

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

god. 25 (2019)

broj 98-99, ljeto-jesen 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

(•)

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Etami Borjan

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)

Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)

Karla Lončar

Krunoslav Lučić

Silvestar Miletin

Diana Nenadić

Stipe Radić (izvršni urednik / managing editor)

Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

SURADNICI / CONTRIBUTORS:

Ivana Jović (lektorski savjeti / proof-reading)

Juraj Kukoč (Hrvatska kinoteka)

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: Kerschoffset

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: 80 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

ŽIRORAČUN: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,

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

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Association

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

Ukupan broj prodanih primjeraka časopisa Hrvatski filmski ljetopis god.

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 10. studenoga 2019., a objavljen je 15. prosinca 2019.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Prizor iz filma *Jedan od mnogih* (Petrica Zlonoga, 2018)



Republika
Hrvatska
Ministarstvo
kulturne
Public
of Croatia
Ministry
of Culture



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

SADRŽAJ

- JURIJ TYNJANOV
I POETIKA FILMA**
- 5 **Ivana Peruško Vindakijević** / U početku bijaše riječ, a zatim film (mali uvod u filmski svijet Jurija Tynjanova)
9 **Jurij Tynjanov** / Film – riječ – glazba, 1924.
13 **Jurij Tynjanov** / O scenariju, 1926.
15 **Jurij Tynjanov** / Filmska pripovijest u Gogoljevu stilu (libreto filma *Kabanica*), 1926.
19 **Jurij Tynjanov** / O sižeu i fabuli u filmu, 1926.
20 **Jurij Tynjanov** / O filmskim osnovama (ulomak), 1927.
27 **Jurij Tynjanov** / O feksovцима, 1929.
- FILM I GLAZBA:
BRECELJ**
- 29 **Janko Heidl** / Performirani minimalistički dokumentarni mjuzikl *Brojanje ujesen*
36 **Marko Breclj** / Svojevrtno osvrtno – umjereno samokritički osvrt na redateljski debi debakl *Brojanje ujesen*
- HRVATSKI FILM**
- 43 **Petra Zlonoga** / Što sve imati na srcu i umu pri izradi filmova izloženo u pet koraka
51 **Ejla Kovačević** / Djevojaštvo u kratkometražnim filmovima Hane Jušić i Barbare Vekarić
- IZ POVIJESTI FILMA**
- 59 **Enes Midžić** / Splitski Narod i neuočene činjenice koje datiraju Edisonove filmove nešto ranije
- KULTURNΑ
POLITIKA**
- 79 **Katarina Zrinka Matijević** / Komparativna studija brojnosti i udjela žena u dijelu filmske industrije EU-a i Hrvatske
- FESTIVALI I REVIE**
- 105 **28. dani hrvatskog filma (2019)**: Hologram hrvatske shizofrenosti i unutrašnjih konfliktova, Dragan Jurak / Bez izazova rizika, Damjan Kulić / Bogomoljka u loveboxu, Toni Juričić / Sami u svemiru udvoje, Dora Sivka / Rezultati glasovanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara za Nagrade Oktavijan /
124 **66. pulski filmski festival (2019)**: Dobar presjek suvremene hrvatske kinematografije, Matej Beluhan / Filmografije i odluke ocjenjivačkoga suda hrvatskog programa / Rezultati glasovanja publike za Nagradu Zlatna vrata Pule
135 **25. sarajevski filmski festival (2019)**: Putem nadrealnog u (ab)normalno, Miro Frakić
- SERIJE**
- 139 **Igor Jurilj** / Zazornost društva pristanka: *Sluškinjina priča*
- NOVI FILMOVI**
- 155 **Kinorepertoar**: Ad Astra (Ante Pavlov), Bilo jednom... u Hollywoodu (Dragan Jurak), Dnevnik Diane Budisavljević (Đurđa Knežević), Festival straha (Dora Sivka), Groblje kućnih ljubimaca (Marko Stojiljković), Judy (Marijana Jakovljević), Koja je ovo država! (Martina Jurišić), Mi (Jerko Stjepanović), Miljenica (Silvija Bumbak), Posljednji dani ljeta (Vanja Kulaš), Sam samcat (Boško Picula), Suspiria (Dina Pokrajac), Walden (Milan Zaviša), Zagrebački ekinocij (Matej Beluhan), Zelena knjiga (Boško Picula), Zvijezda je rođena (Ante Pavlov)
- NOVE KNJIGE**
- 211 **Urszula Putyńska** / Poljski pogled na hrvatski film / Patrycusz Pająk, 2018, Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego
215 **Dinko Štimac** / O Lucasu bez strasti, vještine i ljubavi / Brian Jay Jones, 2017, George Lucas – jedan život
221 **Nikica Gilić** / Amaterska posla / Isidora Ilić, Boško Prostran (ur.), 2017, Amateri za film. Radna sveska za amaterski pristup i pokretne slike/Amateurs for film. Notebook for Amateur Approach and Moving Images
- DODACI**
- 225 **Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / O suradnicima / Upute suradnicima**

CONTENTS

JURIJ TYNJANOV AND POETICS OF CINEMA	5 Ivana Peruško Vindakijević / In the beginning was the word, and then film (a little introduction to Jurij Tynjanov's cinematic world)
	9 Jurij Tynjanov / Film – word – music, 1924
	13 Jurij Tynjanov / On screenplay, 1926
	15 Jurij Tynjanov / A Gogol style film narrative (libretto for the film <i>The Overcoat</i>), 1926
	19 Jurij Tynjanov / On plot and story in film, 1926
	20 Jurij Tynjanov / On the basics of film (excerpt), 1927
	27 Jurij Tynjanov / On the FEKS group, 1929
FILM AND MUSIC: BRECELJ	29 Janko Heidl / Performed minimalist documentary musical <i>Brojanje ujesen</i>
	36 Marko Breclj / Self-review – a moderately self-critical review of the directorial debut-debacle <i>Brojanje ujesen</i>
CROATIAN FILM	43 Petra Zlonoga / What to have at heart and on mind when making films in five steps
	51 Ejla Kovačević / Maidenhood in short films by Hana Jušić and Barbara Vekarić
FROM THE HISTORY OF FILM	59 Enes Midžić / Narod of Split and some undetected facts that backdate Edison's films
CULTURAL POLITICS	79 Katarina Zrinka Matijević / Comparative study on the number and share of women in one part of EU and Croatia's film industry
FESTIVALS	105 28th Croatian Film Days (2019) : Hologram of Croatia's schizophrenic condition and internal conflicts, Dragan Jurak / Without the challenge of risks, Damjan Kulic / A devotee in a love box, Toni Juričić / Alone in the universe as a couple, Dora Sivka / The result of the vote of the Croatian Society of Film Critics for the Oktavijan Award /
	124 66th Pula Film Festival (2019) : A good overview of contemporary Croatian cinema, Matej Beluhan / Films and decisions of the Croatian Programme jury / The result of the audience vote for the Golden Gate of Pula Award
	135 25th Sarajevo Film Festival (2019) : A road through surreal into the (ab)normal, Miro Frakić
SERIES	139 Igor Jurilj / Abhorrence of the society of acceptance: <i>The Handmaid's Tale</i>
NEW FILMS	155 Cinema: Ad Astra (Ante Pavlov), Once Upon a Time... in Hollywood (Dragan Jurak), The Diary of Diana B. (Đurđa Knežević), Midsommar (Dora Sivka), Pet Sematary (Marko Stojiljković), Judy (Marijana Jakovljević), What a Country! (Martina Jurišić), Us (Jerko Stjepanović), The Favourite (Silvija Bumbak), Last Days of Summer (Vanja Kulaš), All Alone (Boško Picula), Suspiria (Dina Pokrajac), Walden (Milan Zaviša), Zagreb Equinox (Matej Beluhan), Green Book (Boško Picula), A Star is Born (Ante Pavlov)
NEW BOOKS	211 Urszula Putyńska / Polish view of Croatian cinema / Patrycusz Pajak, 2018, Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego
	215 Dinko Štimac / On Lucas without passion, skill and love / Brian Jay Jones, 2017, <i>George Lucas – A Life</i>
	Nikica Gilić / Amateur work / Isidora Ilić, Boško Prostran (ed.), 2017, <i>Amateri za film. Radna sveska za amaterski pristup i pokretnе slike/Amateurs for film. Notebook for Amateur Approach and Moving Images</i>
APPENDICES	225 Chronicle / Bibliographies / Contributors to this issue / Submission guide

UDK: 791.072.2-051 TYNJANOV, J.

Ivana Peruško Vindakijević

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

U početku bijaše riječ, a zatim film (mali uvod u filmski svijet Jurija Tynjanova)

Presveto Trojstvo ruskoga formalizma činili su “opojazovci”, odnosno povjesničari i teoretičari književnosti Viktor Šklovskij, Boris Ėjhenbaum i Jurij Tynjanov. Iako je formalizam (kao širi pokret) nezamisliv i nepotpun bez radova Romana Jakobsona, Vladimira Proppa, Gustava Špeta, Viktora Žirmunskoga, Borisa Tomaševskoga i dr., spomenuti je trojac po nečemu ipak specifičan. Vasilij L'vov nas u članku “Veseli formalizam” (*Veselyj formalizm*, 2015) s pravom podsjeća da su Šklovskij, Ėjhenbaum i Tynjanov bili jednom nogom u znanosti, a drugom u umjetnosti. To posebno vrijedi upravo za Jurija Tynjanova.

Jurija Nikolaeviča Tynjanova (1894–1943) vjerojatno ne treba predstavljati književnim teoretičarima i povjesničarima diljem svijeta. Riječ je o teoretičaru koji je, zajedno s preostalom formalističkom klikom, promijenio poimanje cijelokupne filologije, lišivši znanost o književnosti vulgarnoga pozitivizma i nametnuvši joj izučavanje forme. Ipak, Tynjanov je učinio mnogo više od toga. Tynjanov je formalizam (nakon što mu je opstanak u sovjetskoj Rusiji bio, blago rečeno, onemogućen) zamijenio književnošću. Glasoviti ga je pisac Il'ja Ėrenburg nazivao jednim od najpametnijih pisaca 1920-ih. Tynjanov je tako već 1925. objavio svoj prvi roman o pjesniku i dekabristu Vil'gel'mu Kjuhel'bekeru. Roman je dobio ime po pjesniku nadimku – *Kjuhlja*. Slijedit će potom roman *Smrt Vazir-Muhtara* (*Smert' Vazir-Muhtara*, 1928), pripovijest *Potporučnik Kiže* (*Podporučnik Kiže*, 1928) i *Voštana figura* (*Voskovaja persona*, 1930), nekoliko nedovršenih romana (među kojima i roman o Puškinu) i druga, manje poznata djela, kao što su pripovijesti i kratke priče iz 1920-ih. Međutim, manje je poznato da je Tynjanov bio prevoditelj, ali i filmski “djelatnik”.

Iako je Tynjanov bio izdanak “Srebrnoga vijeka”, odnosno velike ruske klasične kulture i književnosti, s punim ga se pravom treba tumačiti kao čovjeka novoga doba. V. Kaverin je u predgovoru knjige *Jurij Tynjanov. Pisac i znanstvenik* (*Jurij Tynjanov. Pisatel' i učenyj*, 1966) tu Tynjanovljevu “svremenost” ovako sažeo: “Bio je u samom središtu intelektualnoga života te je energično i neposredno u njemu sudjelovao (...) Proživio je skroman, suzdržan život, no u stvari je to bio oistar život, duhovno napet” (Kaverin 1966: 7). Nema sumnje da je Tynjanov 1920-ih otkriavao “novo”, a u tom je kontekstu novost svakako bio film. Filmskoj je umjetnosti i posvećen ovaj mali tematski blok jer je upravo Tynjanovljev doprinos razvoju ruske sovjetske kinematografije (kako u znanstvenome tako i u praktičnome, scenarističkome smislu) neobično važan. Redatelj Grigorij Kozincev, koji je snimio nekoliko filmova na osnovu Tynjanovljevih scenarija,¹ u eseju “Tynjanov u filmu” (*Tynjanov v kino*, 1965) apostrofira drugu nepobitnu činjenicu: “Kao što je bio slučaj s drugim književnicima toga vremena, on nije došao (...) u filmski studio Sevzapokino (danas Lenfilm) pisati scenarije, nego stvarati sovjetsku kinematografiju” (Kozincev, el. publ.).

¹ Tynjanov je scenarist filma *Kabanica* (*Šinel'*, 1926) Kozinceva i Leonida Trauberga te scenscarist (s Juli-anom Oksmanom) filma S. V. D. (1927) istih redatelja. (op. u.)

Iako se film tada smatrao "niskim žanrom", takoreći "uličnim", Kozincev naglašava da se Tynjanov prema novoj umjetnosti nije odnosio svisoka (imajući u vidu uzvišenu poziciju koju je u odnosu na film imala književna kultura). Upravo suprotno. Kozincev vidi Tynjanovljevu misiju u drugome – u stjecanju znanja, odnosno učenju: "Nije ga zanimalo scenarij nego film" (Kozincev, el. publ.). Slično je utvrdila Izol'da Sèpman u članku "Tynjanov kao scenarist" (*Tynjanov-scenarist*, 1973): "Tynjanov nije ušao u film kao priznati majstor (...) nego kao običan radnik" (Sèpman, el. publ.). I dok se s jedne strane Tynjanov u filmskome svijetu okušao i kao scenarist i kao glumac, s druge strane on nikada nije prestao biti znanstvenik. Ne samo da je u Institutu povijesti umjetnosti namjeravao ponuditi prva predavanja o mlađoj filmskoj umjetnosti (o sižeju i fabuli u filmu) nego je i 1920-ih napisao uistinu pionirska djela o ruskoj (ali i svjetskoj) filmskoj teoriji.

Formalizam je u nas ponajprije poznat kao "književna činjenica". Međutim, zbornik *Poètika filma* (*Poètika kino*), koju su objavili formalisti i formalizmu bliski autori pod uredničkom palicom B. Èjhenbauma u Lenjingradu 1927, pokazuje da je on nepobitno i filmska činjenica. Kao dokazni materijal ovdje prilažem odlomak iz članka "O filmskim osnovama" (*Ob osnovah kino*, 1927) iz spomenutoga zbornika, prijevod kojega će napokon ugledati svjetlo dana i na hrvatskom jeziku, ali i četiri minuciozno napisana mikroogleda o filmu: "Film – riječ – glazba" (*Kino – slovo – muzyka*, 1924); "O scenariju" (*O scenarii*, 1926); "O sižeju i fabuli u filmu" (*O siuzhete i fabule v kino*, 1926); "O feksovima" (*O feksah*, 1929). Uz teorijska pitanja, koja je Tynjanov 1920-ih postavio tako ironično i precizno, našao se i pravi biser rane ruske kinematografije – djelce "Filmska pripovijest u Gogoljevu stilu. Libreto filma *Kabanica*" (*Kinopovest' v manere Gogolja. Libretto fil'ma Šinel*, 1926).

LITERATURA

Èjhenbaum, Boris (ur.), 1927/2001, *Poètika kino*, u: *Poètika kino. 2-e izdanie. Perečityvaja "Poètiku kino"* ur. R. D. Kopylova, Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstva.

Kaverin, Veniamin, 1966, "Ot sostavitelja", u: *Jurij Tynjanov. Pisatel' i učenyj (Vospominanija. Razmyšlenija. Vstreči)*, Moskva: Molodaja gvardija, str. 7–8.

Kozincev, Grigorij, 1965, "Tynjanov v kino", <http://tynyanov.gatchina3000.ru/memories/grigoriy_kozincev.htm>, posjet 27. svibnja 2019.

Sèpman, I., 1973, "Tynjanov-scenarist", u: *Iz istorii Lenfil'ma*, br. 3, Leningrad: Iskusstvo, <<https://chapaev.media/articles/5369>>, posjet 28. svibnja 2019.



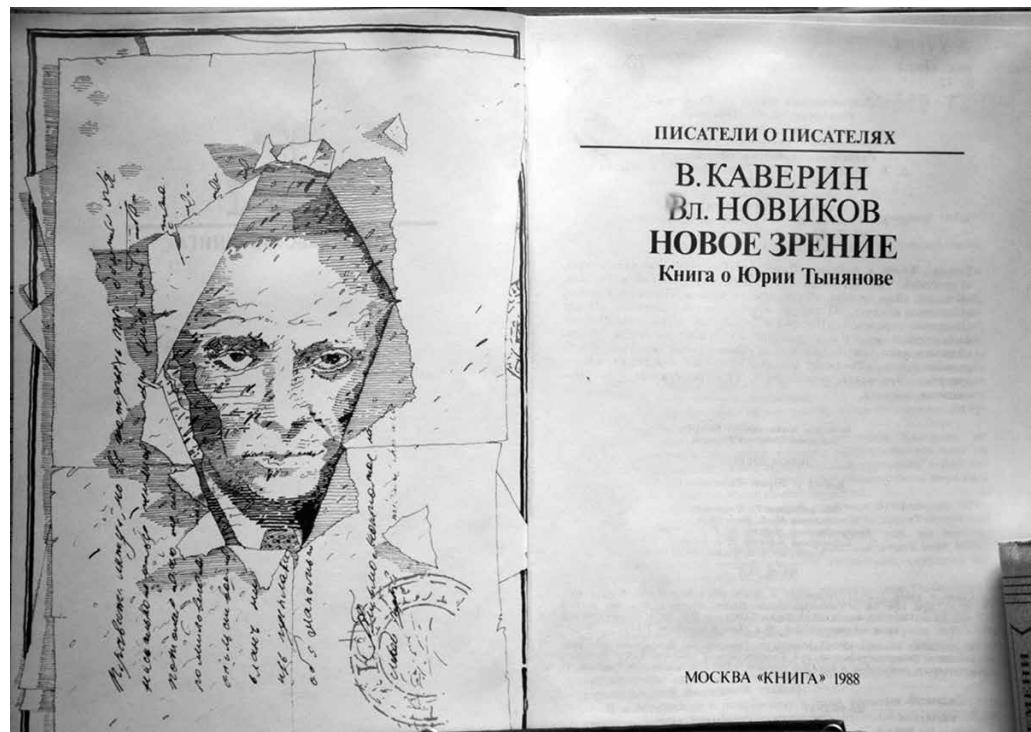
Rani radovi o filmskoj umjetnosti 1920-ih

Priredila: Ivana Peruško Vindakijević

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

POPIS RADOVA

1. Film – riječ – glazba (Kino – slovo – muzyka, 1924)
2. O scenariju (O scenarii, 1926)
3. Filmska pripovijest u Gogoljevu stilu. Libreto filma *Kabanica* (Kinopovest' v manere Gogolja. Libretto fil'ma Šinel, 1926)
4. O sizeu i fabuli u filmu (O siuzhete i fabule v kino, 1926)
5. O filmskim osnovama (Ob osnovah kino, 1927) (ulomak)
6. O feksovcima (O fèksah, 1929)



98-99 / 2019

Jurij Tynjanov

Film – riječ – glazba

Članak je prvi put objavljen pod pseudonimom Ju. Van-Vezen u novinama *Život umjetnosti* (*Zizn' iskusstva*) 1924.

1.

Film i kazalište ne bore se jedno s drugim. Film i kazalište međusobno se izoštravaju, jedno drugomu pokazuju put, istodobno si postavljajući granice. Mlađa od ovih dviju umjetnosti zadržala je prostodušnost mladosti (“Zašto ne bismo otišli u kino?”), ali je istodobno prerasla u prijeteću silu. Ako govorimo o dojmljivosti, film je nadmašio kazalište. Ipak, nikada ga neće nadmašiti kad je riječ o složenosti. Njihovi su putevi različiti.

Ponajprije se to vidi u prostoru. Ma koliko produbljivali scensku perspektivu, nemoguće je pobjeći od činjenica: lože podsjećaju na kutije šibica, a pozornica se nalazi pod staklenim zvonom. Glumac je zakvačen za njega. Udara o zidove. (Kako li je samo grozna scena jahanja konja u operi! Konj topoče nogama i maše grivom. U strahu da ne bi iskočio iz kutije i da ne bi završio među orkestrom, svi odahnu s olakšanjem kada nesretnu životinju naposljetku odvedu s pozornice.) U kazalištu je sve u prednjem planu; sve je barelief. Ako vam glumac okrene leđa, onda su ona sve u što možete gledati.

Potom se to vidi u *glumčevu tijelu*. Čak i kada glumca gledate s galerije Boljšoj teatra,¹ on je velik popu lutka, čak i ako igra Odina. (To i povezuje kazalište s kazalištem lutaka.) S galerije Hamlet izgleda poput crne muhe, dok je u pokretnom kazalištu – upravo suprotno – on pred vašim nosom. Podjednako je neugodno.

Glumac je vezan za svoje tijelo.

Glumčeve su riječi vezane za njegovo tijelo, za njegov glas, za prostor.

Film je apstraktna umjetnost.

Eksperimenti s prostorom, eksperimentirati s neviđenom visinom, skokovima s Marsa na Zemlju i slično moguće je najosnovnijim, čak i uvredljivo jednostavnim sredstvima.

Prostor filma je dvodimenzionalan, a on je već sam po sebi apstraktan. Glumac se okrenuo od gledatelja, ali ovaj mu i dalje vidi lice: vidi ga kako šapće i kako se smije. Gledatelj vidi više od bilo kojeg drugog sudionika predstave.

Vrijeme je u kazalištu razbijeno na djeliće, ali kreće se pravocrtno. Ni unazad, ni u stranu. Zato u drami nije moguće dati *Vorgeschichte* – pozadinsku priču (moguće ju je samo pokazati putem riječi). (Upravo je to specifičnost drame kao književnoga žanra.)

Vrijeme je u filmu tečno; nije vezano za određeno mjesto; ono ispunjava platno neviđenim bogatstvom stvari i predmeta. Ono omogućava kretanje unatrag i u stranu. Pred nama je put za novi književni žanr: široko “epsko” vrijeme u filmu sugerira kakvu dramu-roman (film-roman).

Glumčovo je *tijelo* u filmu apstraktno. U jednom je trenutku ono malo poput točkice, a u drugom njegove ruke prebiru po kartama i toliko su velike da prekrivaju cijelo platno. Tijelo se

razvija. Junak u filmu nikada neće biti muha. Zato i jest tako izražen interes za *glumcem* u filmu. Imena filmskih glumaca imaju drugu težinu od kazališnih glumaca. Interes je velik i svaki je put drugačiji. Kako će se ovoga puta preobraziti Conrad Veidt? Koju li će "apstrakciju" izvesti Werner Krauss? Tijelo je lagano – rasteže se i sažima. (A u kazalištu? Prisjetite se samo onih teških kazališnih "smrti" kada glumac pada, a vi nesvesno strahujete da će se ozlijediti.) Svi su filmski *rekviziti* apstraktни: zatvorite li vrata pred fakirom, on će proći kroz zid.

I naposljetku riječ...

A to je najvažnije.

2.

Film su nazivali Velikim Nijemim. Bilo bi točnije gramofon nazvati "velikim zadavljenim".

Film nije nijem. Nijema je pantomima, a film nema veze s pantomimom.

Film rabi govor, ali govor je apstrahiran, rastavljen na sastavne dijelove.

Vidite lice glumca koji govorí – njegove se usne miču, mimika je napeta. Ne razabirete riječi (i to je dobro – ne trebate ih razabrati), ali dobivate određeni element govora.

Zatim se između kadrova pojavljuje didaskalija – vi znate što je glumac rekao, ali znate to nakon (ili neposredno prije) nego što će to izreći. Smisao riječi je odvojen, odmaknut od izgovora. Razjedinjeni su u vremenu.

A gdje je zvuk? Zvuk proizvodi glazba.

Glazba je uredjena u film, u drugom je planu – jedva je čujete i ne obraćate pozornost na nju. (I to je dobro, jer glazba, koja je već sama po sebi zanimljiva, odvlači pozornost od radnje; ona uranja u film izvana.)

Glazba je uredjena, ali to nije uzalud: ona glumčevu govoru daje onaj konačni element koji mu nedostaje – zvuk.

Govor je u ovoj apstraktnoj umjetnosti razložen na sastavne dijelove. Govor se ne pojavljuje u cjelovitom obliku, u stvarnoj vezi svojih elemenata, već u njihovoj kombinaciji.

Stoga se svaki element može razviti do posljednjih granica izražajnosti: glumac nije dužan reći ono što se od njega očekuje; slobodan je izgovarati one riječi koje pružaju najveće bogatstvo mimike.

Didaskalije se mogu sastojati od onih riječi koje najbolje odgovaraju smislu.

Glazba pruža bogatstvo i suptilnost zvuka koji su strani ljudskomu govoru. Ona omogućava da se govor junaka svede do oštrog, napetog minimuma. Ona omogućava da se iz filma uklone sva njegova maziva, cijeli "spremnik" govora.

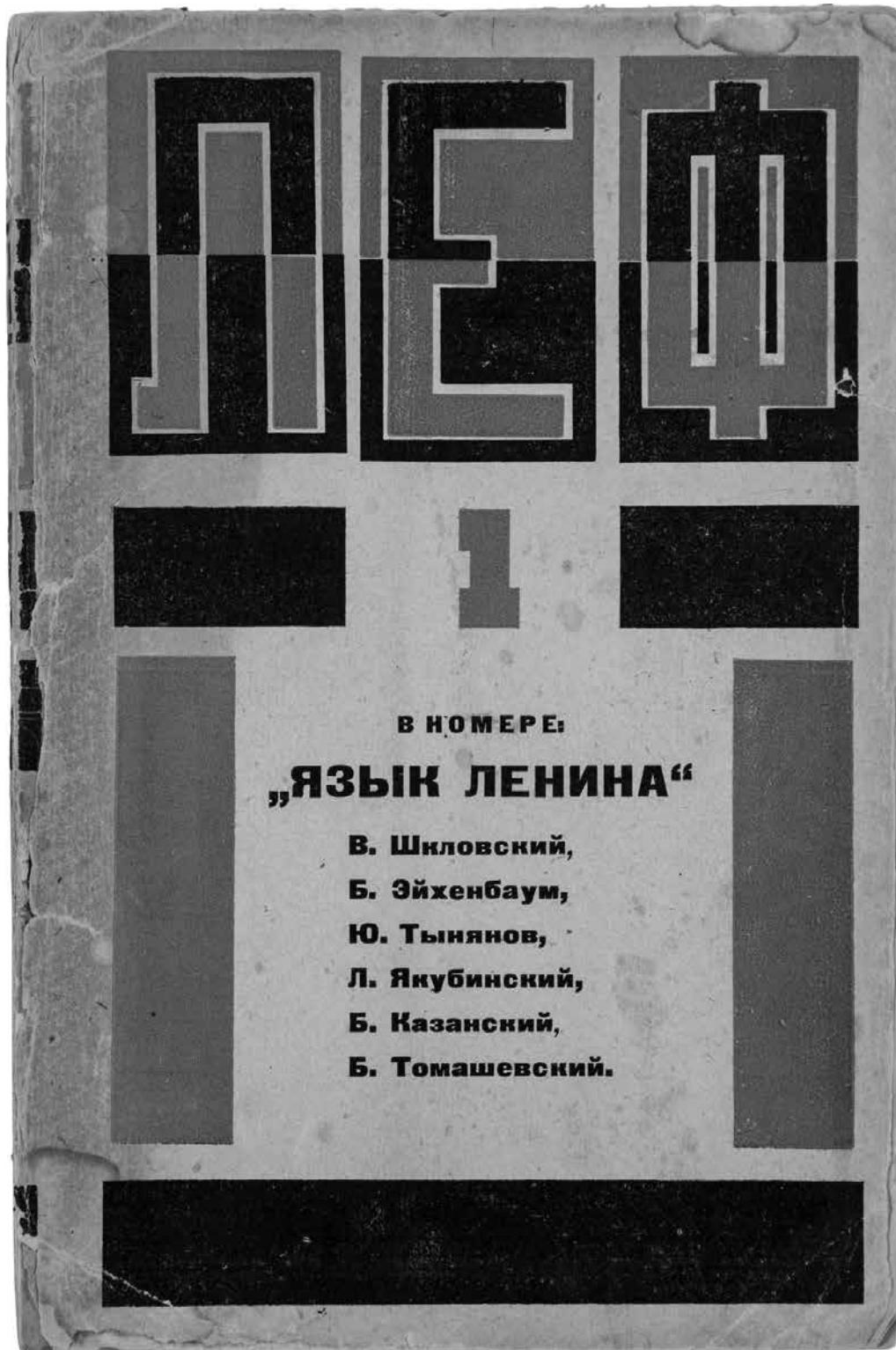
Film je umjetnost apstraktne riječi.

3.

Čim se glazba u filmu utiša, nastupa napeta tišina. Ona zuji (čak i ako projektor ne zuji), ometa gledanje. Razlog ne treba tražiti u tome što smo se naviknuli na glazbu u filmu. Ako filmu oduzmete glazbu, on će biti opustošen; postat će defektan i nepotpun. Kada u filmu nema glazbe, mučno je gledati razjapljena usta koja poput kakvih jama nešto govore.

Zagledajte se tada u pokrete na platnu i vidjet ćete kako konji teško skaču u praznini! Ne pratite njihov trk. Pokreti gube lakoću, a nagomilana vas radnja guši poput kamena.

Ako film lišite glazbe, on postaje istinski nijem; kada je govor junaka lišen jednog elemenata, on postaje užasna smetnja. Opustošili ste radnju. Ovo je druga važna točka: glazba u filmu daje ritam radnji.



JURIJ
TYNJANOV:
FILM – RIJEČ –
GLAZBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Prvi broj
časopisa LEF
(Levij front
iskusstv –
Lijeva fronta
umjetnosti) za
1924.



Poštanska
marka Ju.
Tynjanov iz
1994.

4.

Kazalište nastaje na cjelovitom, nerastavljenom jeziku (smisao, mimika, zvuk). Film pak nastaje na rastavljenoj apstrakciji jezika. Film se ne može "boriti" s kazalištem. Ali ni kazalište se ne treba boriti s filmom. Održavanje ravnoteže u kazalištu sudara se sa zidovima. Na isti se način sudaraju dijalog i film na platnu.

5.

Kada se izumi otrov, obično se izumi i protuotrov.

Protuotrov koji je sposoban ubiti film je kinetofon. Kinetofon nije najsretniji izum.

Junaci u njemu govore "kao u pravom kazalištu". Ali sva snaga filma leži u tome što junaci ne "govore", nego je "govor" dan. On je podaren u takvom minimumu i takvoj apstrakciji da upravo zahvaljujući njima i prerasta u umjetnost.

Kinetofoni su izrodi kazališta i filma, tek bijedan kompromis koji filmsku apstrakciju pomno i nespretno spajaju u cjelinu.

6.

Film je razdvojio govor. Razvukao vrijeme. Premjestio prostor. Zato je on maksimalan. On radi s velikim brojevima. "200 000 metara" odgovara našem apstraktном tečaju ruskog rublja.

Mi smo apstraktni ljudi. Svaki smo dan razapeti među desetak aktivnosti. Zbog toga i odlažimo u kino.

Prevela: Petra Lučić

Jurij Tynjanov

O scenariju

Članak je prvi put objavljen u časopisu *Film (Kino)* 1926.

1.

Jedan se glasoviti redatelj naljutio na scenarista zbog odveć literarnog scenarija:

“Što će mi stil, što će mi detalji? Pišite jednostavno: uđe, sjeda, puca iz pištolja. Sve drugo ostavite meni.”

Jedan je drugi redatelj – uvažen, no nipošto tako slavan – govorio:

“Fabula? Pa što će mi fabula? To nije problem. Sam mogu osmisliti iz ovih stopa barem 30 fabula. Od vas želim da mi iznesete svaki detalj. Sve drugo ostavite meni.”

Čini se da su obojica imala pravo.

2.

Žao mi je što ne znam imena dvojice neznanih, no najboljih scenarista koje trenutačno imamo. Nažalost, male su šanse da oni osvijeste svoju vrijednost. Jedan od njih je kao libreto poslao cjelovit primjerak *Devete simfonije* (bez uveza), a drugi *Azbuku komunizma* (uvezenu).

I opet, čini se da su obojica imala pravo.

3.

Jedini koji nemaju pravo su oni koji tvrde da u nas još nema scenarija.

Gotovo svi pišu scenarije, a pogotovo oni koji ponekad odlaze u kino. Teško je naći častohlepna čovjeka koji nije napisao barem jedan scenarij. Scenarista je mnogo, a isto je i sa scenarijima. Samo, malo je dobrih scenarija.

4.

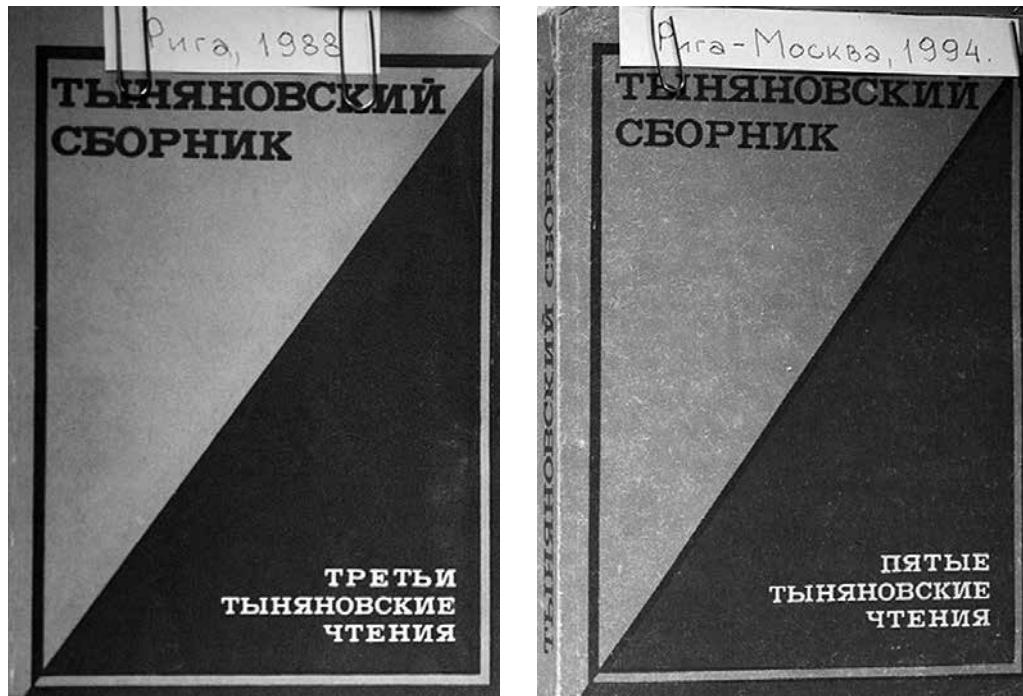
Tomu je mnogo razloga, no na onaj glavni upućuju dva prethodno spomenuta primjera: nejasno je što je scenarij, pa je zato teško reći kakav bi on trebao biti. Naravno, moguće je uzeti prvu knjigu koja nam dođe pod ruku – čak i popis bibliografskih jedinica – te je razlomiti na kdrove. Još je lakše sjetiti se nekog filma i prilagoditi ga suvremenim uvjetima. (Takvo što je česta praksa u mnogim “komičnim” scenarijima. Osnova im je, recimo, Charlie Chaplin – točnije, mutna i daleka predodžba Chaplina, odnosno najobičniji Glupavko – kojega smještaju u sovjetsku svakodnevnicu). To je važno ne samo za tijek radnje nego i za scenarij općenito.

5.

Filmu je dugo trebalo da se osloboди okova susjednih umjetnosti – slikarstva i kazališta. Sada mu preostaje oslobođiti se od književnosti. Film je još uvijek na tri četvrtine isto što i realističko slikarstvo peredvižnjevaca – literaran je.

Plavkasti viraž nestaje čak i iz “morskih” filmova. Na ekranu je sve manje razglednica s pejzažima.

Mijenja se i teatralna struktura razgovora. Razjapljena usta usred iskrena razgovora sve su rjeđa na ekranu.



Isto se mora dogoditi s literarnom fabulom. Potrebno je pristupiti joj drugačije jer film treba vlastiti razvoj i vlastite zakone razvoja sižea. Literarna fabula ulazi u film zahvaljujući nekim svojim osobinama, ali nipošto zahvaljujući svim osobinama.

Čak ni "dramatizacija" klasika ne smije biti ilustrativna. Književni postupci i stilovi mogu biti samo pokretači, fermenti za filmske postupke i stilove (dakako, to se ne odnosi na sve književne postupke, kao što se ne odnosi ni na sve "klasike" – jer nisu svi materijal za film). Film može ponuditi analogiju literarnom stilu, i to u svojoj domeni.

6.

U nas još nema jasne podjele filmskih žanrova, a upravo bi oni trebali diktirati principe oblikovanja scenarija. Nije svaka fabula za svaki žanr. Drugim riječima, filmski žanr ili opravdava fabulu ili je čini neuvjerljivom. Redatelj koji se uvrijedio zbog "literarnosti" nije bio u pravu. Bez obzira na to što je svima (u tu skupinu spadaju i redatelji) pitanje žanra nejasno, scenarist ne bi trebao samo razvijati fabulu nego bi njome trebao i navoditi (barem analogijom) na žanr.

7.

Pojmovi kao što su tema i materijal još nisu odijeljeni u našoj svijesti. Ideologija ne ulazi u film putem kakve apstraktne teme, već kroz konkretni materijal i stil. Međutim, malo je scenarija koji kreću od materijala, a ne od teme. Ona dvojica neznanih scenarista nisu iznimka, nego simbol.

98-99 / 2019

8.

Sve dok se ne preispita odnos između filma i književnosti, najbolja će vrsta scenarija biti nešto između lošeg romana i nedorađene drame. A najbolji će scenarist biti spoj neuspješnog dramaturga i beletrista kojemu je dojadila beletristica.

Preveo: Mislav Matijević

Jurij Tynjanov

Filmska priповјест u Gogoljevu stilu. Libreto filma *Kabanica*

Kabanica (Šinel'), Leningard: Leningradkino, 1926.

Kabanica nije ekranizacija glasovite Gogoljeve priповјести. Ekrанизirati književnost težak je i nezahvalan zadatak jer film ima vlastite metode i postupke koji se ne podudaraju s književnim. Film može tek nastojati preobraziti i na svoj način protumačiti književne junake i književni stil. Zato pred nama nije priповјest po Gogoljevu predlošku, već filmska priповјest u Gogoljevu stilu, gdje je fabula zamršena, a junak dramatiziran onako kako nije u Gogolja, ali kao da sugerira Gogoljev stil.

Radnja se temelji na Gogoljevu liku, a sama ideja *Kabanice* prerasta u naturalistički predmet, u "debelo vatiranu kabanicu": "Od tog vremena kao da je samo postojanje Akakija Akakijevića postalo nekako potpunije, kao da se oženio, kao da je s njim prisutan neki drugi čovjek, kao da nije više sam, već kao da je neka draga životna družica pristala da zajedno s njim kroči životnom stazom – a ta družica nije bio nitko drugi nego ona ista debelo vatirana kabanica, s čvrstom podstavom, ne pohabana".¹ San peterburškog činovnika, svedenoga na razinu pisaćeg automata koji gotovo da je izgubio ljudski oblik, nije tek kabanica, nego kabanica koja postaje draga životna družica. U filmu se ona račva na dvije predodžbe – na djevojku, tj. "dragu družicu" o kojoj mašta svaki peterburški činovnik u mladosti te na kabanicu koja je draga družica u starosti, odnosno u toj nekoj neodređenoj dobi u koju dospijevaju peterburški činovnici odmah poslije mladosti. Mašta o "dragoj družici" ("mladost" Akakija Akakijevića) spotiče se o "beznačajnu ličnost", isto kao što se poslije njegova "romansa" s kabanicom spotiče o "visoku ličnost". Spotiču se o mračni ružni poredak Nikolajevljeva Peterburga. Taj poredak groteskne kancelarije s ružnim papirima, iza kojih se krije monstruozna društvena nepravednost, poredak Nevskoga prospekta s opustošenim gizdavcima i damama koji onuda tumaraju i izgledaju svi identično, taj strašan poredak Gogoljeva Nevskoga prospekta, gdje caruju slastičar i frizer koji kovrčaju i rumene ulicu kao što se rumeni kolač, ne predstavljaju ništa drugo doli mrtvo tijelo Nikolajevljeve prijestolnice.

Radnja započinje upravo na Nevskome prospektu. Mladi Akakij Akakijević kreće se u bezbržnoj gomili koja preplavljuje Nevskij prospekt,² i to među brkovima, neobičnim brkovima! Kreće se među baršunastim zaliscima, satenskim strukovima koji mora da su tanji od grla butelja.

Ovdje, na Nevskome prospektu on susreće neznanku zbog koje je počeo maštati o dragoj životnoj družici. Nekakav lupež daje znak neznanki, nakon čega neznanku stane naganjati mladi činovnik – "beznačajna ličnost" koja služi s Akakijem Akakijevićem u istome odjelu. On smjelo trči za njom. Akakij Akakijević ne može je sustići; od nje ga odvaja Nevskij prospekt. Kada je napokon došao kući, Akakij Akakijević je mir pronašao u papirologiji. Napravio je pogrešku te je



Prizor iz filma
Kabanica
(*Šinel'*, Grigorij
Kozincev,
Leonid
Trauberg, 1926)
– scenarij je
napisao Ju.
Tynjanov

umjesto "major u mirovini" napisao "nebesko priviđenje". U tom trenutku prilazi prozoru i kroz prozor suprotne kuće vidi svoju neznanku.

A ona je "draga družica" mnogih. U njezinoj se sobi okupilo društvo mračnih i dvosmislenih ljudi. Onaj lupež koji joj je onomad dao znak nije to učinio uzalud. Taj je lupež vlasnik hotelskih soba, odnosno "tajanstveni stranac Ivan Fëdorov", prevarant. U sobi se nalazi i vlastelin s nezgodnim problemom: posvađao se sa svojim prijateljem, poput Ivana Ivanovića s Ivanom Nikiforovičem. Slučaj je došao do Peterburga i vlastelin ga je došao zataškati. Ako ovaj u papirima promijeni ime, odnosno ispravi "Pëtr" u "Prov", cijela će se stvar zataškati. Lupež ne dovlači uzalud u svoje sobe mlade činovnike. I lupež i vlastelin odmah uvlače "beznačajnu ličnost" u stvar. U prozoru susjedne kuće "beznačajna ličnost" ugleda mršavi profil Akakija Akakijevića koji promatra "dragu družicu". Akakij Akakijević zadužen je za vlastelinove papire i "beznačajna ličnost" to zna-de; upravo on upućuje lupeža na Akakija Akakijevića.

