22. 03. Zagreb

U MM centru Studentskog centra održan je program "Hommage Fritzu Langu" s projekcijama kratkih filmova Ivana Faktora *Das Lied Ist Aus*, *Moerder under uns* i *Kangaroo Court*, trilogijski objedinjenih pod

nazivom *M* i posvećenih Fritzu Langu, uz razgovor s Faktorom.

22. 03. Zagreb

U Hrvatskom narodnom kazalištu održana je 20. svečana dodjela nagrade Večernjakova ruža koju, prema glasovima čitatelja, dodjeljuju dnevne novine Večernji list. Nives Ivanković nagrađena je za glumačko ostvarenje godine, za ulogu u televizijskoj seriji *Novine* u režiji Dalibora Matanića.

22. 03. Ljubljana, Slovenija

Hrvatski kratki animirani film *Mica tica* grupe autora FKVK Zaprešić nagrađen je Klapom za najbolji međunarodni film, a *Early Bloomers* Mie Luke Vincentić posebnim priznanjem žirija u međunarodnoj omladinskoj sekciji, na 13. Zoomu, međunarodnom filmskom festivalu djece i mladih (Međunarodni filmski festival za otroke i mladostnike, 20. 03.-22. 03.). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi *Godina u prirodi*, *Glad* i *Disbalans*, svi grupe autora FKVK Zaprešić.

22. 03. i 23. 03. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice otpočele su radionice lutka animacije "Svijet pod povećalom", za starije osnovnoškolce (22. 03.) i "Životinje u nama", za srednjoškolce i mlade (23. 03.), pod vodstvom Lee Vidaković i Dorotee Cerin.

22. 03.-24. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Vizionarski tabloi Sergeja Paradžanova", uz uvodno slovo filmologa Tomislava Brleka.

23. 03. Zagreb

U Dokukinu KIC prikazan je dokumentarni film *Na vodi* Gorana Devića, uz gostovanje redatelja i protagonista.

23. 03. Zagreb

U Zagrebačkom kazalištu mladih predstavljena je knjiga *Anamnesis: Dijalozi umjetnosti u javnom prostoru* Sandre Uskoković, uz sudjelovanje autorice, urednice Ivane Keser, teatrologinje Agate Juniku, filozofkinje Marine Gržinić i umjetnice Sandre Sterle.

25. 03. Zagreb, Split, Bratislava, Slovačka i drugdje

U sedam europskih gradova i pet država, održana je simultana projekcija bugarskog dokumentarnog filma *Svaki zid su vrata* Elitze Gueorguieve koja je gostovala na projekciji u kinu Lumière, u Bratislavi, a razgovor nakon filma je izravno prenošen (putem streama) u dvorane u ostalim zemljama. Hrvatski domaćini

bili su splitsko kino Beton i zagrebačko Dokukino KIC. Time je otpočela peta sezona KineDoka koja traje do kraja godine, a odvija se u sedam zemalja – Hrvatskoj, Češkoj, Slovačkoj, Mađarskoj, Bugarskoj i Rumunjskoj. KineDok, zajednički projekt sedam europskih filmskih organizacija za alternativnu distribuciju "kreativnih dokumentaraca", u ovoj sezoni donosi četrnaest novih dokumentarnih filmova, među kojima su i hrvatski *Dani ludila* Damiana Nenadića, *Josipa, volim te* Jadranke Cicvarić Šiftar te manjinska hrvatska koprodukcija *U slučaju rata* Jana Geberta. S početkom pete sezone KineDoka u online videoteci na internetskoj platformi Dafilms.com postali su dostupni filmovi iz prošlogodišnjih KineDokovih izdanja.

25. 03.-27. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Frankofonija: Mladež u suvremenom frankofonom filmu".

25. 03.-29. 03. Zagreb

U centru za nezavisnu kulturu i mlade Pogon održana je Frooom!ova tzv. majstorska filmska radionica "Samo nebo nam je granica", za starije od 54 godine,

26. 03.-30. 03. Zagreb

U Kinoteci je prikazan ciklus "Opus: Robby Müller", s filmovima koje je snimao taj njemačko-američki snimatelj.

27. 03. Varaždin

U kinu Gaj održana je pretpremijera cjelovečernjeg igranog filma *Ufuraj se i pukni* Ljubomira Kerekeša.

27. 03.-29. 03. Pula

U kinu Valli prikazan je kraći program filmova Dušana Makavejeva, uz izložbu fotografija te uvodnu riječ voditelja odjela za međunarodnu suradnju Filmskog centra Srbije Miroljuba Vučkovića i filmskog kritičara Nenada Polimca.

27. 03.-31. 03. Zagreb

U kinu Europa održan je 1. Ruski filmski tjedan Filmushka.

28. 03.-02. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Suvremeni japanski film Hirokazu Koreeda", uz uvodno slovo filmskog kritičara Maria Kozine.

29. 03. Zagreb

U programu "Pravi likovi", u Kinoklubu Zagreb gostovao je komičar Borna Sor, uz razgovor i projekcije filmskih i televizijskih isječaka.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

29. 03. Zagreb

Slovenski višemedijski umjetnik Marko Brecelj u klubu Funk održao je performirani nastup "Sjajno oproštajno", s projekcijama svojih filmova i video-zapisa.

30. 03. Rijeka

Na parkiralištu Beretich, u privremenom/povremenom Auto kinu, održana je projekcija kinotečnog filma *Američki grafiti* Georgea Lucasa.

31. 03. Zagreb

U Kinoteci je održana svečana premijera kratkog igranog filma *Brodovi* Renea Rehaka.

31. 03.-12. 05. Zagreb

U udruzi Blank održana je Filmska škola dokumentarnog filma, pod vodstvom Josipa Lukića, Ivana Ramljaka, Marinka Marinkića i Karla Voriha.

03. 04. Grude

U prometnoj nesreći poginuo je glumac Josip Zovko, rođen 1970. u Splitu.

03. 04. Šibenik

Uz nazočnost dijela filmske ekipe, u Gradskoj knjižnici Juraj Šižgorić održana je šibenska premijera cjelovečernjeg igranog omnibusa *Duboki rezovi* Dubravke Turić, Filipa Mojzeša i Filipa Peruzovića, čime je otpočela i ograničena kinodistribucija filma u zemlji. Splitska premijera održana je u kinoteci Zlatna vrata 4. travnja, a zagrebačka u Kaptol Boutique Cinema 11. travnja.

03. 04.-07. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Prva dama jugoslavenskog filma – Milena Dravić". Održano je (05. 03.) i hrvatsko predstavljanje monografije *Milena Dravić ili ključ snova* (Filmski centar Srbije/Službeni glasnik, Beograd) uz nazočnost priredivačice Anite Panić.

04. 04. Pula

U Pulske filmske tvornice održana je projekcija *Gazde: Početka* Daria Juričana, uz izravan video-razgovor s autorom.

04. 04. Rijeka

U Art-kinu Croatia, u programu Kultno kino, prikazana je 2007: *Odisėja u svemiru* Stanleyja Kubricka, uz popratnu riječ filmskog djelatnika Miroslava Tatića.

04. 04.-05. 04. Zagreb

U Kući Europe održana je radionica intenzivnog programa usavršavanja u području filmskog marketinga,

za producente, redatelje, distributere i marketinške stručnjake, pod vodstvom Mathiasa Nochisa, filmsko-marketinškog stratega, utemeljitelja medijske agencije Alphapanda sa središtem u Londonu.

04. 04.-05. 04. i 17. 04.-18. 04. Zagreb

U Centru za nezavisnu kulturu i mlade Pogon održan je tečaj stručnog usavršavanja za voditelje edukacija medijske i filmske pismenosti, pod vodstvom Borisa Bakala.

05. 04. Zagreb

U MM-centru Studentskog centra prikazan je program kinotečnih kratkih filmova Mladena Stilinovića, uz popratnu riječ kustosice Branke Benčić, filmske kritičarke Diane Nenadić i urednika programa Ivana Pačica.

05. 04. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb otpočela je Radionica pisanja za film, pod vodstvom Višnje Vukašinić.

05. 04.-06. 04. Rijeka

U Studiu Kamov održana je Radionica angažiranog videa: *Kako žive žene*, pod vodstvom Sare Salamon.

05. 04.-06. 04. Split

U Kino klubu Split održana je 8. Smotra, godišnja prezentacija klupske produkcije.

05. 04.-07. 04. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti održana je 13. FRKA, filmska revija kazališne akademije. Nagradu žirija za najbolju režiju dokumentarnog filma osvojio je Ante Mitrović za film *Za let si dušo sigurna*, a za najbolju režiju igranog filma Mladen Stanić za *Sitnicu*. Grand Prix za dokumentarni film osvojila je Renata Lučić za *Koliko god nas noge nose*, a posebna priznanja uručena su Josipu Lukiću za *Majči* i Tomislavu Đurinecu za *Doma za Božić*. Posebno priznanje za igrani film osvojio je *Behemot* Igora Dropuljića, a Nagradu publike *Majči*. Najboljom glumicom proglašena je Kaja Šišmanović za ulogu u *Stepskejši* Andrije Mardešića, a nagradu Robert Budak za najboljeg glumca dobio je Paško Vukasović za ulogu u *Biljoj sobi* Mladena Stanića. Nagradu za najbolji scenarij osvojio je Tomislav Đurinec za *Moljce* koje je i režirao, za snimatelja Frane Pamić za *Gosta* Filipa Herakovića, za montažu Karlo Oto Lekić za *Spiralu*, za dizajn zvuka Luka Gamulin za ukupan doprinos filmovima FRKE, za produkciju Tajana Bakota za *Sovjetske pse* Nikice Zdučić koji je osvojio i Grand Prix za najbolji igrani film. Nagradu Nikola Ivanda za najbolji TV format dobio je Karlo Vorić za *Bolnicu budućnosti*, a posebnim priznanjem za

snimanje olovoren je Matej Subotić za *Dečke* i *Tužnu lvu*, oba u režiji Borne Zidarića. Održani su edukativni i zabavni programi.

05. 04.-07. 04. Zagreb

U KIC-u je održano prvo izdanje novog programa "Film XX – ženski filmski narativi" koji će se "fokusirati na reprezentativne redateljice koje su i dalje rijetka pojava u patrijarhalnom i falogocentričnom svijetu filma". Prikazani su kinotečni filmovi francuskog feminističkog video-kolektiva Les Insoumuses i održana je hrvatska premijera francuskog dokumentarnog filma *Delphine i Carole*, uz razgovor s redateljicom Callisto McNulty.

05. 04.-07. 04. Zagreb

U Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar održani su 9. Dječji filmski kamp te 13. susret Dječje javnozdravstveno filmsko stvaralaštvo, s radionicama glume, igranog, dokumentarnog, animiranog filma i TV-reportaže.

06. 04. Zagreb

Ispred kina Europa održan je prosvjed građana "Za kino Europa", u povodu najave zatvaranja kina po odluci što su je istoga dana ("naprasno, u stanju šoka", rekli su poslije) objavili uprava kina i Umjetnička organizacija Zagreb Film Festival, na čelu s direktorom Borisom T. Matićem, nakon što su dan prije primili dopis zagrebačkog Gradskog ureda za imovinsko-pravne poslove i imovinu grada kojim ih se obavještava da im desetogodišnji ugovor o zakupu istječe 1. lipnja te ih se poziva da tog dana predaju Kino Europu u posjed Gradu Zagrebu, vlasniku prostora. Vrata kina zatvorena su 7. travnja, a dva dana poslije, 9. travnja, novi prosvjed kojim se Grad Zagreb poziva da ostavi kino Europa u zakupu UO ZFF-a, odnosno "obraćanje javnosti UO Zagreb Film Festival povodom neizvjesne sudbine kina Europa", održan je u samom kinu, gdje se Matić obratio okupljenima nastojeći pojasniti postignuća ZFF-a u kinu Europa te tijekom desetogodišnje suradnje s Gradom Zagrebom. "Obraćanje UO ZFF javnosti – Ne zatvarajte kino!" odaslano je i kao otvoreno pismo.

06. 04.-16. 04. Dubrovnik, Split, Solin i Šibenik

U sklopu 15. Dana kršćanske kulture, u dubrovačkom kinu Visia, splitskoj kinoteci Zlatna vrata, solinskom Teatrinu Gradske knjižnice Solin i šibenskoj Biskupskoj dvorani, održan je filmski program s ostvarenjima kršćanske tematike.

07. 04.-13. 04. Zagreb

U kinima Tuškanac, Kinoteka i Studentski centar održan je 13. Festival tolerancije – JFF Zagreb, festival

filmova koji tematiziraju holokaust i toleranciju. Održane su radionice, predavanja, razgovori, izložbe i zabavni programi.

08. 04.-12. 04. Zabok i Krapina

U Multimedijском centru – kinu (Zabok) i u Kino dvorani Krapina (Krapina) održan je 8. KIKI, međunarodni festival dječjeg filma. Dječji žiri glavnu je nagradu dodijelio kanadskom igranom filmu *Fauve* Jeremyja Comtea, a posebne pohvale zavrjedili su nizozemski dokumentarni film *Slušaj* Astrid Bussink i švicarski animirani *Kuap* Nilsa Hedingera. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Pužić slikar* Manuele Vladić-Maštruko, *Bijela vrana* Mirana Miošića i *Balada o fruli i ogrlici* Martina Babića. Održane su radionice i zabavni programi.

08. 04.-12. 04. diljem Hrvatske

U brojnim ustanovama diljem Hrvatske (vrtići, škole, fakulteti, knjižnice, kina, mediji, udruge...) održani su 2. Dani medijske pismenosti, program osvještavanja javnosti o važnosti medijske pismenosti, osnaživanja građana, posebice djece i mladih vještinama medijske pismenosti, stvaranja platforme za suradnju i razvoj održivih projekata medijske pismenosti te podrška odgojiteljima i nastavnicima razvojem edukacijskih materijala za medijsko obrazovanje. Na natječaju za film na temu "Poštujem sebe i druge u medijima" – što je bila i glavna poruka ovogodišnjih Dana – prvo-nagrađene su *Posljedice* 3. d razreda OŠ Tituša Brezovačkog iz Zagreba, u osnovnoškolskoj kategoriji, te *Bijeli šum* Marije Nikolić i Lucije Majnarić iz FKVK Zaprešić, u srednjoškolskoj kategoriji. Posebna priznanja žirija dobili su *Volim taj film* Luke Vilagoša, *Objava u tijeku* OŠ Dinka Šimunovića Hrvace – PŠ Potravlje, i *Dial Up* Episkopa, u osnovnoškolskoj kategoriji te *Algorija* Sonje Pongračić, VANIMA, i *Anketa – Poštujem sebe i druge u medijima* Korine Danice Vrbani, Media Talenti, u srednjoškolskoj kategoriji.