Akakij Akakijević je zadrijemao. Sanjao je da je po njega došla svečana kočija i da se vozi na bal k neznanki. A na balu se okupila krema, sami kamerjunkerski mundiri, sve general do generala. Izdaleka se nazire "draga družica", ali isto kao što je nije mogao sustići na javi, tako joj se ni ovdje ne može približiti; svi ga izruguju.

Akakij Akakijević se budi, otvara oči, a pred njim стоји lakej iz hotelske sobe. Poziva Akakija Akakijevića da se pridruži neznanki u sobi. I evo Akakija Akakijevića kod neznanke – san o "dragoj družici" postao je stvarnost. Samo, mračni svijet u kojem se probija "beznačajna ličnost", taj žustri i drski peterburški činovnik-gizdavac, nije mjesto za Akakija Akakijevića koji s urođenom nevjericom promatra svijet oko sebe.



JURIJ
TYNJANOV:
FILMSKA
PRIPOVIJEST
U GOGOLJEVU
STILU. LIBRETO
FILMA
KABANICA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Plakat filma
Kabanica
(Šinel', Grigorij
Kozincev,
Leonid
Trauberg, 1926)
– scenarij je
napisao Ju.
Tynjanov

Taj je svijet nagnao Akakija Akakijevića na najgore što činovnik koji s ljubavlju prepisuje papire može napraviti – na zločin, zločin protiv slova, na krivotvorene.

Akakij Akakijević krivotvori papire, i to čini sa smetenim užasom kakva polustroja. A upravo mu tu smetenost mračni svijet Gogoljeva Nevskoga prospekta ne može oprostiti.

Odbacuje ga smijući mu se i izrugujući. Novi ga udarac čeka u odjelu u kojem radi – zove ga uprava. Upravitelj mu očitava bukvicu. Akakij Akakijević uvjeren je da su ga razotkrili, ali upravitelj se na njega ljunio zato što je smeteni Akakij Akakijević sanjareći napisao “nebesko stvorene” umjesto “major u mirovini”. Krivotvorene nije otkriveno, ali je priča s “dragom družicom” toliko potresla Akakija Akakijevića da je zbog toga stao lutati po svijetu u tom neodređenom uzrastu i neodređenom stanju u kojem ga mi zatječemo u Gogoljevoj pripovijesti.

“Beznačajna ličnost” odavno je postala “visoka ličnost”, “draga družica” dala je petama vjetra, a vječni titularni savjetnik nastavio je prepisivati. U odjelu ga nitko nije poštovao; mladi su ga činovnici ismijavali te su čak njegovu pohabanu kabanicu prozvali “pregačom”.

U tom se vrtlogu poniženja odjednom pojavila davna nada – mašta o novoj kabanici, o “debelo vatiranoj kabanici, s čvrstom podstavom, ne pohabanoj”. Činovnička se mašta opet ostvarila, i to u obliku vatirane podstave. Na ramenima Akakija Akakijevića umjesto “pregače” pojavila se nova kabanica. Čak su i njegovi prijatelji slavili tu značajnu promjenu u njegovu životu. Međutim, kao i prvi put, njegova je “draga družica” nestala. Akakija Akakijevića su opljačkali. Svima su poznata daljnja lutanja i sudbina Akakija Akakijevića. Došao je do “visoke ličnosti” (u mladosti “beznačajna ličnost”) koja ga je žestoko izvrijedala. Iznenada ga je propuhalo pa je Akakij Akakijević dobio grlobolju i preminuo. U bunilu je trčao za “visokom ličnošću”. Akakij Akakijević umro je zimi. Zavija oštar, silovit vjetar, pada snijeg. Mećava zanosi i “visoku ličnost”, i stražara, i spomenik Petru Velikomu, zanosi sve utvare Nikolajevljeve Rusije te se na ekranu neobuzdano kovitla bijela mećava, a užigač koji podsjeća na vrarga gasi uličnu svjetiljku.

Prevela: Lidija Milković

Jurij Tynjanov

O sižeu i fabuli u filmu

Članak je prvi put objavljen u časopisu *Film (Kino)* 1926.

Dumas je bio omiljeno Mečnikovljevo štivo. Mečnikov je za njega tvrdio da je najsireniji pisac: "Kod njega na svakoj stranici bude ubijeno po petero ljudi, a da to nikada nije strašno". Filmovi koji imaju "napet siže" u pravilu su siromašnoga dosega – sve se svodi na neprekidnu potjeru, (više ili manje uspješno) proganjanje te gotovo neizbjegjan sretan završetak.

Kad je riječ o sižeu, stanje u kinematografiji jednako je nesretno kao i u književnosti: djela sa složenom fabulom etiketiraju se kao sižejna. Ali fabula nije siže. Fabularna shema Gogoljeva *Nosa* bezobrazno podsjeća na bunilo kakva luđaka: major Kovalčev ostao je bez nosa; nos se potom ukazao na Nevskome prospektu, no zaustavili su ga taman kada je ulazio u diližansu da zbrise u Rigu – policajac ga je u krpi donio majoru. Stvari su jasne – bili su nužni posebni uvjeti stila, jezika, povezivanja i kretanja materijala da se bunilo pretvori u jedan od elemenata umjetničkoga djela.

Kad se od učenika traži da prepričaju fabulu *Bahčisarajske fontane*, zaboravlja se da je Puškin namjerno prikrio rasplet, da ga je samo aluzivno natuknuo. Dokinuti aluziju u želji da se časno utvrdi "činjenica" znači provoditi naivno nasilje nad materijalom. Pod fabulom se obično misli na fabularnu *shemu*. Mnogo bi ispravnije bilo kada bi se pod fabulom mislilo na fabulativni nacrt cijelog djela, a ne na shemu. Siže pak označava ukupnu dinamiku djela, koja nastaje međudjelovanjem fabule i kretanja, porastom i opadanjem stilskih masa. Fabula se može samo natuknuti, a nipošto dati; ovisno o razvoju sižea gledatelj je može samo naslućivati – takva će zagonetka biti još veći sižejni pokretač od one fabule koja se bjelodano razvija pred gledateljima.

Fabula i siže ekscentrični su jedno prema drugome. U *Zaljevu smrti* postoji scena koja je u fabulativnome smislu posve beznačajna – mornar umjesto očekivanoga revolvera izvlači iz džepa bocu. No ta je epizoda stilski iznesena tako snažno da uspijeva probiti glavnu fabulativnu osnovu te je na neki način istiskuje. To uopće nije loše, neka nam to bude poticaj da se zamislimo nad odnosom između fabule i sižea. U *Đavoljem kotaču* fabula se razvija sporo, ali u žestokom sižejnom ritmu. Problem je u tome što je taj ritam uvjek podjednako žestok (nema rasta, žestokost je statična), ali sam je postupak legitiman i može postati polazište za sljedeće postupke.

Proganjanje, hvatanje, kažnjavanje razvrata i trijumf vrline na filmu već su pomalo dosadni; uskoro ćemo postati posve ravnodušni prema obilju krvi u filmovima. (Ta krv ipak nije stvarna, nego filmska – u umjetnosti djeluje zakon navike.) Približava se trenutak kada će se gledatelj do sadivati gledajući munjevitu potjeru zrakoplova za automobilom i automobila za kočijom. A kad se čovjek privikava na umjetnički postupak, uvjek se iza toga postupka počinje primjećivati ruka koja taj postupak provodi, ruka koja povlači niti – bilo da je riječ o redatelju ili scenaristu.

Kad junak u iščekivanju neminovne smrti pojuri automobilom, gledatelj će komentirati: "Istu smo jurnjavu gledali i u onom nekom filmu što smo ga nedavno gledali. Onaj se spasio pa će se valjda spasiti i ovaj." Kad pred gledateljevim očima bude ubijeno petero ljudi odjednom, ovaj će reći: "To nije puno; u filmu što smo ga onomad gledali..." Gledatelj će u fabulativnim kombinacijama raspoznati autorsko nasilje, što će ga dovesti do druge interpretacije sižea. Dovest će ga do jednostavne – gotovo da nema jednostavnije – i statične fabule u ruhu sve uzbudljivijeg i "naptijeg" sižea. I to bez potjera, čak i bez obveznog proljevanja krvi.

Preveo: Fran Krile

Jurij Tynjanov

O filmskim osnovama (ulomak)

Članak je prvi put objavljen u zborniku *Poetika filma (Poëтика кино)*, ur. B. Èjhenbauma, Moskva – Leningrad, 1927.

1.

Izum filma dočekan je s jednakim veseljem kao što je dočekan izum gramofona. Ta je radost prispodobiva sreći koju je osjetio pračovjek kada je na oštrici svoga oruđa nacrtao leopardovu glavu, istodobno usavršavajući tehniku probadanja nosa štapićem. Ta je vijest tako glasno odjeknula u novinama kao što je glasan bio zbor divljaka koji je himnom dočekao sve te prvobitne izume. Pračovjek se po svoj prilici ubrzo uvjerio da štapić u nosu i nije bog zna kakav izum. Ipak, za to mu je bilo potrebno mnogo više vremena nego što je trebalo Europljaninu da se razočara u gramofon. Naime, riječ je o tome da film nije samo stvar tehnike nego i umjetnosti.

Sjećam se kada su filmu zamjerali da je površan i bezbojan. Uopće ne sumnjam da je onomu prvobitnom izumitelju koji je nacrtao leopardovu glavu na oštrici oruđa prišao kritičar koji ga je upozorio na to da crtež nije vjerodostojan. Prepostavljam da se zatim pojavio i drugi kritičar koji mu je pak predložio da zalijepi na crtež leopardovu dlaku i da umetne pravo oko. Dlaku je, međutim, vjerojatno bilo teško zalijepiti na kamen, a nemarno se naškrabani crtež pretočio u pismo – i to zato što nemar i netočnost ne samo da nisu sprječili da se crtež pretoči u znak nego su mu u tome i pomogli. Drugi po redu izumi najčešće ne izazivaju oduševljenje. Naime, ne oduševljavaju nas ni perspektive koje nudi kinetoskop, ni stereoskopski film, ni film u boji. Ionako je nemoguće reproducirati pravoga leoparda. Uostalom, umjetnost ne zna što bi s pravim leopardima. Upravo kao što to čini jezik, umjetnost pokušava apstrahirati svoja sredstva. No nisu sva sredstva podjednako prikladna.

Kada je pračovjek nacrtao zvijersku glavu na svojoj oštrici, nije bila riječ o tek pukom oslikavanju. S njome je dobio magičnu odvažnost – njegov je totem bio uvijek uz njega, na njegovu oružju. Njegov je totem probijao neprijateljevu grud. Taj je crtež, drugim riječima, imao dvije funkcije: materijalno-reprodukтивnu i magičnu. Slučajno je ispalo da se leopardova glava pojavila na oštricama cijelog plemena, postavši tako znak raspoznavanja s pomoću kojega su se razlikovali od neprijatelja. Postala je mnemonički znak, a tako i ideogram, slovo. Što se dogodilo? Učvršćivanje jednoga rezultata, ali i prebacivanje funkcija.

Tako izgleda prijelaz tehničkih sredstava u umjetnička sredstva. Živa fotografija – glavni smisao koje je sličnost s prikazanom prirodom – prešla je u filmsku umjetnost. Pritom je na snagu stupilo prebacivanje funkcije svih sredstava: ona su prestala biti sredstva sama po sebi te su postala sredstva sa znakom umjetnosti. I u tome trenutku su se filmska "oskudnost", odnosno površnost i bezbojnlost, prometnule u pozitivna sredstva, u istinska umjetnička sredstva, baš kao što su nesavršenstvo i primitivnost tih davnih totema prerasli u pozitivna sredstva koja su osigurala pismo.

2.

Izum kinetofona i stereoskopskoga filma pripadaju prvoj etapi razvoja kinematografije jer im je funkcija bila materijalno-reprodukтивna, bili su u službi "fotografije kao takve". Oni ne po-

laze od kadra-odломka, koji u sebi nosi ovaj ili onaj smisleni znak (ovisno o cjelokupnoj dinamici kadrova), nego od kadra kao takvoga.

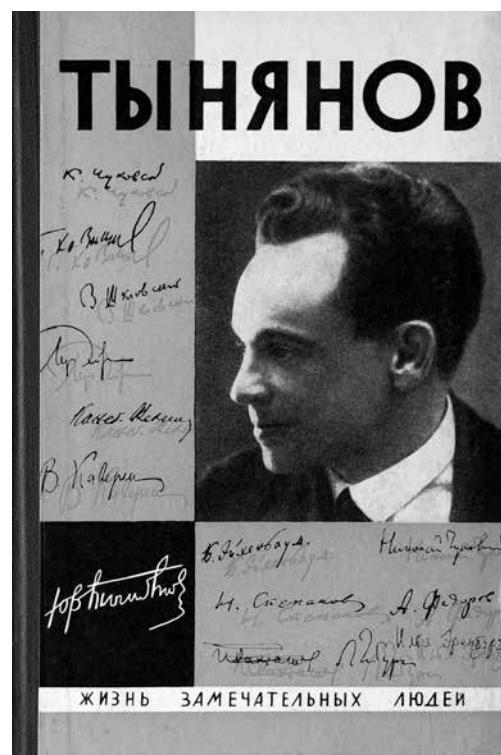
Vjerojatno će gledatelji osjetiti znatnu razinu sličnosti kada u stereoskopskome filmu ugledaju ispušcene zidove domova i ljudskih lica, no konveksnosti koje u montaži zamjenjuju druge konveksnosti, odnosno izbočena lica prekrivena drugim izbočenim licima, bile bi tek nevjerojatno stojni kaos sastavljen od pojedinih vjerodostojnosti.

Da su prirodno obojeni, čovjek i priroda bili bi vrlo slični originalima, ali to golemo lice u krupnom planu, ma koliko prirodno obojeno bilo, izgledalo bi monstruozno i neuvjerljivo – poput šareno obojena kipa s izokrenutim očima. Svišto je reći da boja istiskuje jedno od glavnih stilskih sredstava filma – smjenu različitih osvjetljenja jednobojnoga materijala.

Idealan bi kinetofon trebao rabiti prokletno detaljnu montažu, zahvaljujući kojoj bi likovi proizvodili potrebne (no kinematiografiji posve nepotrebne) zvukove, i to posve neovisne o zakonima razmotavanja filmskoga materijala. To ne samo da bi rezultiralo kaosom nepotrebnih riječi i šumova nego i nevjerojatnom smjenom kadrova.

Trebalо bi imati na umu postupak pretapanja u trenutku kada se lik prisjeća drugog razgovora u želji da ostanemo ravnodušni prema važnosti toga izuma. Filmska "oskudnost" nije ništa drugo doli konstruktivni princip samoga filma. Vrijeme je da mu se prestane mrzovljno tepati kovanicom "Veliki Nijemi". Naime, nitko ne lamentira nad činjenicom da stihovi ne podrazumijevaju fotografije opjevanih junakinja. Drugim riječima, poeziju nitko ne zove "Velikom Slijepom" umjetnosti. Svaka se umjetnost koristi jednim elementom osjetilnoga svijeta, koji postaje onaj ključni konstruktivni element u odnosu na koje se ravnaju drugi i budu u njegovoj službi. Stoga nitko ne želi izbaciti likovne predodžbe iz poezije. Upravo suprotno – one dobivaju posebnu vrijednost te imaju posebnu primjenu: u "opisnoj" poemi 18. stoljeća nijedan se prirodni element ne naziva svojim imenom, nego se metaforički "opisuje" zahvaljujući vezama i asocijacijama iz drugih redova. Evo jednog primjera. Umjesto "Čaja koji se lije iz čajnika", u poemi može stajati "Kipuć mirisni mlaz koji šikće iz blistave mjedi". Ovdje je uskraćena očigledna likovna predodžba; ona je tek motivacija za povezivanje mnogih verbalnih nizova, dinamika kojih se zasniva upravo na toj zagonetci. Posve je jasno da ta veza nije zasnovana na stvarnim i očiglednim predodžbama, nego na verbalnim predodžbama, u kojima je važna samo smislena nijansa riječi te igra koja iz nje proistječe, a ne sami predmeti. U konačnici je postignut nevjerojatan kaos riječi. I ne samo riječi.

Film se na vrlo sličan način koristi riječima – one su ili motivacija za povezivanje kadrova ili element koji igra ulogu samo u odnosu na kadar (bilo da je riječ o kontrastu ili ilustraciji). Kada bi se film napunio riječima (i ako se to dogodi), postići će se kaos i ništa drugo doli kaos.



Naslovica
kultne serije
biografija Život
izvanrednih
ljudi (Žizn'
zamečatel'nyh
ljudi) iz 1966.
god. posvećene
Ju. Tynjanovu

JURIJ
TYNJANOV:
O FILMSKIM
OSNOVAMA
(ULOMAK)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prvo izdanje
zbornika
Poetika filma
(Poëтика
kino, 1927)
urednika Borisa
Èjhenbauma

Za filmsku umjetnost ne postoje čisti izumi; postoje samo tehnička sredstva koja usavršavaju datost filma, ističući se po principu podudarnosti s osnovnim postupcima. To rezultira suodnosom tehnike i umjetnosti, suprotno onomu što je bilo u početku. Sama umjetnost *oslanja* se na tehničke postupke. Umjetnost se razvija i sama ih odabire – mijenja im primjenu, funkciju, a zatim ih u konačnici odbacuje. Pogrešno je misliti da se tehnika *oslanja* na umjetnost.

Filmska umjetnost posjeduje svoj materijal. On se može obogatiti i usavršiti, ali to je sve što može.

3.

Na "ubogost" filma, odnosno na njegovu površnost i bezbojnost, treba gledati kao na strukturnu bit filma; novi postupci ne nastaju kao oblik dopune, nego ih film sam generira – oni izraštaju iz njegove biti. Površnost filma (koja je ne lišava perspektive), odnosno tehnička "nedostatnost" prerasta u pozitivni strukturni princip *simultanosti* (istodobnosti) nekoliko nizova vizualnih predodžbi, na osnovi čega gesta i pokret dobivaju posve novo tumačenje u filmskoj umjetnosti.

Riječ je o svima poznatom postupku pretapanja.¹ Isprva vidimo papir s upečatljivo otisnutim slovima među nečijim prstima, zatim slova blijede, a obrisi papira nestaju. Iz njega izvire novi kadar – pojavljuju se obrisi pokretnih figura koje se postupno konkretiziraju da bi napisu posve istisnule kadar s papirom i otisnutim slovima. Dakako, tu je povezanost kadrova omogućila njihova površnost. Da su kadrovi ispušteni, reljefni, njihova bi ukrižanost, simultanost, odnosno istodobnost bila neuvjerljiva. Upravo je uporaba simultanosti omogućila takvu kompoziciju, koja ne predstavlja tek reprodukciju pokreta, nego je osnovana na principima toga pokreta. Ples može biti po-

1 Misli se na postupni prijelaz jedne slike u drugu (op. prev.).

kazan u kadru ne samo kao "ples" nego također kao "plešući" kadar, i to zahvaljujući "kretanju uređaja" ili "kretanju kadra". U takvom se kadru sve njše, jedan niz ljudi pleše na drugome nizu. I tu do izražaja dolazi prostorna istodobnost. Zakon o neprobojnosti tijela pobijeđen je s pomoću dviju filmskih dimenzija – njegovom površnosti i apstraktnosti.

Samo, istodobnost i istoprostornost nisu važne same po sebi; one postaju važne tek kao smisleni znak kадra. Jedan kadar zamjenjuje drugi kadar, preuzimajući na sebe smisleni znak prethodnoga kадра. On stupa s njime u smisleni odnos, i to u sveukupnoj duljini. Kadar koji je izgrađen, tj. zasnovan na principu pokreta i udaljen od materijalne reprodukcije pokreta, taj je koji daje smislenu predodžbu pokreta (na isti način Andrej Belyj katkad gradi svoje rečenice: njihova se važnost ne očituje u izravnom smislu, nego u rečeničnoj skici).

Bezbojnost omogućava filmu da podari *smisleno*, a ne materijalno suprotstavljanje veličina, nakazno neslaganje perspektiva. U Čehovljevoj priči dijete crta velikoga čovjeka i kraj njega mali dom. Takav je, čini se, i sam umjetnički postupak – veličina se odvaja od svoje materijalno-reprodukтивne osnovice te prerasta u jedan od smislenih znakova umjetnosti; kadar snimljen povećavanjem svih predmeta smjenjuje kadar s umanjenim perspektivama. Kadar snimljen odozgo s malim čovjekom smjenjuje kadar drugoga čovjeka, koji je snimljen odozdo (ogledni je primjer kadar Akakija Akakijevića i visoke ličnosti u sceni "opomene" u *Kabanici*). Boja bi u ovom slučaju istisnula osnovnu smjernicu kадra, a to je odnos prema veličini. Krupni bi plan, koji bi izdvojio predmet iz prostorne i vremenske suodnosnosti predmeta, izgubio svoj *smisao* da je, kojim slučajem, u boji.

I konačno, nijemost filma, odnosno konstruktivna nemogućnost da napuni kadrove riječima i šumovima, otkriva karakter njegove "konstrukcije": film posjeduje svoga "junaka" (što je jedan od karakterističnih elemenata) i vlastita sredstva povezivanja.

4.

Kada je riječ o "junaku", obično dolazi do nesuglasica koje su ionako svojstvene prirodi samoga filma. Film je, sudeći po svom materijalu, blizak likovnim, prostornim umjetnostima, odnosno slikarstvu. Ali ako se u obzir uzme odmotavanje materijala, film je blizak vremenskim umjetnostima, točnije književnosti i glazbi.

Otuda uostalom i visokoparne metaforičke definicije, kao što su "Film je slikarstvo u pokretu" (Louis Delluc) ili "Film je glazba svjetlosti" (Abel Gance). Takvo što je jednako pogubno kao što je i definicija da je film "Veliki Nijemi". Imenovati umjetnost po susjednim umjetnostima jednak je besmisleno kao što bi bilo da te druge umjetnosti dobiju naziv u odnosu na film: slikarstvo je "nepokretan film", glazba je "film zvukova", a književnost je "film riječi". To je iznimno opasno kada je riječ o novoj umjetnosti. Imenovati novu pojavu po staroj – to je reakcionarni paseizam.



Plakat filma
S.V.D. (Grigorij
Kozincev,
Leonid
Trauberg, 1927)
– scenarij su
napisali Ju.
Tynjanov i Jul.
Oksman

Osim toga, umjetnost nije potrebno definirati, nego izučavati. I posve je razumljivo da je u prvo vrijeme "junak" filma bio njegov materijalno-reprodukтивni objekt – "vidljiv čovjek", "vidljiva stvar" (Béla Balázs). Samo, umjetnosti se ne razlikuju po svojim objektima, nego po odnosima koje imaju prema njima. U suprotnom bismo običan razgovor i govor mogli nazvati umjetnošću riječi. Jer i govor i stihovi imaju istoga "junaka" – riječ. Ali upravo se o tome i radi: da "riječ" zapravo ne postoji. Riječ u stihovima ima posve drugu ulogu od riječi u razgovoru, a riječ u prozi – ovisno o žanru, dakako – nema istu ulogu kao riječ u stihovima.

Ali misliti da su "vidljiv čovjek" ili "vidljiva stvar" "junaci" filma pogrešno je, ali ne zato što je moguć bespredmetni film, nego zato što se pri takvom izboru ne naglašava specifičnost korištenja materijala, a upravo je to ono što materijalni element pretvara u element umjetnosti. Takvo što pogrešno je zato što takvo poimanje ne naglašava specifična funkcija određenog elementa u umjetnosti.

Vidljiv svijet u filmu nije pokazan kao takav, nego u svojoj smislenoj suodnosnosti. Da je drugačije, film bi bio tek živa (ili neživa) fotografija. Vidljiv čovjek i vidljiva stvar postaju element filmske umjetnosti samo pod jednim uvjetom – ako su dani kao smisleni znak.

Prva situacija upućuje na pojam stila, a druga na samu konstrukciju filma. Smisleni suodnos vidljivoga svijeta dan je s pomoću njegove stilске preobrazbe. Nemjerljivo veliku ulogu u svemu tome ima suodnos stvari i ljudi u kadru, suodnos ljudi među sobom, cjelinom i dijelovima, odnosno onoga što se naziva "kompozicijom kadra" – zatim rakurs i perspektiva iz kojih su snimljeni te osvjetljenje. I upravo zahvaljujući svojoj tehničkoj površnosti i jednobojsnosti, film nadpisuje površnost. U usporedbi sa zastrašujućom slobodom koju ima film pri raspoređivanju perspektive i gledišta, kazalište – koje posjeduje tehničku trodimenzionalnost i konveksnost (i to upravo zahvaljujući prethodnoj osobini) – osuđen je samo na jedno gledište, odnosno na površnost kao na element umjetnosti.

Rakurs stilistički preoblikuje vidljiv svijet. *Horizontalan*, gotovo pa nagnut tvornički dimnjak ili prelazak mosta sniman odozdo u filmskoj umjetnosti nude preobrazbe koje su ravne arsenalu svih mogućih stilskih sredstava, uporabom kojih umjetnost riječi stvara novu riječ.

Dakako, nisu svi rakursi i sva osvjetljenja jednak moćna stilska sredstva. Također, nemoguće je uvijek primijeniti samo jaka stilska sredstva, ali upravo u tome leži umjetnička razlika između filma i kazališta.

5.

Film ne poznaje problem jedinstva mjesta – jedini problem koji poznaje jest problem jedinstva rakursa i svjetlosti. Samo jedan paviljon u filmu treba stotine različitih rakursa i osvjetljenja, odnosno stotine suodnosa između čovjeka i stvari i među samim stvarima – stotine različitih mesta. S druge strane, pet dekoracija u kazalištu znači tek pet "mjesta" s jednim rakursom. I zato u filmu izgledaju lažno složeni kazališni paviljoni sa složenim izračunima perspektiva. Upravo je zbog toga neopravdana težnja za fotogeničnošću. Predmeti nisu fotogenični sami po sebi – takvi postaju zbog rakursa i rasvjete. Stoga bi termin fotogeničnost trebalo zamijeniti pojmom *kinogeničnost*.

Isto vrijedi za sve stilске postupke u filmu. Fokus na noge u pokretu umjesto na ljudi u pokretu itekako utječe na našu usredotočenost na asocijativni detalj. Isto čini sinegdoha u poeziji. I ovdje i ondje važno je da se, umjesto usredotočenosti na stvar, podari nešto drugo – nešto što će sa stvarima biti u asocijativnoj vezi (na filmu će to biti pokret ili poza). To prebacivanje važnosti sa stvarima na detalj prebacuje i našu pozornost: različiti su objekti (cjelina i detalj) dani s pomoću jednoga



Redatelji
Grigorij
Kozincev
i Leonid
Trauberg

znaka, no prijenos kao da raščlanjuje vidljivu stvar i od nje čini jednu od stvari s jednim smislenim znakom, filmskom *smisaonom stvari*.

Posve je jasno da su se u toj stilističkoj (ali i smislenoj) preobrazbi (nisu "vidljivi čovjek" i "vidljiva stvar" "junaci" filma, nego "novi čovjek" i "nova stvar") ljudi i stvari preobrazili u "čovjeka" i "stvar" filma, i to na umjetničkoj razini. Vidljivi odnosi vidljivih ljudi narušavaju se i zamjenjuju suodnosima filmskih "ljudi" – i to neprekidno, podsvjesno, gotovo naivno – kako i pristoji umjetnosti. Kada Mary Pickford glumi djevojku, ona se okružuje samo visokim glumcima i "vara" nas, a da vjerojatno i ne pomišlja na to da nas u kazalištu ne bi uspjela "prevariti". (Ovdje nemamo posla sa stilističkom preobrazbom, nego je riječ o tehničkoj uporabi jednoga od zakona umjetnosti.)

6.

Na čemu se, međutim, zasniva pojava tog novog čovjeka i nove stvari? Zašto ih filmski stil preobražava?

Zato što je svako stilsko sredstvo istodobno i smisleni čimbenik, ali samo ako ispunjava sljedeće uvjete – stil treba biti organiziran, rakurs i svjetlost moraju biti usustavljeni, oni nipošto ne smiju biti tek slučajni.

Postoje književna djela u kojima su najjednostavniji događaji i odnosi dani takvim izborom stilskih sredstava da prerastaju u zagonetku; čitatelj je zbumen suodnosima između velikoga i maloga, običnoga i neobičnoga. On se koleba i slijedi autora – poremećena mu je "perspektiva" stvari i način na koji su "osvijetljene" (takav je, primjerice, roman Josepha Conrada *Pojas sjene* u kojem posve jednostavan događaj – mladi pomorski oficir postaje zapovjednikom broda – pre-rasta u veličanstven događaj, odnosno posve je "ispreturan"). Riječ je o posebnom semantičkom (smislenom) ustroju stvari, posebnom načinu uvođenja čitatelja u radnju.

Iste mogućnosti nudi i stilistika filma. Ona čini isto. Pomicanje gledateljske perspektive je i pomicanje suodnosa između stvari i ljudi, točnije, cjelokupnoga smislenog preokreta svijeta.

Smjenjivanje različitih osvjetljenja (ili pak dosljednost jednoga rasvjetnog stila) mijenja okruženje na isti način na koji rakurs mijenja odnose između ljudi i stvari.

“Vidljivu stvar” zamijenila je stvar umjetnosti.

Isto je s metaforom u filmu – isti je događaj pokazan preko različitih nositelja. To znači da se ne ljube ljudi, nego golupčići. I tu je vidljiva stvar raščlanjena jer su pri jednom smislenom znaku pokazani njegovi različiti nositelji, razne svari, ali na taj je način raščlanjena i sama radnja. U drugoj je paraleli (golubovi) dana određena smisaona nijansa.

Čak su i ovi jednostavni primjeri dovoljni da se uvjerimo da je u filmu preobraženo i naturalističko i “vidljivo” kretanje – ono se može raščlaniti te se može pokazati na drugom predmetu. Kretanje u filmu postoji ili kao motivacija rakursa gledišta čovjeka u pokretu ili kao karakteristika čovjeka (gesta) ili kao promjena suodnosa između ljudi i stvari, tj. pokret u filmu ne postoji samo po sebi, nego samo kao neki smisleni znak. Zbog toga je pokret unutar kadra, a izvan smislene funkcije, posve nepotreban. Njegova smislena funkcija može biti nadoknađena s pomoću montaže, odnosno smjenom kadrova, pri čemu kadrovi mogu biti i statični. (Kretanje unutar samoga kadra kao jedan od elemenata filma precijenjeno je; trčanje svakako umara).

Ako u filmu ne postoji “vidljivo kretanje”, to znači da ono operira “svojim vremenom”. Da se utvrdi duljina kakva položaja, film ima na raspolaganju ponavljanje kadra – kadar se prekida minimalan broj puta u izmijenjenom ili istom obliku – i takva je njegova duljina (daleka od stvarnoga, “vidljivoga” poimanja duljine) posve korelativna. Ako ponovljeni kadar bude prekida veliku količinu kadrova, njegova će “duljina” biti velika, bez obzira na to što će “vidljiva duljina” ponovljenoga kadra biti ništavna. Otuda proizlazi i uvjetno značenje *dijafragme i zamračenja* kao odlika velikoga prostornog i vremenskog razgraničenja.

Specifičnost vremena u filmu izbjija u prvi plan zahvaljujući jednom postupku – krupnomu planu. Krupni plan apstrahira stvar, detalj i lice iz prostornih suodnosa, ali i iz vremenskoga poretka. U filmu *Đavolji kotač* postoji scena u kojoj provalnici izlaze iz pokradenoga doma. Redatelji² su htjeli pokazati provalnike. Ali, to su učinili tako što su ih pokazali u općem planu. Dogodio se nesporazum: zašto provalnici tako odugovlače? Da su oni, kojim slučajem, bili pokazani u krupnomu planu, mogli bi odugovlačiti do mile volje jer bi krupni plan to apstrahirao – istrgnuo bi ih iz vremenskoga poretka.

Prema tome, duljina kadra nastaje njegovim ponavljanjem, odnosno zahvaljujući suodnosu kadrova. Vremenska apstraktnost pojavljuje se kao posljedica odsutnosti korelacije među predmetima (ili skupine predmeta) – unutra sebe, unutar kadra.

I prvo i drugo želi naglasiti da “filmsko vrijeme” nije stvarna, nego uvjetna duljina, utemeljena na suodnosu kadrova ili suodnosu vizualnih elemenata unutar kadra.

Prevela: Ivana Peruško Vindakijević

Članak će u cjelovitoj verziji biti objavljen u hrvatskom prijevodu kulturnoga formalističkoga zbornika *Poetika filma* (1927), ur. B. Èjhenbauma.

Jurij Tynjanov

O feksovima

Članak je prvi put objavljen u časopisu *Sovjetski ekran* (*Sovetskij ekran*) 1929.

Čini se da nitko na svijetu, izuzev nas samih, ne sumnja u izvrsnost naše kinematografije. S mnogo naivnoga poštovanja gledamo zapadne filmove. Grijše oni koji su strastveni zagovornici zapadne kinematografije, a na rusku gledaju svisoka. Većinu tih zapadnih filmova zapadni gledatelji gledaju jednako tako s visoka te jednako strastveno traže spas u našoj kinematografiji. Naša se kinematografija nema zbog čega ispričavati. Nervoza, mrzovoljnost i oholost naše kritike, koja u jednome trenutku grčevito hvali, da bi već u sljedećem panično objavljaliva "krizu" kinematografije, svjedoče isključivo o njezinoj krizi i ni o čemu drugome. Naša kritika od svakog filma zahtijeva da bude genijalan, zaboravljujući da su genijalne stvari uglavnom rijetke.

Revolucija je stvorila izvanrednu kinematografiju, a to nije ni primjetila. Ruska kinematografija ima ljude koji su već stekli pravo na pogrešku. Treba reći pokoju riječ o dvojici takvih redatelja, o Kozincevu i Traubergu, ili, bolje rečeno, o feksovima.¹ Što točno znači *Tvornica ekscentričnog glumca*? Jasno je da se u nazivu krije "eksperiment". Prije nego što su prešli na film, feksovci su se bavili mlađenačkim, veselim, nedorečenim kazalištem i slikarstvom, a uz to su radili još koješta. Ja sam za njih saznao nakon njihova drugog filma *Mornara s Aurore*. Njihov je prvi komad, koji vjerojatno malo tko pamti – premda ga feksovci vole onako kako čovjek voli svoje djetinjstvo – bio film *Oktobarkine pustolovine*. Taj mali film – za koji nije poznato ni gdje je ni kada sniman – ne pripada visokim filmskim žanrovima. U najskromnijim kadrovima koji su mi ostali u sjećanju ljudi voze bicikle po krovovima. *Pustolovine* su neobuzdana mješavina svih trikova kojih su se uspjeli sjetiti filmova gladni redatelji. Bez obzira na to, feksovci s pravom vole svoje *Pustolovine*. Svoj zanat nisu ispekli na monumentalnim "epopejama", nego na "komičnim" djelima, u kojima još postoje tragovi filma kao izuma, odnosno onih filmskih elemenata koji dopuštaju bez straha promatrati, isprobavati, rukama oblikovati ono prema čemu se neki slavniji redatelji (ali ne tako oštroumni) odnose kao da je tabu – prema srži filma kao umjetnosti. Tako su feksovci stekli ono što je i danas njihova najvrjednija osobina: žanrovska slobodu, nevezanost za tradiciju, sposobnost primjećivanja suprotnosti.

Ja sam se upoznao s feksovima zahvaljujući njihovu *Mornaru s Aurore*. Iako je riječ o mlađenačkom radu, *Mornar* je bio dobar. Taj je film promjenio nekoliko naziva te je najzad izšao pod nazivom *Đavolji kotač*. Tako ga i pamte znaci koji su ga dočekali s pohvalama. Taj je film feksovima podario prvi uspjeh kod gledatelja, ali i prve prijekore lenjingradske kritike.

Feksovci su krenuli režirati *Kabanicu* po scenariju koji sam ja napisao. *Kabanica* je bila polemički film: polemizirala je s odveć lakim i uzaludnim uspjehom *Upravitelja poštanske stanice*.² *Kabanica* je na posve nov način potaknula diskusiju o "klasicima" na filmu. Feksovci su odbacili poznate kazališne glumce te su glavnu ulogu povjerili mlađom glumcu iz svojeg kolektiva. I dobro su učinili, jer su filmske uloge Ryčalova³ bile uglavnom provincijalne i diletantiske. *Kabanica* je bila montirana na brzinu. Bez obzira na to, bilo je to jedno divno iskustvo. Vesela hajka lenjingradske

¹ FEKS (Fabrika ekscentričeskogo aktera) – *Tvornica ekscentričnog glumca*; kazališni i kinematografski umjetnički kolektiv koji je djelovao u Petrogradu 1921–26 (op. prev.).

² *Upravitelj poštanske stanice* (*Kolležskij registrator*) – film Ju. Željabužskog i I. Moskvina iz 1925., ekranizacija Gogoljeve pripovijesti *Upravitelj poštanske stanice* (*Stacionnyj smotritel'*) (op. prev.).

kritike nadmašila je sve što prosječni čitatelj može zamisliti. Jedan me kritičar nazvao ne-pismenim drznikom, a feksovce je, ako se ne varam, predložio pomesti željeznom metlom. Čini mi se da je to bio student fakulteta na kojem sam predavao. Sad me on pak hvali. Jedan je drugi kritičar ovako rasuđivao: klasični su narodno blago, a scenarist i redatelji uništili su klasika pa ih državni tužitelji mora zatvoriti zbog krađe narodnoga blaga. Ne znam gdje je taj kritičar sada, ali bojim se da je još živ i da još radi.

Navraćao sam u radionicu feksovaca tijekom rada na *Kabanici* i podučavao glumce Gogolju. Bilo mi je jasno zašto su tako svježi. Radili su prisno, disciplinirano i usredotočeno. Njihovu su skupinu činili snimatelj Moskvin – majstor za “fikciju” i za “tajne” – zatim umjetnik Enej, koji je bio kinematografski štedljiv, te uvježbani i ozbiljni glumci.

Teska artiljerijska vatrica kritike postigla je cilj – destabilizirali su feksovce pa su oni snimili nepotreban sivkasti film u kojem su dokazivali da je stariji i lošiji automobil bolji od novoga. Zatim su pronašli novu snagu i snimili S. V. D. Kada smo Ju. G. Oksman i ja pisali scenarij za spomenuti film, htjeli smo osvijetliti krajnju ljevicu dekabrističkoga pokreta, i to kao protutežu uniformama, neukusu i paradi iz filmu *Dekabristi*.⁴ Feksovima se svidjela romantika 1920-ih; pošlo im je za rukom pokazati nešto što nema veze ni s kronikom ni s poviješću – kinematografski zanos. Upravo je taj film o ustanku, u kojem su sve situacije iskoristene pozorno i promišljeno, njihov najbolji uradak. U njemu su uspjeli svladati jedan od najtežih zahtjeva – podariti postupnu i stvarnu atmosferu. Valja naglasiti da je njihova žed za živopisnim materijalom posve razumljiva. Od “fotogeničara”, točnije, ljudi koji su opsjednuti lijepim materijalom, razlikuje ih jedno: lijep je materijal u feksovaca uvijek povezan s nekakvim obratom radnje i taj se obrat na ovaj ili onaj način ocrtava u spomenutome materijalu.

Vidio sam njihov novi uradak *Novi Babilon* kada je još bio nedovršen. Hrabro je da feksovci, ljudi koji još nisu izgubili želju za radom, pokušavaju raditi na materijalu iz tude povijesti (radnja se odvija u komuni 1871).⁵ Da se uhvate u koštač sa zadaćom koja nije jednostavna, pomoglo im je njihovo “lirsко”, a ne “prozno” tumačenje kinematografske organizacije materijala. Čini se kako taj film neće biti važan zbog povjesne podloge. Nova sredstva koja čine njihovu odu su čiste lirske slike, metafore koje proizlaze iz “komičnoga” i koje u drugome žanru imaju ulogu hiperbola.

Feksovce ćemo teško okarakterizirati kao ljude koji se bave “povijesnim žanrom”. Treba reći da takav žanr ne postoji ni u kinematografiji ni igdje drugdje. No ako govorimo o povijesnom materijalu, onda nema spora da je on potreban i aktualan. Potreban je gledatelju jer aktualizira, približava i pojašnjava nastanak epohe u kojoj gledatelj živi, čime mu pomaže da se bolje orientira u njoj. Potreban je umjetniku jer ga tjerja da radi izvan izmišljenih fabula s vječitim ljubavnim “trokutima”, likovima i zavodnicima. Omogućuje mu precizne fabularne uvjete koji nisu provjereni u umjetničkim uredima, nego povješću.

Prevela: Tea Radović

3 *Gastrol' Ryčalova* – dramska parodija M. Vol-konskog iz 1976. Glavni lik Ryčalov postao je simbol lošega gostujućega glumca nesvjesnoga svoje neprofesionalnosti (op. prev.).



FÈKS (Fabrika ekscentričeskogo aktéra – Tvornica ekscentričnoga glumca)

4 *Dekabristi* (*Dekabristy*, 1926) – film Aleksandra Ivanovskog o ustanku dekabrista (op. prev.).

5 Radnja prati događaje Pariške komune 1871 (op. prev.).

UDK: 791.633-051BRECELJ, M."2016"

Janko Heidl

Performirani minimalistički dokumentarni mjuzikl *Brojanje ujesen*

Autor iznimno osebujnoga samostalnog LP-ja *Cocktail* (1974), od 1975. do 1979. kreativni energomotor inovativne, provokativnog i utjecajnog slovenskog rock-sastava Buldožer, potom izazovan kantautor, performer, multimedijalist i društveni aktivist koji je kao modus svoga dje-lovanja razvio samoizmišljenu i samoosmišljenu strategiju tzv. mekog terorizma, Marko Brecelj (1951) kao šezdesetpetogodišnjak debitirao je i kao filmski autor.¹ Svoj srednjometražni, 56-minutni redateljsko-scenariistički prvičenac *Brojanje ujesen*² (*Štetje v jeseni*, 2016) okarakterizirao je kao "performirani minimalistički dokumentarni mjuzikl".

Film je sporadično sniman tijekom godine i pol (2016–17), na raznim lokacijama bivše nam države SFRJ – među ostalim u Kobaridu, Kopru, Mariboru, Ljubljani, Beogradu, Sarajevu i Splitu – te u Breceljevu domu u Klancu pri Kozini, nedaleko od Kopra.

Od nepredvidljivog, duhovitog, svojeglavog, postojano i prirodno neukrotivog Brecelja koji o sebi s veseljem govori kao o zvijezdi margine, a dojam je da mu ta pozicija izvrsno odgovara te da se ondje smjestio i vlastitim nastojanjima, nitko iole upoznat s njegovim likom i djelom nije očekivao konvencionalan slikopis. U tom svjetlu, Brecelj zasigurno nije razočarao svoju sljedbu, niti je tim ambicioznijim kreativnim iskorakom u novi medij iznevjerio duh svoga dosadašnjeg djelovanja.

Brojanje ujesen ostvarenje je iskošene vizije i pristupa, posve očito uradak izrađen po autrovim vlastitim mjerilima, bez najmanje primislí o tome što bi i kako trebalo činiti prema nekim općim i trajnim, odnosno izraženijim ili dominantnijim modelima, pravilima, uzusima suvremenoga filmotvorstva. Pitanje je i koliko Brecelj uopće prati filmsku proizvodnju. Po svoj prilici ne pomno, možda ne ni mnogo, a to i nije nepovoljna pozicija za stvaralaštvo po vlastitu nahođenju. Koliko je poznato, Brecelj ni kao glazbenik nikad nije osobito pratilo glazbenu scenu, što ga nije spriječilo, nego mu je najvjerojatnije i dodatno omogućilo, da joj da značajan obol samosvojnog, na svoje brdo tkanog autora, nimalo opterećenog obrascima.

U tom pogledu i *Brojanje ujesen* jest uvelike autentično djelo snažnog individualca koji je odvajkada utirao vlastiti put i vazda se razlikovao od svih ostalih. Samo po sebi to ne znači da je *Brojanje ujesen* dragocjeni biser filmotvorstva, no sa svojim manama i vrlinama jest iskren i predan okušaj ornog i svestranog kreativca na novom mu polju izražavanja.

Prigovoriti bi se moglo da u tom autoportretnom filmu ima premalo glavnoga junaka, iako je on zapravo nazočan u gotovo svakom kadru. Ima ga, je li, a nema ga. Naime, oveći dio slikopisa zabilježen je kamericom pričvršćenom na Breceljevo čelo ili šešir, pri čemu vidimo ono što vidi on, u što nerijetko ulaze njegove ruke i poprsje. U tim kadrovima često čujemo i njegov glas, ali mu,

FILM I GLAZBA:
BRECELJ



98-99 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Marko Brecelj

dakako, ne vidimo lice, ipak najprepoznatljiviji i najzanimljiviji dio čovjekove fizičke osobe. I mada svaki autobiografski film jest u neku ruku autorov spomenik samomu sebi, Brecelj tu skulpturu i tim postupkom oblikuje postrance, na svoj način, dobrim dijelom lišavajući zainteresiranoga gledatelja onoga čemu se u filmskome djelu o njemu pretpostavljeno najviše nade – da ga na ekranu vidi, i to, štono kažu, u punom sjaju. Bez obzira na to bila ovdje riječ o promišljenoj strategiji ili o spontanoj težnji, rečena – dјelomična, no važna – autoeliminacija samoga sebe iz vizualnoga žarišta, svojevrsna marginalizacija vlastite pojave u vlastitu filmu o sebi, posve odgovara duhu cjelokupnoga Breceljeva djelovanja posljednjih desetljeća, višemedijskom performiranim aktivizmu koji, iz ovoga ili onoga razloga, uglavnom ne ulazi u fokus društvene ili medijske pozornosti.

Izraz "spontane težnje" spomenuso ciljujući na autorske odluke koje su po svoj prilici donesene u montaži, jer kamerica na Breceljevoj glavi ne bje jedina mogućnost u izboru snimljenoga materijala. U samom filmu višekratno je vidljivo da su zbivanja snimala još barem dva, gdjekad i tri snimatelja, što će reći da subjektivni kadar nije dobio prednost u samoj zamisli, da nije unaprijed određen kao *modus procedendi*, nego kao jedna od vjerljivno ravnopravnih, komplemetarnih startnih mogućnosti, te da je na "montažnome stolu" u većini slučajeva na raspolaganju bio barem trostruki vizualni assortiman.

Iako neredovito bilježena tijekom duljega razdoblja, Breceljeva slika samoga sebe u *Brojanju u jesen* najvećim se dijelom sastoji od materijala zabilježenoga tijekom jednoga dana u Klancu pri Kozini. Jedna provodna nit jest Breceljevo pranje nemale količine posuđa u stvarnome vremenu, bez kraćenja i sažimanja. Druga pak prati njegovu jutarnju brigu oko jedva pokretnoga bolesnika, točnije postupak ponajprije vezan uz pražnjenje pacijentovih crijeva, sa svojevrsnim velikim finalom potkraj *Brojanja* u kojem fekalije *de facto* padaju na kameru, postavljenu na dno pokretnoga zahoda. Te dvije temeljne radnje, smještene, pretpostavljamo, u Breceljevu kuću – tako i jest, mada nas film o tome ne obavještava – montažno se izmjenjuju, uz povremeno ubacivanje drugih sadržaja, mahom snimljenih na drugim, eksterijernim lokacijama, u drugim gradovima (malo kad o tome dobivamo pouzdanu informaciju), vezanima, bit će, uz Breceljeve nastupe, ali nikad na samom nastupu.

Sam početak filma prikazuje Brecelja kako baca otpatke u kantu za smeće, zatim kako prolazi kroz prostoriju (garažu?) natrpanu kramom, rasprema ostatke jela i posuđe s kuhinjskoga stola, pere posuđe, otvara stare prozore i rebrenice... Uglavnom, obavlja posve svakodnevne, banalne radnje strane malo kojem običnom građaninu, ne samo regije nego i mnogo šire. Film svršava uz fekalije, pri čemu Brecelj komentira kako su one dokaz "krumpirove stvarnosti". Krumpirove stvarnosti kao verbalne metafore mjesta, vremena i okolnosti u kojima živimo.

Uvjerljivim, vjerodostojnjim inzistiranjem na prikazu običnosti svoje svakodnevice u kojoj, poput mnogih drugih, dobar dio vremena provodi uz otpad ili se na neki način baveći njime, Brecelj takoder, uvelike lucidno, provlači temu marginalnosti, rubnog živovanja kao prave zbilje kojoj pripada većina čeljadi u društvu koje nas vanjskim blještavilom i bujicama zlatoustih rečenica o divotama demokracije, potrošaštva, tržišnih odnosa i mogućnosti, s neizrečenim, ali postoјano prisutnim odjekom patvorine "američkoga sna", nemilice uvjerava u sreću iskustva današnjice.

Takve misli i teze Brecelj ne verbalizira, ne pojašnjava, ne drži predavanja o tome na što cilja i u što bi eventualno želio uputiti zainteresirane, no cijelina njegova slikokaznoga prvijenca o tome nam govori izborom motiva, poprišta, radnji, ritmom, ugodađajem, pulsiranjem. Neizravno, posredno, općom vibracijom i aromom. Uvelike i samom pojavom nemarno odjevenoga protagonista, koljena vazda omotanih vrpcama tkanine (koljenovaonicima, kako ih je nazvao) za kojega bismo, na prvi pogled, prije pomislili da je kakav šenuti klošar-skitnica ili otrcani klaun nego značajan

JANKO HEIDL:
PERFORMIRANI
MINIMALISTIČKI
DOKUMEN-
TARNI MJUZIKL
BROJANJE
UJESEN

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Preduskrnsa
vatrogasna
fotka
međunarodne
radne jezgre
filma *Brojanje*
ujesen prije
prvog dana
snimanja u
aprili 2015.

autor od formata. Moguće je, dakako, *Brojanje ujesen* doživjeti, usvojiti i interpretirati, bilo emocionalno, bilo razumom, na drugi način – uostalom kao i malne svako djelo umjetnosti – no ne jednoznačnost materije začinjena s nekoliko prstohvata zagonetnosti je vrlina, zar ne, a ne mana.

Današnji svijet potrošačkoga društva naprsto je podrazumijevani kontekst *Brojanja ujesen* i on u filmu i nije prikazan, osim u jednoj, prolaznoj epizodi, u kojoj Brecelj i njegovi suradnici, na metalnim kolicima za kupnju zaposleno voze nekoliko plastičnih (?), živo obojenih skulptura – ljudska i skulpturalna ekipa u tom su odnosu predstavnici "krumpirove stvarnosti" – kroz blještavu unutrašnjost trgovačkoga središta, otjelovljenja površne slike društva obilja. Gotovo sve ostale scene smještene su u donekle oronule prostore, odnosno mjesta koja, ako su i očuvana, ne pripadaju modernitetu. Iako kratak i usputan, prizor u shopping mallu možda doista može poslužiti kao jedan od upotrebljivijih, korisnijih ključeva čitanja.

Ono što misli, Brecelj usmeno izražava samo kroz stihove, pretežno repertoar iz njegova novijega opusa tzv. bjelačkih duhovnih pjesama, u kojima samo pjevajući, bez pomoći glazbe, iznosi svoje misli i poglede, nerijetko društveno-političkog karaktera, nadahnuto, duhovito i oporo vijugajući između konkretnoga (navođenje imena stvarnih osoba) i poetski metaforičnoga. Rečene pjesme pjevući Perući posuđe, izvodeći javne akcije-performanse, u off-u preko snimaka kakve radnje, a *Akacije so v akciji*, primjerice, u demonstraciji koreografije *vamotamenja*, koračanja amo-tamo, u dnevnoj sobi.

Kako rekosmo, gotovo ništa u filmu nije elementarno objašnjeno, ne znamo ni gdje, ni kad, ni zašto se zbiva ono što vidimo. Zaključci su prepusteni gledatelju, a mnogobrojni umetci koji prikazuju Breceljeve javne akcije, performanse, djelovanja, susrete, bazanja, uvijek prikazani u nedorečenim istršcima, ostavljaju dojam žustrine, šarolikosti, aktivne izazovnosti, te predstavljaju



U sredini, prvi kameraman Jure Černec u dolini bitaka Prvoga svjetskoga rata o kojima je pisao Ernest Hemingway.

svojevrstan kontrapunkt kućnim prizorima razmjerne statičnosti. Iako informacije vjerojatno ne bi bile zgorega, taktika neinformativnosti također unosi određene draži, budeći zanimanje i možda nukajući publiku da sama potraži dodatna pojašnjenja i tako se aktivnije uključi u ono na što autor poziva. Usto je, iako ne vjerujemo da je riječ o Breceljevu osluškivanju trenda, posve u skladu s naglašenom težnjom suvremenih dokumentarista – domaćih i stranih – k uskrati konkretnih orijentacijskih obavijesti. Različito, pak, od većine “neobavještajnih” autora koji “situacijsku zatjecajnost” predočavaju mahom distanciranim, statično promatračkim kadrovima, kamera u Breceljevu filmu (bilo njegova čeono-šeširna, bilo drugih snimatelja) gotovo je uvijek aktivno prisutna u žiži zbivanja, a čak i kad prati iz određene udaljenosti, nije mirna, praveći se “da je nema”, nego “diše” u ruci živog čovjeka koji ne pokušava zatomiti svoju fizičku nazočnost i činjenicu snimatelskog ulaska u “tuđi prostor”.

Svojevrsna dvostrukost kućno – javno se također čini dobro izabranom strategijom. Zorno je vidljivo da između Breceljeva ponašanja u domu i izvan njega nema razlike, da je riječ o posve istoj osobi i osobnosti, osim što su različiti ciljevi i zadatci koji povlače i različite vrste djelovanja. Breceljevo kućno i javno prepostavljeno bi (predrasudno?) trebali pokazati dva lica osobe. Međutim, i kod kuće vlada se kao da je pred publikom, a za javno djelovanje kao da mu i ne treba publika – na izabranim materijalima uglavnom je i nema, tek slučajni prolaznici “bace oko” u prolazu, ali se većinom ne zaustavljaju – a u stalnom pokretu je i on, katkad sam, katkad s ekipom nepredstavljenih suradnika, kao da izvodi nešto za sebe, samo u javnome prostoru. Takva usredotočenost i posvećenost imaju snagu pridobiti filmskoga gledatelja za “njegovu stvar”, čak i ako je ne uspijeva točno identificirati. Osobito stoga što taj revni perač posuđa i marni skrbnik uzetoga, koji se tuđim tjelesnim izlučevinama bavi humorno vedro, palivraški rado i smjelo ulazi

JANKO HEIDL:
PERFORMIRANI
MINIMALISTIČKI
DOKUMEN-
TARNI MJUZIKL
BROJANJE
UJESEN

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



98-99 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

15. prosinca
2015. pred
koparskom
općinskom
upravom, u
tačke smo
vraćali mnogo
kilograma centi

u samozadane, jednostavne, ali ne uvijek bezazlene izazove kao što su vožnja velike skulpture ružičastog penisa s natpisom "Denis održivog razvoja lokalne samouprave" gradskim ulicama, uron u očito ledeno more ili penjanje na desetak metara visok (antenski?) stup. Ova dva posljednja čina, kao i primjerice "osobni transport" u žlici bagera za postavljanja magarećeg spomenika visoko nad mjesnim trgom, kraćušni su prizori iznimne životne sugestivnosti i autentičnosti što predočavaju Breceljev smisao za minimalistički performans i poimanje u kojem je performans sve ono što takvim doživljavamo ili predstavimo, odnosno obavimo uz neznatno zahtjevno, ali dojmovno značajno "iskošenje" koje znatno mijenja žarište odomaćenoga doživljaja neke standardne radnje. Baš kao što je duhovit miniperformans i prizor u kojem čak trojica snimatelja očekuju da Brecelj baci šaku novčića iz svoga dlana, a on ih, uočivši specifični potencijal situacije – sve snimajući svojom subjektivnom "čeonom" kamerom – samo zavara naznačivši pokret na koji oni reagiraju profesionalnim automatizmom, unisonim pokretom koji ostavlja snažno komičan dojam. Utoliko je performans i pranje posuda i Kavašovo pražnjenje (bolesnik u filmu je, dozнати можемо iz izvanfilmskih izvora, slovenski pjesnik i kantautor Dani Kavaš) i utoliko je riječ o filmu performansu koji suglasno korespondira s njegovim stvaralaštvom na drugim poljima. *Brojanje ujesen* Breceljevu umjetničku filozofiju i djelovanje ne bilježi filmskim zapisivanjem njegovih postojećih izvedbenih praksi, sada predstavljenih pred kamerom, nego je i sam film – iako trajno fiksiran – živo performersko djelo ostvareno u za njega autorski novom audiovizualnom mediju. Brecelj ga je uistinu točno ocijenio kao "performirani minimalistički dokumentarni mjuzikl".

Brojanje ujesen nije lak zalogaj, potvrd je orah i za Breceljevu liku i djelu već sklone i, sagledavajući iz takva kuta, moglo bi se reći da mu viša razina jasnoće ne bi štetila. No takvi, klasičnije organizirani, pregledni i uredniji, dobri dokumentarni filmovi o njegovu djelovanju već su snimljeni. To su slabo dostupan *Dobar sin boljega oca* (*Good Son of a Better Father*, 33 min, Nizozemska, 1989) Alfreda Buena i *Vremešni parazit ili tko je Marko Brecelj?* (*Priletni parazit ali kdo je Marko Brecelj?*, 83 min, Slovenija, 2013) Janeza Burgera, kao i LP film: *Buldožer – Pljuni istini u oči* (Slovenija, 52 min, 2016) Varje Močnik, prisjećanje na objavu prvog albuma Buldožera *Pljuni istini u oči*.

Bremenit neposrednošću, sastavljen više-manje mozaično, razmjerno neuredno, ali ne bez uvrnutoga organizacijskog sustava, ostvaren u duhu nadahnute amaterske naive, *Brojanje ujesen* rijedak je, ako ne i jedinstven, barem u regionalnim okvirima, uvid u osobni svijet nekog umjetnika, u običnu stvarnost određenog razdoblja njegova života, ulazak u zakulisje sagledano izvan očekivanih modela, onakvo kakvim ga doživljava i ne libi se prikazati on sam, na svoj, osobit način.

JANKO HEIDL:
PERFORMIRANI
MINIMALISTIČKI
DOKU-
TARNI MJUZIKL
BROJANJE
UJESEN

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051BRECELJ, M.(049.3)

Marko Breclj

Svojevrtno osvrtno – umjерено samokritički osvrt na redateljski debi debakl *Brojanje ujesen*

Režiser i glavni glumac-pjevač bjelačkih duhovnih pjesama debi debakla *Brojanje ujesen* (56 min, producent konzorcij nevladinih udruga, 2016) pri punoj svijesti, u topolini svjetlosti indijanskog ljeta 2017. samokritički se osvrćem slučajno poštovanom čitateljstvu ugledne revije napose zbog obećanog honorarčića koji će mi pripasti pa će ga moći podijeliti s mogućim hrvatizatorom moga shbc svahilija.¹

Cajtnot harakiri

Sedam pjesama, taj nedokumentarni kostur scenarija jedini je element filma na koji prigovora nemam, ali ne tvrdim, da je to nebodirna poezija. One su moj pjesnički domet. Bolje ne znam. S prve četiri sam htio govoriti o našoj osobnoj prolaznosti (*Nebitnica*), o minulosti Epohe socijalizma i Jožeta iz Kumrovcia (*Svuda ljudi, svuda zastave*), o Mlinu nove stvarnosti koja nas pretvara u potrošačku prašinu uz blagoslov Pape pod zaštitom NATO-a (*Akacije so v akciji*) i o eurotičkom položaju nametnutom nam, neveleposjednicima nekretnina i novca (*Na trdna tla*). One su nemilosrdno uklještene u monotoniju pranja suđa odnosno (u najboljem slučaju) u *vamotamenje* (koračanje par koraka naprijed i par koraka natrag), snimano s tla jednim statičnim podnim GoPro okom.

Kao autor i izvođač ovih pjevanih pjesama ponajprije sam nezadovoljan dubinom salivenosti melodija i smisla. "Pa nije ni čudo!", čujem povik iskusne redateljske stručnosti. "Zašto nisi snimio pjevanje, a zatim nasnimavao razvučeno sranje suđa pranje? Mekoteroristički učinak tvog omiljenog ručnog rada bio bi postignut (ako si tako već naumio), ali slijepima bi bar duša odmarala slušajući duboke izvedbe pjesmica." Jedina žalosna utjeha koja mi preostaje je osnovana tvrdnja da rijetko tko može naučiti iste te pjesme i uz njihovo bolje izvođenje ISTOVREMENO (dakle dokumentarno) oprati suđe tako dobro kao ja. Primjećujete li da sam počeo braniti svoje (ne)djelo?

Na pritisak najtjesnijeg filmskog i životnog suradništva, u drugoj polovini filma odlijepili smo zvuk od slike i taložili vidljivo na već snimljene izvedbe pjesama. *Kolažiranom* djelomičnom imitacijom stvarnosti možda smo razonodili izdržljivo gledateljstvo, ali sigurno i izdali umjetnički čin Dokument. Upjesmljeni govor koparskog općinskog doglavnika na sportskoj manifestaciji *Vsi smo ponosni* ide sa slikom performirane šetnje po mom rodnom Sarajevu na treći dan Bajrama. Prizori turističkog posjeta Splitu gluhimima pomažu u lirično biografskoj *Mezek prehiteva*, a završna *Pompoznica*, koja pitomo radikalno poziva na zamjenu vlasti glasanjem, prirodno je vizualizirana šetanjem Denisa Penisa i konjice DPZN ka Parlamentu Republike Slovenije u Ljubljani. Montažer koji se na film potpisao rezervnim prezimenom pridonio je uvjetnoj podnošljivosti mjuzikla kome

¹ Ilustracije priedio i legende napisao Marko Breclj.

Autor fotografija je DPZN.



Namještam
magarokolica
Mustafu s
dvodimenzio-
nalnim Ivanom
Volaričem
Feom na mrtvi
kestens pod
kućom Boga
koji sve može
podnijeti. Bio
je Uskrs –
pjesnik Feo
na magarcu
Mustafi tri sata
je čudio po-
božne i ateiste.
Mrtvi kesten
su odmah iza
performansa
posjekli za
svaki slučaj, da
ne bi došlo do
repreze.

MARKO
BRECELJ:
SVOJEVRTO
OSVRTNO –
UMJERENO
SAMOKRITIČKI
OSVRT NA
REDATELJSKI
DEBI DEBAKL
BROJANJE
UJESEN

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

muze nisu bile naklone. Taj dio filma ostaje mi zanimljiv prije svega zbog moje lične sklonosti podsjetiti se prizora etapnog performansa *Brecelj snima film* prvi put novcem Slovenskog filmskog centra. Vokalne izvedbe pjesama mi se čine ipak samo skromne, opći utisak mlitavo zabavan s povremenim bljeskovima snage.

U *Brojanju* dosljedno glumljeno dokumentaran i zato nepobitno uvjerljiv element mi je jedino proces izlučivanja govna umjetnika (u špici kaskadera) i shizo-tetraplegika Danija Kavaša. Tu je umjetnički dojam po meni neupitan, on je poruka krumpirove stvarnosti, jezgro autorovog viđenja Istine.

Vokalne izvedbe pjesama vježbao sam skoro svakodnevno više nego godinu dana pa će ih teško zaboraviti. Zanima me daljnje usavršavanje izvedbi uz građenje skoro sasvim neiskorištenog prostora njihove obrade pokretima i mimikom. Međutim to, kao i ponovnu montažu snimljenog i sasvim površno pregledanog materijala, stavio sam na drugi (ne na treći) kolosijek svojih pla-



Stručnom savjetniku i stanodavcu, doktoru Zoranu Todoroviću činilo se da šišmiš dobro pristaje glumcu i režiseru.

nova. Na prvom performansu nakon nedavnog performansa *Noćna mora* u zagrebačkoj Močvari, izvodim cjelovečernji dokumentarac *Predizborna kampanja* čiji je podnaslov *Dnevnik penzioniranog performera*.

Izsosenje

Odgovornost potpisnika ugovora uz nesporazumijevanje s producentom u prvoj polovini godine 2016. bitno je utjecalo na primopredajnu verziju vizualizacije sedam pjesama, na formu i na sadržaj mojeg prvog većeg nesavršenog filmskog promašaja. Djelo je 15. studenoga 2016. bezuvjetno moralo biti primopredano glavnom financijeru, Slovenskom filmskom centru.

U lipnju te godine, od Ureda za omladinu Republike Slovenije isprosio sam – kao imalac državnog priznanja na polju mladih – povodom dvadesetipete godišnjice Ureda i države Slovenije, priliku da za manje od 2000 eura snimimo i sastavimo audiovizualni uradak ne duži od jedanaest minuta, nazvan *Obredno darivanje* (*Obredna daritev*). Tako je na brzinu nastao meni drag agitacijski filmić – pogled Ustanove Pohorski bataljon na dostignuća slovenske (EU) omladinske politike. Ovaj moj prvi redateljski rad plaćen javnim novcem naručitelja je čak i zadovoljio, a bio je uvod u moje (naše) vađenje mene iz velikog sosa *Brojanja u jesen*.

Već od veljače sam bio s producentom u zamrznutim odnosima, jer sam od početnog potpisivanja ugovora zahtijevao da film postane većinsko vlasništvo koproducenta kojem sam ja bio predsjednik, i mene osobno. Ali Slovenski filmski centar (SFC) po svojim pravilima ne dozvoljava nikomu da preuzme vlasništvo produkta iz ruku glavnog producenta kome je SFC dao novac. Glavnom producentu projekta MINK (organizatoru festivala Sajeta iz Tolmina) nestalo je novca za bilo kakvo neplanirano financiranje makar i kratkih dosnimavanja već u siječnju 2015, ali ja sam uz besplatan rad kamermana ipak obistinio dodatna dva trosatna snimanja. Kratki objavljeni



Dne 25. maja 2015, ekipa filma pred beogradskim muzejom u kojem je i luksuzna limuzina Josipa Broza Tita.

kadrovi performansa *Tačkama po 50 000 centa* (S samokolnico po 50 000 centov), 15. siječnja 2015. postali su hit, prije no što je Koparska banka prisilila objavitelja da povuče snimku s interneta.

U sasvim skromnim uvjetima nekako sam sagledavao 75 sati snimaka s više kamera, uz drugarsku pomoć željeznog suradnika Iztoka, u sjedištu našeg kulturnog društva. U zimskim i rano-proljetnim tjednjima postalo mi je jasno da: 1.) neću moći i neću stići dobro upoznati snimljeni materijal; i 2.) da se sigurno neću moći domaći kontrole nad završenim djelom. Zato sam odlučio da sav film snimim 25. kolovoza s kamermanima koji su bili spremni raditi besplatno, ali bez novosadske ekipe za snimanje zvuka. Nju je zamjenila kupovina male i ne skupe, kvalitetne džepne spravice koju na početku snimanja nismo bili sposobni upotrebljavati tako da zvučni snimak ne bi sadržao zvukove trljanja mikrofona o tkaninu moje košulje. To cijelodnevno snimanje dovršili smo tako da sam zadnje tri pjesme, po dva puta svaku, otpjevao i odglumio bez ijedne pauze, jer se je kamermanima žurilo kući. Ipak je sve planirano bilo izvršeno, a kamermani su prije svog odlaska stigli pojesti upotrebljene filmske rezvizite – čevapčiće.

Samo snimke tog dana bile su obrađene za montažu, a sedamdeset i pet sati snimljenih s po pet kamera i dva mikrofona ostalo je neobrađeno. Namjera mi je bila sastaviti većinu filma iz materijala za koji glavni producent nije platio ni eura, a time sam želio dobiti dobar položaj za vlasničko preuzimanje djela za koje sam napisao pjesme, režiorganizirao ga i u njemu glumio. Bitno važan dio snimljenog bio je, za mene i Arijanu uobičajen, postupak izlučivanja blata Danija Kavaša koji je od početka lipnja 2016. živio s nama, u socijalnoj zadruzi. Veselio sam se tim snimkama u filmu jer sam očekivao da će razbjesniti i producentovu suprugu.

Prezauzetom stručnjaku (montažerovom asistentu) trebao je cijeli rujan da za montažu pripremi snimke od tog jednog dana. Čestitao sam si zbog odluke da u pripremu predam samo taj dan. Odnosi između mene i producenta su iz neodnosa prelazili u sferu korektnog sudjelovanja.

MARKO
BRECELJ:
SVOJEVRTO
OSVRTNO –
UMJERENO
SAMOKRITIČKI
OSVRT NA
REDATELJSKI
DEBI DEBAKL
BROJANJE
UJESEN

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



U sarajevskom kinu 1. maj jahačica Denisa Penisa još nije znala da će joj zbog našeg sasvim nepristojnog ponašanja u Sarajevu na treći dan muslimanskog praznika prijetiti zatvorom.

Parlez-vous Français? U rezervi sam kao pravno oružje držao kilu koju sam trebao operirati već prije nekoliko godina, a zanemarujem je još i danas.

U montažnom listopadu, pjevanje uz pranje suđa dobro mi je išlo. Veselili su me snimci iz kuće Muzeja Marka Brecelja u kojoj živim(o) i u kojoj želim snimiti i sljedeće audiovizualne projekte. U toku montaže sve manje važna mi je postajala neizgledna borba za vlasništvo filma, a sve me više nadahnjivalo oslobođenje od obveza prema producentu i financijeru.

Još u prividima

Ovogodišnja neuvrštavanja *Brojanja ujesen* na festivalu u Paliću, Sarajevu, Portorožu, Jihlavi i Bitoli potvrdili su mi Nadu bez razloga kao temeljni oslonac mojim samoobmanjivanjima. Do ovih sasvim stručnih odluka itekako stručnih komisija ipak sam mislio, priznajem, da se u sveopćem Potopu ispraznosti filmske produkcije moj i naš podmornički pokušaj ne može previdjeti. Jedino filmska revija DORF (Toni Šarić sa suradnicima) i redateljica LP filma *Buldožer - Pljuni istini u oči* Varja Močnik podržali su moje privide stručno kvalificirano i izričito. Zbog filmskog festivala DORF poletjet će sa suprugom 14. studenoga u Skopje avionom; ova ugledna tiskovina (HFLJ) želi objaviti moj pisani pokušaj da u dužem tekstu ostanem samokritički zabavno sadržajan; a Varja mi je, kao odgovorna za program slovenske Kinoteke, u veljači čestitala za *Brojanje* i iskrenim rukovanjem primila me u posvećeno društvo redatelja i redateljica. Ove podrške su stvarna pomoć mojim (našim) daljnijim nastojanjima za stjecanjem javnog i bilo čijeg novca za stvaranje novih zvukosličica.

98-99 / 2019

Skoro godinu dana je minulo od ubacivanja natpisa špice na mnogima degutantan, a meni, stručnjaku bez diplome, zdravo veseo prizor izlučivanja blata. Nakon sretno blagovremenog razduženja mojih ugovornih obaveza slijedila je još sretnija isplata 500 eura za moje putne troškove na montažu. Od tada je moje kulturno Društvo prijatelja umjerenog napretka (Društvo prijateljev zmernega napredka) preuzele na tri godine vodstvo upravljanja *Brojanja ujesen*.

MARKO
BRECELJ:
SVOJEVRTO
OSVRTNO —
UMJERENO
SAMOKRITIČKI
OSVRT NA
REDATELSKI
DEBI DEBAKL
BROJANJE
UJESEN

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Supruga
Arijana mijenjala mi je boju kose dok sam pjevaosvirao svoju predbuldožersku pjesmu iz sedamdesetih.

Premijerni paket ime je kulturnom događaju koji sadrži filmsko poluvrijeme (*Obredno darijanje i Brojanje ujesen*) i poluvrijeme uprizorenja *Stereo drama*. U njoj glumimo Olivia Kosec (moja supruga) i Samo Požigajev (ja, pjevamkoračam bjelačke duhovne i pjevamsviram svoje Krave muhare). Glazbeni dokumentarni minimalizam je zajednička imenica oba dijela trosatne mekoterističke mantre. Do sada smo u Hrvatskoj s njom bili u Rijeci (na plaži Antonia Lauera), u Slavonskoj Požegi (Tom klub) i u zagrebačkoj Močvari. Svakako je to kulturna ponuda za izdržljive i na vlastitu odgovornost. U toku projekcije filma zbog kojeg je prvenstveno napisan ovaj osvrt, stojim na

izlaznim vratima, ubirem izlazninu i na raspolaganju sam za podnošenje izljeva negodovanja kao autor i kao psihosocijalni radnik (moj telefon je 00386 41 318245). Zvati možete bilokad. Hvala, molim.

Htio sam napraviti debi debakl i izjavljivati medijima da sam htio odmah napraviti slab film zato što nemam vremena kao moj nagrađeni portretist i slovenski filmski as Janez Burger koji već 25 godina režira i (po svom mišljenju) do sada nije stvorio loše filmsko djelo. Ja sam to htio dostići u prvome zamahu. Izgleda da mi to nije sasvim uspjelo. U Idriji, Mariboru, Dornberku, Kobaridu, Tolminu, Dobrovem, Kozini-Hrpelje, Škofji Loki, Kranju, Ljubljani, Postojni, Ljutomeru, Vrhniku i Pakoštanima malobrojno gledateljstvo češće je aplaudiralo nego ostalo utučeno, iako im za pljeskavice nismo ništa platili! Svakako moram priznati da je film *Štetje v jeseni* (izvorni slovenski naslov) vrlo namjerno sasvim daleko od filma *Cvetje v jeseni* (Cvijeće u jeseni,² slovenska filmska limunada po noveli Ivana Tavčara, 1973). Nije mi svejedno da mi uz potrošnju 30 000 eura javnog novca i samo mojih najmanje 2000 ratoradnih sati života nije uspjelo stvoriti djelo koje bi uvjerilo stručnu javnost i potreslo filmoljubne mase. Jučer poslijepodne, 3. studenog 2017, u mom Prknju donjem Istru pod Slovincima, u Kopru Capodistria, pred bistograma heroja vamotamijo sam pjevajući pokretima svih sedam bjelačkih duhovnih pjesama *Brojanja ujesen*. Imao sam mladu publiku; četiri desetogodišnjakinje sjedile su ispred mene na svojim rolkama i aplaudirale kad nisu imale prečeg posla. Pogledajte njihove fotke na web sajtu <www.dodogovor.org> ako stignete. I njihova pozornost bila je za mene vrelo privida. I svoje uživanje u pjevušenju pjesme *Mezek prehiteva*, danas poslijepodne, uz pješačenje, osjećao sam kao živozdrav izvor snage samooobmane. Ona me i zbog čitatelja i čitateljica koji ste smogli snage čitati dovde, ne napušta.

Povremeno plavokosi izdajica interesa mlađim tražim bilokavu potporu stvaralačkim i daržljivim osobama i nevladinim udrušugama (naš mejl je <drustvo@dpzn.org>).

UDK: 791.633

Petra Zlonoga

Što sve imati na srcu i umu pri izradi filmova izloženo u pet koraka

Tekst djelomične primjenjivosti u kojem saznamo što je (ne)potrebno da bi se napravio kratki, a možda i dugi, profesionalni, ali možda i amaterski film, a ponešto saznamo o poetici mojih filmova, o mojim osobnim neurozama i radostima

Nema nikakvih rješenja. A ako nema rješenja, onda svakako nema ni problema.

1. INSPIRACIJA vs. TEMA

Često idem na kavu s Martinom. Točnije bi bilo reći: često pijem kavu u Zagrebu dok razgovaram telefonom sa svojom prijateljicom Martinom koja piće kavu u Imotskom. Na jednoj od tih naših "transhrvatskih" jutarnjih kava "preko telefona", Martina, vrlo predana dizajnerica i stvarateljica općenito, izjavila je nešto što mi se i danas čini kao najблиže objašnjenje famozne inspiracije: "Inspiracija... koja odvratna riječ. To mi zvuči kao neka jeftina psovka. Ne bih tu riječ uopće koristila."

Radikalno ili ne, pitanje "Odakle vam inspiracija?" koje se autorima zna postavljati u intervjuima i mimo njih, vjerojatno je jedno od najljenijih, najdosadnijih i najuzaludnije postavljenih pitanja iz Kataloga moguće postavljenih pitanja. Razlog zbog kojeg to pišem, a osjetim da čak i malo ljutnje proviruje iz ovih riječi, vjerojatno je to što sam određeni dio svog vremena potrošila "čekajući" ili "mameći" tzv. inspiraciju. Ono što sam zaključila putem, pa podsjećam i sebe i čitatelja, jest da je baviti se inspiracijom naprosto uzaludno, ponajprije zato jer je inspiracija nešto sasvim apstraktno. A ono što me zanima, pokreće ili za čim tražam, ako si usudim priznati što je to, zapravo je vrlo konkretno. Drugim riječima, bitnije mi

je postaviti pitanje "Što je to što me zanima?" ili čak i "Zašto me baš to zanima?" (oho, ovo je već opasno) i tako izići iz svog doma u kojem uzaludno čekam da mi inspiracija zakuca na vrata i krenuti u divlji, neistraženi svijet mogućnosti svega onoga što se vani događa. I krenuvši za tim jednim pojmom, komadićem neke misli ili pak samo i iskrom neke teme, ubrzano se pojavljuju novi tragovi koji me odvode dalje od doma, ali bliže nekoj novoj stvarateljskoj avanturi.

Znatiželja i istraživanje "odmotavaju" ideju i onda kad inspiracija shvati da mi je zavavno i zanimljivo, brzo nepozvana dolazi i sama kako bi se priključila.

A ideje, koje izviruju iz tema koje te zanimaju, po mom mišljenju i iskustvu, zaista ne pripadaju nikome. I točnije bi možda bilo reći "ulovio sam neku ideju" nego "dobio sam je". Moj je dojam da na neki način, svojim nekim osobnim antenama, ideje, koje su već ionako u eteru, "uloviš" i onda je samo pitanje želiš li i hoćeš li ih ostvariti ili nećeš. (I ovu ideju o idejama koju iznosim negdje je paralelno "ulovila" i Elizabeth Gilbert i napisala cijelu knjigu o tome.) Velika je, zapravo, sreća vidjeti da je netko ostvario ideju koja je i tebi pala na pamet. Ujedno i olakšanje, jer ne moraš ti napraviti sve ideje, ima još ljudi koji su voljni provesti ih u oplijivu stvarnost. Jer za razliku od naganjanja inspiracije, ostvarivanje ideja je velika radost. Kada kreneš raditi to nešto što te zanima i što voliš, a to je uvijek jedno svojevrsno istraživanje, u tim trenutcima, radost koja se "otpušta" pri tom procesu ono je što koristi i stvaratelju i primatelju stvorenoga. To je odličan šlagvort za drugi korak, kad smo već na ovim "velikim" temama.



Petra Zlonoga
u prizoru iz
filma *Daniil
Ivanoviću*,
slobodan si
(2012)

2. OSOBNO vs. UNIVERZALNO

Čest epitet koji sam čula da se veže uz moje radove jest da su oni "osobni". Kako sam, možda i previše revno, preispitivala vlastite i tuđe postavke o svojem radu i o radu općenito, tako sam dobro pretresla i tu. Postoji li zaista rad koji netko radi, a da on nije na ovaj ili na onaj način osoban? Nije li istina da je osobnim rad "obojen" već od početka, dok još ništa nije ni napravljen, budući da je već pitanje teme – pitanje *osobnog odabira*? Činjenica da neki redatelj radi filmove "o drugim ljudima", a ne "o sebi", ne umanjuje dojam da filmovi koje on radi, teme kojima se bavi i način na koji ih obrađuje govore i nešto o njemu samome. Zapravo bilo čiji opus, osobito ako ga se stavi "na hrpu", govori podosta o osobi koja ga je stvorila. Čini mi se da osobnost stvaratelja namjerno ili nenamjerno gradi formu, odnosno svojevrsnu strukturu opusa, a da su teme kojima se stvaratelj bavi ono što daje tom opusu sadržaj. Osobnost autora daje "kostur", a teme kojima se bavi čine "meso" tijela njegova opusa.

Postoje neke pjesme koje volim, ispjevane u prvome licu, i kad ih slušam ili pjevam, na neki se način poistovjećujem. Znam se često pitati jesu li neke od tih pjesama zaista osobni doživljaji autora ili su one "samo" otpjevane u prvome licu. I to je zapravo to isto trik-pitanje. Mijenja li se legitimitet autora ovisno o tome priča li on "priču" u prvome licu ili trećem? Čini li to razliku u kvaliteti onoga što se iznosi – u ideji, u stilu, u doživljaju? Vjerujemo li liku više i je li "istina" veća ako pričamo iz prvoga lica ili stavljamo te iste riječi u neka druga, treća lica jednine i množine? U konačnici, je li bitno je li osobno ili nije?

Ako je pa samo i jedan iz publike poslušao i zaista čuo, ako je pogledao i zaista video, doživio, proživio, osjetio, onda je rad postao univerzalan. Što se sad tu imamo dalje pitati, pitam se.

U svojem dosadašnjem opusu imam i film u kojem se ujedno i fizički pojavljujem (naglašavam riječ "fizički" jer autori se pojavljuju "nefizički" u svojim filmovima, kako sam do sada već izlagala). Pitanje koje se postavlja jest:

“Pojavljujem li se na platnu ja, Petra, ili glumica koja interpretira ulogu?” Jer oni koji me poznaju vidjeli su Petru, oni koji ne znaju kako izgledam vidjeli su mladu, tada 20-i-nešto-godišnju ženu. Mijenja li to saznanje film?

Kada je film nastao, ja sam vidjela sebe. Sada, kada su godine prošle i mnogo toga se promijenilo unutar mene, vidim glumicu. Glumicu, koja je tada mogla bolje od svih drugih glumica ispričati to što sam htjela ispričati, zato jer je ujedno bila i autorica filma. I vice versa.

Možda su puno bitnija pitanja koja možemo postaviti o toj opetovanjo želji za stvaralaštvo, i u svijetu koji je zasićen mnoštvom već stvorenoga: “Čemu još ovo? Čemu još jedan animirani film? Čemu još jedno... bilo što?” Iako zvuči na tren prozaično, u ovom opčeza-gušenom prostoru materijalnih i nematerijalnih, svrhovitih i proizvoda upitne vrijednosti, pitanje “Ima li potrebe za stvaranjem bilo kakvih pa tako i kulturnih dobara?” ne možemo izbjegći čak ni da smo stopostotno uvjereni u kvalitetu svojega rada. Ne znam točan odgovor na to pitanje, ali kao netko tko “proizvodi” i “konzumira” kulturna dobra, imam osjećaj da je nužno da preuzmem veliku odgovornost za to što “isporučujem” svijetu. Rekla bih da je ta odgovornost danas veća nego ikad prije. Ne znam koliko drugi autori preispituju “potrebnost” svojega rada i u kojoj su mjeri osvijestili da su njihovi radovi svojom većom ili manjom vidljivošću vrlo sugestibilan element i da utječu na društvo u cjelini na više razina, ali čini mi se da je takvo preispitivanje nužno.

S druge strane, nedavno mi je, možda toliko nedavno kao tek jučer, “sjela” činjenica da ako postoji potreba i/ili želja da nešto bude izraženo, onda postoji netko tko je sigurni primatelj toga što je izraženo, netko komu to što je izraženo treba, ili to želi. Ta, usudila bih se reći, činjenica je nešto u što sam se godinama

iznova htjela uvjeriti, što iz vlastite nesigurnosti, što iz znatiželje. I mislim da odlična prolaznost na festivalima ili izložbama, nagrade publike ili struke, potvrde bilo koje vrste ne mogu nadoknaditi tu intrinzičnu sigurnost da ono što dolazi biti izraženo kroz tebe ima svoju svrhu. Usudila bih se reći da je ovo tajno pitanje i bojazan mnogih koji se bave stvaralačkim radom iz unutarnjih, a ne egzistencijalnih potreba, i slušanje te unutarnje navigacije pri stvaranju bilo čega čini mi se presudno važno; slutim da ona, na svoj suptilan i neupitno mističan način, sudjeluje (in)direktno u svrhovitosti tog rada, bio rad materijalne ili nematerijalne prirode.

Može li stvaratelj stvarati nesputano ako je proizvod njegova rada nešto o čemu on direktno (novčano, materijalno) ovisi?

3. PROFESIONALIZAM vs. AMATERIZAM

Svojedobno sam se jako posvađala s Vedranom Šuvarem oko pitanja amaterizma. Scena se odvija u mojoj kuhinji i kao stvorena je za neki *sitcom* u produkciji Kinokluba Zagreb: on hoda gore-dolje po prostoriji i deklarira deset postavki svojeg “Manifesta amaterskog filma”, a ona urla kako on nema pojma i dramatično se naglas pita tko ga je izabrao za predsjednika dok istodobno batom za meso mlati orahe (*nemam mašinu za mljevenje*) da bi napravila (njemu) kolač. (Iz ove crtice se zapravo vidi pravi profil filmskoga amatera; strastven je i ujedno pažljiv prema drugima. Trebalo bi dodati u manifest.) Povod za svađu bili su kriteriji ocjenjivanja filmova na Gledalištu, godišnjoj reviji KKZ-a¹ koje sam član žirija bila te godine. Ono što tada meni i ostatku žirija nije bilo jasno jest da su djela filmskih profesionalaca proizvedena bez finansijske koristi – amaterska. Upravo je to ono oko čega smo mi, šira javnost, zbuljeni – što je zapravo “amaterski”? On mi je

PETRA
ZLONOGA: ŠTO
SVE IMATI NA
SRCU I UMU PRI
IZRADI FILMOVA
IZLOŽENO U
PET KORAKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Skraćenica za Kinoklub Zagreb (op. ur.)