09. 04. Zaprešić

U Gradskoj knjižnici Ante Kovačića održana je projekcija novijih filmova FKVK Zaprešić.

09. 04. New York City, New York, SAD

Međunarodna kinematografska udruga UNIC (Union Internationale des Cinémas/International Union of Cinemas) proglasila je hrvatsku tvrtku Blitz-Cinestar najboljim kinoprikazivačem u Europi 2019., a nagradu će dodijeliti suosnivaču i članu uprave Blitz Cinestara Hrvoju Krstuloviću na kongresu CineEurope u Barceloni, u Španjolskoj, 20. lipnja 2019.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

10. 04. Pula

U klubu Kotač u DC Rojcu, u sklopu ciklusa "Proces", spisateljica i scenaristica Jasna Jasna Žmak održala je predavanje "Queer književnost", uz projekciju filma *Na kvadrat* Radislava Jovanova.

11. 04. Zagreb

Prikazivanjem danskog cjelovečernjeg animiranog filma *Nevjerojatna priča o divovskoj kruški* Philipa Einsteina Lipskoga, Jørgena Lerdama i Amalie Næsby Fick u kinu Tuškanac, otpočeo je novi ciklus programa senzornih projekcija - za djecu sa senzornim poteškoćama - "Kino za sve i dostupno svima". Senzorne projekcije istoga filma održane su potom u varaždinskom kinu Gaj (15. 04.), koprivničkom kinu Velebit (16. 04.) te bjelovarskom Kulturnom i multimedijском centru Bjelovar (30. 04.).

11. 04. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je riječka premijera *Ljetnikovca* Damira Čučića, uz nazočnost dijela filmske ekipe.

12. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je 7. FIFES – Filmski festival smijeha. U kategoriji Fifes Junior mlađi (autori od dvanaest godina starosti) prvu je nagradu žirija osvojio belgijski animirani *Ted štuka* skupine Camera-etc, drugu hrvatski igrani *Mačak u vreći?* Škole filma Šipan sa Šipana, treću hrvatski igrani *Zec* Filmske družine Barakude OŠ Zadarski otoci iz Zadra, a dječji ocjenjivački sud prvu je nagradu dodijelio hrvatskoj animiranoj *Dijeti FVD AniMravec* OŠ Antuna Nemčića Gostovinskog iz Koprivnice. U kategoriji Fifes Junior stariji (autori od trinaest do osamnaest godina starosti) prvu je nagradu žirija osvojila belgijska animirana *Ovo još nije lula* skupine Camera-etc, drugu hrvatska animirana *Mica-tica* FKVK Zaprešić, treću južnokorejski igrani *Bakičin rat* Seoul International School, a dječji ocjenjivački sud prvu je nagradu dodijelio animiranom *Slučajnom prolazniku* FKS Vanima iz Varaždina. Udruga FFVAL, organizator FIFES Juniora, vrijednosne je nagrade dodijelila igranoj *Večeri amatera* Malih filmoljubaca OŠ Tituša Brezovačkog iz Zagreba (kategorija Fifes Junior mlađi) i *Slučajnom prolazniku* (kategorija Fifes Junior stariji). U kategoriji Fifes Senior – domaći (u kojoj su prikazana samo tri filma, igrana), prvu je nagradu žirija osvojio *Kako je moj lik dosegao nevjerojatne sposobnosti* Nikole Kostreševića, drugu *Cedevita 2: kartel* Marina Pavelića, a treću *Dva Jovana* Kliske. U kategoriji Fifes Senior – strani, prvu je nagradu žirija osvojila švicarska igrana *Poenta* Christophea M. Sabera, drugu francuski animirani *Pariz* Guyja Treflera, a treću američki igrani *Zaljubljeni* Candice Nachman. Nagradu publike osvojila je *Cedevita 2: kartel*.

12. 04. Pula

U kinu Valli održana je Revija suvremenog srpskog filma.

12. 04.-14. 04. Zagreb

U Autonomnom kulturnom centru Medika održana je radionica 3D animacije, program Zbrush, pod vodstvom Filipa Ugrina.

12. 04.-14. 04. Vsetín, Češka

Glavna tema 11. festivala Vsetínski filmski maraton nazvana je Novi hrvatski film, a u programu je prikazano petnaest hrvatskih igranih filmova nastalih od 2011. do 2018.

12. 04.-22. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Fokus: Brak na filmu", uz uvodno slovo filmske kritičarke Višnje Vučinašević.

15. 04. Zagreb

Upravni odbor Hrvatskog audiovizualnog centra, pod predsjedanjem Brune Kragića, na 9. je sjednici jednoglasno imenovao Christophera Petera Marcicha za ravnatelja HAVC-a (na dužnosti od 1. svibnja), s mandatom od četiri godine.

15. 04. Zagreb

Nakon privremenog zatvaranja, kino Europa nastavilo je s radom, s programom repriznih i premijernih filmova nazvanim "Pogledajte dok možete!", do 1. lipnja, kad su zakupnici prostora, Umjetnička organizacija Zagreb Film Festival, dužni vratiti kino vlasniku, Gradu Zagrebu. Grad Zagreb najavio je pripreme radnje u svrhu renoviranja (adaptacije) dotrajale objekta. Molbe da se kino ne zatvara dok ne počne renovacija, kao i nekoliko modela obnove kina, odbijeni su. "To art-kino apsolutno mora opstati", komentirao je Christopher Peter Marcich, ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra. "Svi koji tamo idemo znamo da ga treba renovirati. Neka ide javni natječaj i neka prođe najbolja ponuda. Ali isto tako ta ponuda mora jako sličiti ponudi baziranoj na modelu koji je postavila sadašnja ekipa. Imaju odličan program, dali su raznoliku ponudu, za njih se zna u cijeloj Europi, oni su mnogima primjer. Ja ću se jako zalagati da takav model ostane i u budućnosti. Ne mogu utjecati na to hoće li i dalje to raditi Boris T. Matić, ali jako cijenim sve što su on i njegova ekipa tamo učinili. To je stvarno veliki uspjeh te mi je nezamislivo da bi se kino zatvorilo i pretvorilo u nešto što ne promovira hrvatski i europski nezavisni film, kao i sve događaje koji su se dosad tamo odvijali i koji su pridonijeli ugledu tog kina." Navodimo i dio priopćenja UO Zagreb Film Festivala i Propeler Filma d.o.o.: "Tijekom proteklih deset godina UO Zagreb

Film Festival i Propeler Film doveli su kino Europa do statusa kina s najboljim programom u Europi, a 120 000 ljudi koji su posjetili njegove programe tijekom 2018. godine pokazuju u kojoj je mjeri ono postalo nezaobilazno mjesto u kulturnom životu ovoga grada. Cijelo to vrijeme kinom smo upravljali sukladno propisima i zakonu, stoga ćemo u skladu s time 1. lipnja ove godine predati kino u posjed Gradu Zagrebu. No budući da s odlaskom UO ZFF kino prestaje s radom, izražavam iskrenu zabrinutost za sve programe koji se trebaju održati u kinu nakon 1. lipnja, a za koje su već raspoređena sredstva iz lokalnih, nacionalnih i međunarodnih izvora. Podsjećamo da je kino Europa nastalo zbog potrebe filmske i kulturne zajednice Grada Zagreba i da u Zagrebu trenutačno ne postoji funkcionalan prostor koji svojom infrastrukturom može zamijeniti kino Europa.”

15. 04. Zagreb

U Dvorani Vatroslava Lisinskoga održana je priredba “Wunderbar” britanskoga glumca i scenarista Eddiea Izzarda.

15. 04.-19. 04. Sinj

U Kulturno umjetničkom središtu i Alkarskim dvorima održana je Frooom!ova majstorska filmska radionica “Samo nebo nam je granica”, za starije od 54 godine, pod vodstvom Dalije Dozet.

16. 04. Wiesbaden, Njemačka

Malo se sjećam tog dana Leona Lučeva, u produkciji Everything Works, nagrađen je nagradom RheinMain za najbolji igrani kratki film na 19. goEastu, međunarodnom festivalu srednjoeuropskog i istočnoeuropskog filma (Festival des Mittel- und Osteuropäischen Films, 10. 04.-16. 04.). Na festivalu su prikazani i hrvatsko-estonski kratki animirani film *Demonstracija briljantnosti u 4 čina* Lucije Mrzljak i Mortena Tšinakova te manjinske hrvatske koprodukcije, igrani *Bog postoji, njeno ime je Petrunija* Teone Strugar Mitevske i *Deer Boy* Katarzyny Gondek.

16. 04.-18. 04. Zagreb

U Kulturno informativnom centru održan je program “Bitka za kvart: Gentrifikacija na filmu”, s projekcijama inozemnih aktivističkih dokumentarnih filmova te predavanje “Video kao političko oružje - Gentrifikacija i klimatske promjene” britanskog društvenog aktivista i filmaša Anthonyja Killicka.

16. 04.-23. 04. Zagreb

U Kinoteci je prikazan ciklus “Opus: Stanlio i Olio”, s filmovima sa Stanom Laurelom i Oliverom Hardyjem u glavnim ulogama.

17. 04. Zagreb

U ciklusu Filmski četvrtak u HDA, u dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u povodu osamdesete godišnjice rođenja Borisa Dvornika, prikazan je film *U gori raste zelen bor* Antuna Vrdoljaka, uz popratnu riječ redatelja.

18. 04. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb otpočela je proljetna Filmska škola Kinokluba Zagreb, dvomjesečna početnička radionica scenarija, režije, snimanja i montaže, uz mentore Lanu Kosovac, Uršu Vlahušić, Luku Matića i Tihomira Vrbanca.

18. 04. Zagreb i Zabok

Projekcijama u zagrebačkom kinu Europa i zabočkoj Zelenoj dvorani otpočela je hrvatska kinodistribucija cjelovečernjeg igranog filma *Teret* Ognjena Glavonića, ostvarenog u srpsko-francusko-hrvatsko-iransko-katarskoj koprodukciji (hrvatski koproducent je Kinorama).

19. 04. Zagreb

Preminala je scenaristica, urednica, spisateljica i novinarka Zora Dirnbach, rođena 1929. u Osijeku.

23. 04. Zagreb

U dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, u povodu Noći knjige, prikazan je film *Družba Pere Kvržice* Vladimira Tadeja, uz popratno slovo kroatistice Du-bravke Zime.

23. 04.-27. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program Filmske naSTAVE za srednjoškolce i profesore, s filmskim programom i analizama, uz vodstvo profesorice hrvatskog jezika i filmske umjetnosti Ane Đorđić te montažerke Jelene Modrić, a održane su i radionice animiranog i dokumentarnog filma za osnovnoškolce.

23. 04.-27. 04. Zagreb, Split i Komiža

U OŠ Silvija Strahimira Kranjčevića u Zagrebu, Multimedijskom kulturnom centru/Domu mladih u Splitu te u Kulturnom centru za djecu i mlade u Komiži, održane su Frooom!ove filmske radionice – osnovna, napredna, majstorska i interdisciplinarna - umjetničke organizacije Bacači sjenki, pod vodstvom Božidara Trkulje, Rina Efendića, Dorotee Radušić, Borisa Bakala, Marice Grgurinović, Marnela Tomića, Ivane Bakal i Lee Milete.

23. 04.-27. 04. Rovinj

U Multimedijskom centru i Zajednici Talijana Pino Budicin održan je 11. ETNOFilm festival, festival etnografskog filma. Prikazani su i hrvatski filmovi *Lautari*

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

Rasima Karalića i Kartoline Igora Bezinovića. Održane su radionice, predavanja i izložbe i zabavne priredbe.

23. 04.-29. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Društveno osviještene drame Sidneyja Lumeta", uz uvodno slovo filmskog kritičara Josipa Grozdanića.

25. 04. Zagreb

U sklopu programa Monsterclass, u Kinoklubu Zagreb filmovima je i osobom gostovao Ivan Ramljak.

25. 04. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb otpočela je radionica kratkog filma "Mala filmska forma", s predviđenim trajanjem do kraja lipnja, uz mentore Kristinu Kumrić, Tomislava Šobana, Ivanu Perčinlić, Danijela Brlasa, Dražena Žerjava i Luku Matića.

25. 04. Zagreb

U Blanku je otpočela Radionica pripreme za upis u Akademiju dramske umjetnosti, snimanje, pod vodstvom snimatelja Marka Jerbića.

26. 04.-27. 04. Petrijanec i Varaždin

U OŠ Petrijanec u Petrijancu (26. 04.) i u kinu Gaj u Varaždinu (27. 04.) održan je 6. PAFF (Petrijanec Amateur Film Festival), amaterski filmski festival na njemačkom jeziku s radovima osnovnoškolaca. Održane su i radionice.

26. 04.-29. 04. Split

U Kino klubu Split održana je radionica izgradnje queer filmskih historiografija kroz "pokvirivanje" pronađenih snimaka (*found footage*), pod vodstvom poljsko-austrijskog višemedijskog umjetnika Rafala Morusiewiczza.

27. 04. Zagreb

U Dokukinu KIC austrijska montažerka Monika Willi održala je predavanje "Izazovi montaže", uz projekciju austrijsko-marokanskog cjelovečernjeg dokumentarnog filma *Bez naslova* koji je dovršila nakon iznenadne smrti redatelja Michaela Glawoggera, a nakon projekcije s njom je razgovarao Boris Mitić, koji je sudjelovao u produkciji filma.

27. 04. Zagreb

Prikazivanjem filma *Zornova lema* Hollisa Framptona otpočeo je novi ciklus projekcija u Kinoklubu Zagreb nazvan "Istraživačka subota", a usmjeren na "kreativne i netradicionalne poglede na tumačenje filma".

27. 04.-28. 04. Zagreb

U prostorima Restarta održana je radionica snimanja videa u 360 stupnjeva, nazvana "VR leksikon — 360 stupnjeva u životu tinejdžera", pod vodstvom filmaša-novinara-producenata Ivana Granića i Mislava Šćukaneca Rezničeka.

28. 04. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb predstavljeni su kratki filmovi ostvareni na radionici "Skica, proba, igra" koju je vodio Tomislav Šoban.

30. 04. Zagreb

U ciklusu Kratki utorak, u kinu Tuškanac održan je program "Tragovi eksperimenta: Zlatno doba slovačkog filma", s repertoarom slovačkih kratkih i srednjometražnih filmova iz 1960-ih i 1970-ih, uz razgovor s Rastislavom Sterankom i Tomášom Hudákom iz Slovačkog filmskog instituta.

30. 04. Zagreb

U Blanku je otpočela Radionica digitalne video montaže, pod vodstvom filmaša Karla Voriha.