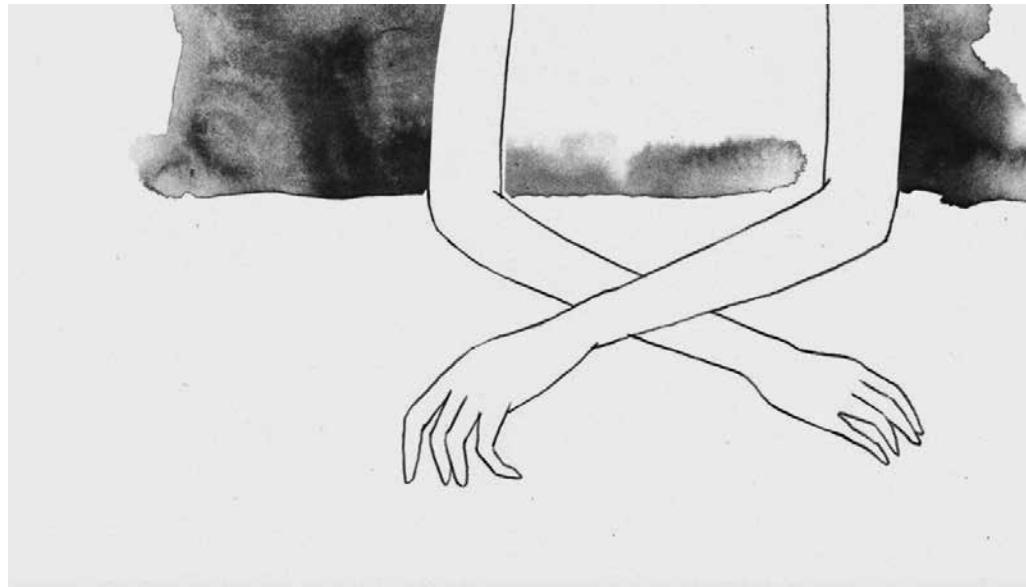
Prizor iz filma
Glad (Petra
Zlonoga, 2014)

objašnjavao nešto što je u samoj definiciji amaterizma jasno i očito, ali što ja, a često i publika općenito, zanemarujemo – "amaterski film je film koji se radi iz ljubavi, a ne iz finansijske koristi". Ono što mi u to volimo ubrkatiti jest da je amaterizam nešto što proizvode ljudi koji nisu za to adekvatno obrazovani.

Šuvar i ja smo se pomirili, kolač je bio po-malo suh, nagrade Gledališta bile su podijeljene u miru, ali sve to skupa dovelo me u velike nedoumice. Tek nešto kasnije, poslije cijelog događaja s kolačem od oraha, shvatila sam što je to što me zapravo muči tijekom jedne rasprave koja se odvila u Kinoklubu. Jedan petak navečer Hrvoje Turković i već spomenuti Šuvar su u već spomenutom Kinoklubu Zagreb javno vodili razgovor na istu temu. Tek kad sam čula sljedeću rečenicu, za koju je sve ovo prije zapravo samo uvod (*Jeste li primijetili da digresije koje ubacuje često govore više o onome što priča nego glavna tema koju iznosi?*), otkrila sam da je pitanje amaterizma puno komplikiranije nego što sam mislila: (*parafraziram*) "U kapitalizmu, koji sve naplaćuje, nešto što je besplatno izjednačuje se s beznačajnim – zato što nema cijenu ispada da nije ni vrijedno." Kako se sada to nadovezuje na autorski rad?

Ako govorimo o filmu kao o umjetnosti, za njega je potrebna stvaralačka sloboda. Ona nikad ne nastaje iz prisile ili opterećenja. Kako bismo se egzistencijalno zbrinuli, stavljamo svoj rad na tržište koje ga na ovaj ili onaj način vrednuje. Ako radimo za život nešto što samo po sebi ne bi trebalo biti opterećeno finalnim ishodom (film kao umjetnost), stavljanje takvog "proizvoda" na tržište stvara (unutarnji) konflikt – film kao umjetnost ne možemo ni stvarati s ciljem zarade. Ako pak pričamo o filmu kao o vještini, kao o zanatu, onda je to nešto što se izučava, brusi, produbljuje kroz praksi i, u konačnici, svakako je cilj da radnik živi od toga što proizvodi. Kao (filmski) radnik, nužno je raditi konzistentno i biti plaćen za taj rad, kao (filmski) umjetnik, nužno je da tvoj rad ne ovisi o twojoj (potencijalnoj) plaći i da nije opterećen vanjskim okolnostima. Čini se da jedna linija odlazi sasvim prema mainstreamu, a druga sasvim prema umjetničkom stvaralaštvu i pitanje je koliko se jedna i druga mogu izbalansirati. Ako želiš napraviti film kvalitetno i temeljito, potrebno je posve mu se posvetiti, a za to su pak potrebeni vrijeme i novac.

Ujedno, ako je novac koji dobivaš (isključivo iz javnih izvora) da bi napravio film ujed-



Glad (Petra Zlonoga, 2014)

no i jedino tvoje materijalno primanje, onda je opterećenje na sam proizvod (film) neminovno. Može li zaista umjetnički rad biti oslobođen pritiska ako je on ono čime se umjetnik uzdržava? Čini mi se da može samo onda ako on nije apsolutno vezan uz finalnu formu toga rada. Pitam se koliko je to često i u kojoj mjeri. Ono zbog čega se iznova vraćam filmskom amaterizmu jest zbog toga što me podsjeća koliko volim to što radim. I čini mi se da je uvjet uspjehnosti (profesionalnoga) filma (*pitanje je trebamo li ga uopće tako razdvajati, ali o tome neka piše Šuvar*) upravo to je li njegova inicijalna iskra amaterskog karaktera.

Da bi to funkcioniralo, "vanjski" profesionalac mora stalno biti u doslugu sa svojim "unutarnjim" amaterom. Kako u radu na filmu, tako i u radu u svim drugim aktivnostima. Vještina i sloboda, kao i profesionalizam i amaterizam, nisu zapravo *versus* jedno drugome. Kao ni jedan od "naslova" ovih koraka. To su samo oprečnosti koje jedna drugu mame da se što bolje ispolje, njihova, naizgled, "borba" zapravo je igra kako bi i jedna i druga što bolje došle do izražaja. A za to im je potreban kontrast.

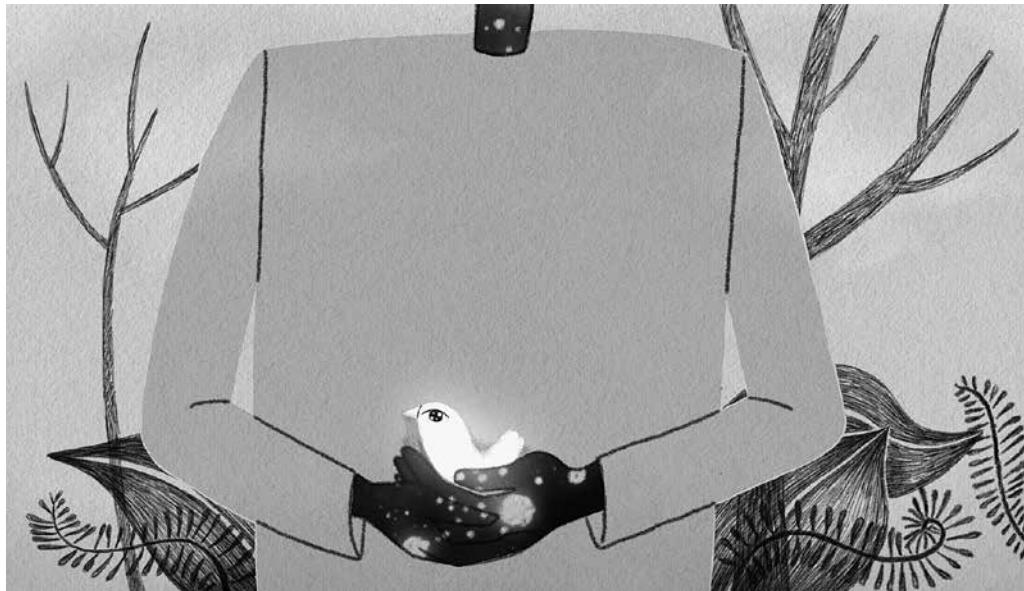
PETRA
ZLONOGA: ŠTO
SVE IMATI NA
SRCU I UMU PRI
IZRADI FILMOVA
IZLOŽENO U
PET KORAKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4. ODGOVORNOST vs. FRIVOLNOST

Zora je na O'Cebreiru. Ustajem iz kreveta, spremam se u tišini da ne probudim Maju i još desetak ljudi koji spavaju u albergi i izlazim na trijem. Za razliku od drugih prenoćišta na Caminu, alberge u Galiciji su sve jedna drugoj nalik; poveća drveno-betonska zdanja, jasnog i preglednog rasporeda, upravo dovoljno opremljena kako bi osigurala da taj minimalni i maksimalni ostanak od jednoga dana hodočasniku bude ugodan. Ali ne dolaze sve kao ova, "u paketu" s veličanstvenim pogledom na gotovo cijelu Galiciju. Na vrhu O'Cebreira, u ranu zoru izlazim na trijem, odjevena u slojeve sve odjeće koju sam ponijela jer, iako je srpanj, jutra su hladna u španjolskim brdima. Kristalno hladan zrak i kristalna jasnoća u meni slika je koju želim prepričati. (Ako je sliku ikad moguće prepričati, lijepi pozdrav Tomislavu Šobanu).

Iako je bilo potrebno 25 dana hodanja Caminom da "stignem" do njega ili 35 godina sveukupno, u tom trenu uvid je bio vječan i trajan: "Svijet nije odgovoran za tebe. Ti si odgovorna za njega." Nekome tko je to odavno uudio i primijenio, ovo možda zvuči vrlo banalno. Onome tko još uvijek misli da mu



Prizor iz filma
Jedan od mnogih (Petrina Zlonoga, 2018)

svijet nešto duguje, tome je ovo još banalnije. Međutim, u tom trenu, kada sam uvidjela da se civilizacija ponaša kao razmaženi tinejdžer i da joj ovaj pojedinac – ja – svesrdno u tome pomaže, bilo mi je jasno da više nema nazad. Za mene, barem. Odjednom, više ni jedna odgovornost nije mogla biti tuđa. Taj uvid, suprotno dojmu koji možda ostavlja, bio je nevjerljivo oslobađajuć.

Zašto to pišem? Zato što je uvidjeti jedno, a živjeti uvid nešto sasvim drugo, izazov je uvijek prisutan iznova. I zato što, ako mi se pruža šansa da kažem nešto javno, a ta šansa traje cijelo vrijeme, pa makar je publika i jedna osoba, ono što će reći, riječima ili radom, zahtijeva najveću moguću točnost kojom sam se u tom trenu sposobna izraziti. I jednom kad vidiš da niti ne može drugačije nego tako, kad vidiš da je to jedini način na koji možeš "opravdati" svoje postojanje, ne možeš to više ne vidjeti.

I to je jedna skroz dobra stvar. To je, po meni, zapravo stvar koju je nužno uvidjeti da bi čovjek ostvario svoje potencijale. Međutim, ta spoznaja ima i svoje naličje. Uvidjevši koliko veliku moć imam(o) sa svime što radimo i govorimo, odjednom sam ostala gotovo pa pa-

ralizirana opsegom posljedica koje svaka od akcija i svaka od riječi ima. Dovoljno je, zapravo, obratiti pozornost, jer reakcije i posljedice vlastitih akcija, vrlo su očigledne, čak i vrlo brze. A onda tek kad sagledaš kolektiv...! S druge strane, ako počneš razmišljati, previše razmišljati, o tome kolik je tvoj doprinos i "odprinos", prestaneš obraćati pozornost na ono nešto što je početna točka svake ekspresije; a to je ta iskra želje same. Jednako je legitimno željeti napraviti nešto samo zato što to želiš. Bilo to površno, isprazno, lakomisleno i sasvim beznačajno. Frivolnost, nazovimo ju tako, nekog čina možda ima ishodište u puno dubljoj točki nego li je mi možemo u tome trenu racionalno obrazložiti. I treba ju znati poslušati. I dalje se učim oslobođiti tu, nazovimo, frivolnost, jednakako kao što se učim preuzeti odgovornost.

Traženje srednjega puta uvijek je najveći izazov, možda tu i tamo na tren naletim na njega i napravim nekoliko koraka. Homeostaza je moguća, ali kratkotrajna. Balans toga srednjeg puta, koji je često hod po nekoj baš jako tankoj oštrici, leži u tome da sam odgovorna prema sebi, svojim željama i impulsima i, istodobno, da sam odgovorna prema svemu i svima, da ono što je najveći interes kolektiva bude



Jedan od mnogih (Petra Zlonoga, 2018)

i moj najveći interes. Nekad, u nekim točkama u prostoru i vremenu, bude tako očito jasno da je ta odgovornost jedna te ista. Ali onda idem dalje, kao što stalno svi idemo. Nekidan mi je palo na pamet kako je život jedna jako, jako ozbiljna – igra.

5. IGRA vs. STRATEGIJA

I kako je opasno i jedno i drugo; opasno je zaboraviti da je ozbiljno, jer to povlači lakovjernost, samodopadnost i najveću zamku – obijest. Jednako je opasno zaboraviti da je igra – jer onda postaje kruto, neprilagodljivo, sterilno i mučno.

(*Vidim da, dok pišem ovaj tekst, stalno izlazim izvan okvira teme i vraćam se nazad. Iz toga mi postaje jasno da zapravo stil pisanja ovog teksta više govori o mom radu nego sam sadržaj; čas pišem o procesu izrade filma i o nekoj filmskoj "teoriji" a čas vadim zaključke o životu samom. I to je možda najveća karakteristika koju ujedno volim i ne volim kod svojeg stvaralaštva. Činjenica da se djelomično identificiram sa svojim radom i da istodobno vidim svoj rad kao svoj proizvod – nešto što oblikujem, a potom nudim zainteresiranim, očito je paradoks koji ni sama ne znam nadići. I nisam sigurna želim li to. Vjerujem da*

nisam jedina u tome. Ne mogu reći je li to najbolji pristup za autora bilo koje vrste, ali za sada ne mogu svjedočiti ni o jednome drugom. Ono što pouzdano znamo jest da nitko ne živi od talenta, svi ipak žive od svojega rada. Ono što pouzdano znamo jest da ako ne uneseš sebe, svoju volju, svoj žar, svoju esenciju u ono što radiš, to se osjeti, bila riječ o filmu ili piti od jabuka (ili kolaču od oraha). Iz istog zanosa kojim se posvećuješ izradi nečega, iz istog tog zanosa izlazi i boljka nemogućnosti da u potpunosti sagledaš to što radiš, ili da se od toga odmakneš. I onda se dogodi da proživljavaš i previše intenzivno, svaki korak, svaki uspjeh i poteškoću pri stvaranju rada. I možda je to jednostavno cijena koju plaćaš da bi rad u konačnici bio bolji. Možda. Zasada još nisam provjerila što znači biti posve distanciran od toga što radiš, ne mogu tvrditi da je to bolje ili lošije. Ali ono što pouzdano znam – ispod svega je jedna velika igra.)

I najčešće kad se nađem u nekoj prvidno zeznutoj situaciji, u nekom stvaralačkom grču, redovito osvijestim gotovo banalnu činjenicu; aha, malo sam se zaboravila igrati, malo sam se previše uzela za ozbiljno. Nekad zaboravim da nije presudno važno to što radim i da svijet može funkcionirati sasvim fino i bez mene i moga rada.

PETRA
ZLONOGA: ŠTO
SVE IMATI NA
SRCU I UMU PRI
IZRADI FILMOVA
IZLOŽENO U
PET KORAKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Igra, uvijek, igra, riječ dana i riječ života. To mi je najdraža riječ, a jako volim riječi i imam puno miljenica. Ali ako je samo igra, a nema strategije, frivilnost preuzme vodstvo nad odgovornosti i to najčešće ode u kaos.

Nacin da to na neki način zauzdam je u strategiji. Bolja riječ za strategiju je možda "forma". Konstrukcija unutar koje se ta igra izvodi. Bilo da je nametnuta izvana ili ju je autor sam postavio, mislim da su gabariti ono što definira umjetnost, ono što joj omogućuje da se izrazi. Svaki likovnjak zna; negativni prostor definira obris punoga prostora. Za igru su važna pravila, bez obzira na to tko ih je postavio; format, tehnika, rok predaje ili mi sami. Također je dobro podsjetiti se da je s vremenom na vrijeme potrebno, pa i poželjno, prekršiti pravila, jer to dušu veseli.

Isto tako, polako mi postaje jasno da zapravo ni za što ne postoji recept. Nije da je sve što su nas učili baš za odbaciti, ali svi su se uvi-

jelek kleli u neke recepte. Za kolače od oraha, za rad na filmu, za to što je sve potrebno ponijeti na put od 800 km Camina i za kako-se-baš-to-nešto-što-bi-ti-volio-napraviti najbolje radi. Ni od ovoga teksta nema recepta, možda smo malo skupa istraživali. Ne znam puno, ono što se meni ispostavilo jest da je, iako nije nužno najtočnija, često najbolja procjena ona "od oka".

Zato je i najbolja mjera slanosti "prstohvat soli", a mjera za udaljenost – ljudski korak. Ako je čovjek taj koji mjeri – mjerilo čovjeka uvijek je čovjek.

Počelo je sada zvučati kao poezija, a ovo je jedan vrlo ozbiljan prozni tekst s publicističkim ambicijama, tako da se tu sad zaustavljam.

Hvala na čitanju.

p. s. Naslov sam mjerila "od oka", jasno, zato je ispalo "na mjeru", ne zato jer se o ovome svemu ne bi moglo pisati još.

UDK: 159.922.8-055.25;791.633-055.2(497.5)"201"

Ejla Kovačević

Djevojaštvo u kratkometražnim filmovima Hane Jušić i Barbare Vekarić

Uvod

U novije se doba u Hrvatskoj pojavila filmska struja koja se odmiče od maskulinih narativa kakvi su dugo prisutni u hrvatskoj kinematografiji i koja putem lokalnih ženskih/djevojačkih priča progovara o suvremenom djevojačkom iskustvu općenito.¹ Time se prvi put u domaćoj kinematografiji otvara prostor za afirmaciju različitih djevojačkih identiteta te za kritičko propitivanje društva i kulture koji ih oblikuju. U ovom su se kontekstu posebno istaknule Hana Jušić, Sonja Tarokić i Barbara Vekarić, predstavnice tzv. mlađe generacije (sve tri rođene su nakon 1980) koje su još u studentskim danima osvojile mnogo-brojna domaća i strana festivalska priznanja. Njihovi radovi odražavaju autentične autorske estetike, ali dijele interes za specifično žensko i djevojačko iskustvo, ispričano iz perspektive protagonistica. Zbog navedene generacijske i tematske bliskosti, kritičari su ih prozvali predvodnicama "novoga hrvatskog ženskog vala" (Oremović, 2014), čemu su se autorice žestoko usprotivile, smatrajući da spolna kategorizacija bez estetskog uporišta vodi getoizaciji redateljica, a time i drugačijoj valorizaciji njihovih radova u odnosu na radove muških kolega (Seničić, 2017).

Ta je primjedba u kontekstu hrvatskoga filma sasvim razumljiva, jer je on dugo bio isključivo muški teren, posebno u dugometražnome filmu. U intervjuu koji je vodio s Hanom

Jušić u povodu izlaska njezina prvog dugometražnog filma *Ne gledaj mi u pijat* (2016) novinar Boris Homovec napisao je: "Da ne znam čime se bavi, kad vidim Hanu Jušić, visoku, tanku, nježnu poput Janice iz *Breze*, ne bih nikad pogodio da snima filmove. Prijе bih rekao da je apotekarica ili knjižničarka" (Homovec, 2016). Osim što rečenica puno govori o percepciji redateljskoga posla u Hrvatskoj, za obavljanje kojega je očigledno ključan indeks tjelesne mase, ona također ilustrira tipično seksistički tretman žena koje su se usudile zaći u muško polje.

Jedina hrvatska redateljica za koju se može reći da je ostvarila kontinuiranu karijeru je Snježana Tribuson koja je realizirala tri dugometražna filma: *Tri muškarca Melite Žganjer* (1998), *Ne dao Bog većeg zla* (2002) i *Sve najbolje* (2016). Međutim, dojmljivo je da su svi ti filmovi ukupljeni u žanr romantične komedije, dok se bavljenje "ozbiljnijim", socijalnim temama uglavnom prepustalo muškarcima. Treba uzeti u obzir i to da je povjesno-politički kontekst stvaranja nacionalne kinematografije nakon 1991. bio uvelike obilježen ratnim i maskulinim narativom, koji je ženskim likovima uglavnom dodjeljivao sporednu ulogu. Preusmjeravajući fokus na žensko i posebno djevojačko iskustvo odrastanja i oblikovanja identiteta u kontekstu hrvatskoga posttranzicijskog društva, filmovi spomenutih mladih redateljica predstavljaju važan iskorak. Time se one pridružuju recen-

¹ Tekst je blago prerađena verzija teksta objavljenog u studentskom Časopisu za književnu i kulturnu

teoriju k., na temu djevojačkih studija, god. 16, br. 14, Zagreb, 2019.



Prizor iz filma
Da je kuća
dobra i vuk bi
je imao (Hana
Jušić, 2015)

tnoj pojavi europskih i američkih nezavisnih redateljica koje preispituju različite dimenziјe djevojačkog iskustva. Tu se posebno ističu minimalistički filmovi francuske redateljice Céline Sciamme u čijem su fokusu pitanja seksualnog i rodnog identiteta (*Liljani /Naissance des pieuvres*, 2007/, *Tomboy* /2011/, *Cure /Bande de filles*, 2014/), potom *Klip*, kontroverzno osvrtarenje srpske redateljice Maje Miloš iz 2012. koje govori o utjecaju popularne zapadnjačke kulture na identitet djevojaka u Srbiji, dok su filmovi poput *Uzbudi me, kvragu!* (Få meg på, for faen, 2011) norveške autorice Jannicke Systad Jacobsen i *Dnevnik jedne tinejdžerice* (*The Diary of a Teenage Girl*, 2015) američke redateljice Marielle Heller komedije o odrastanju koje afirmativno prikazuju djevojačku seksualnost kao hrabru i nesputanu.

Velik je utjecaj imala i globalno poznata i višestruko nagrađivana američka serija *Djevojke* (*Girls*, 2012–17) te njezina osebujna autorica Lena Dunham, koja igra i glavni lik te koja je zbog svog beskompromisnog zauzimanja za rušenje stereotipa i afirmaciju nenormativnih femininih identiteta i tijela postala feministički uzor i zaštitno lice "milenijalki". Povećanom filmskom interesu za djevojaštvo pridonio je i intenzivniji razvoj djevojačkih

studija u akademskom kontekstu potkraj 1990-ih te sve učestalija nastojanja djevojaka i žena da u javnome medijskom prostoru demistifiraju djevojaštvo, progovarajući o njemu kao o legitimnom i važnom formativnom razdoblju.

U lokalnom kontekstu, nacionalizam uparen s kršćanskim svjetonazorom još uvjek dominira svim aspektima javnoga života. I premda postoje glasovi koji se bore za dokidanje patrijarhalnih matrica, oni su uglavnom marginalizirani i svedeni na neinstitucionalne okvire. U tom pogledu pojавa mladih domaćih redateljica koje kritički propituju uvriježene koncepte femininosti ima iznimian politički značaj. One ispisuju autentične ženske i djevojačke priče koje ruše zadane okvire i otvaraju prostor za istraživanje i konstrukciju novih ženskih identiteta.

Djevojaštvo i obitelj

Catherine Driscoll u svojoj kapitalnoj knjizi *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory* (2002) ističe važnost prostora koje djevojke najčešće okupiraju i koji reprezentiraju djevojačko iskustvo. Raspravljujući o djevojačkoj kulturi, autorica tvrdi da se djevojke dugo vremena nisu smatrale ravnopravnim sudionicama u mladenač-



Prizor iz filma
Moja! Moja!
Moja sobica!
(Barbara Vekarić, 2013)

koj kulturi zato što je njihovo djelovanje bilo vezano uz privatnu sferu, uz obiteljski dom, djevojačke sobe i šoping-centre, a time i nevidljivo. Većina je teoretičara mladenačku kulturu vezala ponajprije uz ulične prostore i "javne spektakle otpora" (Driscoll, 2002: 258), u što se prelistavanje modnih časopisa u djevojačkim sobama nije uklapalo.

Driscoll ističe da je zadržavanje djevojaka u privatnoj sferi vid društvene kontrole jer se obiteljska kuća percipirala kao mjesto gdje djevojke stječu vještine nužne za uspješno obavljanje funkcija unutar heteroseksističkoga patrijarhalnog obrasca (*ibid.*). Međutim, ona istodobno afirmativno govori o djevojačkoj "kulturni spavačih soba" (*bedroom culture*) kao mjestu proizvodnje kulture i potencijalnom obliku otpora obiteljskom autoritetu (*ibid.*: 261).

Protagonistice filmova Hane Jušić i Barbare Vekarić spavaču sobu nerijetko dijele s članovima obitelji, braćom ili sestrama. Nedostatak privatnoga prostora izlaže djevojke većoj obiteljskoj kontroli te izaziva njihov otpor. Taj se otpor manifestira kao doslovna borba za vlastitu sobu kao što je slučaj u filmu *Moja! Moja! Moja sobica!* (2013) Barbare Vekarić, bijegom iz obiteljske kuće u filmu Hane Jušić *Da je kuća dobra i vuk bi je imao* (2015) ili pak

kreiranjem vlastita supkulturnog identiteta koji se ne uklapa u obiteljske okvire, kao što je slučaj u filmu *Prva dama Dubrave* (2011), također u režiji Vekarić.

Film *Moja! Moja! Moja sobica!* se eksplicitno referira na problem nedostatka privatnoga prostora. Dvanaestogodišnja djevojčica Andrea ulazi u konflikt sa starijim bratom oko toga komu će pripasti soba starije sestre koja odlazi na studij u inozemstvo. Mali stan u kojem žive nije dovoljno velik za sve članove obitelji, stoga su ona i brat dosad morali spavati u istoj sobi kao i njihovi roditelji. Oboje zato sobu starije sestre vide kao šansu da konačno dobiju malo privatnosti.

"Ja imam već skoro 13 godina, treba i meni moja privatnost", tuži se Andrea majci, a najviše je muči to što se, kako kaže, nema gdje igrati kada joj dođu prijateljice. Kada Andrea shvati da soba neće pripasti njoj, odlučno uzima madrac i seli ga u špajzu, koju preimenuje u "vlastitu sobicu". Andrea sestrinu sobu ne nasljeđuje naprosto zato što je u obitelji pravilo da se soba nasljeđuje po principu starosti. Međutim, kada otac uvidi koliko je Andrei potreban vlastiti prostor, on je odluči razveseliti improviziranom "sobicom", kutkom koji je od roditelske sobe simbolično odvojen zavjesama. Andrea

EJLA
KOVAČEVIĆ:
DJEVOJAŠTVO
U KRATKO-
METRAŽNIM
FILMOVIMA
HANE JUŠIĆ
I BARBARE
VEKARIĆ

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Terarij (Hana Jušić, 2012)

tada konačno ima svoj mali prostor slobode, kutak u koji može pobjeći od napornog brata i roditelja. Po uzoru na *Vlastitu sobu* (*A Room of One's Own*, 1929) Virginije Woolf, Vekarić tako uzdiže djevojačku sobu na simboličnu razinu: ona nije samo puka spavača soba već i prostor u kojem se afirmira djevojački identitet, pravo na privatnost i slobodno djelovanje.

S druge strane, Hana Jušić u filmovima *Terarij* (2012) i *Da je kuća dobra i vuk bi je imao* prikazuje patološke posljedice suviše bliskih obiteljskih odnosa koji proizlaze iz nedostatka djevojačke privatnosti i pretjerane obiteljske kontrole. Granica između privatnog i obiteljskoga života nerijetko je zamućena ili je zbog okolnosti protagonistica ne može povući.

Terarij se tako bavi ambivalentnim odnosom mladih adolescenata, bratića i sestrične, koji provode vruće poslijepodne u bakinu trošnom stanu. Njihov odnos odražava tipičnu obiteljsku dinamiku gdje se istodobno spajaju ljubav i mržnja, agresija i nježnost. Uz to oboje reproduciraju stereotipne rodne uloge – Tina na sebe preuzima kućanske poslove i brigu o baki, dok se Maks uglavnom premješta s jednoga kauča na drugi te ubija dosadu igranjem videoigrice i zadirkivanjem sestrične.

Redateljica poseban fokus stavlja na banalne elemente svakodnevice, a njezinu monotonost podcrtava dugim, statičnim kadrovima pranja posuđa, izležavanja, rezanja noktiju ili pak depilacije i masturbacije. Monotoniji se pridružuje klaustrofobičan ugodaj trošnog i sparnog stana koji kumuje sve većoj tenziji među likovima osuđenima na boravak u istom prostoru. Tenzija se manifestira sitnim zadirkivanjima i sporadičnim dodirima koji pak razotkrivaju potisnuti erotski naboj koji se na koncu ispoljava.

U tom je pogledu interesantan snimateljski obrat u posljednjem kadru filma koji je snimljen iz djevojačine perspektive. Nakon ritualnog tuširanja, Tina se posve razodjevena pojavljuje pred Maksom. U prednjem planu su njezina leđa snimljena izvan fokusa, a Maksovo je zatečeno lice prikazano iz gornjega rakursa. Odabir subjektivnoga kadera može se protumačiti kao poigravanje konceptom muškoga pogleda (*male gaze*) jer autorica djevojku istodobno smješta u poziciju erotskog objekta koji se podvrgava muškom pogledu te u poziciju one koja ga kontrolira. Autoričin redateljski postupak u tom smislu izražava ambivalentnost djevojačine geste, koja se može interpretirati s



*Da je kuća
dobra i vuk bi
je imao (Hana
Jušić, 2015)*

jedne strane kao pokušaj preuzimanja kontrole nad vlastitom seksualnošću, a s druge kao samoobjektivizacija i pristanak na spolni odnos kao sredstvo za dobivanje Maksove afekcije.

Da je kuća dobra i vuk bi je imao slično tematizira horor obiteljskoga suživota. Glavna protagonistica Sandra sramežljiva je i pretjera-no osjetljiva mlada žena koja je zbog muževljeve rođendanske proslave prisiljena provesti dan s njegovom obitelji. Sam naslov sugerira da kuća u koju dolazi nije po njezinoj mjeri, baš kao ni ruralna mesarska obitelj koja poprijeko gleda na njezinu nesposobnost uklapanja u tradicionalni obiteljski narativ.

Uloga svestrane domaćice i pripošne sna-he koja se od nje očekuje posve joj je strana pa, ne znajući što joj je činiti, ona uglavnom zbu-njeno tetura hodnicima obiteljske višekatnice. Rutinski domaćinski poslovi poput mljevenja i pripreme mesa za roštilj praćeni su pužajućom tjeskobom, koja će tijekom ručka kulminira-ti potpunim gubitkom kontrole i eskalacijom potisnutih emocija u vidu grotesknih i perver-znih halucinacija.

Jušić idilični obiteljski ručak doslovno izjednačava s filmom strave i užasa te na taj na-čin efektno progovara o djevojačkim strahovi-

ma i nesigurnostima kao posljedicama njihove shizoidne pozicije u društvu koje im konstan-tno nameće poželjne, istodobno kontradiktori-ne i nedostižne feminine identitete.

Djevojaštvo i popularna kultura

Višestruko nagrađivani kratkometražni film Barbare Vekarić *Prva dama Dubrave* ispituje mogućnost pozitivnog djelovanja popularne kulture na djevojački identitet. Protagonistica filma je Amra, adolescentica i reperica iz zagrebačke Dubrave, koja dane provodi snatreći o svojim glazbenim idolima i uvježbavajući svoje najnovije rap stihove. Međutim, u sanjarenju je često ometa njezina mlađa sestra Dina s kojom mora dijeliti sobu. Dina uz to boluje od astme, a svoju bolest često perfidno iskorištava u se-strinskim svadama pa Amra uglavnom ispašta pod majčinom strogom palicom. Za Amru obitelj predstavlja mizernu i suhoparnu realnost, prepreku koja je sputava u fantazijama o ostva-rivanju blistave glazbene karijere. Svoj alter ego reperice gradi po uzoru na popularne američke reperice, kroz specifičan način odijevanja (*dresscode*) i tzv. bitch stav. Međutim, važno je to da ona nije samo pasivna potrošačica hip-hop kulture, već joj ona služi kao podloga za istraži-

EJLA
KOVAČEVIĆ:
DJEVOJAŠTVO
U KRATKO-
METRAŽNIM
FILMOVIMA
HANE JUŠIĆ
I BARBARE
VEKARIĆ

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Tena Pataky
kao Amra u
filmu *Prva
dama Dubrave*
(Barbara
Vekarić, 2011)

vanje i kreiranje vlastitog umjetničkog izričaja i identiteta.

Baveći se odnosom gledateljice prema ženskim filmskim idolima u *mainstream* filmovima, teoretičarka Jackie Stacey nastojala je positi tada aktualnu tezu da se gledateljice pasivno identificiraju s dominantnim muškim pogledom, zbog čega i same sudjeluju u svođenju ženske uloge na erotski objekt (Hollows, 2000: 53). Stacey tvrdi da gledateljice imaju potpuno drugaćiju percepciju filmskih zvijezda, odnosno da, usprkos patrijarhalnoj matrici, *mainstream* film doživljavaju ponajprije kao prostor koji nudi "repertoar femininosti" (Brundson, 1997: 85). Femininost se pritom shvaća kao performativni čin ili "prerušavanje" (*masquerade*), kao fleksibilna i kulturno uvjetovana kategorija koja se može iznova proizvoditi, s kojom se može pregovarati ili je odbaciti (Hollows, 2000: 60). Dakle, za neke gledateljice identifikacija i poigravanje s različitim filmskim femininostima može postati sredstvo otpora prema tipovima femininosti koji se nameću u njezinoj lokalnoj sredini. Autorica to naziva "izvan-filmskom" identifikacijom koja prelazi granice kinodvorane i proteže se na gledateljičine svakodnevne prakse (ibid.: 61).

Iako treba imati na umu da su feminini identiteti adolescentica kulturne konstrukcije koje kapitalizam nudi kao još jedan oblik potrošne robe (Driscoll, 2002: 247), isto je tako potrebno naglasiti da adolescentice nisu uvek samo pasivne, bezglave potrošačice koje će kupiti sve što im kapitalizam servira. Određeni tipovi femininosti mogu u konačnici imati pozitivan i ohrabrujući učinak na djevojke. U kontekstu filma Barbare Vekarić, Amra prisvaja tip femininosti koji se razvio unutar hip-hop supkulture te se postupno, rastom popularnosti žanra, komodificira unutar zapadnjačke, primarno američke popularne kulture. Njezin identitet reperice se pritom ne manifestira samo u provokativnome vanjskom izgledu i odijevanju već i u prgavom, odrješitom stavu, te na taj način ima više funkcija. On se prije svega može shvatiti kao sredstvo otpora tipičnoj slici žene u patrijarhalnome hrvatskom okruženju (kakvu primjerice utjelovljuje njezina majka), potom kao svojevrsna cool maska koja je štiti od potencijalnih opasnosti u urbanom predgrađu, a u konačnici i kao plodno tlo za izgradnju vlastita, autentičnog identiteta.



Prizor iz
filma *Nitko
nije savršen*
(Barbara
Vekarić, 2017)

Djevojaštvo i seksualnost

Djevojačka je seksualnost, kao i drugi elementi djevojačkog iskustva, obilježena kontradiktornostima i podređena društvenoj kontroli. U *mainstream* tinejdžerskim filmovima ona je uglavnom podređena stereotipnom manihejskom prikazu: djevojka je ili dobra djevica koja strpljivo čeka da nevinost pokloni "onomu pravom" ili "kurva" koja ulazi u mnogobrojne devijantne heteroseksualne odnose (Bento-Ribeiro, 2015: 14). Oba tipa podvrgnuta su društvenoj osudi, a nedostatak kompleksnijih prikaza koji bi pružali zdraviju i realniju sliku djevojačke seksualnosti osuđuje djevojke na ove etikete neovisno o tome jesu li stupile u spolni odnos.

Film *Nitko nije savršen* (2017) Barbare Vekarić bavi se navedenim stereotipima kroz lik prosječne srednjoškolke Stefani koja odlazi na školsku ekskurziju. Premda se naoko ni po čemu ne ističe među ostalima, Stefani je na glasu kao djevica i to joj predstavlja velik teret. Međutim, njezine kolege ne znaju da se od intimnih odnosa suzdržava jer se srami svojih asimetričnih dojki. Kada joj se konačno pruži prigoda da se intimno zblizi sa svojom simpatijom, Stefani se povlači i inzistira na tome da

ostanu odjeveni. Sljedeći dan ona dobiva "hlađan tretman", što je istodobno zbunjuje i rastružuje, a situacija postaje gora kada shvati da joj je netko tijekom kupanja u bazenu ukrao odjeću, a time i inkriminirajući grudnjak s podstavom.

Tijekom kolektivnog otvaranja "kuti-je tračeva", dok grozničavo iščekuje trenutak u kojem će se razotkriti njezina velika tajna, Stefani doživljava napadaj panike. Njezine grudi ipak nisu dočekale red, ali jest njezino djevičanstvo ("Stefani je djevica jer je frigidna."), koje je popraćeno kolektivnim učeničkim skandiranjem: "Raširi noge!" Očigledno jedini način da stane na kraj zadirkivanju jest da konačno "obavi" ono što se od nje očekuje, stoga na tulumu odluči brzopotezno izgubiti nevinost s Čagljem, najbezveznijim likom u razredu i ujedno glavnim raspršivačem tračeva. Kada Čagalj očekivano proširi trijumfalnu vijest, dolazi do spektakularnog obrata u kojem Stefani više nije "frigidna djevica", nego "mala droljica" koju prate prijezirni pogledi i osuda kolegica iz razreda. Dakako, Čagalj je bio i ostao "car" koji će ostati upamćen i kao onaj koji je "preobratio" frigidnu Stefani.

Vrijednost filma Barbare Vekarić u tome je što vrlo otvoreno upozorava na licemjerni

EJLA
KOVAČEVIĆ:
DJEVOJAŠTVO
U KRATKO-
METRAŽNIM
FILMOVIMA
HANE JUŠIĆ
I BARBARE
VEKARIĆ

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

društveni stav koji inzistira na "eksplicitnoj ženskoj seksualnosti i senzualnosti samo da bi je, jednom kada je dosegnuta, osudio kao sramotnu i nepoželjnu" (Barbara Pleić Tomić, 2014). Također upozorava na diskrepanciju između stereotipne društvene koncepcije djevojačke seksualnosti i realno kompleksnih, mnogostrukih mehanizama koji je oblikuju. U Stefaninu slučaju, prepreka ostvarivanju intimnog odnosa je njezino tijelo koje doživljava kao nelagodu, teret i sramotu.

Vodeći se Driscolličinom tvrdnjom da je odnos djevojaka prema vlastitu tijelu istodobno društven i narcisoidan, Stefanina se nelagoda može tumačiti kao posljedica neuklapanja u normativnu femininu sliku tijela, a koju prati

opsesivno nadgledanje, valoriziranje, i "discipliniranje" vlastita tijela (Stefani primjerice nosi grudnjak s podstavom kako bi joj grudi izgledale skladno). Driscoll djevojačku "samodisciplinu" povezuje s Foucaultovim idejama o mehanizmima moći u modernom društvu, odnosno sa sveprisutnim pogledom kao disciplinskim sredstvom moćnijim od oružja i fizičkoga nasilja, pogledom "koji nadgleda i koji će svaki pojedinac kad-tad interiorizirati do mjere da će postati vlastiti nadzornik te neprekidno i iznova izvršavati nadzor nad sobom" (Foucault, 1980: 155). Na isti se način djevojke od najranije dobi uči da promatraju/nadziru vlastita i tuđa tijela te da ih usklađuju s kulturnim i društvenim zahtjevima.

LITERATURA

- Bento-Ribeiro, Ana**, 2015, "Bodies in Transition. Girlhoods in Post-Communist Balkan Cinema", u: Mitchell, Claudia (ur.), *Girlhood Studies*, god. 8, br. 1, str. 10–25.
- Brundson, Charlotte**, 1997, *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, London: Routledge
- Driscoll, Catherine**, 2002, *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*, New York: Columbia University Press
- Foucault, Michel**, 1980, "The Eye Of Power", u: Gordon, Colin (ur.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon, str. 146–166.
- Hollows, Joanne**, 2000, *Feminism, femininity and popular culture*, Manchester: Manchester University Press
- Homovec, Boris**, 2016, "Intervju s Hanom Jušić", *Telegram*, 23. kolovoza, <<https://www.telegram.hr/kultura/pricali-smo-s-hanom-jusic-ciji-film-ne-gledaj-mi-u-pjat-uskoro-ide-u-veneziju-na-cuvenu-mostru/>>, posjet: 22. ožujka 2018.
- Oremović, Arsen**, 2014, "Nije to ženski val nego prije nismo mogle do novca", *Večernji list*, 15. rujna, <<https://www.vecernji.hr/kultura/nije-to-zenski-val-nego-prije-nismo-mogle-do-novca-961128>>, posjet: 22. ožujka 2018.
- Pleić Tomić, Barbara**, 2014, "Bila sam Baby Spice: Girl Power, feminism i djevojaštvo", *Muf*, 16. listopada, <<http://muf.com.hr/2014/10/16/bila-sam-baby-spice/>>, posjet: 22. ožujka 2018.
- Seničić, Maša**, 2017, "Ženski val ne postoji", *Milica*, 13. ožujka, <<http://milicamagazine.com/sr/hana-jusic-zenski-val-ne-postoji/>>, posjet: 22. ožujka 2018.

FILMOGRAFIJA

- Prva dama Dubrave*, red. Barbara Vekarić, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 2011.
- Moja! Moja! Moja sobica!*, red. Barbara Vekarić, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 2013.
- Nitko nije savršen*, red. Barbara Vekarić, Motion, Zagreb, 2017.
- Terarij*, red. Hana Jušić, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 2012.
- Da je kuća dobra i vuk bi je imao*, red. Hana Jušić, Akademija dramske umjetnosti, Hrvatska radiotelevizija, Zagreb, 2015.

UDK: 791(497.5)(091)

Enes Midžić

AKADEMIJA DRAMSKЕ UMJETNOSTI U ZAGREBU

Splitski *Narod* i neuočene činjenice koje datiraju Edisonove filmove nešto ranije

Ima jedan, za ono prelumiereovsko kinematografsko vrijeme, u prosincu 1892. začudan članak u splitskom listu *Narod* (god. 9, br. 86, Split, petak, 4. studenoga 1892) pod názivom *Kinetograf*, koji potpisuje neidentificirani M. S. L.¹ Stotinjak godina na taj članak nije bilo odgovarajuće reference, a donosi podatke važne za utvrđivanje činjenica početaka i razvoja filma i kinematografije. Iz članka filmolozi i povjesničari filma mogu okvirno ispraviti neke do sada "utvrđene" činjenice, mogu se odrediti neki novi i raniji datumi i okolnosti prvih "pravih" filmova, onih od kojih počinje film kakav poznajemo danas, a koji su proistekli iz rada Edisonova laboratorija i studija. Navodi iz članka pomiču i pobliže određuju datume proizvodnje prvog igranog filma, odnosno režirane, glumljene, kostimirane i scenografski aranžirane scene. To je ujedno i prvi film koji se rabio u komercijalne svrhe.

Članak je također zasigurno prvi u nas opis 35-milimetarske filmske kamere i filma proizvedenog u okviru Edisonova laboratorija, u West Orangeu, New Jersey, a koji je u javnosti prikazan tek oko sedam do osam mjeseci kasnije, 9. svibnja 1893. Ako je M. S. L. izvorni autor članka i nije ga prepisao iz onodobnoga stranog tiska, onda je to i svjetski raritet. Pa i da je prepisan, taj zaboravljeni i nedovoljno istraženi napis mijenja uvriježene povijesne podatke, koji nisu do sada uočeni u drugim onodobnim tiskovinama.

Iako se u članku ne navode bliži vremenjski podatci i okolnosti snimanja, svjedočeњem i preciznim opisom stanovitoga dr. M. V. Majera, koji je 1892. bio posjetitelj u Edisonovu laboratoriju u West Orangeu i gledao opisani film, možemo prepoznati da je riječ o filmu *Scena iz kovačnice (Blacksmith Scene)* W. K. L. Dicksona i Williama Heisea, koji proučavatelji Edisonova i Dicksonova rada datiraju u razdoblje od početka rada filmskoga studija Crna Marica (*Black Maria*) u veljači 1893, a prije svibnja 1893. Doduše, tek se pretpostavlja da je film bio jedan od testova iz 1892, ali je vjerojatnije da je snimljen 1893 (Spehr, 2008: 264–265).

Proizvodnju kao i pregled toga filma omogućio je stupanj razvoja Edison/Dicksonove *Kinetograph* kamere s 35-milimetarskim filmom, prilagođene sustavu okomita kretanja vrpce kroz kameru ljeti 1892. Taj kinematografski sustav kamere i uređaja za pregled filmova razvijen je u "fotografskom studiju" – laboratoriju (*Photographic building*), izgrađenom 1889, a prije izgradnje prvoga filmskog studija *Black Maria* 1893.

Dokumentirani podatci o razvoju Edison/Dicksonova kinematografskog sustava od mikrofotografskih snimaka na cilindru, kamere s vodoravnim tijekom 19-milimetarskoga filma te 35-milimetarske kamere s okomitim tijekom filma, prototipa *Kinetoscope* za oba sustava, o kojima su iscrpno pisali Terry Ramsaye, Gordon Hendricks, Charles Musser

¹ Osim u tom napisu inicijale M. S. L. nisam našao u nakladi *Naroda* za 1892.

i Paul Spehr, sučeljeni sa svjedočenjem dr. Majera u napisu M. S. L.-a u *Narodu*, proizlazi da je *Blacksmith Scene* snimljen osam do deset mjeseci ranije no što se danas navodi u literaturi. To potvrđuje i da taj film nije snimljen u studiju *Black Maria* te upućuje na to da možemo zanemariti i njihovo datiranje filma *Blacksmith Scene*.

Sukladno tomu može se preciznije dati-
rat i snimanje filma *Potkivanje* (*Horse Shoeing*) W. K. L. Dicksona i Williama Heisea, prije sni-
manja filma *Blacksmith Scene*. Filmovi *Scena iz kovačnice* i ranije snimljen i nesačuvan *Potkivanje* prikazani su 9. svibnja 1893. na re-
dovitome mjesечно sastanku članova Odjela za fiziku (*Department of Physics*) u Brooklyn Institute of Art and Sciences. Na predavanju je predstavljen Edisonov kinematografski sustav s prototipom *Kinetoscopem* i održano prvo javno prikazivanje filmova pred približno 400 članova Odjela, koji su pojedinačno gledali fil-
move.

Kako je napis *Kinetograf* u novinama *Narod* iz 1892. izbjegao temeljitu analizu

Napis u splitskom *Narodu* iz 1892. za svjetske je istraživače važan putokaz i svjedočenje, ali je pisan na malom jeziku i objavljen u lokalnoj tiskovini, koja je izlazila u Splitu utorkom i petkom na dva lista, tj. četiri stranice. Na njega je prvi upozorio 1961. Duško Kečkemet u knjizi *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji*, doduše šturo i bez nekih detalja, ali i s naznatom o sadržaju filma. On se bavio zaokruženom i pionirski otvorenom i dotad neobrađenom temom, tako da mu je članak iz *Naroda* bio važan za postojanje podataka i svijesti o izumu filma i prije razvikanog "izuma filma ili kinematografije" braće Lumière. Konačno, konstatacija jednog od najautoritarnijih povjesničara filma Georges-a Sadoula, promovirana u njegovim knjigama od kraja 1940-ih, o pobedniku u trci za kinematografijom, navela je naše učitelje da nas niz godina, pa i danas,

lakonski uče kako su braća Lumière "izumili film": "Pobjednik je u tom pronalazačkom natjecanju morao biti onaj koji prvi uspije izvesti niz javnih predstava za koje će se plaćati ulaznična" (Sadoul, 1962: 13).

Taj ču dio iz Karamanove knjige zbog zanimljivosti teme i citirati:

"1892. doznaje građanstvo u novinama o najnovijem Edisonovom pronalasku 'kinetografu', dakle o prvom američkom kinematografu, koji je prethodio onome braće Lumiere u Parizu. 'To je sprava – opisuje jedan podlistak – kojom se zbivši događaj tako vjerno pred vama ponavlja, da možemo lica, a što više njihovo kretanje i njihov glas najtačnije raspoznati.' U prvoj se sceni vidjelo se i čulo tri kovača kako kuju željezo i piju pivo." (Kečkemet, 1961: 35)

Nažalost, taj šturi navod, ali i intrigantni podatak, nije izazvao dovoljno pozornosti daljnjih tridesetak godina, sve do knjige vrijednog istraživača povijesti hrvatskog filma Vjekoslava Majcena *Hrvatski filmski tisak do 1945*, u kojoj je naveden jedan drugi fragment teksta iz *Naroda*.

Najraniji tekst, koji govori o pravom filmu kao pokretnim slikama, pronađen je u splitskim novinama *Narod* od 4. studenog 1892. godine pod naslovom *Kinetograf*, a potpisani je početnim slovima imena autora M. S. L.

Radi se o opisu Edisonova izuma pri-
kazivanja pokretnih slika, snimaka na filmskoj vrpci, pomoći aparata koji je povezan s fonografom (dakle o projekciji zvučnog fil-
ma), dvije godine prije nego se ovaj aparat, nazvan kinetoskopom, pojavio na tržištu.
Opis osnovnih principa filmske projekcije je vrlo precizan:

"To je sprava, kojom se zbivši doga-
djaj tako vjerno pred nama ponavlja, da možemo sva lica, a što više njihove kretnje i

njihov glas najtačnije raspoznati. Ova sprava osniva se na fizičkom načelu da utisak u oku ostaje još neko vrijeme i onda, kad je prijedmeta ispred njega već nestalo.”⁽⁸⁾

U tekstu je dalje opisan i sadržaj filma koji je autor gledao u SAD-u, na projekciji kod Edisona.⁽⁹⁾

⁽⁸⁾ Narod, god. IX, br. 86, od 04. II. 1892.

⁽⁹⁾ Prema opisu radi se o Muybridgeovom filmu Kovači.² (Majcen, 1998: 15)

Osim tvrdnje da je riječ o filmu Kovači E. Muybridgea, Majcen navodi da je Edison od 1891. snimao filmove u studiju Black Maria (Majcen, 1998: 9), što je podatak prenesen iz relevantnih povjesničarskih navoda.

Temeljem Majcenova navoda, a bez uvida u cijelovit članak, i ja sam se u svojoj knjizi Živuće fotografije i pokretne slike. Razvoj kinematografske tehnike pozvao na njegov navod, ali sam izrazio sumnju da je riječ o Muybridgeovim Kovačima već o filmu Blacksmith Scene. Nisam to šire istraživao ni elaborirao (Midžić, 2009: 299):

Vijest o izumu Edisonova Kinetographa objavljena je u Hrvatskoj već 4. studenoga 1892., i to u splitskim novinama Narod. Pod naslovom Kinetograf, potpisanim inicijalima autora M. S. L., prenosi se iskustvo nekoga koji je očito gledao film u Edisonovu laboratoriju. Evo kako je uređaj opisan:

“To je sprava kojom se zbivši dogadjaj tako vjerno pred nama ponavlja, da možemo sva lica, a što više njihove kretnje i njihov glas najtačnije raspoznati. Ova sprava osniva se na fizičkom načelu da utisak u oku ostaje još neko vrijeme i onda, kad je prijedmeta ispred njega već nestalo.”⁽ⁱ⁾

ENES MIDŽIĆ:
SPLITSKI NAROD
I NEUOČENE
ČINJENICE
KOJE DATIRAJU
EDISONOVE
FILMOVE
NEŠTO RANIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² Podebljano E. M.

³ Podebljano E. M.

Prema opisu filma, u prikazanoj su se sceni vidjeli i “čuli” tri kovača kako kuju željezo i piju pivo. Prema tome, može se zaključiti da je bila riječ o filmu koji je bio ozvučen fonografom. Vjerojatno je posrijedi film Blacksmith scene (red. W. K. L. Dickson, snim. W. Heise)⁽²⁾, prvi film koji je u Americi javno prikazan kinetoscopom nekoliko mjeseci poslije, i to 9. svibnja 1893. na Brooklyn Institutu.³

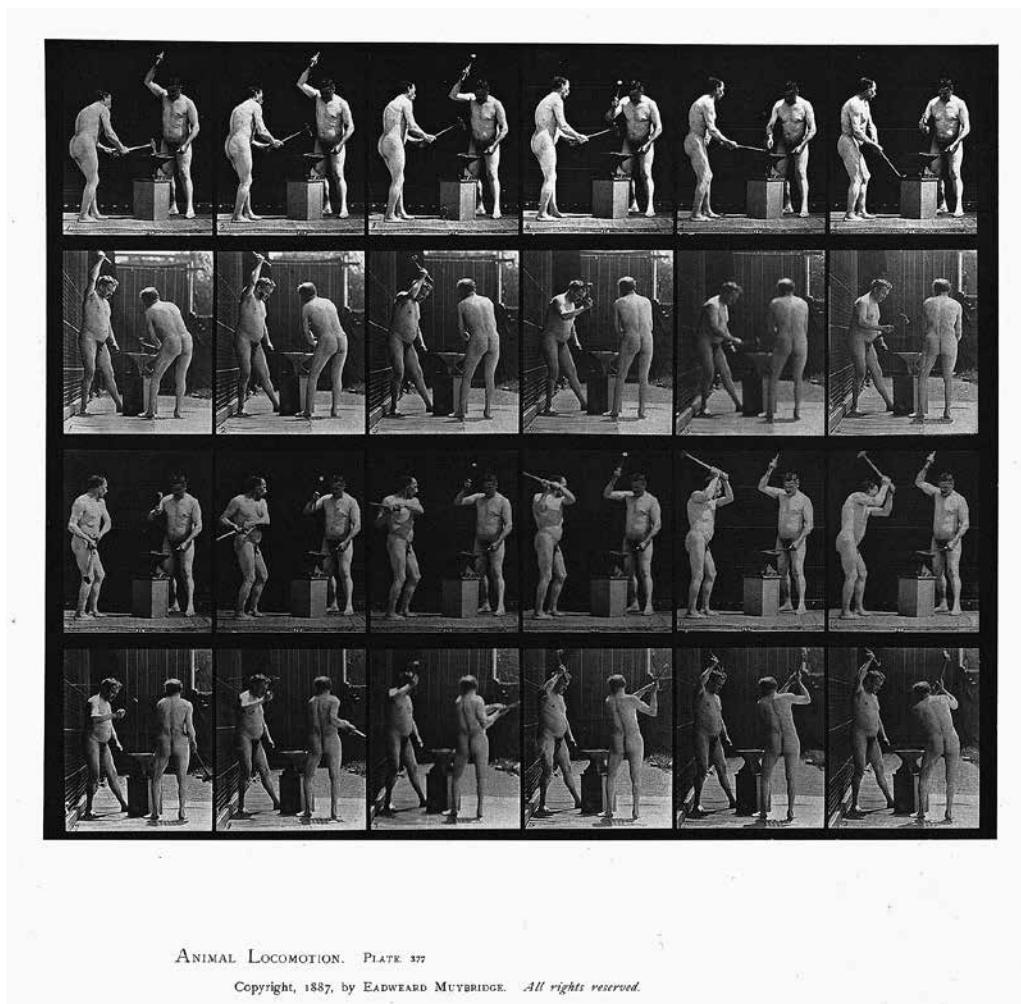
⁽ⁱ⁾ M. S. N.: Kinetograf, Narod, god. IX, br. 86, Split, 4. II. 1892. (Kečkemet, Duško: Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji, Muzej grada Splita, Split, 1969.; Majcen, Vjekoslav: Hrvatski filmski tisak do 1945., Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka, Zagreb, 1998.

⁽²⁾ Majcen pretpostavlja da je riječ o Muybridgeovu filmu Kovači. Iako je film Blacksmih scene snimljen po uzoru na Muybridgeove kronofotografije, on se nije bavio filmskim snimanjem, a animirane fotografije nisu više bile takva atrakcija kojoj bi pretvodni opis odgovarao.⁴ (Midžić, 2009: 299)

U Majcenovo je opasci navedeno da je riječ o filmu Kovači Eadewarda Muybridgea, što mi se činilo nemogućim. Muybridge nije snimao filmove, nije postojao medij transparentne savitljive i čvrste podloge za nanošenje svjetlosjetljive emulzije (film) niti je bilo odgovarajućeg uređaja (filmske kamere).

Muybridge je snimao kronofotografije u okviru istraživanja na University of Pennsylvania s postavom od 2 × 12 fotoaparata, od kojih je jedan postav snimao s prednje strane u odnosu

⁴ Podebljano E. M.



na radnju, a drugi bočno. Trajanje kronofotografski snimljene radnje s dvanaest fotoaparata moglo je iznositi najviše sekundu do dvije. Među bezbroj kronofotografskih prizora nalaze se i tri prizora s kovačima. Taj je niz zasigurno svojim sadržajem zaveo Majcena.

Iz Karamanovih i Majcenovih interpretacija članka moglo se zaključiti da je film bio ozvučen, što sam i sam naveo. Međutim, pozornim čitanjem izvornoga članka to se ne može pronaći u svjedočenju dr. Majera. U članku su navodi o zvuku vezani uz opis *Kinetographa*, a ne uz film koji je prikazan Majeru.

Majcenov navod da je Edison od 1892. snimao filmove u studiju *Black Maria* vjero-

jatno se temelji na zabludi koju je unio sam Dickson koji je tvrdio da je *Black Maria* izgrađena 1891/92 (Dickson, 1933: 15). To je, prema postojećoj dokumentaciji, računima i utrošku materijala za gradnju, opovrgnuto. (Svejda, 1961: 6–8; Musser, 1991: 32)

Nakon desetljeća oklijevanja, jer je uvijek nešto bilo preče, da bih potvrdio svoj navod o filmu *Scena iz kovačnice*, pročitao sam cijeli članak u *Narodu*, a u njemu je – što prije nisam znao – dan i sadržajno prepoznatljiv prikaz filma, iz kojeg je identifikacija jednostavna. To baca sasvim novo svjetlo na tijek razvoja filma u Americi i svijetu.

Narod, god. IX, br. 86, Split, 4. 11.

1892.

Izvorni članak u Narodu, koji od izlaska nije u cijelosti objavljen, donosi, dakle, svjedočenje posjetitelja, stanovitog dr. M. V. Majera, koji je gledao 1892. prvi film na 35-milimetarskoj vrpci⁵ u Edisonovu laboratoriju.

“Kinetograf.

Slavni izumitelj Edison toliko je puta već iznenadio svijet svojim izumima. Ovi su izumi sve zanimiviji i jedan veći od drugoga. Još nedavno cijeli se obrazovani svijet divio, a i danas se divi njegovu izumu fonografa. To je sprava, kojom se mogu reproducirati glasovi ljudski upravo onako, kako ili čovjek govori, tako da se svaki poznati glas koje ličnosti na dlaku može raspozнатi. Istina, jedva da će od toga velikog izuma biti kakove praktične vrijednosti; ali fonograf ostaće i vrijediće mnogo kao stvar ili sprava srca i nauke. Mnogi smo osjetili već gubitak koga miloga pokojnika, pa kao amanet čuvamo pismo ili bilo kakvu prikladnu uspomenu, da nas uvijek na njega sjeća. A kako bi nam bila najdraža uspomena, da smo mogli uščuvati njegov glas, koji bi nam srce razdragao i tako nas za časak ugodno u njihovo društvo prenio. To bi doista bila najljepša uspomena na, koja bi nas mnogo puta razveselila, a i do suza ganula.

Nauka je fonografom bez sumlje mnogo dobila. Kao što je u opće cijela priroda velika tajna, tako i u glasovima životinja leži mnoga tajanstvenost, koje će se donekle moći riješiti ovom spravom. U tom nas utvrđuju pokušaji, koji su nedavno sa majmunima preduzetи, a broj tijeh pokušaja bez sumlje da će se sve više umnožavati u naučnjačkim krugovima.

ENES MIDŽIĆ:
SPLITSKI NAROD
I NEUOČENE
ČINJENICE
KOJE DATIRAJU
EDISONOVE
FILMOVE
NEŠTO RANIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Narod, god. IX,
br. 86, Split, 4.
11. 1892.

No još se nije uvije svijet potpuno sa fonografom ni upoznao, a već javljaju o novom izumu velikoga Edisona, a to je *kinetograf*. To je sprava, kojom se zbivši događaj tako vjerno pred nama ponavlja, da možemo sva lica, a šta više njihove kretnje i njihov glas najtačnije raspoznati. Ova sprava osniva se na fizikalnom načelu, da utisak u oku ostaje još neko vrijeme i onda, kada je prijedmeta ispred njega već nestalo. Mi vidimo munju kao isprekidanu crtlu, a ona je ipak samo jedna iskra. Djeca se rado u večer kod ognjišta igraju tako, da zapale štapić na vrhu i njime po mraku mašu, te im se od one zapaljene tačke pričinjavaju kojekakove vatrenе crte. Na tom se osniva i igracka, koju zovu stroboskop. Tu su postavljene slike, koje predstavljaju kakav prijedmet u raznim položajima, kako slijede jedan za drugim, pa se to vrlo brzo pred očima okreće, a tijem se dobiva od svijeh jedna jedinstvena jasna slika. Tako je u bitnosti složen i kinetograf koji

5 Ako ne računamo nesačuvani, a u Brooklyn Institute prikazani film Potkivanje (Horse Shoeing).

je uz to spojen još sa fonografom, da slike daju i svoj glas.

Naravno, da su te slike vanredno tačno izvedene, a to je moguće bilo postići samo sa najnovijim fotografičkim aparatima. Edison je na takovom fotografičkom aparatu pomoću okretavih bubenjića na osjetljivoj pločici snimio na 40 slika u jednoj sekundi od prijedmeta, koji se vrlo brzo okretnao. Sjedinjenje ovih slika su živi prizor biva u malom aparatu, koji nije veći od sandučića sa pô metra dužine i visine. U ovom aparatu, pomiče se pločica sa slikama onom istom brzinom, koja je bila nužna kod stvaranja tijeh slika. Dr. M. V. Majer video je kinetograf u samoga Edisona i priopovjeda, da je u njemu posve jasno slijedeći prizor video: Tri kovačka momka kovahu na nakovnju željeznu šipku, koju je jedan od vremena do vremena preokretao i podizao. Pošto je željezo u neki dio jedne minute izragljivao, ostaviše djetići svoje teške čekiće na zemlju i u nekoliko koraka odoše do jednoga stola, na kojem su bile tri čaše piva. Oni ispiše to pivo, obrisaše usta, uzeše čekiće i nastaviše svoj posao. - Sve kretnje odijela, kao i ine najsitnije pojedinosti, koje su se u ovom prizoru zapaziti mogle vidjele su se i ovdje.

Nema sumlje, da će i ova sprava pomoći, da se važni događaji, kao bitke odlažak i dolazak pobedonosnih četa, skupštine, itd. kao i ini ganutljivi prizori još bolje

6 Muybridge projekcijskim uređajem Zoopraxiscope od 1879. ostvaruje projekciju pokretnе slike, temeljem suslijedno snimljenih fotografija mijena pokreta ljudi i životinja, koje su kao dijapozitivi bile smještene uz obod kružne staklene ploče. Duljinu trajanja projiciranja pojedinoga crteža određivali su odgovarajući otvori na zaslonu što ga je činila

ovjekovječe, nego što je to do jako moguće bilo; a sam ovaj izum je u nizu mnogih drugih takogjed jedan, koji će ovjekovječiti slavu njegovog velikog izumitelja.

M. S. L.

Film *Scena iz kovačnice*, prikazan na prvoj javnom prikazivanju filmova 9. svibnja 1893. na Brooklyn Institute of Arts and Sciences, razlikuje se od ovog opisa samo u dva detalja. Pivo piju iz jedne boce, a od trojice kovača samo dvojica se u jednom trenutku pomiču od nakovnja prema postolju s vatrom od opeke, te vraćaju kovanju.

Prvotni Dicksonovi pokusi filmskoga snimanja

Nakon Muybridgeove prezentacije Zoöpraxiscope⁶ u Orangeu u New Jerseyu 25. veljače 1888. Edison i Muybridge raspravljaju o povezivanju projekcijskog uređaja s *Phonographom*. Edison planira izraditi napravu namijenjenu povezivanju pokretnih slika i zvuka koja će "biti oku ono što je phonograph uhu *Kinetoscope Moving View*". Zamisao mu je bila da se uz obod navoštenoga valjka sa zapisom zvuka nađe i valjak sa zapisom slike od približno 42 000 sličica veličine 1/32" (inch)⁷ u kontinuiranoj spirali sa 180 sličica po okretu valjka. (Musser, 1991: 29)

Taj se rad prvotno odvijao u Laboratorijskoj sobi br. 5. za foto-kinetofonografske eksperimente, na prvoj katu Edisonova laboratorijskog kompleksa u West Orangeu. Uz tu sobu bila je prostorija za laboratorijsku obradu, odnosno kopiranje fotografija Sunčevom svjetlošću. U

usporedno postavljena metalna ploča kružnog oblika, koja se okretala u suprotnome smjeru. Prvom javnom projekcijom Zoopraxiscopea 4. svibnja 1880. u San Francisco Art Association te njegovom turnejom po Europi mnogi započinju priču o početku kinematografije.

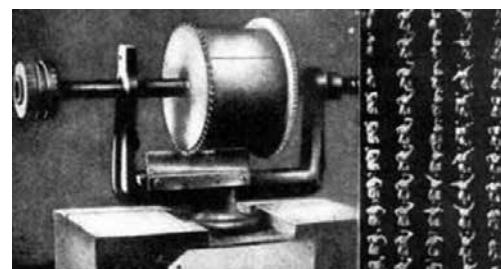
7 1 inch ("") = 2,54 cm

tim su se prostorijama obavljala fotografkska snimanja, laboratorijska obrada i mehanički radovi na izradi uređaja za snimanje pokretnih slika.

U tim koji je razvijao taj projekt Edison u lipnju 1889. uključuje svoga glavnog istraživača i priznatog fotografa Williama Kennedy-Laurieja Dickson.⁸

Dickson je razvijao uređaj za snimanje mikrofotografskih kronofotografiskih snimaka na transparentnom celuloidnom fotografskom plan-filmu Johna Carbutta. Plan-film je postavljen na obodu rotirajućega valjka promjera 4 1/2", a spiralno se snimalo uzastopno oko 300 statičnih mijena pokreta.

Snimljena slika, prvotno promjera 1/32" (0,8 cm), promatrala se povećalom, tj. mikroskopskim objektivom tvrtke Leitz. Pri reprodukciji pozitivske slike istoga formata, fotogra-



Mikrofoto-
grafski sustav
za snimanje i
gledanje po-
kretnih slika s
fragmentom
plan-film
snimke

Monkeyshines,
1889. (Dickson,
1933:10)

mi su se na istom ili sličnom uređaju prosvjetljivali električnim bljeskom Geisslerove cijevi, po uzoru na *Tachyscope* Ottomara Anschützta,⁹ koji je imao ili pak sam izgradio. Kratki bljeskovi kompenzirali su kontinuirano kretanje sličica na valjku i dobiven je dojam pokretnih slika.¹⁰

Te prve probe, poznate pod nazivom *Majmunarije 1 i 2* (*Monkeyshines 1* i *Monkeyshines 2*), koje je izvodio John Ott, više su sličile na kro-
nofotografije nego na film. Snimke su, za razli-

8 Dickson (1860–1935), sin englesko-škotskih roditelja, rođen je u Francuskoj. U SAD dolazi 1883. i u New Yorku se zapošjava u Edisonovoj električnoj kompaniji. Godine 1885. Edison ga angažira u svojem privatnom laboratoriju u Menlo Parku u New Jerseyu, a 1887. u laboratoriju u West Orangeu, u istoj saveznoj državi. Osim što je konstruktor prve filmske kamere i uređaja za prikazivanje pokretnih slika, Dickson je postavio važne filmske standarde za 35-milimetarski filmski format: širinu filma, veličinu i omjer filmskoga fotograma te broj, smještaj, oblik i dimenzije perforacija. Dickson je i producent, filmski snimatelj, redatelj i glumac. Snimio je i proizveo mnoge filmove kojima je demonstriran rad *Kinetographa* i *Kinetoscopeda*. U travnju 1895. napušta Edisonsa i s Woodvilleom Lathamom sudjeluje u konstrukciji sustava *Panopticon* s 51-milimetarskim filmom. S Hermanom Caslerom u tvrtki *American Mutoscope and Biograph Company* razvija sustav kamere *Biograph*, kojom i snima. Vraća se 1897. u Europu gdje radi kao *Biographov* predstavnik i nastavlja snimati. Dickson je i pisac prvih knjiga o filmu. Sa sestrom Antonijom napisao je *The Life and Inventions of Thomas Edison* (1894) i *History of the*

Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph (1895).

9 Anschütz (1846–1907), njemački fotograf, bavio se kronofotografijama istodobno kad i Muybridge. Snimao je postavom od dvanaest fotoaparata, kojim je postizao dvanaest suslijednih snimaka u dvije sekunde. Nakon toga je razvio postav 24 fotoaparata s električno sinkroniziranim zaslonima, koji je sam konstruirao. Uređajem *Tachyscope* (1885), odnosno električnim brzogledačem (*Der elektrische Schnellseher*), razvijao je svoj postupak pokretnih slika kroz sedam ili osam inaćica. Započeo je bubnjem, kao i poslije Dickson, a završio je pločom kružnog oblika na kojoj je ograničeni broj pozitivskih slika. Električnim bljeskom spiralne Geisslerove cijevi, koja se napajala strujom iz akumulatora, suslijedno se prosvjetljavao niz od 20 do 24 kronofotografije na staklu, čime se postizao dojam pokretnе slike. U kasnijim inaćicama kronofotografije su se izrađivale na celuloidu i umetale u metalne okvire.

10 Projekcijom statičnih mijena pokreta pokretnе slike temeljene su na dva privida: prividu kretanja – phi-fenomen (Gestalt psihologija) i prividu postojanoga svjetla – perzistencija.

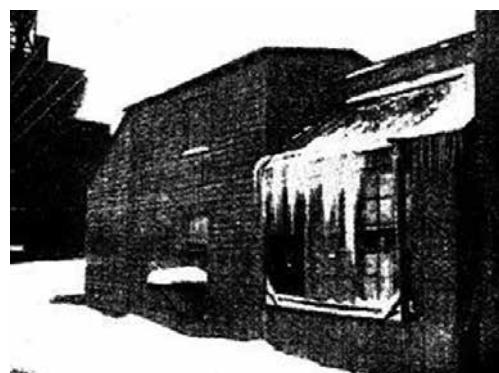
ku od Muybridgeovih snimaka s 12 odnosno 24 fotoaparata na staklenim fotografskim pločama, snimljene na jednom transparentnom celuloidnom fotografskom plan-filmu s približno 300 fotograma i jednom kamerom.

Pokretne slike na mikrosnimkama nisu ni približno nalikovale filmskim snimkama kakve danas poznajemo i nazivamo filmom. Filmske pokretne slike možemo okarakterizirati kao niz sukcesivnih statičnih fotograma pokreta snimljenih kamerom, određenom frekvencijom na transparentnoj perforiranoj filmskoj vrpcu. Snimanje predstavlja rastavljanje pokreta na njegove trenutačne mijene – analizu pokreta, a reprodukcija snimljenih mijena pokreta istom frekvencijom kojim je pokret snimljen ostvaruje vizualnu iluziju istog tog pokreta – i to je sinteza pokreta. To je film koji danas poznajemo, a taj rad Dicksonu tek slijedi.

Rad u glavnoj zgradi Edisonova laboratorijskog kompleksa (West Orange Laboratory) nije bio najpogodniji za precizne fotografске snimke. Velik broj dinamo-uređaja i drugih strojeva u zgradama izazivao je lagane vibracije, što je utjecalo na oštinu snimke, a prigodom snimanja moralo se zaustavljati dizalo koje je izazivalo dodatne vibracije. Trebalo je naći novi prostor.

Photographic Building i prve „prave“ filmske snimke

Za rad na razvoju sustava Kinetograph/Kinetoscope Dickson, u odsutnosti Edisona koji je u Europi na Pariškoj izložbi, gradi kraj glavnoga laboratorijskog kompleksa – *Photographic Building*. Studio je dovršen u prosincu 1889. Uz glavnu prostoriju veličine 18 × 20 stopa, s velikim prozorom i ostakljenim posmičnim krovom, tu su bile i dvije tamne



Photographic building,
1889, The
Photographic
Times, siječanj
1895.



Interijer
Photographic
Building s
Kinetographom
modelom 1 i
2 (Dickson,
1933:14)

komore, jedna za fotografsku obradu, a druga za rezanje i perforiranje, filma te prostorija na katu za pregled testnih snimaka. (Dickson, 1933: 12; Hendricks 1961: 75–79)

Nove ideje za sustav Edison dobiva tijekom boravka u Europi potkraj 1889, gdje je u susretu s Étienne-Julesom Mareyem¹¹ upoznao njegove uspješne sukcesivne snimke na filmu s intermitentnim¹² kretanjem. Nakon povratka upotpunjuje svoju patentnu dokumentaciju za razvoj Kinetoscopu na način da spominje filmsku perforiranu vrpcu, transportne zupčanike i kolute s filmom, ali još uvijek govori o mikrofotografijama koje se prosvjetljavaju bljeskom te projiciraju. (Motion Picture Ceavet IV, 2. studenoga 1889)

¹¹ Francuski liječnik i fiziolog (1830 – 1904), jedan od pionira kronofotografije, s Georgesem Demenyjem konstruirao je 1887. *chronophotograph* kameru i projektor s isprekidanim kretanjem papirne, a poslije celuloidne vrpcice. U kamери se prvotno već

poznati Eastmanov *stripping-film* bez perforacije kretao vodoravnim tijekom.

¹² Lat. *intermittere* – koji se prekida na neko vrijeme, pojave na mahove, kretanje na mah.

Uz Edisonov povratak u West Orange vezan je i Dicksonov nevjerodostojan iskaz iz njegove knjige *The Life and Inventions of Thomas Edison* (1894), gdje navodi da je Edisonu prikazao projekciju na zaslonu filma sinkroniziranu *Phonographom*. Tu nasmiješeni Dickson skida šešir i izgovara: "Dobro jutro, gospodine Edison, drago mi je da se ste se vratili. Nadam se da ste zadovoljni s Kineto-*Phonographom*". Sam je Edison u dva navrata zanjekao projiciranje filma, ali kasnijih godina tvrdio je da je film projiciran na zaslonu veličine pravokutne slike od pet stopa. (Dickson, 1895: 19, Ramsaye, 1926: 66–69)

Ideje preuzete od Mareya ne razrađuju se odmah jer Edison angažira Dicksona na velikom industrijskom kompleksu u Ogdenu na razvoju separatora rude. Time djelomično zamire rad na kinematografskome sustavu, koji se nastavlja tek u listopadu 1890, kada Dickson dobiva novog pomoćnika Williama Hayesa.

Uz rad na cilindar-uređaju s mikrofotografijama i *Kinetoscopeu* Dickson i Hayes razvijaju kameru s vodoravnim tijekom $3/4"$ (19 mm) jednostrano perforirane filmske vrpce. Ispred vrpce bila je maska (prozorčić u vratima kamere) kroz koju su se snimali fotogrami kružnog oblika. Pretpostavlja se da je kamera bila u funkciji od svibnja 1891, a prvi film snimljen njome je *Dickson Greeting*, u kojem Dickson stavlja polucilindar na glavu.

Već 1891. Dickson i Hayes snimili su najmanje sedam filmova. Filmove Dicksonov pozdrav (*Dickson Greeting*), Atleta iz Newarka (*Newark Athlete /with Indian Clubs/*) i Boksači (*Men Boxing*) u fragmentima je sačuvao u bilježnicama Edisonov suradnik Charles Batchelor. Poznati su i sačuvani fotogrami "Čovjeka s lulom" na kojima je laboratorijski zaposlenik

ENES MIDŽIĆ:
SPLITSKI NAROD
I NEUOČENE
ČINJENICE
KOJE DATIRAJU
EDISONOVE
FILMOVE
NEŠTO RANIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 Lumièrev sustav *Cinématographe* rabi 35-milimetarski film koji je 0,8 mm širi od Edison/Dicksonova formata $1\frac{3}{8}"$, što je zanemarivo. Kompatibilnost tih dviju filmskih vrpca, jednostavnost i praktičnost sustava *Cinématographe*,



James Duncan snimljen u krupnome planu. (Musser, 1991: 31)

Prvi su put ti 19-milimetarski filmovi prikazani na prototipu *Kinetoscopu* 20. svibnja 1891. u Edisonovu laboratoriju, i to predstavnicama *National Federation of Woman's Cluba*, koje je ugostila Edisonova supruga Mina. To je bila i prva javna filmska predstava o kojoj su predstavnici tiska odmah izvijestili javnost.

35-mm – $1\frac{3}{8}"$ format filma

Nakon uspješne uspostave filmskoga snimanja Dickson se odlučuje modificirati 19-milimetarski sustav na 35-milimetarski format i kameru s okomitim tijekom filmske vrpce. Filmski format 35-milimetarskoga filma, a tako i svih uređaja u sustavu, počinje se primjenjivati od početka 1892. Za Dicksonov novi postupak s dvostrano perforiranom vrpcom i kamerom s okomitim tijekom od prosinca 1891. George Eastman je isporučivao prvotno film širine $1\frac{1}{2}"$ te u dužine 50 stopa (15 m).

Od siječnja 1892. Dickson se odlučuje za film širine $1\frac{3}{8}"$ (34,2 mm), te Eastmanovu isporuku vrpce širine $1\frac{9}{66}"$ u svom laboratoriju suzuje na $1\frac{3}{8}"$. (Spehr, 2016: 12) Taj je format poslije široko prihvaćen u profesionalnoj kinematografiji i poznat kao 35-milimetarski film.¹³

Film širine $1\frac{3}{8}"$ je uzdužno i obostrano perforiran. Iskoristivi prostor na filmu, koji se nalazi između perforacija, određuje veličinu pravokutnog otvora u vratima *Kinetographa*. Otvor omjera stranica 4 : 3 (1,33 : 1) veličine je

kao i kasnije napuštanje okruglih Lumièrevih perforacija i prihvatanje Edison/Dicksonovih perforacija, uz projiciranje filmova, pospješili su strelovito širenje filma po svijetu.

Dio 19-mili-
metarskoga
jednoper-
foracijskog
negativa filma s
vodoravnim ti-
jekom *Dickson
Greeting*, 1891.

25,4 × 19,1 mm (1 × ¾"). Uz svaki su fotogram po četiri obostrano postavljene perforacije, a na svaku stopu filma može se snimiti šesnaest fotograma.¹⁴ Perforacije su omogućile ekvidistantni (jednaki) pomak filmske vrpce od fotograma do fotograma, a uvođenje malteškoga križa, odnosno hvataljke intermitentno kretanje vrpce pri snimanju i projekciji, što je omogućilo mirovanje dijela filma na kojem se odvijala ekspozicija fotograma.¹⁵

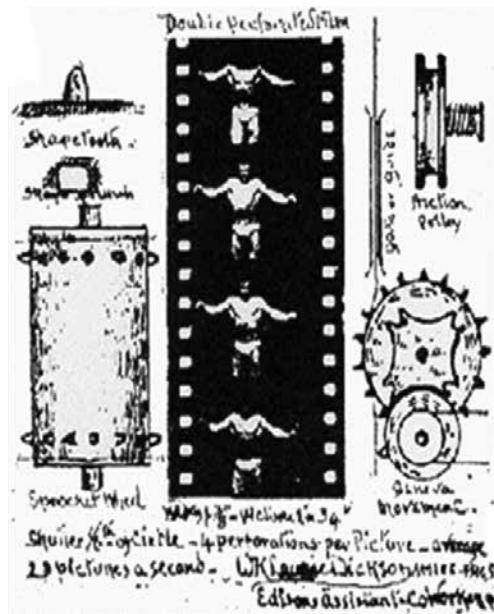
Te su mjere odredile standarde profesionalne kinematografije, koji su obilježeni 35-milimetarskim filmom i koji, uz minimalne izmjene veličine fotograma i standardizacije perforacija za različite vrste filmova pri snimanju i kopiranju, traju do danas.

Kao anegdota prenosi se da je veličina fotograma određena Edisonovim naputkom da bi slika trebala biti širine njegova palca.

Glomazan i težak *Kinetograph* s okomitim tijekom filmske vrpce, postavljen na čvrsto postolje, pogonjen je elektromotorom. Posmičnim mehanizmom (stop device) upravlja isprekidanim kretanjem transportnog zupčanika filma, a povezan je sinkrono sa zaslonom kamere. Patent za *Kinetograph* prijavljen je 24. kolovoza 1891., a dobiven 21. veljače 1893. Kamera je patentirana samo za SAD jer je Edison lakonski izjavio da dodatnih 150 dolaru za patent u stranim zemljama, uključujući Veliku Britaniju i Francusku, nije toga vrijedan. (Ramsaye, 1926: 76)

¹⁴ 54 sl. po jednome metru.

¹⁵ Ekspozicija, odnosno osvjetljavanje svakog pojedinog fotograma prigodom snimanja i projiciranja, odvija se u vrijeme mirovanja filma u okviru, u vratima kamere odnosno projektora. Nakon toga mora se osigurati i izmjena fotograma te se film u kameri i projektoru kreće istodobno dvojako: kontinuirano i isprekidano – intermitentno. Dio filma u putanji ispred i iza vrata kamere kreće se kontinuirano, sukladno okretanju transportnih zupčanika, a odnosi se na odmatanje neeksponiranog filma, na njegovu putanju do vrata kamere te



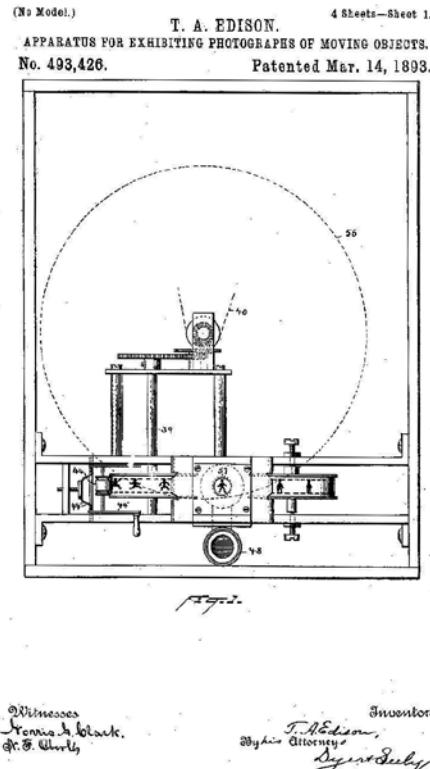
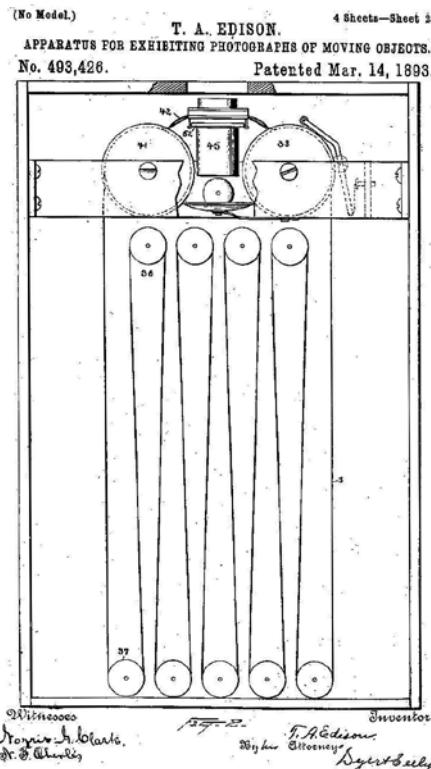
Dicksonov
kasniji prikaz
35 mm sustava
Kinetograph
(Dickson,
1933:13)

Kinetoscope

Iako je Dickson eksperimentirao s projekcijom pokretnih slika, Edison tomu nije bio sklon iz komercijalnih razloga te se taj sustav nije razvijao. Snimljeni se filmovi nisu projicirali, već su se prikazivali individualno, izravnim promatranjem slike s filmske vrpce u *Kinetoscope* uređaju.