30. 04. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice premijerno su prikazani kratki animirani filmovi ostvareni na 9. Školi animiranog filma pod mentorstvom Lee Vidaković i Dorote Cerin, održane od 15. ožujka do 29. travnja.

30. 04. Linz, Austrija

Hrvatski cjelovečernji film *Srbenka* Nebojše Slijepčevića, ostvaren u produkciji Restarta, osvojio je posebno priznanje u dokumentarnom natjecateljskom programu 16. filmskog festivala Prelazeći Europu (Crossing Europe Film Festival, 25. 04.-30. 04.).

01. 05. Zagreb

U znak prosvjeda protiv odluke Grada Zagreba da ne produži zakup kina Europa Umjetničkoj organizaciji Zagreb Film Festival, filmaš Dario Jurićanin je ispred kina Europa poveo akciju "Veselica! Muzej korupcije, kino Balkan, šank", s javnim prijedlogom gradonačelniku Milanu Bandiću (koji se nije odazvao) da Grad ključeve kina Europa preda "novoj multimedijalnoj instituciji Muzej korupcije & kino Balkan & šank" te da se kinu Europi vrati prethodni naziv Balkan.

02. 05.-04. 05. Zagreb

U MM centru Studentskog centra održana je 4. Revija studentskog filma. U Akademskom programu Veliki lonac osvojio je hrvatski dokumentarni film *Doma za Božić* Tomislava Đurinca (ADU Zagreb), a članovi žirija dodijelili su i posebna i priznanja: Marina Uzelac igranom *Mi smo videli leto* Nikole Stojanovića, (FDU,

Beograd), Sara Hribar animiranoj *Paranoji paranoje* Katarine Jukić (ALU, Zagreb), a Nikica Gilić animiranim *Zagubljenim sjećanjima* Ivane Radić (ALU, Zagreb). Nagradu publike osvojio je animirani *The M Karle Skok* (ALU, Zagreb). U Studentskom programu Mali lonac osvojio je hrvatski dokumentarni *Hiraeth* Ivane Abramović i Mislava Pisaka (FPZ, Zagreb), a članovi žirija dodijelili su i posebna i priznanja: Iva Rosandić dokumentarnom *Ti to ne razumiješ* Antonia Penića (FPZ, Zagreb), Luka Galešić igrano-eksperimentalnom *Cilindr* Ane Paška (UMAS, Split), a Neven Dužanec igranom *S potkošuljom u indeksu - Potraga za istinom* Ivana Dominića (FER, Zagreb). Nagradu publike osvojio je dokumentarni *Izvan dosega* Ane Brenčić, Petre Vuke i Mie Mikulić (FPZ, Zagreb). Održana je i radionica filmske kritike, pod mentorstvom Višnje Vukašinović, a kao najbolji radioničarski tekst izabran je osvrt Dore Sivke na film *Kar ostane* Neli Maraž.

02. 05.-05. 05. Bjelovar, Bol, Čakovec...

U trideset neovisnih kina Kino Mreže, u dvadesetse-
dam gradova diljem Hrvatske, održani su 2. Dani smi-
jeha, s izborom filmova Charlieja Chaplina, a povodom
130. godišnjice Chaplinova rođenja. Program je odr-
žan u u Kulturnom i multimedijском centar Bjelo-
var (Bjelovar), Centru za kulturu Čakovec (Čakovec),
Centru za kulturu Korčula (Korčula), Dvorani Relković
(Nova Gradiška), Kulturno prosvjetnom društvu Slo-
ga (Pakrac), Domu kulture Grada Preloga (Prelog),
Kinoklub Šibenik (Šibenik) i kinima Mediteran Bol
(Bol), 30. svibnja (Daruvar), Mediteran Imotski (Imot-
ski), Ivanec (Ivanec), Velebit (Koprivnica), Krapina
(Krapina), Moslavina (Kutina), Urania (Osijek), Pazin
(Pazin), Mediteran Podgora (Podgora), Valli (Pula),
Art-kino Croatia (Rijeka), Samobor (Samobor), Slati-
na (Slatina), Zelina (Sv. Ivan Zelina), Karaman (Split),
Zlatna vrata (Split), Gaj (Varaždin), Gorica (Velika Go-
rica), Zabok (Zabok) te Kinoteka, Metropolis i Tuška-
nac (Zagreb).

03. 05. Zagreb

U dvorani Vatroslava Lisinskog održan je koncert Za-
grebačke filharmonije, Tončija Huljića i gostiju, nazvan
"U svom filmu", s repertoarom filmske glazbe tuze-
mnih i inozemnih autora.

03. 05. Zagreb

U sklopu programa Monsterclass, u Kinoklubu Zagreb
filmovima je i osobom gostovala Petra Zlonoga.

03. 05.-04. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program "Kinoteka: Strava
u hrvatskom filmu", uz uvodnu riječ filmskog arhivista
Juraja Kukoča.

03. 05.-04. 05. i 10. 05.-11. 05. Krk

U sklopu projekta Otoci 2019. i festivala Prvomajski
inkubator, u Udruzi Kreativni Krk održana je Filmak-
tivova radionica video aktivizma za djecu i mlade pod
vodstvom Sare Salamon i Igora Crnkovića.

04. 05. Oberhausen, Njemačka

U sklopu 65. Međunarodnog festivala kratkog filma
u Oberhausenu (01. 05.-06. 05.) održane su svjetske
premijere dvaju hrvatskih filmova, animiranog *Udah-
nutoga života* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsa i
dokumentarno-eksperimentalnog *Još jednog odlaska*
Renate Poljak, oba prikazana u Međunarodnom natje-
cateljskom programu. U istom, glavnom programu,
sudjelovali su i hrvatski filmovi *U ime Republike Hrvat-
ske* Gorana Devića i 3. rujna 2015. Sare Jurinčić, dok su
u natjecateljskom programu za djecu i mlade sudje-
lovali animirani filmovi *Krila za krokodila* Ivane Gulja-
šević Kuman i *Pužić-slikar* Manuele Vladić-Maštruko.

05. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je svečana projekcija završ-
nih djela ostvarenih na ovosezonskoj, 8. Restartovoj
Školi dokumentarnog filma (25. 09. 2018.-28. 02.
2019.).

05. 05.-12. 05. Zagreb

U kinima Europa i Tuškanac, Kulturno informativnom
centru (KIC), Muzeju suvremene umjetnosti i Pogo-
nu Jedinstvo održana je, pod egidom "U potrazi za
izgubljenim analognim vremenom", filmska dionica
12. Subversive Festivala (05. 05.-12. 05.), čija je krila-
tica bila "Europa na rubu". Nagradu žirija u natjeca-
nju cjelovečernjeg igranog filma osvojio je britanski
Ray&Liz Richarda Billingham, a posebno priznanje
francuska *Sophia Antipolis* Virgila Verniera. U doku-
mentarnoj kategoriji prvonagrađeni su francuski *Naši
porazi* Jean-Gabriela Périota, a posebno je priznanje
dodijeljeno argentinskom *Putovanju u zagađene
gradove* Fernanda E. Solanasa. U natjecanju kratkih
filmova nagrađen je grčki dokumentarno-eksperi-
mentalni *KG* Cynthije Madansky. Održani su paneli,
razgovori, predavanja, radionice, predstavljanja knjiga
i drugi prateći programi.

06. 05. Zagreb

Odbor Nagrade Vladimir Nazor pod predsjedanjem
akademika Zvonka Kusića donio je odluke o dobit-
nicima za najbolja umjetnička ostvarenja u Republici
Hrvatskoj za 2018. na području književnosti, glazbe,
filma, likovnih i primijenjenih umjetnosti, kazališne
umjetnosti te arhitekture i urbanizma. Nagrada se
dodjeljuje kao godišnja nagrada i kao nagrada za ži-
votno djelo. U području filmske umjetnosti nagradu
za životno djelo dobio je glumac i redatelj Rade Šer-

bedžija, a godišnja je nagrada pripala redatelju Nebojši Slijepčeviću za dokumentarni film *Srbenka*. Nagrade će laureatima biti dodijeljene 18. lipnja u Hrvatskom državnom arhivu.

06. 05. Split

U kinoteci Zlatna vrata prikazan je program "Radovi splitskih studenata", s filmovima studenata Odsjeka za film i video Umjetničke akademije u Splitu.

06. 05.-10. 05. Sinj

U Kulturno umjetničkom središtu i Alkarskim dvorima održana je Frooom!ova filmska radionica "Samo nebo nam je granica", za starije od 54 godine, uz vodstvo Dalije Dozet.

08. 05. Zagreb

U Kući hrvatskog filma Ustanove Zagreb film (Nova ves 18) predstavljen je Zagrebački filmski ured u sklopu Ustanove Zagreb Film. Temeljni ciljevi Zagrebačkog filmskog ureda su koordinacija između nadležnih tijela grada i domaćih i stranih produkcija te svjetska promocija Zagreba kao prepoznatljive i privlačne filmske destinacije za snimanje filmova, serija i reklama. Ured su javnosti predstavili njegova ravnateljica, producentica Mia Pećina Drašković, gradonačelnik Zagreba Milan Bandić, ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra Christopher Peter Marcich, ravnatelj Zagreb filma Vinko Brešan, filmski producent Igor Nola i ravnateljica Turističke zajednice Zagreba Martina Bienenfeld.

08. 05. Zagreb

U ciklusu "Istraživačka subota", u Kinoklubu Zagreb prikazan je program "Pioniri računalne grafike", s projekcijama kinotečnih kratkih filmova, uz vodstvo matematičarke i filmašice Mateje Zidarić.

08. 05. Vinkovci

Objavljeno je da Festival dokumentarnog rock filma (DORF) ovogodišnje nagrade za životno djelo dodjeljuje srpskom filmašu Slobodanu Šijanu, a priredba Antičke večeri – povezana s DORF-om – nagradu za doprinos filmu i arheologiji Stojan Dimitrijević hrvatskom filmašu Goranu Deviću. Posebno priznanje DORF-a za doprinos *undergroundu* dodijeljeno je crnogorsko-srpskom glazbeniku Antoniju Pušiću alias Rambu Amadeusu. Filmski tjedan u Vinkovcima, koji obuhvaća 13. DORF i 7. Antičke filmske večeri održat će se u Lapidariju Gradskog muzeja 19. 08.-24. 08. 2019.

08. 05. Los Angeles, Kalifornija, SAD

Hrvatski cjelovečernji film *Susjedi* Tomislava Žaje, u produkciji Gral Filma, osvojio je nagradu za najbolji dokumentarni film, Jasenko Rasol za nj je osvojio nagradu za najboljeg snimatelja dokumentarnog filma, a posebna priznanja žirija dobili su direktori fotografije cjelovečernjeg omnibusa *Duboki rezovi* - Radislav Jovanov Gonzo (odsječak *Trešnje Dubravke Turić*), Dubravka Kurobasa (odsječak *Predmeti koji tonu Filipa Peruzovića*) i Luka Matić (odsječak *Smrt bijela kost Filipa Mojzeša*) – na 14. SEFestu, Filmskom festivalu jugoistočne Europe (South East European Film Festival Los Angeles, 01. 05.-08. 05.). U natjecateljskim programima prikazani su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Srbenka* Nebojše Slijepčevića, *Tina & Sendy* Hani Domazet, *Nitko nije savršen* Barbare Vekarić, *Posljednji bunar* Filipa Filkovića, *Naše ruke* Aide Vidan, *Biciklisti* Veljka Popovića, *Kako se kalio čelik* Igora Grubića, *Balada o fruli i ogrlici* Martina Babića i *Flimflam* Marka Belića.

08. 05.-24. 11. Venecija, Italija

U sklopu Venecijanskog bienala 2019., 58. Međunarodne izložbe vizualnih umjetnosti (La biennale di Venezia – 58. Esposizione Internazionale d'Arte, 11. 05.-24. 11.), u Hrvatskom paviljonu, smještenom u palači Calle della Regina, održana je višemedijska izložba "Tragovi nestajanja (u tri čina)" Igora Grubića.

09. 05. Zagreb

U Knjižnici i čitaonici Bogdana Ogrizovića predstavljen je knjiga *Branko Belan – zaboravljeni klasik* Željka Ivanjeka i Nenada Polimca, uz sudjelovanje autora, filmologa Hrvoja Turkovića i urednice Adriane Piteše.

09. 05.-14. 05. Osijek i 13. 05.-21. 05. Split

U osječkom kinu Urania i u splitskoj kinoteci Zlatna vrata održan je 2. Festival poljskih filmova u Hrvatskoj, imenovan Visla, s programom novih poljskih filmova. Na svečanom otvorenju u Uraniji, projekciju filma *Trenerova kći* Łukasza Grzegorzeka najavila je poljska glumica Karolina Bruchnicka. Održane su i popratne aktivnosti.

09. 05. i 16. 05. Mali Lošinj

U sklopu programa Liburnia uplovjava, u Kinu Vladimir Nazor prikazan je izbor nagrađenih hrvatskih dokumentarnih filmova s 15. Liburnia Film Festivala.

10. 05. Zagreb

U sklopu ciklusa Književni petak, u Gradskoj knjižnici održana je tribina "Cannes i Netflix – igra prijestolja" s temom budućnosti filma i audiovizualne industrije,

uz filmske kritičare Maria Kozinu i Hrvoja Pukšeca te producenta Nebojšu Tarabu.

10. 05.-12. 05. Zagreb

U Domu Crvenog križa na Sljemenu održana je filmska vježbaonica izlagačkih vještina "U prirodi!" Kinokluba Zagreb, pod vodstvom Petre Zlonoge i Vedrana Šuvara.

11. 05. Rijeka

U Udruzi Rijeka 21 otpočela je video radionica Video 21 čiji je cilj uključivanje djece i mladih sa sindromom Down u procese kreiranja i konzumacije kulturnog sadržaja.

11. 05. Koprivnica

U Forumu udruga nezavisne kulture Koprivnice FUNK održana je radionica animiranog filma s temom razvoja alternativne glazbene scene mladih Koprivnice od devedesetih godina prošlog stoljeća do danas. Realiziran je studentsko-srednjoškolski radionički animirani film *Punk u Funk*, premijerno prikazan u sklopu festivalskog programa 5. FUNK Day, u FUNK-u 25. 05.

13. 05. Zagreb

U sklopu Večeri animacije, u kinu Tuškanac održan je program "Erotika u animiranom filmu", s repertoarom inozemnih kratkih filmova.

13. 05.-17. 05. Pakrac

U Hrvatskom domu dr. Franjo Tuđman održana je Frooom!ova filmska radionica "Samo nebo nam je granica", za starije od 54 godine, uz vodstvo Velimira Grgića i Daria Lonjaka.

13. 05.-31. 05. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti održana je radionica "Dizajn i razvoj videoigara".

13. 05. Zagreb

U sklopu Turbine – turbo tribine i Filmskih večeri u klubu Močvara održan je program "Esox Lucius Ido i Margareta Vidmar: Putnici", uz izložbu radova Ida i Vidmar, projekciju dokumentarnog filma o njima, *Putnici* Tine Šimurine, i razgovor s umjetnicima, redateljicom i montažerkom Anitom Jovanov.

13. 05.-17. 05. Zagreb

U galeriji Greta održana je videoinstalacijska izložba "IGMFVB: Godina šodera" Ivora Glavaša, Maje Flajsig i Vedrane Balković.

13. 05.-18. 05. Split i Kaštela

U Kino klubu Split (Split) i Dvorcu Vitturi (Kaštela) održane su radionice "Mala škola autorskog filma".

14. 05. Zagreb

U sklopu 6. Festivala povijesti KlioFest (14. 05.-17. 05.), u Kinu Tuškanac je, uz razgovor s autorom, održana hrvatska premijera kratkog dokumentarnog filma *Duh vremena* Lordana Zafranovića, ostvarenog u švicarskoj produkciji. Za KlioFesta je u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici održana izložba scenaristice i producentice filma Nataše Mišković *Gradovi u pokretu – postosmansko nasljeđe*, na temelju koje je film nastao.

14. 05. Zagreb

U Društvu hrvatskih filmskih redatelja održana je tribina "HRT – nezakonje sa zaštitom?". Govorili redateljci Vlatka Vorkapić, Antonio Nuić i Hrvoje Hribar, a raspravljalo se o nepoštivanju zakonske regulative vezano uz nabavku djela neovisnih producenata, kvote emitiranja domaćih audiovizualnih djela, autorskih prava i općenito svojevrijednog tumačenja zakonske regulative od strane hrvatske javne televizije.

14. 05. Zagreb

Na natječaju Hrvatskog autokluba namijenjenog mladima do dvadesetčetiri godine starosti za najbolji kratki film na temu "10 zlatnih pravila u prometu" prvu je nagradu osvojio *Ako piješ, ne vozi* Karla Špoljara, drugu *Kaciga glavu čuva* Renea Rehaka, a treću *Dok voziš, ne koristi se mobitelom* Kristijana Jašića. Nagrađeni namjenski filmovi, kao i prijavljeni, dostupni su za gledanje na mrežnoj usluzi YouTube.

14. 05. Zagreb

U programu "Pravi likovi", u Kinoklubu Zagreb gostovao je fizičar i glazbenik Mihovil Jurdana, uz razgovor i projekcije filmskih isječaka.

14. 05.-15. 05. Zagreb

U ciklusu Kratki utorak, u kinu Tuškanac održan je program "Prozor u intimni svemir Borisa Lehmana", s projekcijama filmova Belgijanca Borisa Lehmana, uz popratnu riječ autora (14. 05.). Dan poslije (15. 05.) Lehman je održao predavanje u Dokukinu KIC.

14. 05.-18. 05. Zagreb

U Kinoteci je prikazan program "Opus: Joel Coen i Ethan Coen", s filmovima Joela Coena i Ethana Coena.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

15. 05. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održan je program "Život jednog crtača stripova", uz izložbu radova i razgovor sa srpskim autorom stripova Aleksandrom Zografom te projekciju srpskog animirano-dokumentarnog filma *Poslednja avantura Kaktus Bate* čiji je Zograf protagonist.

15. 05. Beograd, Srbija

Hrvatski film *U ime Republike Hrvatske* Gorana Devića prvonagrađen je u kategoriji kratkog filma na 12. Beldocsu, međunarodnom festivalu dokumentarnog filma (08. 05.-15. 05.). U sklopu festivala održana je i retrospektiva Devićevih filmova, a u popratnim programima prikazane su hrvatske *Kartoline* Igora Bezinovića, Hrvoslave Brkušić, Katherine Dude, Ivane Pipal, Ante Zlatka Stolicke i Darovana Tušeka te manjinskohrvatske koprodukcije *Sanjajući sjećanja na danas* Geske Brečević i Roberta Brečevića i *Pozdrav iz slobodnih šuma* Iana Soroke.

15. 05.-20. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Intimističke kronike društvenih previranja Istvána Szabóa", uz uvodnu besjedu filmskog kritičara Tomislava Kurlca.

15. 05.-22. 05. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je izložba snimatelja i kamermana Hrvatske radiotelevizije, nazvana "Igra".

16. 05. Zagreb

U ciklusu Filmski četvrtak u HDA, u dvorani Katalozi Hrvatskog državnog arhiva, prikazivanjem filma *Ritam zločina* Zorana Tadića i razgovorom s glumicom Božidarkom Frajt i filmologom Hrvojem Turkovićem, obilježena je osamdeseta godišnjica rođenja Ivice Vidovića (1939-2011).

16. 05. Koprivnica i Varaždin

Na Nacionalni dan osoba s intelektualnim poteškoćama, u Kinu Velebit POU Koprivnica, te Kinu Gaj POU Varaždin, pod motom "Kino dostupno svima", održane su senzorne projekcije - za djecu sa senzornim poteškoćama - francuskog cjelovečernjeg animiranog filma *Hrabri mališan* z Héléne Giraud i Thomasa Szaba. Senzorna projekcija istoga filma održana je potom i u zagrebačkom kinu Tuškanac (24. 05.).

16. 05.-19. 05. Zagreb

U Društvu hrvatskih filmskih redatelja održana je retrospektiva filmova Lordana Zafranovića, u povodu obilježavanja pedesetpet godina njegova umjetničkog

stvaralaštva. Zafranović je prigodno sudjelovao i zborio na otvaranju. Rečeni program prvi je u nizu planiranih filmskih ciklusa u DHFR.

16. 05.-19. 05. Pula

U kinu Valli održani su Dani slovenskog filma.

16. 05.-19. 05. Pazin

U Društvenom centru Veli Jože održane su radionice Pulske filmske tvornice - Radionica animiranog filma za osnovnoškolce i Production In za srednjoškolce, pod vodstvom Marka Zdravkovića Kunca, Tome Zidića, Dorotee Cerin, Michelea Bulešića i Sande Letonje-Marjanović.

17. 05. Zagreb

Slovenski višemedijski umjetnik Marko Breclj u Močvari je održao performirani nastup "Salto mortale", s projekcijama svojih filmova i video-zapisa.

17. 05.-09. 06. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je izložba "12. HT nagrada za suvremenu umjetnost", na kojoj su bila izložena i audiovizualna djela Vladislava Kneževića, Daniela Šuljića, Damira Očka i drugih. Na otvorenju su proglašeni i dobitnici nagrada - prva je pripala je video radu *DICTA II (safewords)* Damira Očka, a tim je povodom s njime, u izložbenom prostoru, održan razgovor (29. 05.).

19. 05. Varšava, Poljska

Hrvatski cjelovečernji film *Srbenka* Nebojše Slijepčevića, ostvaren u produkciji Restarta, osvojio je Nagradu za najbolji film o ljudskim pravima (The Amnesty International Polska Award), na 16. festivalu dokumentarnog filma Milenijski dokumentarci protiv sile teže (Millenium Docs Against Gravity - Varšava, Wrocław, Gdynia, Lublin, Bydgoszcz, Katowice, 10. 05-19. 05.).

20. 05.-30. 05. Zagreb

U kinu Europa održana je izložba fotografija fotografinje i redateljice Vladimire Spindler "Kino: mnogo mraka i malo oštrog svjetla". Riječ je o seriji portreta nastalih 6. travnja na okupljanju ispred kina Europa i 9. travnja za vrijeme javnog obraćanja dosadašnje uprave kina, a povodom najavljenog zatvaranja kina Europa 1. lipnja 2019.

21. 05. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je svečana dodjela (celebrity) nagrada Romerquelle Story Hall of Fame koje dodjeljuje časopis Story. U kategoriji najboljeg filma nagrađena je *Koja je ovo država* Vinka Brešana, u produkciji Interfilma, a u kategoriji TV se-

rije *Na granici* u produkciji Nove TV. Glumac i glumica godine su Dražen Čuček i Nives Ivanković, a novo lice glumica Nadja Cvitanović (nije navedeno za koje glumačke ostvaraje).

21. 05.-25. 05. Zagreb

U Kinoteci je prikazan program "Tjedan brazilskog filma", s repertoarom novijih brazilskih cjelovečernih igranih ostvarenja.

21. 05.-26. 05. Zagreb

U kinu Europa održan je 8. Tjedan turskog filma.

23. 05. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je svečana premijera kratkog dokumentarno-animiranog filma *Mačka je uvijek ženska* Martine Meštrović i Tanje Vujasinović, uz razgovor s autoricama i protagonisticom filma, kiparicom Marijom Ujević Galetović.

23. 05. Zagreb

U Hrvatskome državnom arhivu održano je predavanje "Putovanje glumca kroz epohe", u povodu osamdesete godišnjice rođenja glumca Ivica Vidovića (1939-2011). Uz prikazivanje video isječaka i fotografija, u prisjećanju su sudjelovali Vidovićeva udovica, glumica Gordana Gadžić, Vidovićev sin, glumac Filip Vidović, i filmski kritičar Željko Luketić.

23. 05. Osijek

U III. gimnaziji održana je Srednjoškolska runda, revija kratkih filmova srednjoškolaca.

24. 05. Zagreb

U MM centru Studentskog centra prikazani su kratki filmovi Helene Schultheis Edgeler, uz razgovor s autoricom.

24. 05. Zagreb

Koordinacija Nagrade Vedran Šamanović objavila je da dodjelu povlači s Pulskog filmskog festivala. Prenosimo obrazloženje: "Odlukom osnivača, Nagrada Vedran Šamanović, utemeljena 2010. i namijenjena *filmskom umjetniku koji je u bilo kojoj grani filmske umjetnosti, u kratkom ili dugom metru, inovativnim pristupom proširio granice filmskog izraza u hrvatskom filmu*, ove se godine prvi put neće dodijeliti na Pulskom filmskom festivalu. Ime desetog laureata bit će objavljeno 21. lipnja 2019. na svečanoj dodjeli u okviru Festivala mediteranskog filma u Splitu. Do odluke o povlačenju nagrade iz Pule došlo je zbog nezadovoljstva udruga-utemeljiteljica – koje okupljaju veliki dio filmske zajednice – nepostojanim i nejasnim programskim kriterijima umjetničkog ravateljstva

festivala kada je riječ o domaćoj filmskoj produkciji, koji ne pridonose dostojnoj prezentaciji i valorizaciji recentnog hrvatskog filma. I dalje vjerujemo da je najstariji filmski festival u zemlji, koji bi trebao objedinjavati i okupljati cijelu filmsku zajednicu, najprikladniji okvir za nagrađivanje vrhunskih filmskih umijeća i odavanje zahvalnosti zaslužnim filmašima, no u ovom trenutku ne procjenjujemo da je Festival u programskom smislu na visini svoje primarne zadaće. Odluka je donesena većinom glasova, jer se Hrvatska udruga filmskih snimatelja o prijedlogu povlačenja Nagrade s PFF-a nije očitovala. S poštovanjem, osnivači: Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Hrvatski filmski savez, Hrvatsko društvo filmskih djelatnika, Hrvatsko društvo filmskih kritičara."

24. 05. Beograd

Premislula je glumica Dušica Žegarac, rođena 1944. u Beogradu.

24. 05.-26. 05. Zagreb

U kinu Europa i Zelenoj akciji održan je 6. Okolišni filmski festival, revija filmova s okolišnim i ekološkim temama. Održane su tribine, kružoci, radionice i drugi popratni programi.

24. 05.-26. 05. Zagreb

U Kući za ljude i umjetnost Lauba, u sklopu 2. sajma umjetnina Boutique Art Fair Nesvrstani (23. 05.-26. 05.) održan je program "Hrvatski eksperimentalni film analognog doba".

24. 05.-01. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Neprilagođeni likovi Johna Hustona", uz uvodno slovo filmskog kritičara Deana Šoše.

25. 05. Zagreb

U ciklusu "Istraživačka subota", u Kinoklubu Zagreb prikazan je program "Mnogostrukost očista", s projekcijama filmova Ivana Ladislava Galete, uz vodstvo matematičarke i filmašice Mateje Zidarić.

25. 05. Rijeka

U sklopu Smoque 3 – 3. festivala queer i feminističke kulture (23. 05.-25. 05.) održan je i kraći program vezan uz film: u OKC Palachu održana je interaktivna radionica "Why did Baby got to dance with Johnny?" o narativima o abortusu u filmovima i televizijskim serijama, pod vodstvom Karoline Wieckiewicz, poljske aktivistkinje za LGBT prava i pravo na abortus, a u Artkinu Croatia prikazan je britanski dokumentarni film *Sidney & Friends* Tristana Aitchinsona, uz razgovor s redateljem.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

25. 05. Osijek

U sklopu manifestacije "1001 lice različitosti", u kinu Urania prikazan je program pokretnih slika u izradi osnovnoškolaca, nazvan "Digitalne priče".

25. 05.-29. 05. Zagreb, Rijeka, Zadar, Dubrovnik i Split

Sirijski filmaš Ziad Kalthoum osobno je predstavio svoj dokumentarni film *Okus cementa* na projekcijama u zagrebačkom Dokukinu KIC (25. 05.), riječkom Art-kinu Croatia (26. 05.), zadarskoj Gradskoj knjižnici Zadar (27. 05.), dubrovačkim Kinematografima Dubrovnik (28. 05.) i splitskoj Kinoteci Zlatna vrata (29. 05.).

26. 05. Berlin, Njemačka

Sara Hribar i Marko Šantić nagrađeni su za režiju filma *Lada Kamenski*, a Ksenija Marinković, Nataša Dorčić i Doris Šarić Kukuljica, *zajednički*, za najbolju žensku ulogu, za nastup u istom slikopisu, na 4. Festivalu kinematografije jugoistočne Europe (SEEF/South East European Film Festival, 23. 05.-26. 05.).

27. 05. Zagreb

U dvorani Vatroslava Lisinskog održan je koncert "The Legend of Ennio Morricone by Ensemble Symphony Orchestra", s repertoarom skladbi Ennia Morriconea.

27. 05. Zagreb

U KSET-u je održana glazbeno-filmska priredba u kojoj su projicirani kinotečni eksperimentalni filmski zapisi američkog Kena Browna uz glazbenu pratnju američkog Psychedelic Cinema Orchestra uživo.

27. 05. New York City, New York, SAD

Estonsko-(manjinsko)hrvatsko-kanadski kratki animirani film *Manivald* (2017.) Chintisa Ludgren izabran je kao Izbor osoblja Vimea (Vimeo Staff Pick), na mrežnoj video platformi Vimeo. Posrijedi je "neslužbeno", no vrijedno priznanje – na platformu Vimeo svakodnevno se učitava desetak tisuća videa, a u Izbor osoblja uvrsti ih se prosječno 3,5. U ožujku je, podsjetimo se, isto priznanje zavrijedio hrvatski kratki animirani *Stakleni čovjek* Daniela Šuljića.