Prva inačica *Kinetoscope*a s vodoravnim tijekom 19-milimetarske vrpce bila je u funkciji od svibnja 1890 (Musser, 1991: 31). Njome je obavljeno već spominjano prvo prikazivanje filmova 20. svibnja 1891.

na putanju eksponiranog filma iza vrata kamere i njegovo namatanje. Isprekidano kretanje, zaustavljanje i ponovno kretanje filma odvija se u vratima kamere i projektoru, a time upravlja intermitentni mehanizam, sastavljen od pogonskoga mehanizma, hvataljke i transportnih zupčanika. Zaustavljanje i mirovanje pri snimanju nužno je za ekspoziciju filma na dijelu određenom okvirom u vratima kamere. Kod projiciranja je zaustavljanje i mirovanje filma nužno za prosvjetljavanje snimljenoga fotograma i za projekciju slike.



Patentni list
Kinetospea

Edison je patentni zahtjev zatražio 21. kolovoza 1891., a Kinetoscope je patentiran 14. ožujka 1893. Uređaj Kinetoscope smješten je u ormarić visine oko 1,5 m. Na vrhu je imao prozorčić s povećalom¹⁶ kroz koje se pozitivska slika promatrala izravno s filma. Film dužine 15 m (50 stopa), povezan u beskonačnu petlju, kontinuirano je promicao kroz uređaj.

Dojam pokretnih slika postizao se rotirajućim zaslonom, kružnim diskom s preozemom, koji je određivao vrijeme vidljivosti pojedine sličice proslijedjene bljeskom svjetla duljine oko 1/6000 s. Filmska je slika bila dostupna istodobno samo jednom gledatelju, koji je ubacivanjem kovanoga novčića pokretao mehanizam uređaja pokretanog elektromotorom. Mehanizam za uključivanje uređaja novčićem patentirao je John Ott 1891., koji se pojavljuje i u filmu *Blacksmith Scene*.

Od travnja 1894. do veljače 1895. Edison Manufacturing Company prodala je Kinetoscope uređaja u vrijednosti od 150 000 dolara. Prodavani su po cijeni od 350 dolara, a za veće količine 200 do 250 dolara po primjerku. U tom je razdoblju prodano filmova u vrijednosti od 25 000 dolara. (Musser, 1991: 47)

Potisnut projiciranjem filmova, što je zasluga braće Lumière i njihova sustava Cinématographe, Kinetoscope se u javnoj eksploataciji zadržao tek nekoliko godina, a filmovi za taj način prikazivanja prestaju se proizvoditi 1897/98. Svi patenti na sustav Kinetograph, Kinetoscope i 35-milimetarski format pripadaju Edisonu. Edison 8. listopada 1888. prijavljuje patentnom uredu¹⁷ rad kojim se anticipira rad na Kinetographu i Kinetoscopu. Na temelju dokumenata koje su pripravili Dickson i Edisonovi odvjetnici patent na taj izum Edison

ENES MIDŽIĆ:
SPLITSKI NAROD
I NEUOČENE
ČINJENICE
KOJE DATIRAJU
EDISONOVE
FILMOVE
NEŠTO RANIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁶ Engl. *peep hole* – rupica za promatranje. Otuda i naziv *peep-show* za takvu vrstu prezentacije.

¹⁷ United States Patent and Trademark Office.

je zatražio 24. kolovoza 1891., a dobiven je 31. kolovoza 1897.

„Moj je izum filmske kamere kao Kolumbovo jaje”, ocjenjuje Edison svoju ulogu u izumu filma, odnosno uređaja za snimanje i reprodukciju pokretnih slika (*Moving Pictures*).¹⁸ Ipak, govoreći o izumu, treba spomenuti da je vrhovni sud SAD-a 1917. presudio da, u tzv. ratu patentima što ga je Edisonova kompanija, odnosno tvrtke udružene u *Motion Picture Patents Co.* (MPPC), vodila protiv tzv. odmetničkih i nezavisnih filmskih kompanija, Edison temeljem svojih patenata nije mogao ograničavati filmsku proizvodnju drugih filmaša.¹⁹

Prvi filmovi i datiranje filma *Potkivanje (Horse Shoeing)*

U ožujku ili travnju 1892. snimljen je 35-milimetarskim kinematografskim sustavom film *Rukovanje* (*A Hand-Shake*), u kojem se Dickson i njegov pomoćnik Heise čestitaju na izumu, a u lipnju 1892. filmovi *Boksanje* (*Boxing*), *Hrvanje* (*Wrestling*) i *Mačevanje* (*Fencing*) (Spehr, 2008: 261). *Rukovanje* nije samo snimka prizora već su naznačeni i elementi režije. Heise stoji u sredini scene, u kadar ulazi Dickson te se rukuju. Nakon toga snimaju i kompleksniju scenu *Potkivanje*, od koje su sačuvana tek tri fotograma. Riječ je o aranžiranoj sceni potkivanja konja na kojoj je i sam Dickson, ruke položene na konja. Film je najvjerojatnije snimljen nedaleko od fotostudijskog studioa i blizu drvene kovačnice u kompleksu Edisonova laboratorijskog kompleksa u West Orangeu, koja je izgrađena 1887. U visokotehnološkom i inovativnom Edisonovu kompleksu postojala je i neko vrijeme radila kovačnica, ponajprije namijenjena potkivanju konja koji su u to doba bili važan dio transportnoga sustava.

Prema konstrukciji *Photographic Buildinga*, kojom je dio bočne stijene i dio krova

At the conclusion of Mr. Hopkins' address every one was afforded an opportunity of looking into the new machine, which was for the first time exhibited publicly. It is one of many Mr. Edison has made for the world fair and was exhibited last night by one of his assistants, W. Kennedy Laurie Dickson. It can be compared to the phonograph, that is, it pictorially presents every object brought within its view. As described above, it shows living subjects portrayed in a manner to excite wonderment. One of the pictures to be seen in the machine, for example, was that of a blacksmith shop in which two men were working, one shoeing a horse, the other heating iron at the forge. The one would be seen to drive the nail into the shoe on the horse's hoof, to change his position, and every movement needed in the work was clearly shown as if the object was in real life. In fact, the whole routine of the two men's labour and their movements for the day was presented to the view of the observer. At the conclusion of the exhibition a vote of thanks was passed to Mr. Hopkins.

Brooklyn Daily Eagle, 10. svibnja 1893.

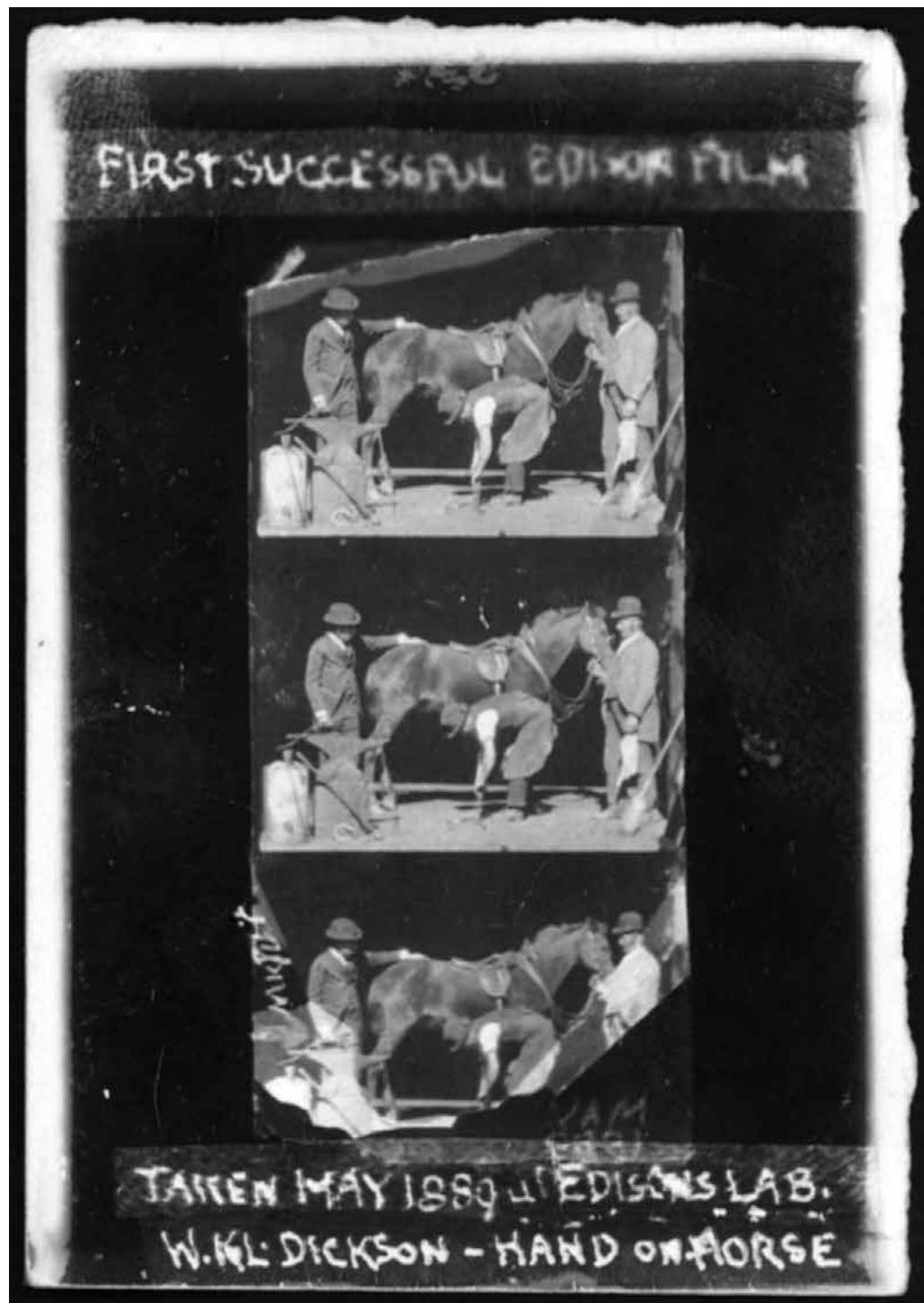
ostakljen, jasno je da nije bilo dovoljno eksponicijskoga svjetla, a i svjetlo prizora upućuje na to da je scena snimljena u eksterijeru, pod Sunčevim svjetлом. S obzirom na tamni zaslon iza prizora, kako bi se bolje ocrtavali likovi obasjani suncem, nije prepoznatljiv prostor snimanja.

I za film *Scena iz kovačnice* se kao mjesto snimanja mogu prepostaviti isti eksterijerni i svjetlosni uvjeti snimanja. Nakon prvoga javnog prikazivanja filmova u *Brooklyn Institute of Art and Sciences* 9. svibnja 1893., u napisu u novinama *Brooklyn Daily Eagle* 10. svibnja 1893. opisan je taj film u kojem je prikazana kovačka radionica u kojoj dvojica rade na potkivanju konja, a treći zagrijava željezo. Cijeli je postupak uz zabijanje čavla u kopito jasno vidljiv.

One of the pictures to be seen in the machine, for example, was that of a blacksmith shop in which two men were working, one shoeing a horse, the other heating iron at the forge. The one would be seen to drive the nail into the shoe on the horse's hoof, to change his position and every movement needed in the work was clearly shown as if the object was in real life. In fact, the whole routine of the two men's labour and their

¹⁸ U pismu F. H. Richardsonu od 24. siječnja 1925., objavljenom u *SMPTE Journal*, god. 85, srpanj 1976.

¹⁹ U. S. Supreme Court: *Motion Picture Patents Co. v. Universal Film Co.*, 243 U. S. 502 (1917).



ENES MIDŽIĆ:
SPLITSKI NAROD
I NEUOČENE
ČINJENICE
KOJE DATIRAJU
EDISONOVE
FILMOVE
NEŠTO RANIJE

Potkivanje
(Horse Shoeing,
W. K. L.
Dickson, 1892)

movements for the day was presented to the view of the observer.

I oko datiranja ovog filma ima prijepora. U literaturi se navodi da je snimljen 1893., a sam Dickson 1932. u pismu generalu Oscaru Sobertu, direktoru u Kodaku i prvom direktoru George Eastman Housea, navodi 1889. kao godinu snimanja. Isto tako Dickson u svom članku *A Brief History of the Kinetograph, the Kinetoscope and Kinetophonograph* navodi da je taj film, koji naziva *Horse Shoe Scene*, kao i oni prije njega, snimljen u eksterijeru, s improviziranim zastorom iza prizora, u svibnju 1889 (Dickson, 1933: 11). Musser navodi da je film snimljen u travnju 1893., poslije *Scene iz kovačnice* (Musser, 1991: 42), a Spehr kako je moguće da je film jedan od testova iz 1892., ali je vjerojatnije snimljen 1893. (Spehr, 2008: 264).

Ti su podaci upitni jer tada 35-milimetarski filmski format kao ni 35-milimetarska kamera nisu postojali. Prije tog filma snimljeni su na 35-milimetarskome formatu *Boksanje, Hrvanje i Mačevanje* u razdoblju do lipnja 1892. Konačno, ni Dickson nije vjerodostojan u svojim podatcima, jer mnoge svoje postupke dатира ranije, kako konstrukcije uređaja tako i filmove. To su dokumentima osporili mnogi istraživači.

Može se zaključiti da je *Potkivanje* snimljeno u ljeto 1892., poslije jednostavnijih filmova *Rukovanje, Boksanje, Hrvanje i Mačevanje*, te prije *Scene iz kovačnice*.

Scena iz kovačnice

U američkoj se literaturi navodi da je film *Scena iz kovačnice*²⁰ (poznata i kao *Blacksmith Scene*, i kao *Blacksmithing Scene* i kao *Blacksmith Shop*) W. K. L. Dicksona i Williama Heisea, u proizvodnji *Edison Manufacturing Company*, snimljen u dužini od 50 stopa prije svibnja

1893. u studiju *Black Maria* (Spehr, 2008: 263–267, 271; Musser, 1991: 32, 35; Eagan, 2010: 1). Kako je kao mjesto snimanja naveden studio *Black Maria*, moglo se zaključiti da je snimljen u razdoblju od veljače do svibnja 1893., a termin je čak sužen na kraj travnja i početak svibnja, odnosno u proljeće 1893 (Spehr, 2001: 91; Brown i Anthony, 2017: 98). Međutim, već i podatak da je Dickson zbog iscrpljenosti bio odsutan od početka veljače do kraja travnja 1893 (Musser 1991: 38) dodatno dovodi u sumnju te datume. Zasigurno uz to napis u Narodu vjerodostojno pomiče snimanje filma *Scena iz kovačnice* više mjeseci ranije no što se navodi u literaturi, a time i izvan studija *Black Maria*.

Film je na neki način tematsko ponavljanje prizora Muybridgeovih kronofotografija Kovača. Dicksonova scena s tri kovača je prilično autentična rekonstrukcija kovačnice s pravim alatima, obasjana visokim podnevnim suncem koje dolazi s prednje strane. Snimljena je i aranžirana u eksterijeru, dubina kojeg je zaklonjena tamnim zastorom, što je bila praksa zbog oštijeg i kontrastnijeg crtanja likova.

U sredini scene je kovački nakovanj, desno u drugome planu je podignuto ognjište od opeke, a lijevo je neka naprava s kotačem. Protagonisti, zaposlenici Edisonova laboratorija koji su s Dicksonom radili na sustavu, primjereno su i autentično kostimirani u kožne pregače. Kovač je središnji lik, stoji u drugome planu, kraj vatre na kojoj zagrijava željezo, njemu zdesna je jedan pomoćnik, dok je drugi u lijevome dijelu scene i bočno od nakovnja. Kovač i pomoćnik u dva se koraka vraćaju nakovnju, kovač stane iza nakovnja, a pomoćnik desno od njega. Kovač stavlja željezo, koje drži klještim, na nakovanj i započinje ga kovati malim čekićem. Pomoćnici kuju velikim čekićima dvoručno.

Nakon desetak udaraca lijevi pomoćnik (gledajući scenu) okreće se i dohvaća bocu piva s naprave s kotačem, dodaje drugomu pomoćniku koji otpija, a kovač se okreće ložištu u drugome planu i zagrijava željezo. Desni pomoćnik dodaje potom bocu kovaču, koji otpija, dodaje je lijevomu pomoćniku, koji također otpija i vraća bocu na mjesto s kojeg ju je uzeo. Kovač vraća željezo na nakovanj te nastavljaju kovati još desetak udaraca. Završno kovač sam udari po željezu.

U glumi su se okušali Dicksonovi suradnici, kovača igra Charles Kayser, a jednog od pomoćnika John Ott (Musser, 1991: 34, Musser, 1997: 84).

Film je zanimljiv po tome što se na samom početku, u prednjem planu, u lijevoj četvrtini kadra vidi silueta osobe, od vrata do bedra te cijela desna ruka, koja zaklanja dio scene. Nakon nekoliko trenutaka, a neposredno prije uzimanja boce piva, osoba izlazi iz kadra ulijevno. Je li riječ o neiskustvu kadriranja, trenutku nepažnje ili namjeri, teško je tvrditi. Silueta je najvjerojatnije Dicksonova. Kako je Heise naveden kao snimatelj i puštao je kameru u pogon, moguće je da je riječ o Dicksonu.

Snimanje u razdoblju razvijanju sustava u *Photographic Building* moglo bi nekoga navesti na zaključak da je snimljen u studijskim uvjetima. Međutim, prema interijernoj slici teško da svjetlo u unutrašnjosti studija po karakteru odgovara snimci prizora, koji iz ekspozicijskih razloga zahtijeva sunčan dan. Tadašnji uvjeti u *Photographic Building*, koja se nije poput Black Marie mogla okretati u skladu sa Sunčevim kretanjem i postaviti scenu u najbolji odnos sa svjetлом, te relativno ograničavajuće staklene stijene i visoki bočni zidovi nalagali su ekstrijerno snimanje. To se odnosi i na izgubljeno *Potkivanje*.

ENES MIDŽIĆ:
SPLITSKI NAROD
I NEUOČENE
ČINJENICE
KOJE DATIRAJU
EDISONOVE
FILMOVE
NEŠTO RANIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

21 “A closed vehicle in which prisoners are conveyed to and from prison.” u: Mathews, Mitford M. (ur.), 1951, *A Dictionary of Americanisms on Historical*



Scena iz kovačnice (Blacksmith Scene, W. K. L. Dickson i W. Heise)



Silueta osobe u prvome planu

Revolving Photographic Building – Black Maria

Datiranje filma *Blacksmith Scene* “prije svibnja 1893” i tvrdnja da je proizведен u studiju *Black Maria* nalaže i nešto više riječi o tom prvom filmskom studiju. Izgradnja studija *Black Maria* prвотно названог *Kinetographic Theatre* (Dickson, 1895: 20), odnosno Rotirajuće zgrade za snimanje (*Revolving Photographic Building*), započela je u prosincu 1892, a dovršena je 1. veljače 1893 (Svejda, 1969: 6–8). Kasnije je studio, obložen crnim ter-papirom, prozvan *Black Maria*, po uzoru na tadašnja policijska kola zvana *Black Maria*²¹ – u nas znana kao *crna marica*.

Studio je postavljen na kotače i željezne tračnice, kako bi u polukrugu mogao slijediti kretanje Sunca koje je osvjetljavalo scenu kroz velike pomične prozore na krovu. *Black Maria*

Principles, Vol. I: A—Lincolnism, Chicago: The University of Chicago Press, str. 125 (Svejda, 1969: 9).



Black Maria,
1893/94
(Dickson,
1933:15)

je prvi filmski studio i prvi kompleksni uređaj filmske scenske tehnike.

U studiju je *Kinetograph* kamera, pogonjena elektrumotorom, teška oko 300 kg, postavljena na postolju koje se kretalo tračnicama. To je omogućivalo snimanje teškom i glomaznom kamerom prizora u planu koji je najviše odgovarao zbivanju pred njom. Tako su se ostvarivale snimke u planovima od krupnoga, npr. *Kihanje Franka Otta* (*Frank Ott Sneeze*, 1894),²² do nešto širega srednjeg plana. Zbog veličine i oblika kamere sam je Dickson uređaj nazivao *Dog House* – psećom kućicom.

Na narudžbu Enocha Rectora, braće Otwaya i Greya Lathama, koji organiziraju snimanje borbi boksača za nagradu, u srpnju 1894. ugada *Kinetograph* kameru s dosadašnjih 50 stopa na 150 stopa (s 15 m na 45 m) filma. Borba boksača Michaela Leonarda i Jacka Cushinga (*Borba Leonarda i Cushinga /The Leonard* –

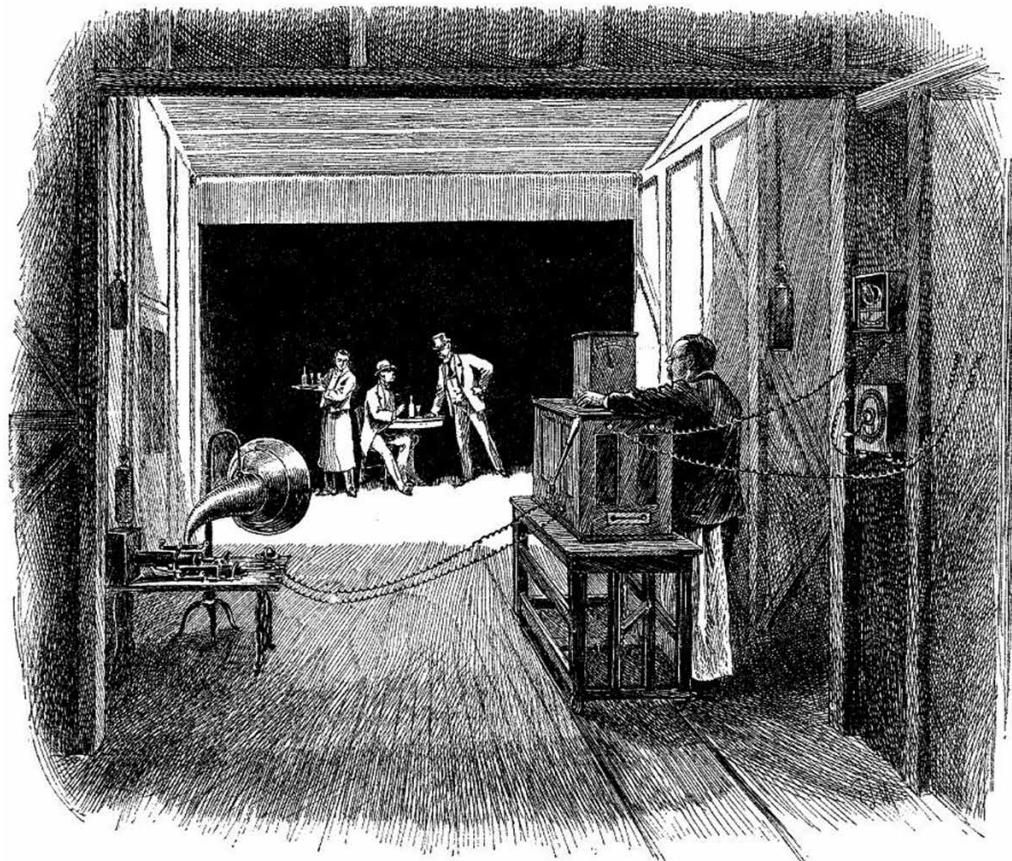
Cushing Fight/) snimljena je u šest kratkih rundi i prikazivana na šest *Kinetoscopera* s povećanim kapacitetom filma.

Potkraj 1894. ili početkom 1895. Dickson proizvodi u studiju *Black Maria* i prvi zvučni film, koji je katalogiziran kao *Dickson Experimental Sound Film*. Na snimci, koju je snimio William Heise, Dickson svira na violinu fragment iz opere *Zvona u ponoć* Jeana Roberta Planquettea. Zvuk je sniman na voštanom cilindru Edisonova *Phonographa* (Musser, 1991: 32, Edison, 2005: 20–21).

Zvučni filmovi prikazivali su se *Kinetophonograph*, odnosno *Kinetophone* uređajem, koji je kombinacija *Kinetoscopera* povezanoga s *Phonographom*. Studio *Black Maria* prestao je s radom u siječnju 1901. izgradnjom Edisonova studija sa staklenim stijenama na krovu zgrade u New Yorku.

22 *Kihanje Franka Otta*, snimka Edisonova zaposlenika i Dicksonova pomoćnika (brat Johna Otta) nastala je 9. siječnja 1894. i traje 5 s, s frekvencijom od 16 sl/s. Najraniji je sačuvani film

s copyrightom u SAD-u. Nije sačuvana nitratna filmska kopija, već je film rekonstruiran iz kontaktnih fotografskih kopija.



Kinetograph
sinkroniziran s
Phonographom
(Dickson,
1933:15)

Komerčijalizacija filmova

Scena iz kovačnice (uz Potkivanje), osim što je prvi film koje se prikazivao javno, je i prvi snimljeni film koji se koristio u komercijalne svrhe (Musser, 1991: 32). Prikazivao se od 14. travnja 1894. u Kinetoskopskom salonu (*Kinetoscope Parlour*), koji su s deset *Kinetoscope* uređaja otvorila braća Holland u New Yorku, Broadway 1155. Uz naknadu od 25 centi ubaćenih u *Kinetoscope* mogli su se gledati filmovi iz Edisonova programa. Otvaranjem *Kinetoscope* salona – *Kinetoscope Parlour* braće Holland u New Yorku započinje komercijalni život filmova.

Otvaraju se saloni u Chicagu, San Franciscu te u Washingtonu, za koji postoji podatak da je *Scena iz kovačnice* prikazana ondje. Među sedam filmova i pet *Kinetoscope* uređaja, koji su 3. listopada otpremljeni iz Edisonova la-

boratorija u Washington, bila je i *Scena iz kovačnice* (kao *Blacksmith*) te *Potkivanje* (Spehr, 2008: 329). Prikazivanje tog filma priredila je *Columbia Phonograph Company* 6. listopada 1894 (Headley, 1999: 4).

Istdobno započinje međunarodna eksploatacija filmova. U srpnju 1894. stigla je i međunarodna narudžba za *Kinetoscope* uređaje i Edisonove filmove iz Velike Britanije, a među njima je i *Blacksmith Scene* (Brown i Anthony, 2017: 97). U rujnu i kolovozu 1894. *Kinetoscope* je postavljen na tri lokacije u Parizu, što je bio poticaj Louisu Lumièreu za izgradnju sustava *Cinématographe*. Potom slijedi prikazivanje filmova *Kinetoscopeom* u Australiji, Danskoj, Nizozemskoj, Portugalu, Španjolskoj, Njemačkoj, Novom Zelandu. *Kinetoscope* vrzo zamire, a primat u prikazivanju filmova preuzima sustav Lumière s projiciranjem

ENES MIDŽIĆ:
SPLITSKI NAROD
I NEUOČENE
ČINJENICE
KOJE DATIRAJU
EDISONOVE
FILMOVE
NEŠTO RANIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

filmova na zaslon, odnosno projekcijskim sustavima različitih proizvođača koji uz prihvatanje 35-milimetarskoga formata počinju stvarati svjetsku kinematografsku mrežu.

Zaključno

Napis u listu *Narod*, god. 9, br. 86, Split, od petka 4. studenoga 1892. pod nazivom *Kinetograf*, potpisani M. S. L., s jasnim opisom filma koji je dr. Majer gledao u Edisonovu laboratoriju, opis rada 35-milimetarske kamere s okomitim protokom filmske vrpce, koja se datira od kraja ožujka do početka lipnja 1892. i operativnoga nekomercijalnog *Kinetosopea* potkraj kolovoza ili početkom rujna 1892, omeđuju vrijeme nastanka filma *Scena iz kovačnice*. Iz toga se može zaključiti da je dr. Majer mogao vidjeti film u razdoblju od početka rujna do kraja listopada 1892. Time su ujedno i oponzirni uvriježeni navodi o mjestu snimanja



The Dickson Experimental Sound Film (1894. ili 1895)

toga filma u Edisonovu studiju *Black Maria*, koji se počeo graditi u prosincu 1892, a dovršen je tek u veljači 1893.

Stoga je razumno zaključiti da je, poslije prvih filmova snimljenih 35-milimetarskom kamerom *Rukovanje*, *Boksanje*, *Hrvanje*, *Mačevanje* i *Potkivanje*, snimljen u ljeto 1892. te prije izgradnje filmskoga studija *Black Maria*.

LITERATURA

- Brown, Richard; Anthony, Barry**, 2017, *The Kinetoscope: A British History*, Herts: John Libbey Publishing Ltd.
- Eagan, Daniel**, 2010, *American Film Legacy: The Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry*, New York, London: Continuum International Publishing Group Inc.
- “Departement of Physics, Annual Election in an Important Branch of the Institute”, 1893, *The Brooklyn Daily Eagle*, 10. svibnja, god. 53, br. 129, str. 9.
- Dickson, W. K. L.; Dickson, Antonia**, 1895/2000, *History of The Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*, New York: The Museum of Modern Art, Facsimile edition
- Dickson, W. K. L.**, 1933, “A Brief History of the Kinetograph, the Kinetoscope, and Kinetophonograph”, *Journal of the SMPE*, god. 21, u: Fielding, Raymond (ur.), *A Technological History of Motion Picture and Television*, 1967, Berkley and Los Angeles, University of California Press, str. 10, 12–15.
- Headley, Robert K.**, 1999, *Motion Picture Exhibition in Washington D.C.*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc.
- Hendricks, Gordon**, 1961, “The Edison Motion Picture Myth”, Berkeley: University of California Press, str. 75.
- Higgins, Steven; Charles Musser (ur.)**, 2005, *Edison, The Invention of the Cinema*, New York: The Museum of Modern Art & Kino International Corp, 2005. (DVD), DVD1.pdf, str. 20–21.
- “**Horse Shoeing (1893)**”, <<https://www.imdb.com/title/tt0240586/>>, pristupljeno 19. kolovoza 2018.
- Kećkemet, Duško**, 1969, *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji*, Split: Izdanja Muzeja grada Splita “Kinetograf”, 1892, *Narod*, Split, 4. studenoga, god. 9, br. 86, str. 1.
- Majcen, Vjekoslav**, 1998, *Hrvatski filmski tisak do 1945.*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka, str. 15.
- Midžić, Enes**, 2009, *Živuće fotografije i pokretne slike. Razvoj kinematografske tehnike*, Zagreb: Školska knjiga

- “Motion Picture Patents Co. v. Universal Film Co., 243 U.S. 502 (1917)”, U.S. Supreme Court, <<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/243/502/>>, pristupljeno 8. lipnja 2018.
- Musser, Charles**, 1991, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley: University of California Press
- Musser, Charles**, 1997, *Edison Motion Pictures, 1890-1900: an annotated filmography*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press
- Muybridge, Eadweard**, “The Human Figure in Motion”, 1955, New York: Dover Publications Inc.
- Ramsaye, Terry**, 1926, *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*, London: Frank Cass & Co. LTD, str. 66–69, 76.
- Simmon, Scott**, “Film Notes Blacksmithing Scene (1893)”, Los Angeles: National Film Preservation Foundation, <<https://www.filmpreservation.org/preserved-films/screening-room/blacksmithing-scene-1893>>, pristupljeno 19. lipnja 2018.
- Spehr, Paul**, 2001, “W. K. L. Dickson: Pioneer Filmmaker”, u: Posner, Bruce (ur.), *Unseen Cinema, Early American Avant-Garde Film 1893–1941*, New York: Anthology Film Archives
- Spehr, Paul**, 2008, *The Man who made the Movies: W. K. L. Dickson*, New Barnet, Hearts: John Libey Publishing Ltd.
- Spehr, Paul**, 2016, “Unaltered to Date: Developing 35mm Film”, u: Fullerton, John; Södebergh Widding, Astrid (ur.), *Moving Images: From Edison to the Webcam*, New Barnet, Hearts: John Libey Publishing Ltd.
- Sadoul, Georges**, 1962, *Povijest filmske umjetnosti*, Zagreb: Naprijed
- Svejda, George J.**, 1969, *The ‘Black Maria’ Site Study, Edison National Historic Site, West Orange, New Jersey*, Washington D. C.: Division of History, Office of Archeology and Historic Preservation, National Park Service, U. S. Department of the Interior

ENES MIDŽIĆ:
SPLITSKI NAROD
I NEUOČENE
ČINJENICE
KOJE DATIRAJU
EDISONOVE
FILMOVE
NEŠTO RANIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizori iz filma
Trampolin
(Katarina
Zrinka
Matijević,
2016)

98-99 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.07-055.2:791.6(4-6EU:497.5)

Katarina Zrinka Matijević

Komparativna studija brojnosti i udjela žena u dijelu filmske industrije EU-a i Hrvatske

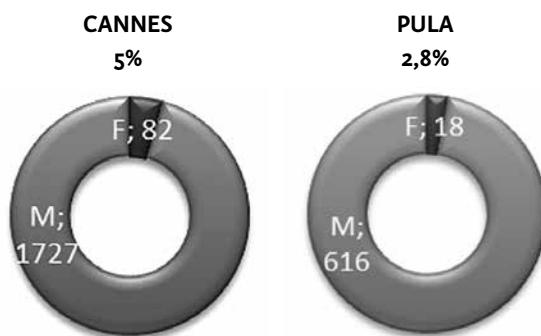
- 1. Festivali** – Usporedba filmskih festivala u Cannesu, Berlinu, Veneciji i Puli – konkurenčija, nagrađeni i žiriji.¹
- 2. Producija filmova u zemljama EU-a** – Analiza brojnosti i udjela redateljica u zemljama EU-a od 2012. do 2016.
- 3. Producija filmova u Hrvatskoj** – Analiza brojnosti i udjela žena u hrvatskoj kinematografiji od 1990. do 2018. po sektorima.
- 4. Strukovna udruženja u Hrvatskoj** – Analiza udjela žena u strukovnim udruženjima: Društvo hrvatskih filmskih redatelja (DHFR), Hrvatska udruga producenata (HRUP), Hrvatska udruga filmskih snimatelja (H.F.S.), Savez scenarista i pisaca izvedbenih djela (SPID) i Hrvatsko društvo filmskih djelatnika (HDFD).
- 5. Obrazovanje u Hrvatskoj** – Analiza brojnosti i udjela prijavljenih, upisanih i diplomiranih studentica i studenata na filmskim odsjecima Akademije dramske umjetnosti

Prikupljeno je, obrađeno i analizirano 4615 podataka. Analiza filmova obuhvaća isključivo dugo-metražneigrane filmove s kinodistribucijom.

1. Festivali

1.1. Konkurenčija

Filmovi u konkurenčiji – udio redateljica:

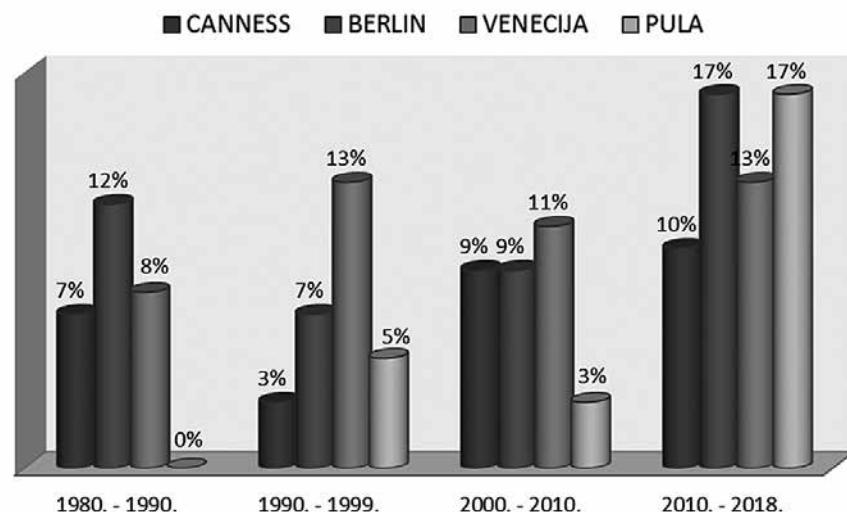


¹ Izlaganje održano na Međunarodnoj konferenciji o ženama u filmskoj industriji / The International Conference on Women in Film Industry, Zagreb, 21-22. veljače 2019. Zbog toga u njemu nisu sadržani

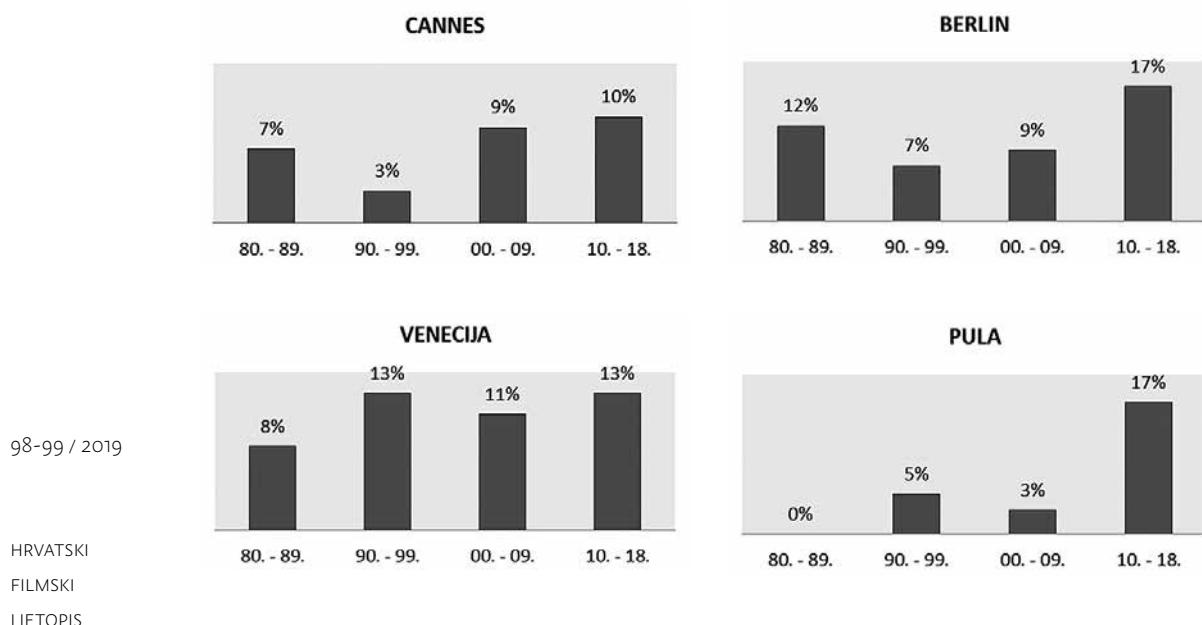
podaci o Pulskom filmskom festivalu 2019 (i, između ostalog, povjesnoj pobjedi filma redateljice Dane Budislavljević).

Od osnutka filmskoga festivala u Cannesu 1946., samo 5% prikazanih filmova režirale su žene. Od tih 82 filma, njih sedam potpisuju autori obaju spolova. Filmski festival u Puli u svom je početku bio revija, zatim se izmjenjivala konkurenčija s revijom, te se konačno ustalila konkurenčija. Od početka festivala do 2001. u arhivi se nalazi samo popis nagrađenih filmova, a od te godine cijela konkurenčija. Iz tako prikupljenih podataka zaključujemo da su od osnutka do 2018. samo osamnaest filmova na pulskom festivalu režirale žene, a tri filma potpisuju oba spola (omnibusi).

Usporedba udjela filmova redateljica posljednjih 39 godina (prema dekadama) na filmskim festivalima u Cannesu, Berlinu, Veneciji i Puli:



Udjeli redateljica svakog festivala zasebno (prema dekadama):

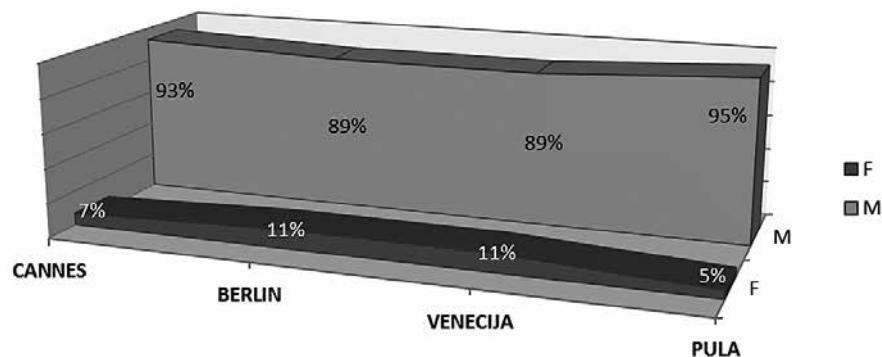


Vidljivo je da od triju najvećih međunarodnih festivala kontinuirano najbolje rezultate po broju zastupljeni autorica bilježi Venecija. Berlinale i Pula bilježe najveći rast udjela filmova redateljica tijekom vremena, s tim da ni jedan ni drugi festival u posljednjih 39 godina nisu dosegnuli ni 20% udjela autorica. Ako izračunamo prosjek udjela redateljica u posljednjih 39 godina, dobivamo sljedeće poražavajuće rezultate:

Prosjek udjela redateljica u posljednjih 39 godina na festivalima u Cannesu, Berlinu, Veneciji i Puli:

CANNES: 7% BERLIN: 11% VENECIJA: 11% PULA: 5%

Ili vizualno – ovaj zid stvarno izgleda nepremostivo, ali i izazovno:



Ako su podatci za konkureniju ovako poražavajući, kakvi su tek za nagrađene filmove:

1.2. Nagrade

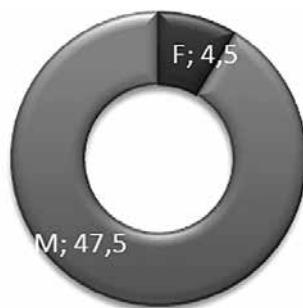
Nagrade – udio redateljica i scenaristica na filmskim festivalima u Cannesu i Puli:

KATARINA ZRINKA MATIJEVIĆ: KOMPARATIVNA STUDIJA BROJNOSTI I UDJELA ŽENA U DIJELU FILMSKE INDUSTRIJE EU-A I HRVATSKE HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS	CANNES 1946–2018. GRAND PRIX : 3/75 4% <i>Dnevnik mojoj djeci (Napló gyermekemnek)</i> Márta Mészáros, 1984. <i>Šuma žalovanja (Mogari no mori)</i> Naomi Kawase, 2007. <i>Čuda (Le meraviglie)</i> Alice Rohrwacher, 2014.	PULA 1954–2018. GRAND PRIX: 0/52 0%
	ZLATNA PALMA ZA REŽIJU: 1/41 2,4% <i>Općinjen (The Beguiled)</i> Sofia Coppola, 2017.	ZLATNA ARENA ZA REŽIJU: 2/66 3,3% <i>Pop Ćira i pop Spira</i> Soja Jovanović, 1957. <i>Ne gledaj mi u pijat</i> Hana Jušić, 2017.