27. 05.-30. 05. Zagreb

U najavljeni završnom tjednu rada kina Europa pod vodstvom Umjetničke organizacije Zagreb Film Festival, održan je program kinotečnih filmova nazvan "Doviđenja, kino Europa!", uz prigodno oproštajno druženje i projekciju *Posljednje kino predstave* Petera Bogdanovicha (30. 05.) kao pozdravnoga filma (jedanaestogodišnjeg) repertoara, prije (privremenog?) zatvaranja kina.

27. 05.-02. 06. Rijeka i Varaždin

U riječkom Art-kinu Croatia (27. 05.-29. 05.) i varaždinskom kinu Gaj (30. 05.-02. 06.) održan je 10. VAFI & RAFI, međunarodni festival animiranog filma djece i mladih. Žiri djece i mladih je u programu RAFI (filmovi za djecu i mlade) dodijelio sljedeće nagrade: u kategoriji za publiku do šest godina starosti nagrađen je njemački *Grad Mačjeg jezera* Antje Heyn, a posebnim priznanjem istaknut je francuski *Samov san* Nolwenna Robertsa; u kategoriji za publiku od sedam do deset godina starosti nagrađen je češki *Oblačno* Zuzane Cupove i Filipa Diviaka, a posebnim je priznanjem istaknuto australsko *Ptičje perje* Biance Nall; u kategoriji za publiku od jedanaest do četrnaest godina starosti nagrađen je francuski *Veliki vuk i mali vuk* Remija Durina, a posebnim priznanjem istaknut francuski *Van puta* grupe autora; u kategoriji za publiku od petnaest do osamnaest godina starosti nagrađen je francuski *Klub mrlja* grupe autora, a posebnim priznanjem izdvojen iranski *Na naslovnici* Yegane Moghaddam. Stručni žiri je u programu VAFI (autori su djeca i mladi do osamnaest godina starosti) prosudio ovako: u kategoriji MINI (autori do deset godina starosti) prvonagrađeni su ruski *Problemi sa solarnim sustavom ili misterij crne rupe* grupe autora Studija Multiplan Novosibirskog velikog Planetarija; drugonagrađeni slovenska *Duga* grupe autora Jaslica Vodmat & KUD-a Mreža, srpska *Smiješna priča* grupe autora ŠAF-a Vranje, talijanska *Četiri prijatelja šume* grupe autora Vrtića Carini Botticino – Associazione Avisco i portugalski *Pessoaini* šeširi grupe autora Udruge Ludotecas do Porto/Anilupa, dok je posebnim priznanjem osvijetlan hrvatski *Smo kvin sok* grupe autora OTTOMani; u kategoriji MIDI (autori od jedanaest do četrnaest godina starosti) prvonagrađeni su tajvanski *Zmajevi* Marittena grupe autora Hok Key Dragon, drugonagrađeni kinesko *Plesanje za sebe* Xiaoa Rouchena, slovenski *Graničar* grupe autora ZVVIKS, hrvatski *Košćecovi kukčeki* grupe autora Filmsko-kreativnog studija VANIMA i slovačko *Strašilo Ruddy* grupe autora BIBIANA, a posebnim je priznanjem olovoren hrvatski *Pravi Kokot* grupe autora FKVK Zaprešić; u kategoriji MAXI (autori od petnaest do osamnaest godina starosti) prvonagrađeni su slovenski *Selfie* grupe autora ZVVIKS, drugonagrađeni su slovenska *Sloboda* grupe autora ZVVIKS, ruska *Ptica* Timofeja Šilova, kineski *Rezultat* Yana Jiayuea i Caoa Zisua i kanadska *Valovita glava* Maxa Shohama, a posebnim je priznanjem okrunjen slovenski *Metum* grupe autora ZVVIKS. Žiri Plavog VAFIJA, nagrade za film koji najviše promiče dječja prava, prvu je nagradu dodijelio kineskom *Plesanju za sebe*, druge nagrade slovenskom *Metumu*, kineskom *Mojem sjećanju na baku* Zheng Jie Rou Carol, hrvatskim *Munjama, gro- movima i našim strahovima* grupe autora Filmsko-

kreativnog studija VANIMA, belgijskom *Izgubio sam tatu* grupe autora Camera-ect, dok su posebnim priznanjem izdvojeni ruski *Problemi sa solarnim sustavom ili misterij crne rupe*. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *O djedu, maci i proljeću* Lucije Oroz, *Prošlo je s kišom* Siniše Ercegovića, *Šuma i kiša*, *Morski pas*, *Jesen*, *Njam njam*, *Sunce*, *Mjesec*, *more*, *Film o čipsu* i *Kasno noću* Škole crtanog filma Dubrava, *Duh u kupovini*, *Paralele crvene i bijele*, *Alegorija*, *Slučajni putnik* Filmsko-kreativnog studija VANIMA, *Proxima B* i *Jesen* FVD AniMravec, *Povratak u budućnost*, *Šibenski opoziv* i *Bilo jednom* NS Dubrava i MDF Šibenik, *Crna prognoza* FFVAL, *Kupid*, *Glad*, *Mica-tica, kako si?* i *Upssss* FKVK Zaprešić, *Vrijeme leti* ŠAF Čakovec, *Sovica* Kinokluba Karlovac te hrvatsko-talijanske koprodukcije *Zmijske oči* i *Kamen, škare, papir* Udruge OTTOMani. Održane su radionice, izložbe i drugi prateći programi.

28. 05. Zagreb

U Kulturno informativnom centru predstavljena je monografska knjiga *Spaces, Stories, Geographies/ Prostor, priče, geografije* Ane Bilankov, uz sudjelovanje autorice, urednica Leonide Kovač i Ivane Vučić te povjesničara umjetnosti Tonka Maroevića.

28. 05.-10. 06. Zagreb

U Pogonu Jedinstvo održana je multimedijalna izložba "Vrijeme srca: (Re)Animacija poezije" koja je okupila pedeset hrvatskih suvremenih umjetnika, autora-animatora i animacijskih sustvaratelja, s radovima koji su nastali prema pjesmama i stihovima novinara, scenarista i redatelja animiranih filmova Božidara Trkulje. Među autorima su Danijel Žeželj, Darko Vidačković, Dubravko Mataković, Lucija Bužančić, Marko Dješka, Marko Meštrović, Martina Meštrović, Petra Zlonoga, Simon Bogojević Narath..., a radovi uključuju ilustracije, animirane filmove, instalacije, stripove, male i velike skulpture, audio i video djela, tapiserije, lutke i scenografije.

29. 05. Zagreb

U kinu Europa održana je revija filmova ostvarenih na interdisciplinarnim radionicama Frooom! Bacača sjenki 2018. i 2019. te okrugli stolovi o temama medijske pismenosti, medija i filma u školi, amaterskog filma i sl.

29. 05.-02. 06. Požega

U Gradskom kazalištu Požega održan je 27. Hrvatski festival jednogodišnjih filmova/Croatian One Minute Film Festival. Grand Prix dodijeljen je iranskoj *Srodnoj duši* Mahdija Borijana, Zlatna plaketa pripala je tajvanskom *Dnevniku* Yi-Zhena Yea, Srebrna plaketa azerbajdžanskom *Čovjeku* Ruslana Aghazadeha, Brončana

plaketa novozelandskom *Opuštanju* Davea Munna, a posebna nagrada UNICA-e, koja se dodjeljuje za promicanje razumijevanja među narodima i promicanje novog načina filmskog izražavanja, pripala je turskom *Plus jedan* Abdullaha Sahina. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Nina* Sare Marin i Dominika Žulja, *Hoću takav daljinski* Zvonimira Rumboldta, *Paraliza izbora* Ivana Grgura, *Sastanak* Marine Ištuk, *Kamermann* Marija Kovačevića, *Šest riječi* Josipa Odrlićina i *Utjeha običnoga dana* Aleksandra Muharemovića. Upriličeni su i popratni programi.

30. 05. Zagreb

Premiuo je autor animiranih filmova Milan Blažeković, rođen 1930. u Zagrebu.

30. 05. Zagreb

U Velvet Caféu, ravnatelj Sarajevo Film Festivala Mirsad Purivatra i suradnici najavili su 25. Sarajevo Film Festival, koji se održava u Sarajevu, u Bosni i Hercegovini od 16. 08. do 23. 08.

30. 05. Rijeka

U Filmaktivu je otpočela dvotjedna radionica Doku reportaža.

31. 05. Zagreb

Premiuo je skladatelj Delo Jusić, rođen 1939. u Dubrovniku.

31. 05. Zagreb

U MM centru Studentskog centra prikazani su novi kratki eksperimentalni filmovi Željka Kipkea, *Botanički dnevnik* (2018) i *We Turn in the Fire, Consumed by Subterraneus* (2018), uz razgovor s autorom, povjesničarkom umjetnosti Leilom Topić i višemedijskim umjetnikom Vanjom Babićem.

31. 05. Zagreb

Dan nakon što je održana posljednja projekcija u kinu Europa, netom prije dovršetka selidbe UO Zagreb Film Festival iz kina, Trgovački sud u Zagrebu donio je privremenu mjeru prema kojoj UO ZFF nije dužna napustiti prostor kina do pravomoćnog okončanja parničnog postupka ili drukčije odluke suda.

31. 05. Osijek

U Kazamatu je održana 4. Filmska RUNDA, revija hrvatskog kratkog filma. Održani su radionica, izložba i drugi prateći programi.

31. 05. Pariz, Francuska

Ksenija Marinković, Nataša Dorčić i Doris Šarić Kukuljica zajednički su nagrađene za najbolju žensku ulogu

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

gu, za igru u filmu *Lada Kamenski Sare Hribar i Marka Šantića*, a *Glavno jelo* Kristine Barišić nagrađeno je kao najbolji kratki film na 9. Festivalu kinematografije jugoistočne Europe (SEE/South East European Film Festival/Festival des Cinémas du Sud-Est Européen, 28. 05.-31. 05.).

02. 06. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održan je program "Visions du Réel", s tri kratka inozemna filma prikazana na ovogodišnjem filmskom festivalu Visions du Réel (Nyon, Švicarska, 05. 04.-13. 04.), uz gostovanje Antigoni Papanтони, festivalske koordinatorice industrije.

02. 06. Zagreb

U programu Filozofski teatar, u Hrvatskom narodnom kazalištu gostovao je britanski teoretičar kulture Alfie Bown, s temom "Ljubav, snovi i videoigre".

03. 06.-08. 06. Zagreb

U kinima Tuškanac, Kinoteka i Kaptol Boutique Cinema, u otvorenim i ljetnim kinima Zrinjevac i Gradec, Medijateci Francuskog instituta, Kulturno informativnom centru, galerijama Kranjčar, Šira, ULUPUH, Tunelu Grič i na drugim poprištima održan je 29. Animafest Zagreb, svjetski festival animiranog filma. U Velikom natjecanju kratkoga filma Grand Prix osvojila je poljska *Kisela kiša* Tomeka Popakula, nagradu Zlatni Zagreb za kreativnost i inovativno umjetničko postignuće švicarski *Klinci* Michaela Freia, a nagradu Zlatko Grgić za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije njemačka *Poplava* Maltea Steina. Svaki član žirija dodijelio je i posebno priznanje - Boris Labbé nagradio je kanadski *Bez predmeta* Moïa Jobin-Paré, Ruth Lingford ruski *Pet minuta do mora* Natalije Mirzoyan, Michaela Müller britansko-francusku *Razmiricu* Jonathana Hodgsona, Tünde Vollenbroek tajvanski *Si So Mi Xu-Zhana Zhanga*, a Chen Xi hrvatski *Udahnuti život* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona, u produkciji Bonobostudia. U Velikom natjecanju cjelovečernjeg filma Grand Prix osvojio je mađarski *Ruben Brandt*, kolekcionar Milorada Krstića, a posebno priznanje francusko-belgijsko-luksemburško-kambodžanski *Funan* Denisa Doa. Objedinjeni žiri Natjecanja studentskog filma i Hrvatskog natjecanja dodijelio je Nagradu Dušan Vukotić za najbolji studentski film češkom *O tom potom* Matouša Valchářa, a posebna priznanja britanskom *Sretnom kraju* Eunju Ara Choi i južnokorejskoj *Ljubavi na raskršću* Hee-seung Choi. Najboljim filmom Natjecanja hrvatskog filma proglašena je estonsko-hrvatska *Demonstracija briljantnosti u 4 čina* Mortena Tšinakova i Lucije Mrzljak, u produkciji Jadranske animacije - Adriatic Animationa i Eesti Joonisfilma, posebno priznanje pripaloje *Udahnutom životu*, a nagrada za najbolju hrvatsku manjin-

sku koprodukciju dodijeljena je mađarsko-hrvatskom *Padu Rima* Balásza Turaia, u produkciji Boddaha i Jadranske animacije - Adriatic Animation. U novoustanovljenom Natjecanju VR-projekata nagrađen je francuski *Accused #2* Walter Sisulu Nicolasa Champeauxa i Gillesa Portea. U Natjecanju filmova za djecu nagrađen je francusko-belgijski *Veliki vuk i mali vuk* Rémyja Durina, a posebnim priznanjem belgijska *Slatka noć* Lije Bertels. Nagradu publike Mr. M za film iz programa Velikog natjecanja kratkoga filma osvojila je *Kisela kiša*, a za film iz programa Velikog natjecanja cjelovečernjeg filma *Funan*. Na svečanom otvaranju dodijeljene su Nagrada za životno djelo američkoj autorici Suzan Pitt, Nagrada za izniman doprinos proučavanju animacije Britanki Jayne Pilling te Nagrada za najbolju školu animacije francuskoj školi Gobelins, l'école de l'image. Središnji tematski program bio je "Animirani film i likovne umjetnosti". Od 25. svibnja na raznim je mjestima u Zagrebu i okolici (KUC Travno, NS Dubrava, NS Sesvete, CZKI Maksimir, CZK Trešnjevka, KC Peščenica) održavan i filmski program "Animafest u vašem kvartu". U međunarodnim natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije *Jedan od mnogih* Petre Zlonoge, *Saturn u lavu* Anne Šagadin, *Izvan sebe* Stelle Hartman, *Kuckuc* Ivane Culjašević, *Toofa i Poofa* Denisa Alentija i *Balada o fruli i ogrlici* Martina Babića. Održana su predavanja, okrugli stolovi, radionice, izložbe, predstavljene su knjige, pribivali su mnogi gosti iz zemlje i svijeta.

04. 06. Zagreb

Hrvatsko društvo filmskih kritičara objavilo je da nagradu HDFK, Oktavijana za cjelovečernji igrani film, više neće dodjeljivati na Pulskom filmskom festivalu. Prenosimo priopćenje predsjednika HDFK Igora Saračevića: "Poštovana gospođo Restović, u ime Hrvatskog društva filmskih kritičara dužnost mi je priopćiti Vam kako je članstvo HDFK odlučilo kalendarski i lokacijski izmjestiti dodjelu nagrade Oktavijan za dugometražni igrani film s Pulskog filmskog festivala. Tijekom gotovo tri desetljeća koliko se dodjeljuju nagrade Oktavijan, filmska se svakodnevnica uvelike promijenila i HDFK je odlučio uhvatiti korak s njom. Broj filmskih kritičara koji imaju mogućnost dolaska na Pulski filmski festival iz godine u godinu se smanjuje, što u praksi znači da pretežit broj naših članova ne može sudjelovati u glasovanju za nagradu Oktavijan jer nisu u prilici pogledati i ocijeniti naslove koji se premijerno prikazuju u Puli. Također, kritičarske se nagrade diljem svijeta u pravilu dodjeljuju krajem ili početkom godine jer za temeljne smjernice uzimaju kalendarski okvir i činjenicu da su filmovi unutar tog okvira bili prikazivani u kinima. Sve navedeno su razlozi zbog kojih se Hrvatsko društvo filmskih kritičara odlučilo rekoncepi-

rati svoje nagrade te se u naše planove više ne uklapa da se nagrada Oktavijan za dugometražni igrani film dodjeljuje u okviru Pulskog filmskog festivala, počevši od ove godine. Hrvatsko društvo filmskih kritičara zahvaljuje se na godinama uspješne suradnje, i želimo vam uspješan i posjećen festival!”

05. 06. Rijeka

U sklopu 18. Festivala europske kratke priče (02. 06.-07. 06.), u OKC Palach prikazano je, uz nazočnost autiora i protagonista, pet kratkih filmova Maše Drndić i Igora Paulića, nastalih u okviru stvaralačkog projekta *Vozim ti priču*, suradnje književnika i riječkih taksista.

05. 06.-09. 06. Split

U Multimedijalnom kulturnom centru – Domu mladih održana je 8. godišnja izložba radova studenata preddiplomskog i diplomskog studija Odsjeka za film i video Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu (UMAS) nazvana “MU/FiV-otvoreno-06/2019”. Predstavljeni radovi su projekti iz područja medijske umjetnosti, u okviru nastave na kolegijima profesora Tonija Meštrovića i asistenta Gilda Bavčevića.

05. 06.-27. 06. Ljubljana, Slovenija

U Galeriji P74 održana je izložba “P74 Kino - Unstable Images, Unstable Times” sa sedam video ostvarenja hrvatskog višemedijskog umjetnika Dalibora Martinisa.

06. 06. Zagreb

U Cinestaru Zagreb (Branimir Centar) održana je svečana premijera dokumentarnog filma *Hrvatske sportske legende – 120 godina hrvatskog sporta* Jakova Sedlara. Dan poslije, održana je i svečana osječka premijera, u kinu Urania.

06. 06. Zagreb

U sklopu 18. Festivala europske kratke priče (02. 06.-07. 06.), u Kaptol Boutique Cinema gostovao je mađarski književnik i scenarist László Krasznahorkai.

07. 06. Zagreb

Nakon tjedan dana bez filmskih projekcija, kino Europa je ponovno počelo s radom – budući da je cijeli operativni sustav bio iseljen, sprva samo u maloj dvorani Müller, do radnog osposobljenja velike dvorane. “Neizvjestan sudski postupak koji slijedi odredit će koliko će i dokad kino biti otvoreno”, poručili su iz kina.

08. 06. Zagreb

U Autonomnom kulturnom centru Medika otpočela je višetjedna Radionica pisanja scenarija za kratki igrani film, pod vodstvom Natka Jurdane.

08. 06. Zagreb

Društvo hrvatskih filmskih redatelja objavilo je da je Inge Appelt ovogodišnja dobitnica nagrade Fabijan Šovagović, nagrade DHFR za posebni glumački doprinos hrvatskom filmu te da se, u dogovoru s obitelji Šovagović, nagrada ove godine prvi put od njezina utemeljenja 2001. g., neće dodijeliti na Pulskom filmskom festivalu, već na Vukovar Film Festivalu. Prenosimo obrazloženje Upravnog odbora DHFR-a: “DHFR već dugo upozorava na nezadovoljavajući odnos Pulskog filmskog festivala prema hrvatskim filmskim autorima, stvaraocima i profesionalcima. Umjesto da bude mjesto okupljanja hrvatskih filmskih profesionalaca, mjesto razmjene i razgovora o problemima, planovima i razvoju hrvatske kinematografije te njezine stručne valorizacije u europskom i svjetskom kontekstu, Pulski filmski festival je, unatoč izdašnom budžetu, slabo organizirana priredba čije vodstvo ne razumije svoju ulogu u životu hrvatskoga filma. Zbog navedenoga je DHFR odlučilo ove godine ne prisustvovati na Pulskom filmskom festivalu. Osim odluke da se Nagrada Fabijan Šovagović ne dodijeli na Filmskom festivalu u Puli, Upravni odbor DHFR odlučio je ne sudjelovati ni u radu Festivaluskoga vijeća. Zahvaljujemo vodstvu Vukovarskog filmskog festivala koje je srdačno predložilo svečanost otvaranja svog festivala kao događaj na kojemu će se uručiti ova nagrada kojom hrvatski filmski redatelji tradicionalno nagrađuju glumicu ili glumca za izniman doprinos hrvatskoj kinematografiji.”

08. 06.-02. 09. Zagreb

U Atelijeru Kožarić – Laboratoriju za oživljavanje, održana je izložba “Zagreb – Pariz” Žarka Vijatovića i predstavljena je fotomonografija “Grupa ViGo – potencijalno važne aktivnosti”. Grupu ViGo činili su Vijatović i multimedijски umjetnik Tomislav Gotovac.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Stipe Radić

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Midhat Ajanović

Filmska lutka – Estetika, žanrovske konvencije i hibridiziranje u modelskoj animaciji / Nakladnici Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja / Za nakladnike Matko Burić, Danilo Šerbedžija / Urednica Diana Nenadić / Oprema Željko Serdarević / 192 stranice, ilustracije / Zagreb, ožujak 2019.

ISBN 9789537033613

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001025422

Sadržaj: Prolog / Razgovor u Zagrebu 2005. / Uvod / Pitanje kontinuiteta / Prvi dio / Lutka, pojam i vrste / Drugi dio / Lutka i žanr / Treći dio / Povijesna panorama / Četvrti dio / Lutka na digitalnoj sceni / Izvori / Summary / Kazalo / O autoru

Tomislav Čegir

Filmski osvrti: autorske i žanrovske perspektive / Biblioteka Kratki rezovi / Izdavač Matica Hrvatska / Glavni urednik Luka Šeput / Izvršna urednica Sandra Tribuson / 345 stranica, fotografije / Zagreb, 2018.

ISBN 978-953-341-136-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001010707

Sadržaj: Predgovor / Ratni filmovi / Posveta klasičnom Hollywoodu (Put rata) / Junaštvo običnih ljudi (Dunkirk) / Posveta filmu četrdesetih (Tajna veza) / Umjetnine u ratnom vohoru (Odred za baštinu) / Život i smrt u tenku (Fury) / Jedan od najboljih ratnih filmova svih vremena (Greben spašenih) / Žena u ratnom žrvnju (Korak po korak) / Heroji u posljednjoj bitki (Broj 55) / Dvojbena vrijednost rata (Snajperist) / Znanstvenofantastični film / Preživjeti u svemiru (Gravitacija) / Remek-djelo žanra (Interstellar) / Robinzonijada na Marsu (Marsovac) / Svemirci ponovno napadaju (Dan nezavisnosti: Nova prijetnja) / Jesmo li sami u svemiru? (Dolazak) / Terminator se vratio! (Terminator Genisys) / Kriminalistički filmovi i trileri / Priča iz hrvatskoga podzemlja (Cvjetni trg) / Američki obiteljski ep (Grijesi očeva) / U mreži kriminala (Godina nasilja) / Život izbjeglica (Dheepan) / Dokudrama ili biografski film / Lekcija iz povijesti ropstva (Po-

bunjenik iz Okruha Jones) / Sjaj i bijeda Wall Streeta (Vuk s Wall Streeta) / Sukob Prvoga i Trećega svijeta (Kapetan Phillips) / Heroj leta 1549 (Čudo s Hudsona) / Velike korporacije i mali ljudi (Pakao na horizontu) / Oda nesebičnim junacima (Samo za hrabre) / Western i njegovi odrazi / Još jednom na Divljem zapadu (Odbjegli Django) / Politički korektan remake (Sedmorica veličanstvenih) / Preživjeti u divljini (Povratnik) / Dosljedan prinos žanru (Sve ili ništa) / Smijeh i suze na Divljem zapadu (Kauboji) / Biblijsko-kršćanski film / Spektakl dubokih poruka (Noa) / Nova interpretacija Mojsija (Egzodus: bogovi i kraljevi) / Teško breme originala (Ben-hur) / O Božjoj šutnji (Šutnja) / Na rubovima matice žanra: glazbeni film, film ceste i filmovi o odrastanju / Vječna lutanja folk-glazbenika (U glavi Lleweyna Davisa) / Glazbeni film o odrastanju (Raspjevana ulica) / Drukčiji film o jazzu (Ritam ludila) / Mjuzikl za filmsku povijest (La La Land) / Bijeg od nezadovoljstva (Na cesti) / Noćna odiseja i dvije dojmlijeve uloge (Fleke) / Na pragu zrelosti (Te lude 80-e!!) / Zreli filmski postmodernisti i velikani filma otklona / Američki filmski postmodernist (Metak u glavu) / Profesionalci izvan zakona (Blackhat) / Dobar starinski triler (Jack Reacher: Nema povratka) / Nagrizena ljubavna priča (Prije ponoći) / Lice i naličje klasičnog Hollywooda (Ave, Cezare!) / Poezija malih života (Patterson) / Zaključak / Bilješka o autoru

Marguerite Duras, Jean-Luc Godard

Dijalozi / Naslov izvornika *Dialogues* / Izdavači Udruga Bijeli val, Multimedijalni institut / Za izdavače Nikola Devčić, Petar Milat / Urednica Dina Pokrajac / Lektura Dina Pokrajac / Prijevod s francuskog Zlatko Wurzburg / Dizajn Dejan Dragosavac Ruta / 128 stranica / Zagreb, travanj 2019.

ISBN 9789538257025 (Udruga Bijeli val)

ISBN 9789537372446 (Multimedijalni institut)

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001028330

Sadržaj: Uvod / Dijalog iz 1979. / Dijalog iz 1980. / Dijalog iz 1987. / Pogovor: Soft and Hard (Cyril Béghin) / Dodatak / Pismo Jean-Luca Godarda Marguerite Duras

Lee Edelman

Ne naučiti ništa: Loš odgoj / Izdavač Multimedijalni institut / Biblioteka mala mamina biblioteka / Urednici biblioteke Tomislav Medak, Petar Milat / Prijevod Hana i Srđan Dvornik / Redaktura i lektura Dušan Maljković, Ivana Pejić, Lina Gonan, Ante Jerić / Oblikovanje Dejan Dragosavac Ruta / 96 stranica, fotografije / Zagreb, prosinac 2018.

ISBN 978-953-7372-49-1

97 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001023363

Nicola Falcinella

Alida Valli: Oči, krik / Nakladnik Javna ustanova Pula Film Festival, Pula / Za nakladnika Gordana Restović / Urednica Ljiljana Kragulj / Prijevod Ljiljana Kragulj / Lektura Jasna Perković / Grafičko oblikovanje Irena Musi / 189 stranica, ilustracije / Pula, 2018.

ISBN 9789535964735

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001013039

Sadržaj: Uvod / Avanture lijepe Sulamite / Zaručnica Talijana: Mali starinski svijet i rat / Američko razdoblje: Slučaj Paradine i Treći čovjek / Slava i skandali: Čulnost, afera Montesi i Krik / Šezdesete godine: kufer emigrantice / Draifa i gđa Tanner: divin preobražaj s Bertoluccijem i Argentom / Markiza Maironi, filmovi novih redatelja i kazališni izazovi / Žuđeni Lav i povratak na Jezero / Posljednje godine / Dodatak / Filmografija / Kazalište / Televizija / Radio / Bibliografija

Nenad Polimac, Željko Ivanjek

Branko Belan: zaboravljeni klasik / Izdavač Profil Knjiga / Za izdavača Daniel Žderić / Glavni urednik Maroje Mihovilović / Urednica Adriana Piteša / Lektura Amalija Milovac / Korektura Tanja Konforta / Grafičko oblikovanje Antun Juraj Gracin / 178 stranica, ilustracije / Zagreb, 2018.

ISBN 9789533136592

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001021126

Sadržaj: Branko Belan *Prijava za posao iz 1947.* / Nenad Polimac *Branko Belan – filmska dionica* / Željko Ivanjek *Otpadnici, bjegunci i ljubavnici – jedno čitanje književne proze Branka Belana* / Luka Vid Belan *Kronologija života* / Bilješke

Kulturna povijest Oktobarske revolucije – sto godina kasnije / Nakladnik Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za znanosti o književnosti / Za nakladnika Vesna Vlahović-Štetić / Urednica Danijela Lugarić Vukas / Recenzentice Dubravka Oraić Tolić, Kornelija Ičin / Prevoditeljice Tijana Gojić, Petra Kos, Sanja Kovačević / Prijelom i likovna oprema Krešimir Krnić / 294 stranice, ilustracije / Zagreb, 2019.