ZLATNA PALMA ZA SCENARIJ: 3/58 5% <i>Pogledaj me (Comme une image)</i> Agnes Jaoui, 2004, suscenaristica <i>Iza brda (Dupa dealuri)</i> Tatiana Niculescu Bran, 2012, suscenaristica <i>Sretni Lazzaro (Lazzaro Felice)</i> Alice Rohrwacher, 2018.	ZLATNA ARENA ZA SCENARIJ: 5.5/45 12,2% <i>Deveti krug</i> Zora Dirnbach, 1960. <i>Nizvodno od sunca</i> Stanislava (Staša) Borisavljević, 1969 <i>Krhotine</i> Lada Kaštelan, 1992, suscenaristica <i>Tri muškarca Melite Žganjer</i> Snježana Tribuson, 1998. <i>Sonja i bik</i> Vlatka Vorkapić, 2012. <i>Lada Kamenski</i> Sara Hribar, 2018.
---	---

Pulski filmski festival je tijekom povijesti mijenjao pravila. Do 1981. glavnu nagradu je dobivao redatelj, nakon te godine dijeli ga s producentom, i to tako da sama nagrada pripada producentu, a redatelj dobiva novčanu nagradu. No i tu je bilo iznimaka, tj. pravilo nije jasno sročeno niti se tako provodilo pa se nakon 1981. događalo da Grand Prix fizički ne dođe do ruku producenta. Potvrđuje nam to Vesna Mort, producentica nagrađenoga filma *Kontesa Dora* (Zvonimir Berković, 1993), ali taj se podatak nigdje ne može pronaći. Sličnu sudbinu ima i Ankica Jurić Tilić – podatak da je film koji je producirala, *Zvizdan* (Dalibor Matanić, 2015), dobio Grand Prix tako nije zabilježen na njezinu profilu na IMDb-u, dok se na stranicama festivala može pronaći tek u biltenu, gdje je podebljano samo redateljevo ime. Nijednom film koji je režirala žena u Puli nije dobio glavnu nagradu,² ali zato su je dobivale producentice. Rijetke! Od 52 Grand Prix-a dodijeljena u Puli, nagrade su samo 4,5 puta završile u rukama producentica.³ Red je da ih istaknemo:

Pula FF Grand Prix producentice: 8,6%



Vesna Mort, <i>Kontesa Dora</i> , 1993.
Vera Robić Škarica, <i>Pismo Čači</i> , 2012.
Zdenka Gold, <i>Obrana i zaštita</i> , 2013.
Ankica Jurić Tilić, <i>Zvizdan</i> , 2015.
Lana Ujdur, <i>Mali</i> , 2018 (dijeli s Borisom T. Matićem)

98-99 / 2019

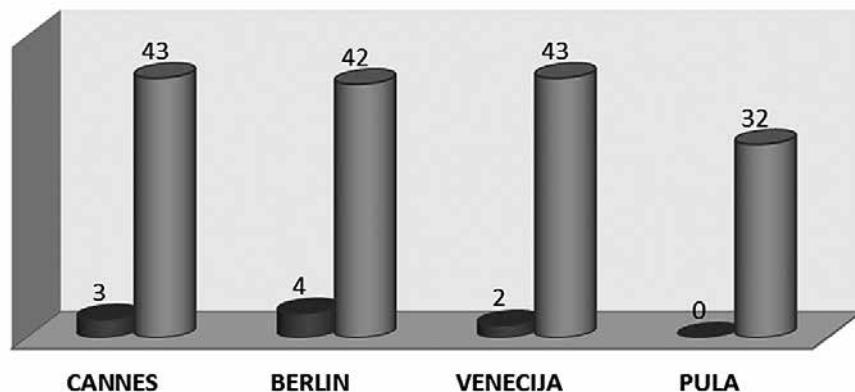
2 Dana Budisavljević osvojila je 2019. godine glavnu nagradu u Puli za film *Dnevnik Diane Budisavljević* (op. ur.)

3 *Dnevnik Diane Budisavljević* producirale su žene – Miljenka Čogelja i Olinka Vištica, pa će taj film u budućim ovakvim studijama utjecati i na ovu kategoriju analize (op. ur.).

Broj redateljica nagrađenih nagradom Grand Prix u posljednjih 39 godina na festivalima u Cannesu, Berlinu, Veneciji i Puli:

GRAND PRIX

■ F ■ M

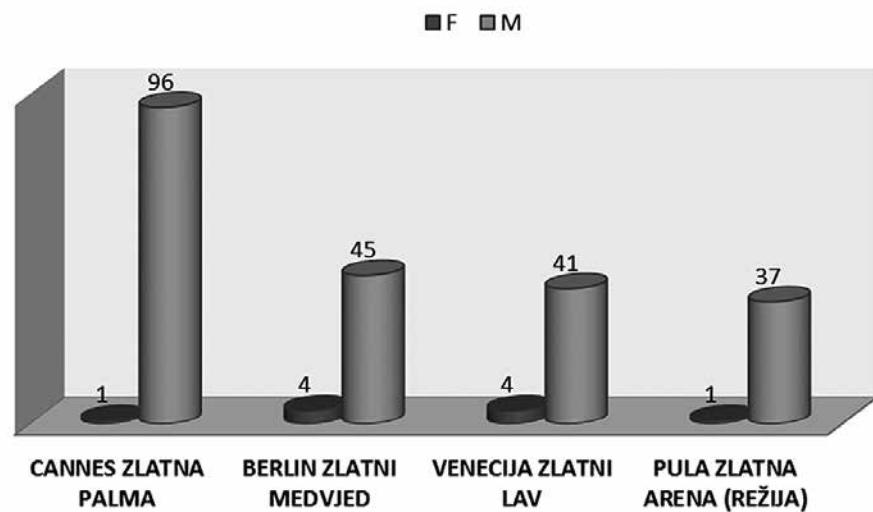


Udio filmova nagrađenih nagradom Grand Prix⁴ u kojima režiju potpisuju žene u posljednjih 39 godina u Cannesu, Berlinu, Veneciji i Puli:

CANNES: 3/42 7% <i>Dnevnik mojoj djeci</i> (<i>Napló gyermekemnek</i>) Márta Mészáros, 1984. <i>Šuma žalovanja</i> (<i>Mogari no mori</i>) Naomi Kawase, 2007. <i>Čuda</i> (<i>Le meraviglie</i>) Alice Rohrwacher, 2014.	BERLIN: 4/42 9,5% <i>Astenični sindrom</i> (<i>Астенический синдром</i>) Kira Muratova, 1990. <i>Sapunica</i> (<i>En Soap</i>) Pernille Fischer Christensen, 2006. <i>Svi drugi</i> (<i>Alle Anderen</i>) Maren Ade, 2009. <i>Lice</i> (<i>Twarz</i>) Małgorzata Szumowska, 2018.
VENECIJA: 2/41 4,8% <i>Andeo za mojim stolom</i> (<i>An Angel At My Table</i>) Jane Campion, 1990. <i>Papirnati zmaj</i> (<i>Tayyara men wara</i>) Randa Chahal Sabag, 2003.	PULA: 0/32 0%

⁴ Grand prix je druga nagrada po važnosti na filmskom festivalu u Berlinu.

Idući grafikon uspoređuje broj nagrađenih redateljica i redatelja s prestižnim nagradama:
Zlatnom palmom, Zlatnim medvjedom, Zlatnim lavom i Zlatnom Arenom za režiju.

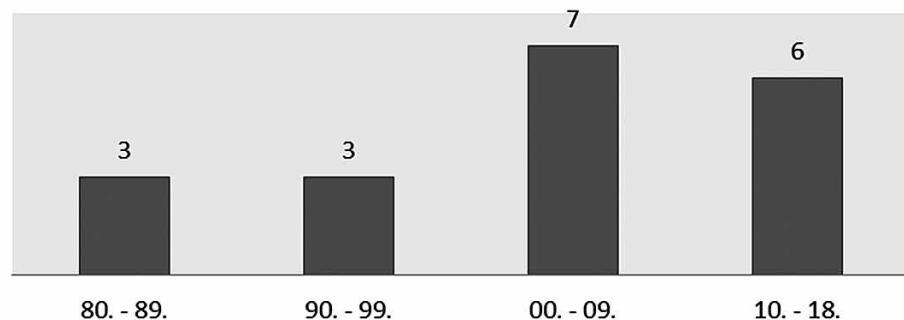


ZLATNA PALMA 1/42 1% <i>Piano (The Piano)</i> Jane Campion, 1993.	ZLATNI MEDVJED 4/45 8,8% <i>Grbavica</i> Jasmila Žbanić, 2006. <i>Mlijeko tuge (La teta asustada)</i> Claudia Llosa, 2009. <i>Tijelo i duša (Testről és lélekéről)</i> Ildikó Enyedi, 2017. <i>Ne diraj! (Touch Me Not)</i> Adina Pintilie, 2018.
ZLATNI LAV 4/41 9,7% <i>Olovno vrijeme (Die bleierne Zeit)</i> Margarethe von Trotta, 1981. <i>Bez krova i zakona (Sans toit ni loi)</i> Agnès Varda, 1985. <i>Negdje (Somewhere)</i> Sofia Coppola, 2010. <i>Monsunsko vjenčanje (Monsoon Wedding)</i> Mira Nair, 2001.	ZLATNA ARENA 1/37 2,7% <i>Ne gledaj mi u pijat</i> Hana Jušić, 2017.

98-99 / 2019

Od devetnaest nagrađenih filmova, dva potpisuje Jane Campion. Ona je jedina redateljica u povijesti koja je osvojila Zlatnu palmu u Cannesu i Grand prix na Venecijanskom filmskom festivalu.

Analiza gore navedenih devetnaest nagrađenih filmova koje potpisuju redateljice (prema dekadama):



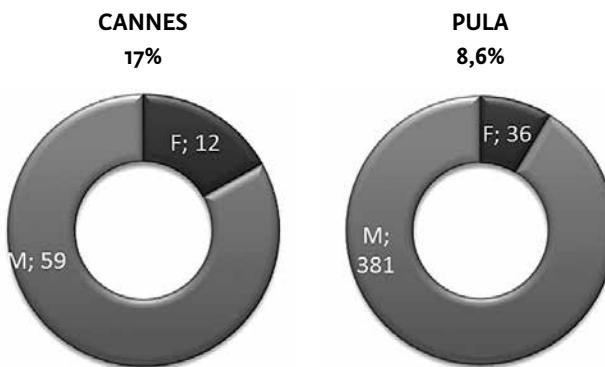
Iz podataka proizlazi da je ionako mali broj nagrađenih filmova u posljednjih 39 godina zapravo snimljen tek nakon 2001, dok su čak četiri filma od njih devetnaest nagrađena u posljednje dvije godine. Pitanje koje visi u zraku jest – tko odlučuje o nagradama ako su rezultati ovakvi?

1.3. Žiriranje

Udio predsjednica žirija na festivalu u Cannesu od 1946, odnosno postotak žena u žirijima od osnutka filmskoga festivala u Puli:

KATARINA
ZRINKA
MATIJEVIĆ:
KOMPARATIVNA
STUDIJA
BROJNOSTI I
UDJELA ŽENA U
DIJELU FILMSKE
INDUSTRIJE
EU-A I
HRVATSKE

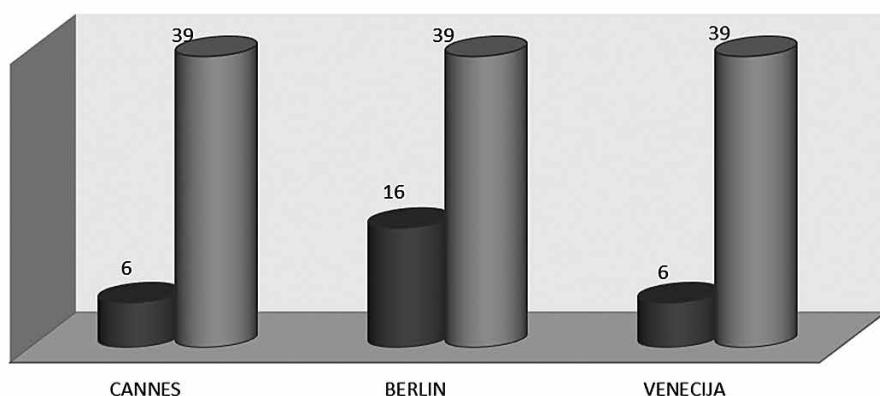
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Udio i broj predsjednica žirija u posljednjih 39 godina na festivalima u Cannesu, Berlinu i Veneciji:

CANNES: 7% BERLIN: 11% VENECIJA: 11%

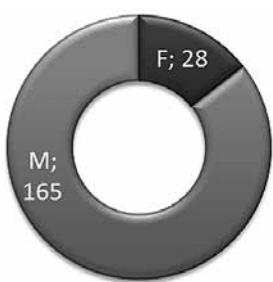
■ F ■ M



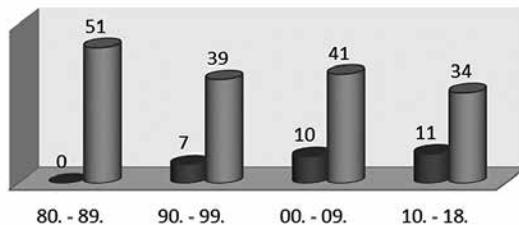
Možda je mali broj nagrađenih filmova rezultat malog udjela žena u žirijima. U arhivi Pulskoga filmskog festivala nema informacija koliko je žena predsjedalo žirijima,⁵ ali se nalaze popisi članova žirija.

Udio žena u žirijima festivala u Puli u posljednjih 39 godina te analiza (prema dekadama):

14,5%



■ F ■ M



Da bi se redateljice uopće mogle probiti do festivala i nagrada, trebaju se probiti do filma. Svaka u svojoj zemlji. Slijedi niz grafikona koji analiziraju i uspoređuju udio redateljica u zemljama EU-a od 2012. do 2016.

98-99 / 2019

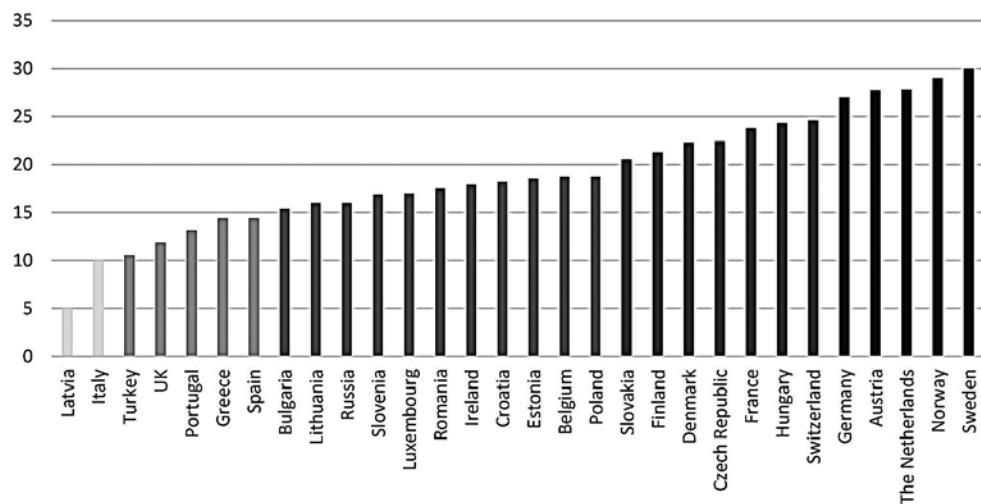
⁵ Prva je, barem u razdoblju nakon 1990, a moguće i uopće, vjerojatno bila Jagoda Kaloper 2008. godine (op. ur.), inače veoma ugledna glumica (i vizualna

umjetnica), nagrađivana na pulskom i drugim festivalima.

2. Producija filmova u Europi 2012–2016.

Podatci su preuzeti iz studije "Study of the emergence of a new generation of European female film directors updated – 2017",¹ u kojoj autori uspoređuju dugometražne filmove s kinodistribucijom.

Percentage of films directed by women, by country, for the period 2012-2016

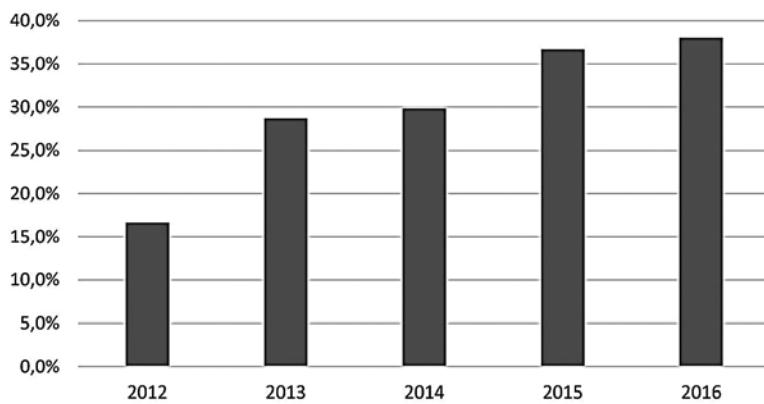


Gotovo da nema zemlje u Europi u kojoj je tijekom pet godina dosegnut udio od 30% redateljica koje potpisuju filmove s kinodistribucijom. Gotovo 40% dosegnula je Švedska 2016. Švedska je vodeća zemlja u proaktivnoj politici usmjerenoj prema ravnopravnosti spolova u filmskoj industriji.

KATARINA
ZRINKA
MATIJEVIĆ:
KOMPARATIVNA
STUDIJA
BROJNOSTI I
UDJELA ŽENA U
DIJELU FILMSKE
INDUSTRIJE
EU-A I
HRVATSKE

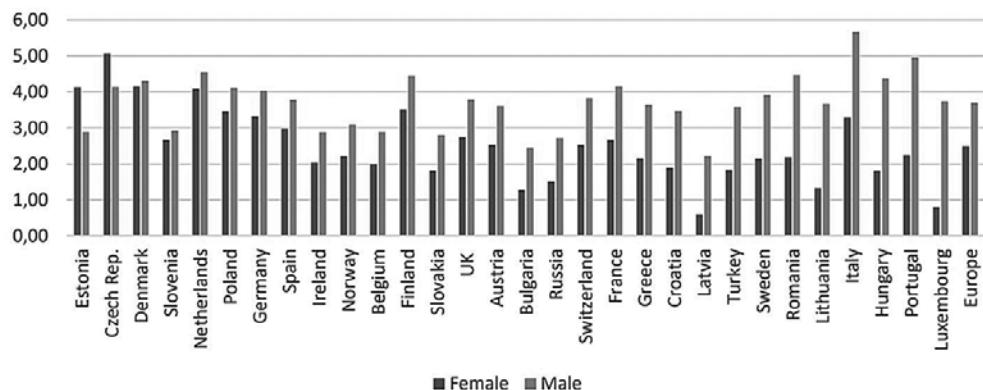
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Sweden



¹ Studiju je izradila Stéphanie Halfon 2016, a Flore Brabant nadopunila ju je ažuriranim podatcima za 2017.

Average number of films per male and female director, and the difference between the genders



Od 31 zemlje, u samo dvije filmovi redateljica brojniji su od filmova redatelja (Estonija i Česka). Najveći rascjep između brojnosti filmova redateljica i redatelja pronašao je u Luksemburgu, a zatim slijede Mađarska, Litva i Portugal. U čak 22 zemlje žene su u pet godina režirale manje od tri filma. Evropski prosjek su 3,7 filmova redatelja i 2,5 filmova redateljica. Hrvatska je ispod tog prosjeka s 3,5 filmova po redatelju i 1,9 filmova po redateljici. Precizno izražen broj filmova i razlika je u sljedećoj tablici:

Table 5 Average number of films directed by men and women in every country, and difference between genders

Average 2012-2016	Women	Men	Difference
Estonia	4,13	2,89	-1,24
Czech Republic	5,06	4,14	-0,92
Denmark	4,15	4,30	0,15
Slovenia	2,67	2,93	0,26
Netherlands	4,09	4,54	0,45
Poland	3,46	4,12	0,66
Germany	3,33	4,03	0,70
Spain	2,97	3,78	0,81
Ireland	2,04	2,88	0,84
Norway	2,22	3,09	0,87
Belgium	1,99	2,89	0,90
Finland	3,50	4,45	0,95
Slovakia	1,81	2,81	1,00
UK	2,74	3,79	1,05
Austria	2,53	3,61	1,08
Bulgaria	1,28	2,44	1,16
Russia	1,51	2,71	1,20
Switzerland	2,53	3,82	1,29
France	2,66	4,15	1,49
Greece	2,16	3,65	1,49
Croatia	1,89	3,47	1,58
Latvia	0,60	2,22	1,62
Turkey	1,83	3,59	1,76
Sweden	2,15	3,91	1,76
Romania	2,18	4,47	2,29
Lithuania	1,33	3,67	2,34
Italy	3,29	5,67	2,38
Hungary	1,80	4,36	2,56
Portugal	2,24	4,96	2,72
Luxembourg	0,80	3,74	2,94
Europe	2,50	3,70	1,20

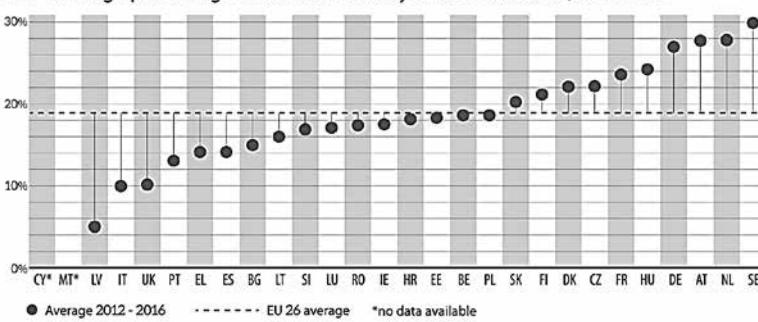
Iduća tablica analizira i uspoređuje broj kinofilmova redateljica i redatelja, no uzima u obzir samo 2016. Hrvatska zauzima treće mjesto, i te godine imamo veći broj distribuiranih filmova koje potpisuju redateljice. S obzirom na to da je stanje u Hrvatskoj uvek obrnuto te je 2016. tek iznimka koja potvrđuje pravila, valja biti oprezan u analizi podataka te se nikada ne treba oslanjati na jednu ili manji broj godina. Vjerojatno su dekade optimalno razdoblje za dobivanje vjerodostojnog pregleda stanja.

Table 4 Median number of films directed by men and women who released a film in 2016, in every country

Average 2016	Men	Women	Difference
Finland	2	4	-2
Bulgaria	2	3	-1
Croatia	2	2,5	-1
Austria	2	2,5	-0,5
Netherlands	2	2,5	-0,5
Denmark	2	2	0
Italy	3	3	0
Czech Republic	2	2	0
Russia	2	2	0
Sweden	2	2	0
Switzerland	2	2	0
UK	2	2	0
Belgium	2	1,5	0,5
Spain	3	2,5	0,5
Ireland	2,5	2	0,5
Germany	3	2	1
France	3	2	1
Latvia	1	0	1
Lithuania	2	1	1
Poland	3	2	1
Romania	3	2	1
Slovakia	1	0	1
Turkey	2	1	1
Portugal	4	2,5	1,5
Estonia	3	1	2
Hungary	2	0	2
Luxembourg	2	0	2
Slovenia	4	1,5	2,5
Norway	4	1	3
Greece	3,5	0	4
EUROPE	2	2	

Još jedan grafikon koji uspoređuje zemlje EU-a te njihovu poziciju u odnosu na prosjek u EU-u u kontekstu produkcije kinofilmova koje su potpisale redateljice.

Figure 2 – Average percentage of films directed by women in the EU, 2012-2016



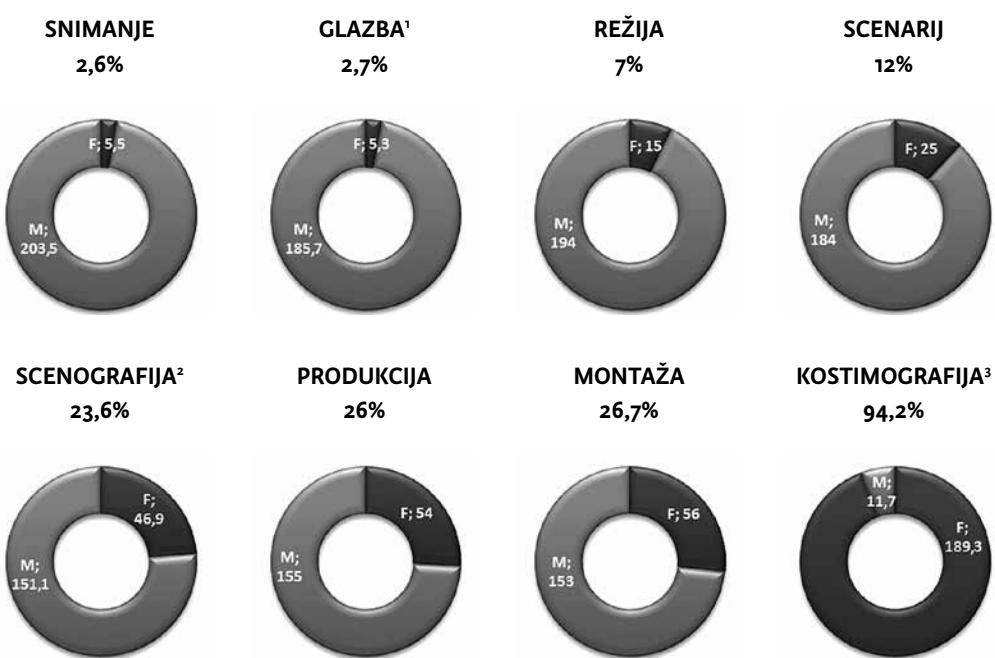
Hrvatska se nalazi u sredini, pa pogledajmo detaljniju analizu:

3. Producija filmova u Republici Hrvatskoj 1990–2018.

Analiza je obuhvatila 209 distribuiranih filmova i 33 filma koji se nalaze u nekoj fazi produkcije. Podatci omnibusa i manjinskih koprodukcija nisu uzeti u obzir. Analizirana je brojnost i udjel redateljica s posebnim naglaskom na debitantske filmove te problem "drugog filma", tj. težega doleta redateljica do drugoga filma i ostvarivanja kontinuiteta rada u cjelovečernjoj igranoj formi. Ako jedan film potpisuje više autora, u analizi se svakom autoru pripisuje određeni udio tog filma.

Udio i brojnost filmova autorica u hrvatskim dugometražnim igranim filmovima prikazanim u kinima od 1990. do 2018. po sektorima:

Broj analiziranih filmova: 209



Snimateljice u Hrvatskoj iznimno rijetko dobivaju šansu snimati dugometražni film. Od sveukupno šest potpisanih snimateljica, čak tri su nagrađene prestižnim nagradama. Tamara Cesarec potpisuje dva filma od navedenih šest. Ona, pak, više ne živi u Hrvatskoj, odselila se u Kanadu. Nagrađene snimateljice su:

Crystel Foumier	Takva su pravila	Najbolja fotografija	Stockholm FF, 2014.
Tamara Cesarec	Narodni heroj Ljiljan Vidić	Zlatna Arena	Pula FF, 2016.
Jana Plećaš	Ne gledaj mi u pijat	Nagrada Nikola Tanhofer	2017.

¹ Nepotpisano osamnaest filmova.

² Nepotpisano jedanaest filmova.

³ Nepotpisano osam filmova.

U sedam filmova pet autorica potpisuje glazbu. Od toga su nagrađene dvije, i to upravo one dvije koje potpisuju dva filma:

Tamara Obrovac	Što je muškarac bez brkova	Zlatna Arena	Pula FF, 2006.
Ivana Mazurkijević	Sonja i bik	Zlatna Arena	Pula FF, 2012.

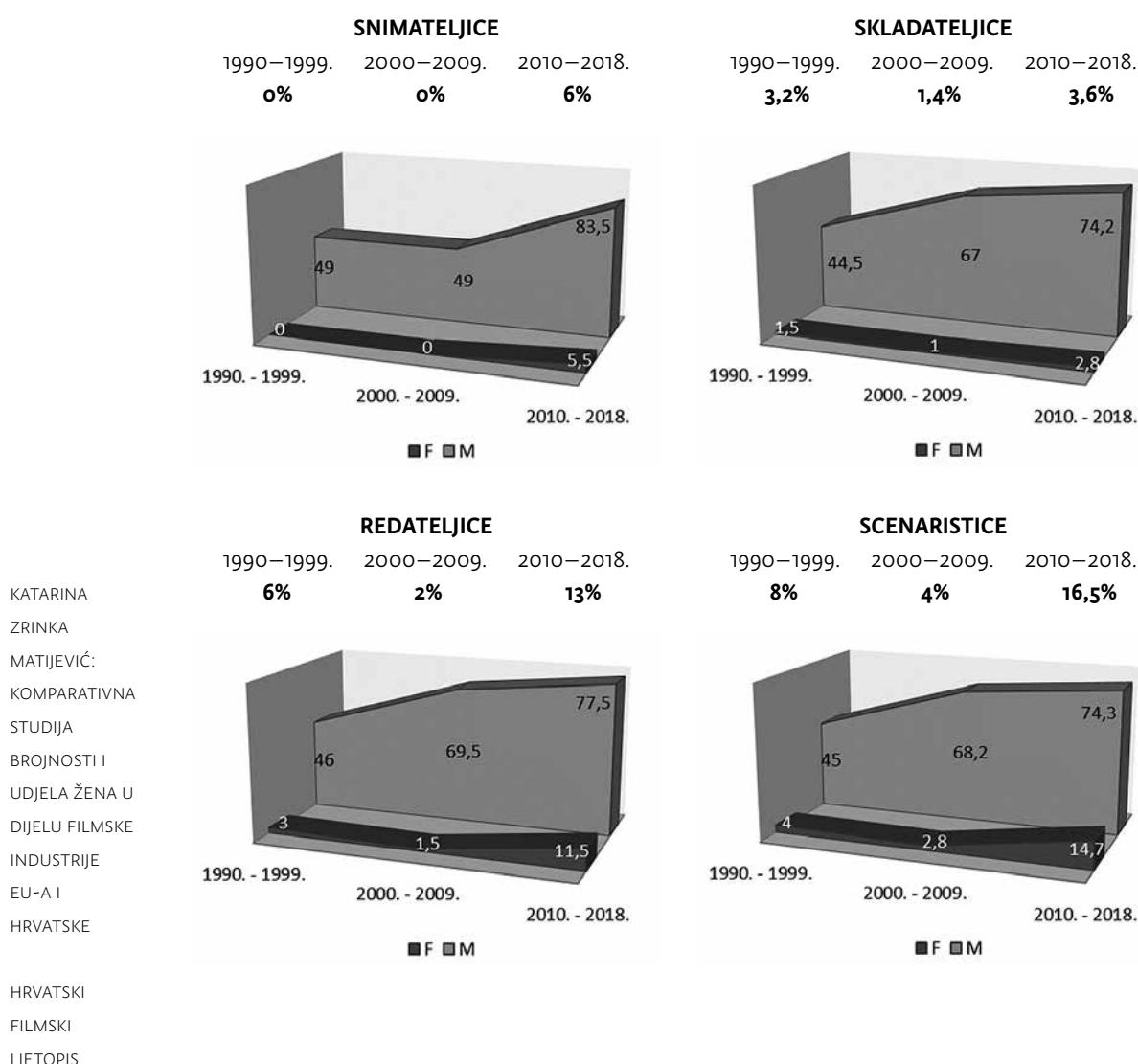
Komparativna analiza udjela i brojnosti filmova autorica po sektorima (kroz dekade):

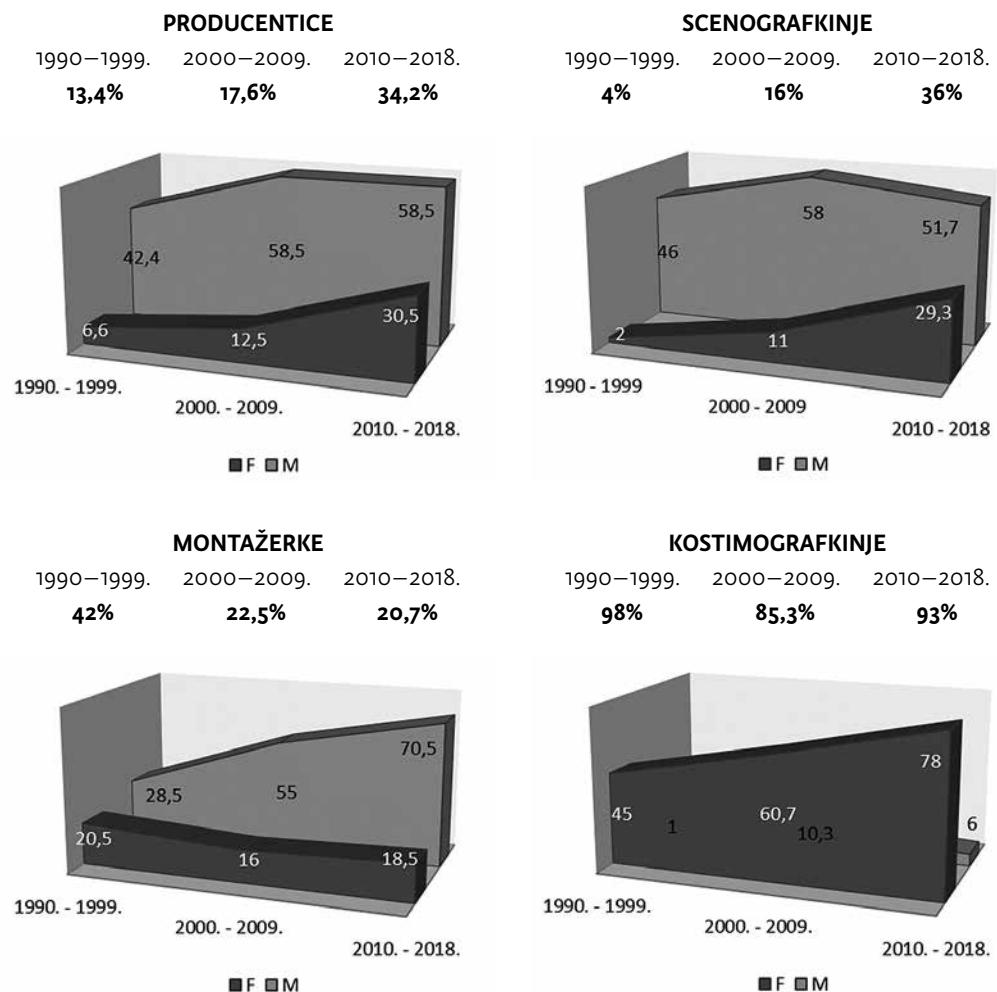
Broj analiziranih filmova prema dekadama:

Prva dekada: 49 filmova

Druga dekada: 71 film

Treća dekada: 89 filmova



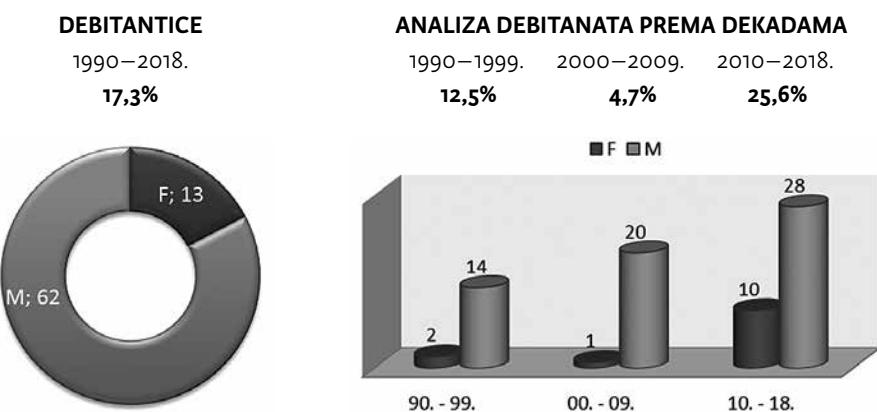


Najveći rast u brojnosti filmova bilježi se kod producentica, a najveći rast u udjelu kod scenografkinja. Pad u udjelu, i to drastičan, bilježi se kod montažerki.⁴

Jedini je sektor u kojem su žene daleko brojnije od muškaraca – kostimografija. Ovakvi podaci nameću zaključak kako se žene teško probijaju u sektorima u kojima su honorari i moć odlučivanja veći, dok su u većini u sektorima u kojima su honorari i moć odlučivanja manji. No, bez obzira na takvo stanje, neke su se redateljice odvažile ući u “kraljevsku” filmsku disciplinu – cjebovečernjiigrani film. Slijedi analiza brojnosti i udjela debitantica:

3.1. Debitantice i debitanti

Udio i brojnost debitantica u hrvatskim dugometražnim igranim filmovima prikazanim u kinima:



U 28 godina od 75 debitantskih filmova svega trinaest potpisuju redateljice. Iako se broj u posljednjih osam godina jako povećao – tj. od tih trinaest redateljica, deset je debitiralo u posljednjih sedam godina – udio debitantica u toj posljednjoj dekadi i dalje je tek 25%. Od tih trinaest debitantica, samo Snježana Tribuson ima kontinuitet i režirala je četiri cjelovečernja kinofilma. Između njezina trećeg i četvrtoga filma prošlo je četrnaest godina. Slijedi popis debitantica prema dekadama i prema redoslijedu distribucije:

	1990–1999.	2000–2009.	2010–2018.
PRVI FILM:	Vrijeme za..., Oja Kodar, 1994. Prepoznavanje, Snježana Tribuson, 1997.	Ono sve što znaš o meni, Nataša Rajković, 2005, korežija	Odredište nepoznato, Ines Šulj, 2011, korežija 7sex7, Irena Škorić, 2011. Korak po korak Biljana Čakić-Veselič, 2012. Ti mene nosiš, Ivana Juka, 2015. Zagreb cappuccino, Vanja Svilicić, 2015. Ne gledaj mi u pijat, Hana Jušić, 2016. Uzbuna na Zelenom Vrhu Čejen Černić, 2016. Trampolin, Katarina Zrinka Matijević, 2017. Aleksi, Barbara Vekarić, 2018.

DRUGI FILM:	<i>Tri muškarca Melite Žganjer, Snježana Tribuson, 1998.</i>		
TREĆI FILM:		<i>Ne dao bog većeg zla, Snježana Tribuson, 2002.</i>	
ČETVRTI FILM:			<i>Sve najbolje, Snježana Tribuson, 2016.</i>

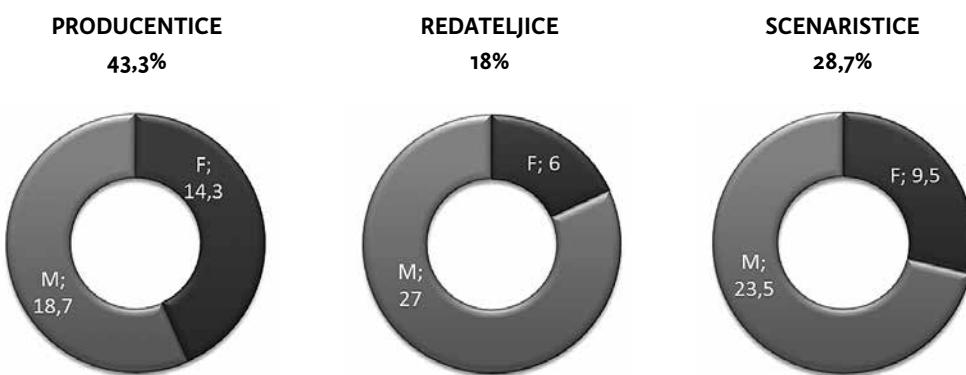
Do sada smo se bavili završenim filmovima, a sada analiza onoga što nas čeka:

Udio filmova autorica u hrvatskim dugometražnim igranim filmovima u jednoj od faza predprodukcije, u produkciji ili pred kinodistribucijom (financirani od HAVC-a):

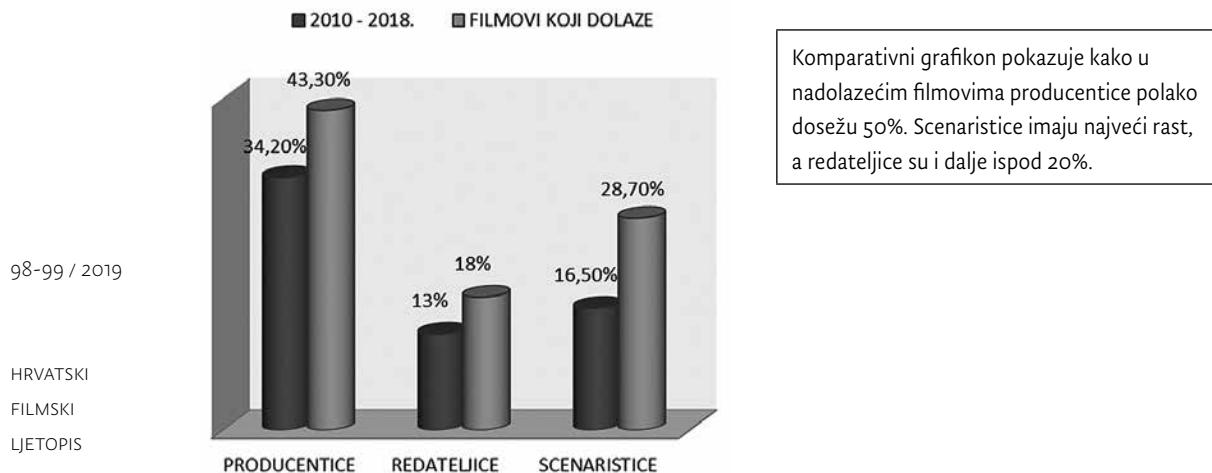
Broj analiziranih filmova: 33

Nedovršenih filmova ima od 2014. do 2018.

Analiza nije obuhvatila HAVC-ov drugi rok za proizvodnju 2018. jer još nije bio održan u trenutku završavanja studije.