ISBN 9789531756921

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001020424

Sadržaj: Uredničke napomene / Popis likovnih priloga / Danijela Lugarić Vukas *Uvod: budućnost Oktobarske revolucije* / Aleksandra Kollontaj *Radnička opozicija* / Analize / Gal Kirn *Ejzenštejn, Vertov i Medvedkin: revolucionarna "kinofikacija" i nastanak komunističke subjektivnosti* / Aleksandar Bošković *Sovjetska agit-prop foto-poema: fotomontaže Jurija Rožkova za poemu Majakovskog Radnicima Kurska* / Rafaela Božić *Revolucija – od utopije do distopije* / Zvonimir Glavaš *Stotinu godina Umjetnosti kao postupka: je li (i danas) revolucionarna revolucionarna teorija?* / Branimir Jančević *Upotrebe Povrata iz SSSR-a: jugoslavenski André Gide* / Milka Car *Oktobarska revolucija i Miroslav Krleža 1917. godine* / Miklavž Komelj *Leninova smrt i poezija Srečka Kosovela* / Jasmina Vojvodić *Pokušaj revolucije izumrle vrste* / Sandra Hadžihalilović *Skraceniце – simbol Revolucije* / Marina Jajić *Novogradec Metode poučavanja stranoga jezika u postrevolucionarnom razdoblju i njihov doprinos suvremenoj nastavi ruskoga jezika* / Post scriptum / Magdalena Medarić *Sjećanje na moje rusko djetinjstvo* / Maša Kolanović *Revolucija* / O autorima / Kazalo imena

KATALOZI

15. ZagrebDox

Međunarodni festival dokumentarnog filma/International Documentary Film Festival / 24. veljače – 03. ožujka 2019. / Izdavač/Publisher Nenad Puhovski, Factum / Urednica kataloga/Catalogue Editor Inesa Antić / Autorice tekstova/Text Authors Inesa Antić, Ana Mikin / Prevoditeljica i lektorica engleskog teksta/Translator and English Proofreading Andrea Rožić / Lektorica hrvatskog teksta/Croatian Proofreading Mirna Belina / Dizajn i prijelom/Design and Layout Lidija Novosel / 240 stranica, fotografije / Zagreb, 2019. ISSN 2459-8739

Sadržaj: *Tko je tko/Who is Who* / Uvodne riječi/Forewords / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Službena konkurencija/Official Competition / Međunarodna konkurencija/International Competition / Regionalna konkurencija/Regional Competition / Službeni program/Official Program / Biografski dox/Biography Dox / Glazbeni globus/Musical Globe / Happy Dox / Kontroverzni dox/Controversial Dox / Majstori doxa/Masters of Dox / Stanje stvari/State of Affairs / Teen Dox / ADU Dox / Factumentarci/Factumentaries / Posebni programi/Dox special / Slow Dox / Poznati o poznatima/Famous on Famous / Ljubav i moda/Fashion Dox / Retrospektive/Retrospectives / Autorska večer Nebojše Slijepčevića/Author's Night – Nebojša Slijepčević / Retrospektiva Sergeja Loznice/Sergei Loznica Retrospective / Posebna događanja/Special

STIPE RADIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKI
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

Events / Glazbena događanja/Music Events / Zagreb-Dox Pro / Indeks/Index / Kontakti/Contacts / Hvala/Thank You / Impresum/Impressum / Sponzori i partneri/Sponsors and Partners

29. Animafest - svjetski festival animiranog filma/ Animafest - World Festival of Animated Film / 03.

– 08. lipnja 2019. / Izdavač/Publisher Hulahop d.o.o. / Urednica/Editor Marina Kožul / Lektorica/Proof-reading Emina Horvat / Prevoditeljice/Translation Ivana Ostojčić, Valentina Lisak / Tekstovi/Contributors Jeanette Bonds, Borivoj Dovniković Bordo, Nikica Gilić, Ana Hušman, Dino Krpan, Martina Peštaj, Salette Ramalho, Daniel Šuljić / Ilustracija na naslovnici/Cover Illustration by Michaela Müller / Oblikovanje/Design Zlatka Salopek, Ana Kunej, Alma Šavar / Prijelom/DTP Sven Sorić / 375 stranica, fotografije Zagreb, svibanj/ May 2019.

ISSN 2671-1249

Sadržaj: Animafest Zagreb 2019 tim/Team / Uvodnici/Introduction / Programski selektori/Program Selectors / Žiri i nagrade/Jury and Awards / Natjecateljski programi/Competition Programs / Veliko natjecanje kratkometražnog filma/Grand Competition Short Film / Veliko natjecanje dugometražnog filma/Grand Competition Feature Film / Natjecanje hrvatskog filma/Croatian Film Competition / Natjecanje studentskog filma/Student Film Competition / Natjecanje VR projekata/VR Competition / Svjetska panorama/World Panorama / Majstori animacije/Masters of Animation / Suzan Pitt / Nedeljko Dragić / Hrvatski animirani film/Croatian Animated Film 1971 / Tema: Animirani film i likovne umjetnosti/Theme: Animation and Fine Arts / Utjecaji/Inspired by 1/ Utjecaji/Inspired by 2 / U oba svijeta/In Both Worlds / Pokrenute slike/ Paintings in Motion / Sveže obojano!/Freshly Painted! / Dugometražni filmovi/Feature Films / Krajolici i arhitektura/Landscapes and Architecture / Portugal u fokusu/Portugal in Focus / Posebni programi/Special Programs / Škole animacije/Animation Schools / Nagrada Emile – Europske nagrade za animaciju/Emile Awards – European Animation Awards / CEE Animation: Talenti/Talents 2019 / Kino za uši/Cinema for the Ear / Povedi me na mjesec/Fly me to the Moon / Program za djecu i mlade/Children And Youth Program / Natjecanje filmova za djecu/Children's Film Competition / Obiteljski program/Family Program / Animafest u bolnici/Animafest in the Hospital / Najbolje od 9. VAFI-ja/Best of VAFI 9 / Radionice, Animafest u vašem kvartu/Workshops, Animafest in Your Neighbourhood / Animafest PRO / Animafest Scanner VI – simpozij o suvremenoj animaciji/Symposium for Contemporary Animation Studies / Predstavljane knjige/Book presentation / Radionice/Workshops / Popratna do-

gađanja/Side events / Izložbe, performansi/Exhibitions, performances / Animafest open-air & Animacikl / Indeks redatelja/Index of Authors / Indeks filmova/ Index of Films / Popis filmova po zemljama/Film List by Country / Pokrovitelji, partneri, sponzori/Patrons, partners, sponsors / Raspored/Schedule

20. Motovun Film Festival / 23. – 27. srpnja 2019. /

Izdavač/Publisher Motovun Film Festival / Za izdavača/For the publisher Igor Mirković / Urednica kataloga/Catalogue editor Mirna Belina / Prijevod/Translation Duško Čavić / Dizajn i prijelom/Design and layout Pero Vojković / Naslovnica/Cover klasja&zita / 234 stranice, fotografije / Zagreb, 2019.

Sadržaj: Uvodnici/Introductions / Tko je tko?/Who is Who? / Glavni program/Main Program / Motovunski kratki/Motovun Shorts / Festivali partneri Europske filmske akademije/Festival Partners of the European Film Academy / Žiri/Jury / Nagrada 50 godina – Živko Zalar/50 Years Award – Živko Zalar / Mladi Poljaci/Young Polish Cinema / Populizam za početnike/Populism for Beginners / Posebno u Motovunu/Motovun Specials / Andrew Bujalski / Pjevaj mi pjesmu/Sing Me a Song / Događanja i posebne projekcije/Events and Special Screenings / Kampus Motovun/Motovun Campus / Buzz@teen / Kazala/Indexes

English Summaries

DOCUMENTARY FILM: DIRECTIONS, POETICS, REPRESENTATIVES

ETAMI BORJAN

Self-reference and self-representation practices in performative documentary film

The paper tackles new tendencies in contemporary documentary film, particularly reflexive and performative documentary film. Recent documentary films deconstruct the myth of documentary film authenticity and credibility, at the same time inviting the spectator to become aware of the practices and conventions by way of which the myth came to life. Contemporary documentary films are self-referential, metacinematic and transparent and they clearly show the relationship between the filmmaker and the filmed subjects as well as the mere process of creating film text. Performative documentary films do not rule out some of the traditional postulates on which this type of film is based: they do not present the existing reality, which is one of the fundamental documentary film postulates, but they deconstruct the myth of objective presentation, making room for subjectivity and polyphony and revealing reality manipulation mechanisms.

Key words: reflexive documentary film, performative documentary film, self-representation practices, self-referential film

MAJA NOVKOVIĆ

Documentary films of the Slovak New Wave

In this paper we are going to discuss documentary films from the period of the Slovak New Wave. We are going to present documentary films by the representatives of the "first wave", a generation of Slovak filmmakers who graduated from the Prague FAMU in the first decade of its existence and who later participated in the formation of the Slovak new wave - Ján Kadár and Štefan Uher. Afterwards, we are going to discuss the representatives of the later generation who brought the entire Czechoslovak New Wave to its peak and who eventually even surpassed it - Dušan Hanák and Juraj Jakubisko. We are going to try to follow the formation and the development of the Slovak New Wave from the first indications of its beginnings, placing an emphasis on the most important documentary films by aforementioned filmmakers in this period. However, in order to get a full picture of the

new wave documentary films, it is going to be necessary to partially discuss the period prior to its emergence as well as the period of its repercussions in the 1970s.

Key words: Slovak New Wave, documentary film, Ján Kadár, Štefan Uher, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák

HRVOJE TURKOVIĆ

Academy of Dramatic Arts

Film lists – their documentary and poetic function

Film lists, or rather enumerative line-up of frames of heterogeneous, scenically unrelated scenes according to a very general selective criterion, have got in their pragmatic variant a highly documentational function based on the descriptive functionality of individual frames and the utility of such lists. However, film lists can be poeticized and in such case they can retain the starting descriptive functionality, simultaneously – applying the procedures of elimination of such functionality by way of specific systematic processing – gaining poetic functions as well. This is demonstrated by a detailed analysis of the film *Almost Nothing* (2016) by Ana Hušman, which while maintaining a detailed descriptive-documentarist nature provides documentarism with a specific direction towards an enjoyment-based meditative relationship applying a special system of image, sound and verbal processing. As film documentarism is prototypically linked to a scene that is coherent in a viewing sense and with which one becomes descriptively familiar by way of a series of variant vistas, the question is whether documentarism, lists and enumerative presentation can still be considered a legitimate description. The answer is yes: apart from the description of concrete ambience units, photography and film also feature a type of description that can be called a "thematic description" – getting familiar with the variations of uniform details that characterise a broader area that is being tackled in a documentation sense. That kind of description is very suitable for poetization and with it the basic descriptive documentarism also gains a particular interpretative direction: not only are the presented scenes and areas to which these scenes belong being documented, but also the specific, aesthetic striving, observational relationship to those scenes. In conclusion, this film enables a two-sided documentation: of a specific viewing object and a specific model of viewing that object.

Key words: film list, documentation, poetic presentation, thematic description, interpretative documentary film

O suradnicima

Tin Bačun (Zagreb, 1994), student je komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radio je kao novinar u filmskoj rubrici portala <Ziher.hr>, a objavljivao je i u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* te na internetskim stranicama Radio Studenta za koji vodi i uređuje emisiju *Kulturizacija*. Početkom 2015. učlanio se u filmsku udrugu Blank i radio kao asistent snimatelja na filmovima *Ante i Vanja* i *Hodanje*. U sklopu Danube Peace Boat 2015 projekta sudjelovao u snimanju i montaži promotivnog videa za Radioteleviziju Srbije. Početkom 2016. završava svoj debitantski dokumentarni film *Administrativna pogreška* koji je bio dio Regionalne konkurencije ZagrebDoxa iste godine.

Etami Borjan, magistrirala je filmologiju na Sveučilištu La Sapienza u Rimu s radom na temu dokumentarnog filma. Doktorirala filmologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu s temom o etnografskom filmu, gdje je zaposlena kao docentica. Predaje o raznim filmskim temama. Objavila je znanstvene radove iz područja etnografskog, dokumentarnog, talijanskog, autohtonog i postjugoslavenskog filma na engleskom, talijanskom i hrvatskom jeziku. Objavila je knjigu *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo* (Zagreb, 2013). Članica je Međunarodne filmske federacije i selektorica programa brojnih filmskih festivala.

Michael Chanan (London, 1946), dokumentarist je, pisac i profesor koji predaje film i video na Sveučilištu Roehampton u Londonu. Njegovi su prvi filmovi dokumentarci o suvremenoj glazbenoj sceni koje je radio za BBC ranih 1970-ih. Autor je i niza dokumentaraca o Latinskoj Americi, koje je snimao uglavnom za Channel Four. U svojim se knjigama bavi ranim godinama filma, kubanskom kinematografijom, društvenom poviješću glazbe, poviješću snimanja. Trenutno posljednja knjiga koju je objavio je *The Politics of Documentary* (London, 2007). U proteklih petnaest godina snimio je između ostalog i *Detroit Ruin of a City* (2005), *Secret City* (2012) i *Money Puzzles* (2016). 2011. postao je prvi videoblogger za časopis *New Statesman* iz čega je proizšao film *Chronicle of Protest* (2011). Njegove se tekstove može pronaći na web stranicama <mchanan.com> i <putneydebater.com>.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od konca 1980-ih piše o filmu (te o glazbi, knjizi i kazalištu) za razne tiskovine i elektronske medije, najdulje u *Večernjem listu*. Posljednjih godina najčešće objavljuje u

ovom časopisu, na Trećem programu Hrvatskog radija, na portalima <kulisa.hr>, <kulturpunkt.hr>, <mixer.hr>, <ravnododna.com> i dr. te uređuje *Zapis*. Radio je kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova (*Anđele moj dragi* T. Radića, *Sedma kronika* B. Gamulina, *Treća žena* Z. Tadića, *Rusko meso* i *Nebo sateliti* L. Nole, *Sonja i bik* V. Vorkapić i dr.). S Draženom Ilinčićem i Arsenom Oremovićem objavio je *Kino & video vodiče 1997–2000*. Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2013.

Dunja Ivezić (Vinkovci, 1996), prvostupnica komparativne književnosti i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Pohađala filmske i radionice filmske kritike. Radila kao novinarka na filmskim festivalima u regiji te objavljivala tekstove o filmu na portalu <ziher.hr>.

Ante Jerić (Split, 1988), radi kao asistent na Odsjeku za kroatistku Filozofskog fakulteta u Rijeci. Suradnik je Multimedijalnog instituta (MaMa). Doktorand je na filozofskom modulu ZRC SAZU u Ljubljani gdje priprema disertaciju o radikalnoj fenomenologiji Michela Henryja. Autor je knjige *Uz Malabou: profili suvremenog mišljenja*.

Dragan Jurak (Zagreb, 1967), studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu* i na HRT-u. Trenutno objavljuje na portalu *Moderna vremena*, Trećem programu Hrvatskog radija, u *Novostima* i u *Zarezu*. Autor je knjige *U zaklon! Ideološka čitanka suvremenog filma* (2014). Dobitnik je nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 1998.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Dugi je niz godina bio urednik u časopisu i biblioteci *Filozofska istraživanja*. Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989, najprije u *Kinoteci*, zatim pod pseudonimom Milan Kanat u *Arkzinu*, a kasnije u *Vijencu*, *Zarezu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Zapisu*... Objavio je knjige *Filozofsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Pro tiv!* (2008), *Biopolitika* (2008), *Film... politika... Subverzija?: bilješke o autorskim politikama/poetikama* (2009), *Suvremenost(i)* (2012) i *Kino Hrvatska* (2015). Suradnik je radijske emisije *Filmoskop* te web-portala <filmovi.hr>. Zaposlen je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

Vanja Kulaš (Zagreb, 1979), diplomirala njemački i francuski jezik s književnostima te bibliotekarstvo na

Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i doktorirala filmološkom temom *Novi socijalni realizam u francuskoj i belgijskoj kinematografiji*. Tekstove objavljivala na Trećem programu Hrvatskog radija, u Hrvatskom filmskom ljetopisu, Zarezu i drugdje.

Elvis Lenić (Pula, 1971), diplomirao je strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Filmski kritičar *Glasa Istre*, a tekstove o filmu objavljivao je i u *Vijencu*, *Hollywoodu* i na portalu <filmovi.hr>. Autor je više filmova kratkoga i srednjega metra, a za kratkometražni dokumentarni film *Meso* (2018) osvojio je nagradu za najbolji film Liburnia Film Festivala.

Silvestar Mileta (Zagreb, 1987), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Tekstove i komentare o filmu objavljivao je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Filmonautu*, K-u, na HRT-u, portalu <kulturpunkt.hr> i drugdje. Radove o književnim temama objavljivao je u *Književnoj republici*, *UBIQ-u*, *Autsajderskim fragmentima* i drugoj periodici. Suradivao je s Animafestom, ZagrebDoxom i ZFF-om, bio član žirija filmskih festivala u Zagrebu, Solunu, Gijónu i Splitu. Bio je izvršni urednik u ovom časopisu.

Maja Novković (Zagreb, 1988), magistrirala filozofiju i slovački jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Privodi kraju Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture s temom doktorske disertacije *Novi val u slovačkoj kinematografiji šezdesetih godina*. Dosad je sudjelovala na više inozemnih konferencija i objavila radove iz područja suvremene slovačke književnosti i slovačke kinematografije. Autorica je nekoliko književnih i stručnih knjižnih prijevoda sa slovačkoga na hrvatski jezik. Prevodi s engleskog, češkog i slovačkog jezika.

Luka Ostojić (Šibenik, 1987), diplomirao sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Pisao tekstove za portale <booksa.hr> i <kulturpunkt.hr>, časopise *Zarez*, *Filmonaut* i *Narodna umjetnost*. Bio je glavni urednik Booksinog portala i izvršni urednik Zareza. Uredio monografiju *Čisti amatizam: 91 godina Kinokluba Zagreb* (2019).

Adrian Pelc (Zagreb, 1990), završio je studij violončela na Muzičkoj akademiji te studij komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradivao je s Trećim programom Hrvatske radiotelevizije, a kao urednik radi u nakladničkoj kući Mala zvona.

Nika Petković (Rijeka, 1992.), diplomirala je filmologiju na Filozofskom fakultetu u Bologni. U svom radu

bavi se istraživanjem odnosa između filmske i fotografske slike u suvremenoj umjetnosti, kao i njihovom doprinosu u nastanku medijske nostalgije. Suradivao je s Kinotekom u Bologni te sudjelovala kao koordinatorica žirija u organizaciji festivala *Il Cinema Ritrovato* (2016. – 2018.). Također je suradivao s arhivom eksperimentalnih filmova *Home Movies* u Bologni gdje je imala ulogu istraživačice filmskih arhivskih materijala za brojne dokumentarne i eksperimentalne filmske produkcije. Od 2019. živi u Zagrebu i suraduje s Uredom za fotografiju.

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. Izvršni urednik u ovom časopisu.

Mirela Ramljak Purgar (Zagreb, 1965), diplomirala je komparativnu književnost i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stručno se usavršavala na Ludwig Maximilian Universität u Münchenu, studijski boravila na Freie Universität u Berlinu, te koristila stipendiju Nordic Institute for Contemporary Art u Helsinkiju. Doktorirala je na Poslijediplomskom studiju književnosti, filma, izvedbenih umjetnosti i kulture na Odsjeku komparativne književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu 2017. radom *Njemački ekspresionizam: uzajamni odnos filma i grafike*. Zaposlena je kao istraživačica u Centru za vizualne studije u Zagrebu. Stručne i znanstvene radove objavljivala je u *Quorumu*, na Trećem programu Hrvatskog radija, u *Zarezu*, *Glasju*, *Kontura Art magazinu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Radovima Instituta za povijest umjetnosti*. Objavila je knjigu *Ekspresionizam i hrvatska moderna umjetnost* (2008). Članica je Hrvatske sekcije AICA-e.

Marko Stojiljković (Beograd, 1983), diplomirao na studiju menadžmenta u kulturi i umjetnosti na Akademiji lepih umjetnosti u Beogradu. Apsolvent novinarstva i menadžmenta masovnih medija. Autor dnevno aktivnog bloga <Film na dan>. Objavljivao na web portalima <fak.hr> (gdje je i urednik festivalske rubrike) <Monitor.hr>, <Lupiga.hr>, <Dop Magazin>, <Cineuropa>, <Nisimazine>, kao i u časopisu *Identitet*. Suradnik u emisiji *Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskog radija. Programski suradnik Grossmannovog festivala fantastičnog filma i vina koji se održava u Ljutomeru.

O SURADNICIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Dora Sivka (Zagreb, 1991.) diplomirala je komparativnu književnost te španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Usavršavala se na radionicama filmske kritike u organizaciji Kinokluba i Revije studentskog filma. Od 2014. u organizacijskom je timu aktivistički koncipiranog Okolišnog filmskog festivala, a od 2017. preuzima koordinaciju festivala.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektrotehnike i računarstva u Zagrebu, filozofju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Doktorirao 2014. godine na Sveučilištu u Warwicku, a 2016. na Sveučilištu u Chicagu, objavio knjigu *Montage As Perceptual Experience: Berlin Alexanderplatz from Döblin to Fassbinder* (2017). Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009. Izvršni je urednik međunarodnog internetskog časopisa *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe* baziranog u Njemačkoj.

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 Kunićevoj prijevodu Ilijade*.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmologiju na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). God. 1977-2009. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, a predavao je i na Filozofskom fakultetu. Od 1998. do 2015. bio je predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000, 2012), *Umijeće filma* (Plaketa grada Zagreba, 1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *Film: zabava, žanr i stil* (2005), *Narav televizije* (2008; nagrada Kiklop za publicistiku), *Retoričke regulacije* (2009), *Nacrt filmske genologije* (2010), *Život izmišljotina* (2012) i *Politikom po kulturi: polemike* (1968-2002) (2016). Autor kratkog amaterskog filma *Zastajkivanje* (1967); scenarija za srednjometražni dokumentarni film *Zlatko* Crgić (red. Stjepan Filaković; HTV, 1996) te četiri

filmska minieseja za HRT. Odgovorni urednik u ovom časopisu, kojega je bio i prvim glavnim urednikom. Dobitnik odlikovanja predsjednika Republike Hrvatske, Reda Danice Hrvatske s likom Marka Marulića za posebne zasluge u kulturi (2003), Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo HDFK (2008) te Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo (2012).

Milan Zaviša (Zrenjanin, 1983), diplomirani filolog i komparatist. Tekstove o filmu objavljuje u emisijama Trećeg programa Hrvatskog radija *Lica okolice* i *Filmoskop* te u ovom časopisu.

Dejan Varga
IDENTITETI U FILMOVIMA PEDRA ALMODÓVARA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2018.

Biblioteka: Rakurs — br. 15

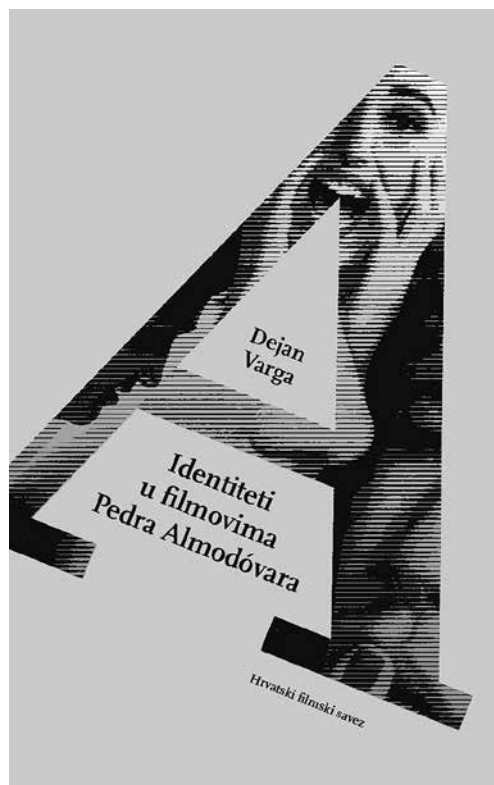
ISBN 978-953-7033-55-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001011626.

Čovjek modernoga doba rastrzan je između dviju krajnosti: s jedne strane, progoni ga sablast isključenosti (Zygmunt Bauman), pa se po svaku cijenu želi priključiti sistemu nadosobnih vrijednosti; s druge strane, vlastiti identitet želi oblikovati na odbijanju onoga što drugi žele da on bude, pa dolazi u konflikt sa sustavom nadosobnih vrijednosti. Ta zbunjujuća situacija rezultira svakovrsnim lomovima te je identitet u neku ruku trajna potraga, koja nerijetko rezultira sukobima pojedinca i sa samim sobom i sa društvom.

Identitet takvim vidi i španjolski filmski redatelj Pedro Almodóvar, jedan od najintrigantnijih autora suvremene svjetske kinematografije. Miješajući žanrove (najčešće komediju, melodramu i krimić) i provocirajući etičke standarde suvremenog društva, a ponajprije postfrankističke Španjolske, Almodovar već nekoliko desetljeća tematizira upravo probleme (raznih) identiteta — marginalnih i marginaliziranih, hibridnih i nestabilnih, rodni i seksualnih, psihoseksualnih i psihosocijalnih, transrodnih i transseksualnih... baveći se likovima (ponajprije ženama) koji u njegovim filmovima razotkrivaju i redefiniraju vlastiti identitet.

Ovladavši širokim spektrom metodoloških pristupa (književna teorija, antropologija, psihoanaliza, feminizam, rodna i queer teorija...), a priklanjajući se antiesencijalističkim tumačenjima identiteta kao



društvenog konstrukta, Dejan Varga ispisuje u našoj sredini prvu ospežniju interpretaciju opusa redatelja koji je inventivno oponirajući normama i stereotipima uvelike redefinirao kulturu i društvo vlastite zemlje, a na globalnoj razini bitno reformirao naš odnos prema drukčijima i Drugima.

Cijena: 130,00 kn

Midhat Ajanović
FILMSKA LUTKA
Estetika, žanrovske konvencije i hibridiziranje u
modernoj animaciji

Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Zagreb, 2019.

ISBN 978-953-7033-61-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001025422.

Nakon pet knjiga na hrvatskom jeziku koje su obuhvatile cijelu riznicu tema i pitanja iz povijesti svjetske i hrvatske animacije te teorije animiranoga filma, Midhat Ajanović, jedan od najplodnijih filmologa na tom polju u globalnim okvirima, ovom knjigom istraživački otvara još jedno nedovoljno istraženo animacijsko područje – ono lutka-filma.

Zastupajući tezu da je lutkarska animacija samosvojan žanr koji se proteže preko više tehnika te da je digitalni lutka-film samo nova etapa u njegovu razvoju, autoru je osobito stalo pokazati kako se animirana lutka kao žanr temelji na tradiciji predstavljačkog, antropomorfiziranog i personificiranog predmeta namijenjenog prikazivanju, a istodobno i dokazati kako između kazališne, kinematografske (filmske) i digitalne animacije lutke postoji jasan kontinuitet.

Ajanovićeva rasprava posebice se bavi pripovijedaњem u lutka-filmu, tjelesnom arhitekturom modela i predočavanjem iluzijskog prostora, a pritom se poziva na radove pionira lutkarskoga filma poput Poljaka Władysława Starewicza, na estetike i tehnike najutjecajnijih lutka-animatora – od Jiříja Trnke i Georgea Pala preko Jana Švankmajera, Jiříja Barte i braće Quay do Tima Burtona i autorskih prvaka čuvenog Aardman



studija Petera Lorda i Nicka Parka..., te na antologijska djela lutka-animacije digitalnoga doba. Dakako, kao ni do sada, njegova panorama svjetske animacije nije zaobišla ni suvremenu hrvatsku lutkarsku animaciju s nizom novih autora prepoznatljivih estetika i poetika.

Cijena: 120,00 kn

Ilija Barišić
FILMSKA GRAMATIKA VIDEOIGARA
Modaliteti vizualnog izlaganja novih medija

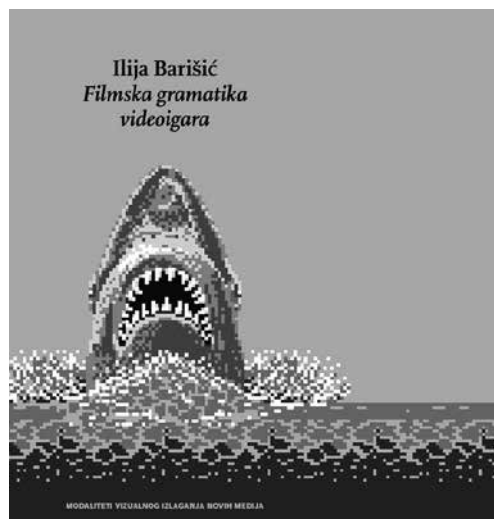
Hrvatski filmski savez, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Zagreb, 2019.

ISBN 978-953-7033-59-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001033286.

Knjiga Ilije Barišića (Zagreb, 1981) i izvan hrvatskih okvira jedan je od pionirskih teorijsko-istraživačkih radova o videoigrama kao "novom" audiovizualnom mediju te o njegovim dodirnim točkama sa "starim" medijem – filmom.

Oslanjajući se na filmološki teorijski okvir, a uzimajući u obzir i nove teorije igara, autor na velikom uzorku popularnih videoigara istražuje sinergijski komunikacijski učinak filmskih i ludičkih izražajnih sredstava te se posebno posvećuje identificiranju načina djelovanja različitih tipova filmskog izlaganja u videoigrama. Kao ključno postavlja pitanje na koji način ono 'filmsko' i ono 'igrivo' zajedno funkcioniraju i kako u tim okolnostima djeluju na kreiranje doživljaja igratelja. Odgovor na to pitanje omogućuje dublje, kompleksnije i pot-



punije razumijevanje medija videoigre, ali i pruža neke nove perspektive u filmskoj teoriji, osobito u pogledu na rubne, hibridne predjele medija pokretnih slika, te otvara neke nove analitičke perspektive za interaktivne medije.

Cijena: 170,00 kn

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, online-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilogi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), 3-2-1, *kreni! zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagradi stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.