Komparacija udjela posljednje dekade od 2010. do 2018. i filmova koji dolaze:

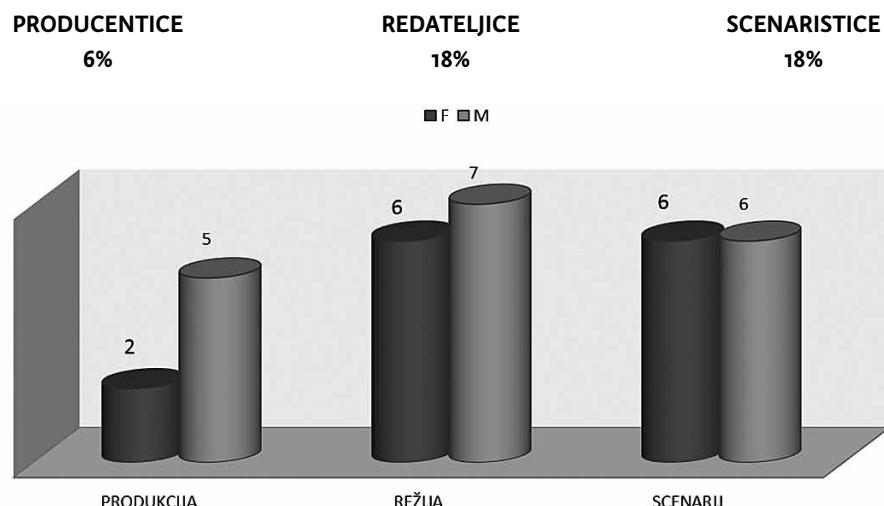


Udjel i brojnost debitantica i debitantata u 33 filma koji dolaze:

Od 33 filma njih 11,5 su debitantski redateljski filmovi. Uz režiju, analizirani su i podatci o debitanticama i debitantima u produkciji i scenaristici:



Komparacija udjela žena te brojnosti i žena i muškaraca u debitantskim filmovima koji dolaze na sljedećim pozicijama:



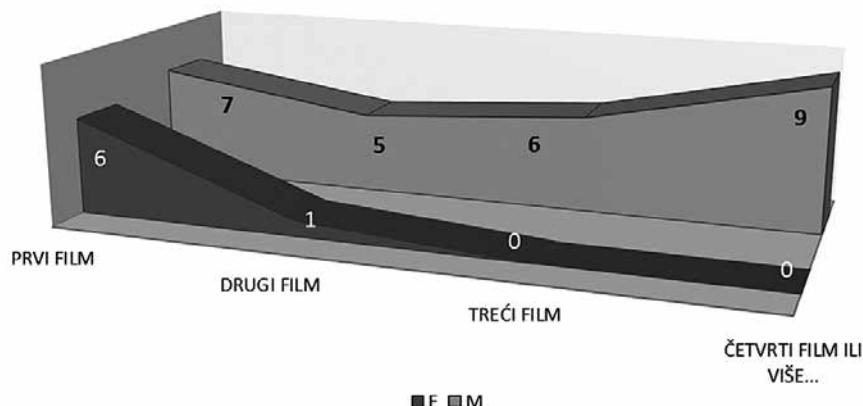
KATARINA
ZRINKA
MATIJEVIĆ:
KOMPARATIVNA
STUDIJA
BROJNOSTI I
UDJELA ŽENA U
DIJELU FILMSKE
INDUSTRIJE
EU-A I
HRVATSKE
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Udio debitantica od 1990. do 2018. bio je 17,3%, u filmovima koji dolaze povećao se samo 0,7%. Udio producentica koje debitiraju samo je 6%.

Od trinaest redateljica koje su debitirale od 1990, uz Snježanu Tribuson koja je do danas napravila četiri cjelovečernja filma, prigodu za svoj drugi film u nadolazećem razdoblju dobit će samo jedna redateljica.

Ivona Juka	Moj privatni ratni zločinac	2017.	prošao fond
------------	-----------------------------	-------	-------------

Komparacija brojnosti žena i muškaraca u nadolazeća 33 filma po redoslijedu cjelovečernjeg igranog filma u karijeri redateljice ili redatelja:



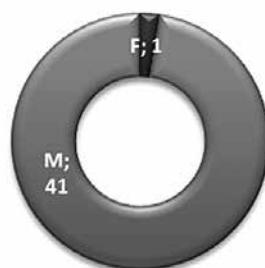
Redateljica s filmom nakon debitantskoga, s iznimkom Ivone Juke, nema.

Ima li ih uopće, i koliko? I ne samo redateljica već i snimateljica, producentica, scenaristica... Odgovor na to pitanje tražimo putem analize strukovnih udruga i jedine institucije u Hrvatskoj koja u obrazovanju filmskoga kadra ima kontinuitet od 1969 – Akademije dramske umjetnosti.

4. Strukovna udruženja

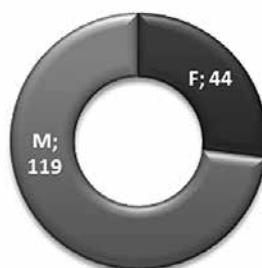
H.F.S.

Hrvatska udruga filmskih snimatelja
2,3%



D.H.F.R

Društvo hrvatskih filmskih redatelja
27%



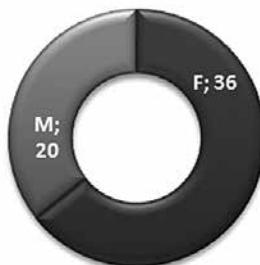
HRUP

Hrvatska udruga producenata
55%



SPID

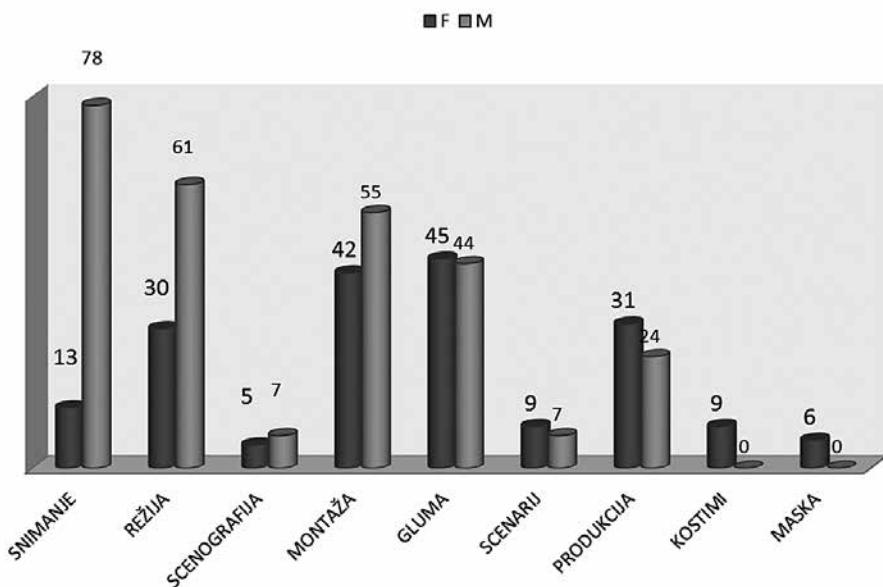
Savez scenarista i pisaca izvedbenih djela
64%



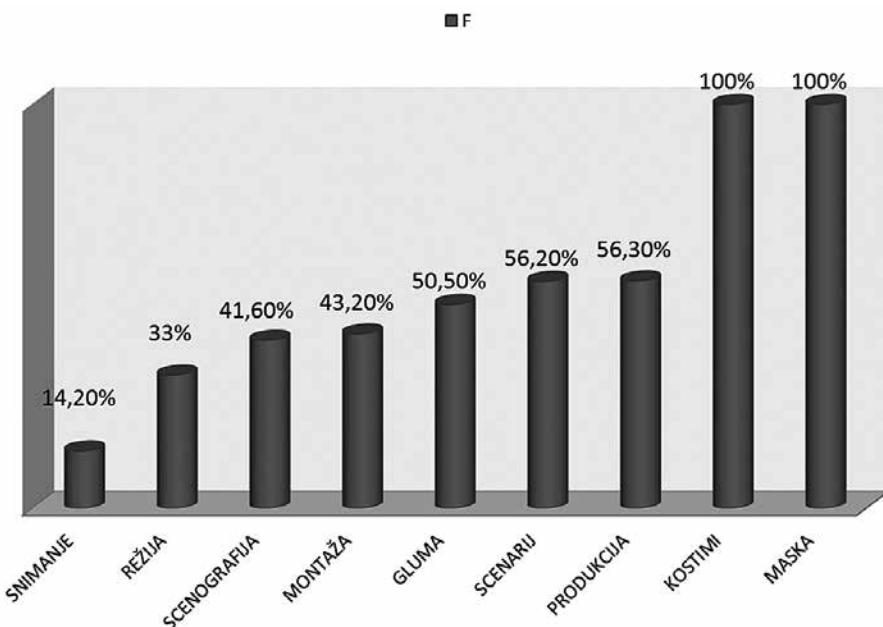
Tamara Cesarec, jedina snimateljica članica H.F.S.-a, nagrađena Zlatnom Arenom, odselila se u Kanadu.

4.1. Hrvatsko društvo filmskih djelatnika (HDFD)

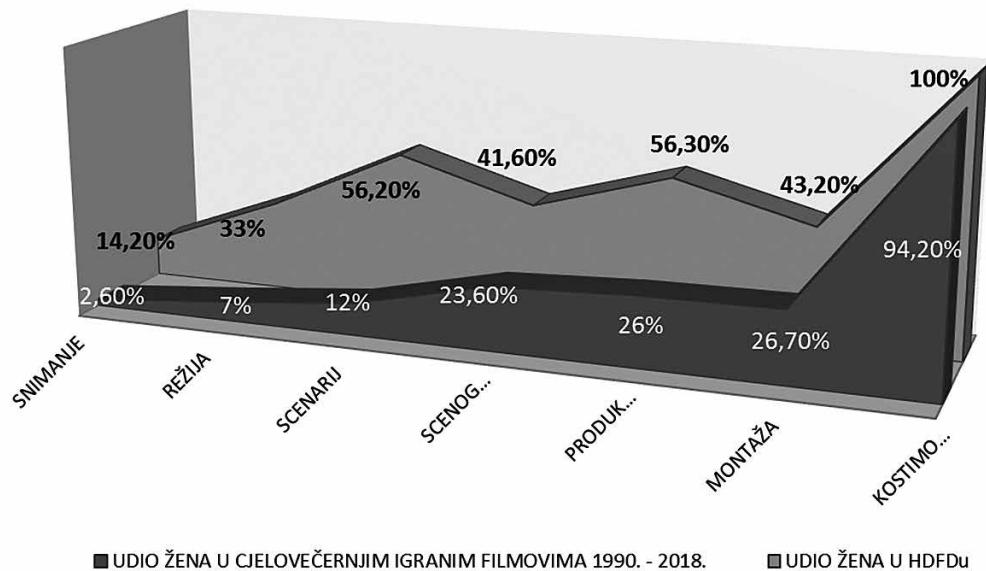
Usporedna analiza članova društva po profesiji i spolu:



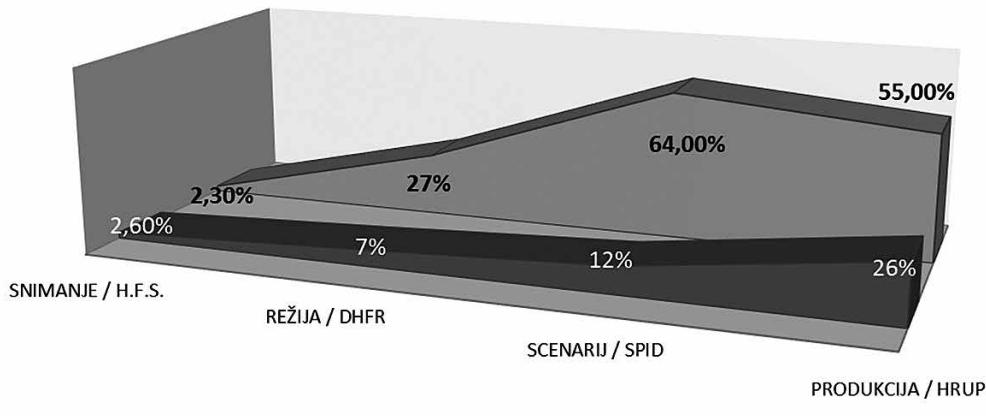
Grafikon udjela žena po profesiji:



Udjeli žena po strukovnim udruženjima viši su no udjeli u cjelovečernjem igranom filmu. Slijedi grafikon u kojem uspoređujemo udjele žena u HDFD-u po profesijama s udjelima žena po profesijama u cjelovečernjim igranim filmovima od 1990. do 2018:



S obzirom na to da HDFD nije jedina strukovna udružica koja okuplja filmske djelatnike, slijedi grafikon usporedbe udjela žena u cjelovečernjim igranim filmovima od 1990. do 2018. učlanjenima u H.F.S., DHFR, HRUP i SPID:



Grafikoni pokazuju da je udio žena po strukovnim udruženjima, osim u H.F.S.-u, puno veći no što je u stvaranju cjelovečernjih igranih filmova. Na sljedećim stranicama analizirat ćemo koliko je uopće zanimanje za studiranje filmskih profesija i koliko uopće u Hrvatskoj ima diplomiranih redateljica, snimateljica, sceneristica, producentica i montažerki.

5. Obrazovanje – Akademija dramske umjetnosti (ADU)

5.1. Udio žena među diplomiranim studentima od osnutka svakog odsjeka do 2018:

SNIMANJE
1969–2018.
13,8%



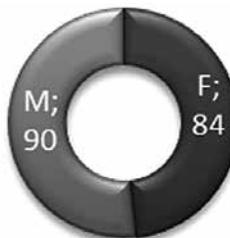
REŽIJA
1976–2018.
28%



PRODUKCIJA
2001–2018.
43,3%



MONTAŽA
1969–2018.
48,3%



DRAMATURGIJA
1978–2018.
68,7%



5.2. Udio žena u posljednjih devet akademskih godina – 2010/11. do 2018/19:

5.2.1. Prijamni ispiti

KATARINA
ZRINKA
MATIJEVIĆ:
KOMPARATIVNA
STUDIJA
BROJNOSTI I
UDJELA ŽENA U
DIJELU FILMSKE
INDUSTRIJE
EU-A I
HRVATSKE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Preddiplomski studij

REŽIJA
25,4%



MONTAŽA
31%



SNIMANJE
37,7%



PRODUKCIJA

65,4%



DRAMATURGIJA

68,5%



Diplomski studij

SNIMANJE

32%



REŽIJA

40%



MONTAŽA

44%



DRAMATURGIJA

64%



PRODUKCIJA

69%



5.2.2. Upisani

Udio žena među upisanim studentima/studenticama po odsjecima:

Preddiplomski studij

REŽIJA

27,6%



MONTAŽA

42,2%



SNIMANJE

42,8%



DRAMATURGIJA

60,8%



PRODUKCIJA

73,5%



Diplomski studij

SNIMANJE

30,4%



REŽIJA

37%



MONTAŽA

50%



KATARINA

ZRINKA

MATIJEVIĆ:

KOMPARATIVNA

STUDIJA

BROJNOSTI I

UDJELA ŽENA U

DIJELU FILMSKE

INDUSTRIJE

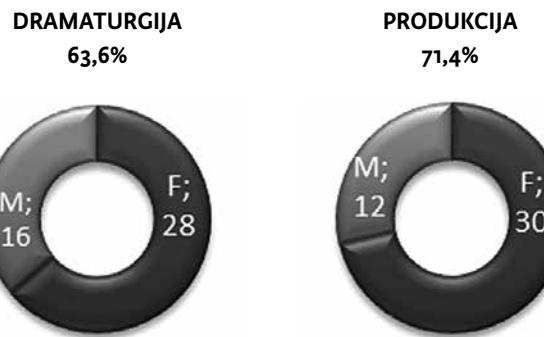
EU-A I

HRVATSKE

HRVATSKI

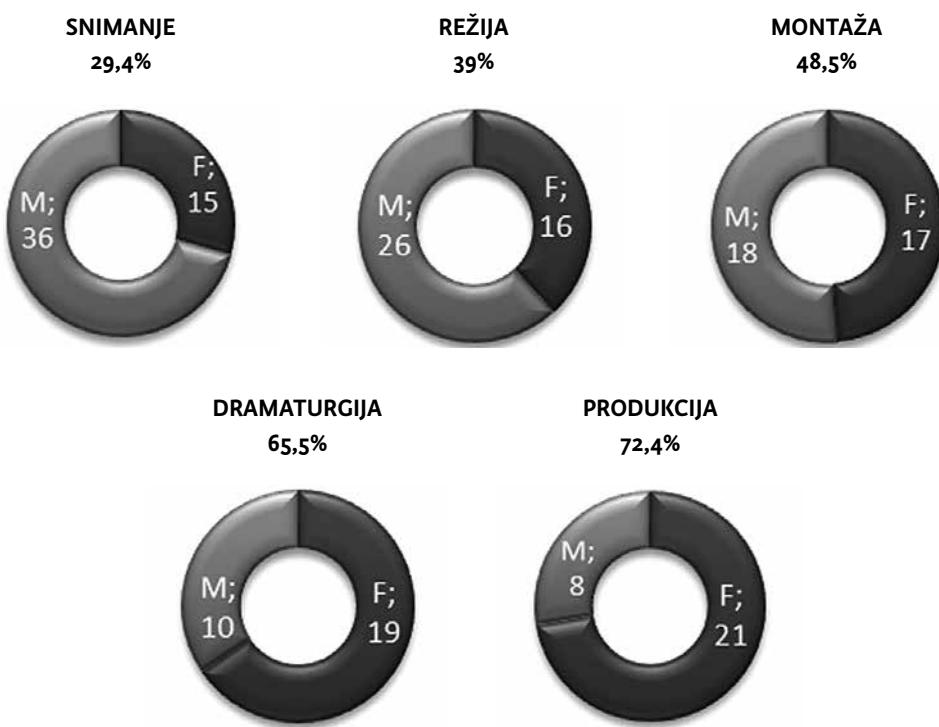
FILMSKI

LJETOPIS



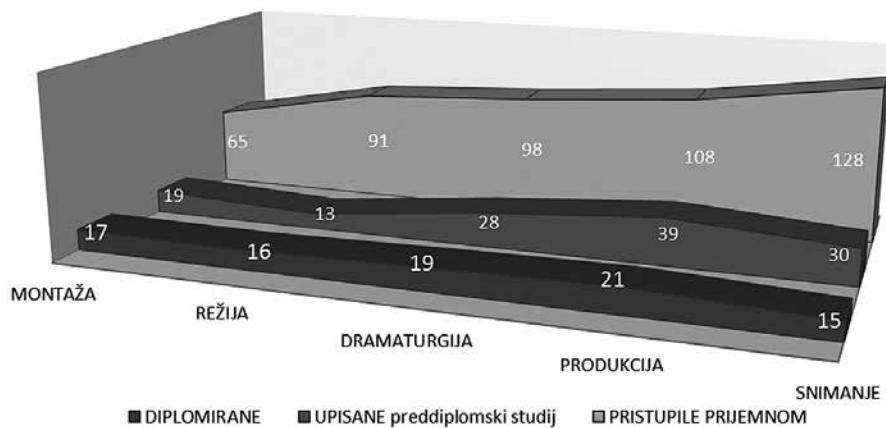
5.2.3. Diplomirani

Udio žena među diplomiranim studentima/studenticama po odsjecima:

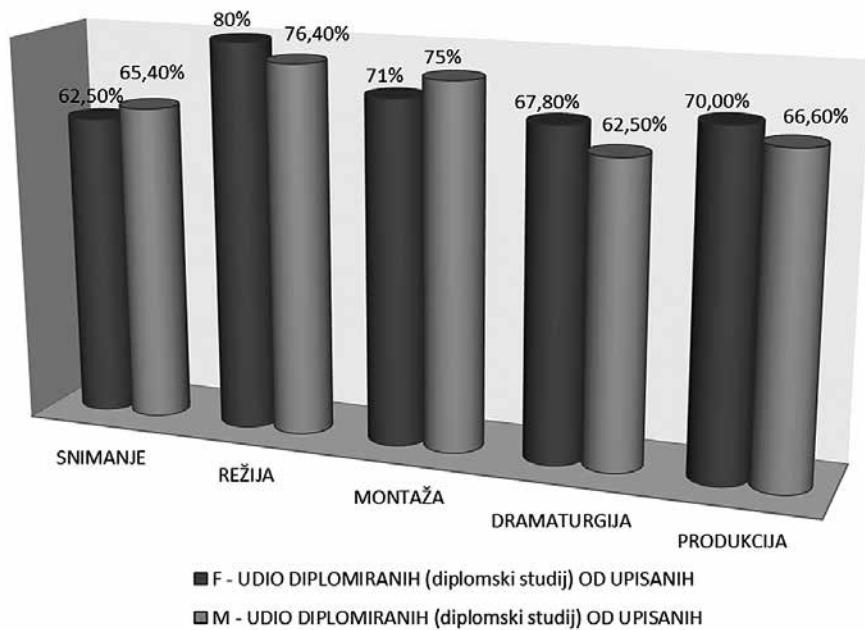


Nevjerojatno je da, prema broju, najviše žena želi upisati odsjek snimanja, njih čak 128, upravo onaj sektor koji po udjelu žena u cijelovečernjim filmovima stoji najlošije.

Slijedi usporedni grafikon po broju zainteresiranih, upisanih i diplomiranih žena za svaki odsjek u posljednjih devet godina:



U zadnjem grafikonu usporedit ćemo udio upisanih studentica i studenata diplomskega studija s udjelom diplomiranih studentica i studenata posljednjih devet godina:



KATARINA
ZRINKA
MATIJEVIĆ:
KOMPARATIVNA
STUDIJA
BROJNOSTI I
UDJELA ŽENA U
DIJELU FILMSKE
INDUSTRIJE
EU-A I
HRVATSKE
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Na odsjecima režije, dramaturgije i produkcije studentice su učinkovitije od studenata. Upravo u tim profesijama bilježi se rast tijekom dekada. Studenti snimanja i montaže uspješniji su od studentica, a to su upravo profesije u kojima se bilježi preslab rast udjela žena (snimanje) ili pak drastičan pad (montaža) tijekom dekada.

Izvori:

1. službene internetske stranice filmskih festivala u Cannesu, Berlinu, Veneciji i Puli
2. <<https://www.imdb.com/>>
3. "The role of women in the Cannes Festival's Competition - A comparative study", 2018, <<http://www.5050x2020.fr/en/study/cannes>>
4. "Study of the emergence of a new generation of European female film directors updated – 2017", 2017, <<http://femmesdecinema.org/wp-content/uploads/2018/01/Study-of-Female-film-directors.pdf>>
5. <<https://www.havc.hr/hrvatski-film/katalog-hrvatskih-filmova?godina=2019>>
5. Baza HR kinematografije, <<http://hrfilm.hr/>>
6. službene internetske stranice DHFR-a, H.F.S.-a, HRUP-a, SPID-a i HDFD-a

Zahvala:

Hvala na savjetovanju i materijalima: Sanji Ravlić. Hvala za pomoć pri pronalaženju teško dostupnih podataka: Borisu Dmitroviću, Vesni Mort i Tomislavu Šakiću. Hvala za ustupanje podataka koji nisu bili dostupni putem interneta: Ireni Grbić (ADU), Zrinki Kotarac (HDFD), Branki Mitić (DHFR), Franki Perković (ADU), Ivanu Goranu Vitezu (HDFD), Urošu Živanoviću (SPID). Hvala na pojedinačnim informacijama oko teško dostupnih podataka: Zdenki Gold, Hrvoju Hribaru, Bruni Kragiću, Vesni Krelji, Branku Schmidtu, Daliboru Mataniću, Diani Nenadić, Barbari i Lukasu Noli te Stanislavu Tomiću. Hvala na korisnim opaskama tijekom izrade studije: Hani Jušić, Snježani Tribuson i Borisu Veličanu.

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

Dragan Jurak

Hologram hrvatske shizofrenosti i unutrašnjih konflikt

Uz dokumentarne filmove prikazane na 28. danima hrvatskog filma, Zagreb, 14-18. lipnja 2019.

Čitava selekcija dokumentarnih filmove na 28. danima hrvatskog filma, dakle, svih pedeset i osam prijavljenih i svih dvadeset koji su ušli u konkurenciju (uključujući tu i dva filma iz popratnog programa), mogu se sažeti u priču o najbolje ocijenjenom filmu selekcije i o najgore ocijenjenom filmu prema prosječnoj ocjeni desetoro selektora. Ukupno su četiri filma, na ovaj ili onaj način, tematizirala Domovinski rat. Dva od njih pojavila su se kao najbolje ocijenjeni filmovi selekcije (s ocjenama 4,6 i 4,1), jedan se našao tik ispod praga za ulazak u konkurenciju (ocjena 3), a jedan na samom začelju (dijeleći prosječnu ocjenu 2 s još tri filma). Čak i kad potpuno zanemarimo sve druge prijavljene filmove i sve filmove koji su ušli u konkurenciju – filmove Restartove škole dokumentarnog filma, filmove ženskih autorica, klasike poput Želimira Žilnika ili već potvrđene autore poput Josipa Lukića – filmovi s tematizacijom Domovinskog rata predstavljaju hologram hrvatskog dokumentarnog filma koji ocrtava najširi i najdublji raspon njegovih preokupacija i dubioza, uspona i padova te tendencije da podržava dominantnu ideologiju, ili da je propituje.

Najkraće rečeno, *Srbenka* (2018) Nebojše Slijepčevića, film je godine. I kao najbolje ocijenjeni film selekcije, i kao dobitnik Grand Prixa za najbolji film smotre, nagrade za montažu te Oktavijana za najbolji film dokumentarne selekcije. Ali i kao filmsko-umjetnički događaj i društveno-politički komentar. Ubojstvo

zagrebačke obitelji srpskog podrijetla u jesen 1991. (i posebice dvanaestogodišnje djevojčice Aleksandre), jedan je od najtraumatičnijih događaja Domovinskog rata. Oni koji su se tih dana našli u Zagrebu, mogu svjedočiti o potpunoj konsternaciji koju je među građanima izazvala vijest o ubojstvu obitelji Zec. Čak i oni koji su na radnim mjestima ili u tramvaju i kafiću deklarativno zahtijevali etničko čišćenje i podržavali ideju kolektivne krivnje, ostali su zatečeni smaknućem djevojčice izvučene noću iz svog dječjeg kreveta. Ta konsternacija ubrzo je prerasla u nacionalni traumatski događaj: usprkos pritiscima da se sam zločin relativizira (dijeljenjem žrtava po nacionalnoj osnovi ili opravdavanjem zločina – zločinom).

U sljedećih 27 godina o ubojstvu Aleksandre Zec i njezinih roditelja napisani su neki od najznačajnijih novinskih tekstova, neki od najznačajnijih romana, događaj je inspirirao i jedan od najznačajnijihigranih filmova, postavljena jedna od najznačajnijih kazališnih predstava – a sada je snimljen i dokumentarac o njoj. U tom smislu *Srbenka* je metafilm: film o kazališnoj predstavi Olivera Frlića, a šire, Slijepčevićev film o ubojstvu Aleksandre Zec. Fokusirajući se na pitanje što četvrt stoljeća nakon ubojstva dvanaestogodišnje srpske djevojčice znači biti srpska djevojčica u Hrvatskoj, Slijepčević je snimio jedan od najbitnijih i najljekovitijih dokumentaraca hrvatskog filma: možda i najznačajniji dokument o traumatskom događaju iz zagrebačke jeseni 1991.



Prizor iz
filma *Srbenka*
(Nebojša
Sljepčević,
2018)

nakon serije tekstova Davora Butkovića u tjedniku *Globus*.

Film s najlošijom prosječnom ocjenom desetorice selektora je *Pauk* (2018) Darka Dovranića u produkciji HRT-a. Dovranićev film prati ratni put Andrije Matijaša Pauka, zapovjednika oklopne satnije 4. gardijske brigade. Andrija Matijaš (1947–1995) bio je podoficir JNA koji se na početku Domovinskog rata pridružio Hrvatskoj vojsci. Ratni put vodio ga je od Banovine, dubrovačkog, šibenskog i zadarског ratišta, preko operacije Maslenica, do Oluje i Južnog poteza, operacije tijekom koje pogiba na ulazu u Mrkonjić grad, 9. listopada, jednog od posljednjih dana rata.

O Pauku pričaju njegovi suborci, prijatelji i obitelj. Redaju se poznate jesenske slike s banijskog te zimske slike s dalmatinskom ratišta. Uoči operacije Maslenica, kojom je ponovo uspostavljena teritorijalna veza između Dalmacije i ostatka zemlje, pod Paukovim zapovjedništvom oformljena je oklopna satnija. VHS-snimek nam pokazuju tenkove maskirnih boja kod zadarskih Šepurina. Usprkos zamagljenom kvadratiču, na jednom od tenkova

jasno se vidi improvizirani njemački ratni križ: stilizacija križa s bijelo-crne njemačke carske zastave, u obliku pravilnog križa obrubljenog bijelim. Koju sekundu kasnije pojavljuje se još jedan kadar tenka sa zamagljenim križem. Kao i u prvom kadru, na bočni crtež križa stavljena je maskica, onakva kakva se obično stavlja na materijal s logom konkurenčkih televizija, no svejedno križ ostaje jasno prepoznatljiv. Selektorima je film bio dostupan preko otvorene YouTube poveznice.

Očito je da ili Dovranić, ili netko tko je prije njega intervenirao u sliku, nije želio da se oklopna satnija 4. gardijske brigade, i Hrvatska vojska uopće, povezuju s njemačkom vojskom koja se takvim križem identificirala u Drugom svjetskom ratu (ali danas upotrebljava njegovu tradicionalniju verziju). Da je autor jednostavno izbacio te kadrove iz filma, o toj njegovoj autorskoj intenciji (ili intenciji nepoznatih cenzora) ne bismo znali ništa. Cenzura bi ostala nevidljiva. Moglo bi se o njoj spekulirati, kao što se spekuliralo i o selektivnosti videomaterijala koje je HRT emitirao tijekom rata, ali se u nju ne bi moglo uprijeti prstom. No, ili procje-



Prizor iz filma
Na vodi (Goran
Dević, 2018)

njujući da su kadrovi iz Šepurina vrijedan povjesni dokument, ili odlučujući, što je manje vjerojatno, da razotkrije prethodnu cenzuru, Dovranić ih ostavlja u filmu. I time se njegov dokumentarac pojavljuje kao nešto što je ujedno i neopisivo blesavo, ali i neopisivo strašno. Blesavo jer je cenzura očita. Strašno jer time intervenira u povjesni dokument, koji se samom intervencijom procjenjuje kao povjesno vrijedan.

I Nebojša Slijepčević (1973) i Darko Dovranić (1955) autori su HRT-a. Slijepčević, diplomirani filmski redatelj zagrebačke Akademije dramske umjetnosti – autor dokumentaraca *Gangster te voli* (2013), *Pravda* (2015) i *Dragi susjedi* (2017) – filmski rad je počeo na televiziji u koproducijskom serijalu *City Folk* (u kojem je uz dvadesetak drugih televizija sudjelovalo i HRT), a nastavio u HRT-ovu serijalu *Direkt* (2002–12), višegodišnjem inkubatoru mlađih dokumentarističkih talenata kroz koji su prošli neki od ključnih redatelja recentnog hrvatskog dokumentarnog filma poput Gorana Devića ili Saše Bana. Darko Dovranić, pak, novinarsku je karijeru počeo u Zagrebačkoj panorami tadaš-

nje Televizije Zagreb, nastavio kao ratni izvještitelj, da bi od sredine devedesetih u sklopu Dokumentarnog programa HRT-a snimio više od stotinu dokumentarnih filmova, većinom posvećenih Domovinskom ratu. Dakle, priča o najbolje i o najlošije ocijenjenom filmu selekcije, koju pokušavamo predstaviti kao hologram godišnje dokumentarne produkcije, u užem izrezu je i priča o HRT-u, a u širem, priča o ideološkim i svjetonazorskim podjelama unutar hrvatskog društva te o društvenoj ulozi umjetnika i dokumentarista.

Naravno, ovaj izvještaj mogli smo početi i Restartovom Školom dokumentarnog filma koja posljednjih godina za dokumentarni film predstavlja ono što je za nulte predstavljao HRT-ov Direkt. Od sedam prijavljenih filmova iz Restartove radionice, čak tri ih je ušlo u konkureniju (i još jedan u popratni off program). *Mjesto odakle vam pišem pismo* (2018) Nikoline Bogdanović dokumentarizam promišlja na originalan i maštovit način, blizak eksperimentalnom filmu. Isto se može reći i za *3. rujna 2015.* (2018) Sare Jurinčić, *Kako je Tanja ostala sama* (2018) Mie Sidorov i Opro-

DRAGAN JURAK:
HOLOGRAM
HRVATSKE
SHIZOFRENOSTI
I UNUTRAŠNJIH
KONFLIKTA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
Doplovit će Rex
(Josip Lukić,
2019)

štaj (2018) Ivane Emily Škoro: četiri Restartove autorice koje i diskurzivno i rodno definiraju selekciju.

Izvještaj smo mogli početi i s Moranom Franov i njezinim filmom *Square* (2019), ili s *Doplovit će Rex* (2019) Josipa Lukića. *Square*, film na tragu Restartovim autoricama i njihovih poetika, kolaž je vinjeta susjedstva, s odličnim detaljima i još boljim komentarima (da je prijavljen u eksperimentalnu kategoriju, svakako bi uz dva filma Anite Čeko bio apsolutni vrh selekcije). Dok filmom *Doplovit će Rex*, Lukić nastavlja svoju priču o majkama: ovoga puta o majci dvaju sinova koja prehranjuje obitelj radeći na kruzeru.

No najbolje i najgore ocijenjeni film selekcije nametnuli su temu Domovinskog rata. Temu kojom se bavi, u svom velikom dijelu, i *Na vodi* (2018) Gorana Deviča, te, posredno, *Svaki dan se rodi mustang* (2018) Jose Schmucha. Devičev film nastavak je njegove fatalne ljubavi s rodnim gradom, ovoga puta s pričom o sisač-

koj Kupi, rijeci koja spaja mnoge gradske priče, uključujući i one ratne: odnosno, prije svega one ratne. Devičev, pak, student s Akademije, Jozo Schmuck, na temu filmske autobiografije snimio je film o obiteljskoj patologiji, ocu branitelju koji je škljocao pištoljem nad glavom supruge i djeteta.

I evo nas opet usred ratnih trauma: pištolj škljoca nad glavom budućeg studenta režije, a majka baca u Kupu vijenac za sina ubijenog u vrijeme etničkog čišćenja grada. Ratne traume izlaze iz svojih plitkih grobova, a paralelno s njima pojavljuju se i snimke cenzurirane prošlosti. U tom smislu i sam Dovranićev film postaje vrijedan, odnosno zanimljiv dokument. Bilo da je sam intervenirao u sliku ili da je samo koristio već postojeći cenzurirani materijal, Dovranićevi kadrovi dio su holograma ovogodišnje produkcije hrvatskog dokumentarnog filma. Holograma koji sažima shizofrenost hrvatskog društva i njegovih snažnih unutrašnjih konfliktata.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-22"2019"(049.3)

Damjan Kulić

Bez izazova rizika

Uz igrane filmove prikazane na 28. danima hrvatskog filma,
Zagreb, 14-18. lipnja 2019.

O preporodu hrvatskog filma već se prije u kontekstu Dana hrvatskog filma pisalo nadugo i naširoko.¹ Tako je u tekstu naslovljenom "Najbolje što hrvatski film trenutačno ima" Dragan Jurak ustvrdio kako se "jezgra suvremenog hrvatskoga filma nalazi u kratkoigranom programu na Danima hrvatskoga filma", i to "ne samo da je ono najbolje što hrvatski film trenutačno ima već je i njava onoga najboljega što bi tek trebalo doći". Zaista, početak desetljeća na toj smotri ostao je obilježen imenima poput Sonje Tarokić i Hane Jušić, a i već bi odavno priznati ili pak manje hvaljeni sineasti znali ugodno iznenaditi.

Međutim, od tog je teksta prošlo šest godina, a iza nas je jedno od najslabijih izdanja kratkoga metra na Danima u posljednjih nekoliko godina. Od četrnaest ponuđenih naslova, u igranoj su konkurenciji kvalitetom odskočila samo dva (eventualno tri). One najslabije i prosječne (a takvi su, nažalost, dominirali) bilo je gotovo nemoguće razlikovati, a većinu su naslova povezivale i slične tematske preokupacije. Ove je godine dominatna tema bila obitelj, točnije obiteljski odnosi, počevši od onih najužih (majka – otac – dijete) do raznih podvarijanti.

Glavni žiri (u sastavu Jasna Zastavniković, Filip Tot i Mia Melcher) najviše je (barem u igranoj konkurenciji) bio impresioniran filmom *Lovebox* (2018) Ivana Turkovića-Krnjaka kojemu je dodijelio nagradu za režiju. Turković-Krnjak je dobro otvorio film, predstavljanje glavnoga lika (tumači ga ni manje ni više nego nagrađivani redatelj Josip Lukić), a potom i djevojke s kojom se dopisuje, rabeći polagano zumiranje i odzumiranje, daje filmu gotovo trilersku notu. Nažalost, taj postupak nije dosljedno pratio pa je ostatak pretežno sastavljen od prilično iscrpljene poetike dugih kadrova koja ovdje ne dobiva ni na kakvoj svježini (čak ni uz uporabu poruka u oblačićima). Ni autorove opservacije o traženju seksa preko društvenih mreža nisu osobito prosvjetljujuće, to više što je protagonist vrlo stereotipno prikazan kao (pomalo) seksualno frustrirani "mamin dečko". Takvim klišejima nije mogao odoljeti ni Andrija Mardešić u *Stepskoj lisici* (2018), s tim da je otiašao još dalje od Turkovića-Krnjaka u karikaturalnosti svojega glavnog lika Nenada (Ozren Grabarić) kojemu spoj (ili je to samo pretvaranje) s tinejdžericom Viktorijom kvari (ili spašava) brižna majka. Iako izvedbeno solidan, s tek naznačenim i neutvrđenim od-

¹ Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 28. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvatskog društva filmskih kritičara i Hrvatskog filmskog ljetopisa.

² Jurak, Dragan: "Najbolje što hrvatski film trenutačno ima", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 73–74, 2013, str. 218–222.



Prizor iz filma
Lovebox (Ivan
Turković-
Krnjak, 2018)

nosima među likovima (ništa nije onako kako se čini), film ipak u konačnici upada u klasičnu zamku, ostavljajući efekt zgodne dosjetke i ničega više.

Od naslova koji su stvarno ostavili snažan dojam, svakako je najdojmljiviji film *Sovjetski psi* (2018) Nikice Zdunić. Nakon *smartphone-ovskog* formata u 13+ (2016), autorica ponovno, kao i u *Opet, unedogled* (2017), snima u 2,35 : 1 i tu se jako dobro snalazi. Miješajući vremenske i prostorne razine, Zdunić u središte stavlja muško-ženski par (Roberta Milevoj i Tvrtnko Jurić) koji se postupno otuduje nakon sinoljeve smrti. Iako su oboje lišeni govora, nije nam uskraćen pristup njihovim unutarnjim svjetovima i prava je rijekost vidjeti film tako bogata izričaja. Od prvoga kadra (iz zraka) do posljednjega (na zemlji) autorica demonstrira majstorstvo koje se ne viđa često u domaćoj kratkoj formi. Nju i Njega je možda potresla teška tragedija, ali Zdunić pronalazi mesta za ljepotu i poeziju u prikazu vode i vatre i svuda kuda prođe njezina kamera. Pokreti kamere ne ovise o kretnjama likova niti je kamera "objektivni promatrač", kao što je viđeno u većini ostalih naslova iz konkurenčije. Naprotiv, ona klizi po stolovima, zidovima, između stabala,

lica se stapaju s prozorom i zelenilom... Zdunić impresionira i u interijerima i u eksterijerima, unutrašnjost kuće u šumi je rijetko kada izgledala tako monumentalno, a o klimaktičnome šumskom plamenu da se i ne govorit; prizor je to koji će se dugo pamtit. Nažalost, žiri je propustio značajnije nagraditi ovakav dragulj, zapala ga je tek utješna nagrada za najbolju glazbu Mire Manojlovića. Da ne bi bilo zabune, uz vizualnu, Sovjetski psi su djelo i iznimne zvučne ekstraordinarnosti, ali i sama autorica zaslужila je puno, puno više.

Drugi naslov vrijedan isticanja i onaj za koji bi se moglo reći da je neslužbeni pobjednikigrane konkurenčije je film *Trešnje Dubravke Turić* (*Belladona*, 2015). Hrvatskoj publici otprije poznati kratki premijerno je prikazan na festivalu u Puli kao dio omnibusa *Duboki rezovi* (2018), koji sačinjavaju još dva kratka filma, *Smrt bijela kost* Filipa Mojzeša i *Predmeti koji tonu* Filipa Peruzovića, također prikazani na ovogodišnjem DHF-u. *Trešnje* su samostalno prikazane i u programu 15 dana autora filmskoga festivala u Cannesu, a na DHF-u su se okitile nagradama za najbolji scenarij (Jelena Paljan) i Oktavijanom za igrani film (s prosječnom ocjenom 3,97). Temeljen na



Prizor iz filma
*Malo se sjećam
toga dana*
(Leon Lučev,
2018)

priči Olje Savičević Ivančević, film *Trešnje* solidan je ostvaraj, elegantne režije, vrlo dojmljive uporabe eliptične naracije s jakim osloncem na slutnju umjesto eksplikacije, a da pritom za tako zahtjevnu formu djeluje zaokruženo i bogato. Iako sama tematika homoseksualnosti člana obitelji (u ovom slučaju starijega sina) u konzervativnoj sredini (Dalmatinska zagora) nije ništa novo i u rukama manje kompetentnog autora mogla je završiti u najboljem slučaju solidnim diplomskim radom, Turić je sumorno i naposljetku tragičnoj priči dala dozu topline, ponajviše jer se događaji sagledavaju iz perspektive mlađega brata Jakova (odličan Roko Glavica) kao i finim prikazom lijenog ljeteta na selu. Uz sjajnog Glavicu redom svi nastupi zasluzuju pohvale, od Lane Barić i Milivoja Beadera kao roditelja preko Nikše Butijera i Arete Ćurković (ujak Peko i ujna Rosa) te naposljetku Franka Jakovčevića kao tragičnoga starijega brata Davida.

Kad su već spomenuti *Duboki rezovi*, red je osvrnuti se i na preostala dva naslova iz omnibusa. Svima je zajedničko problematiziranje obiteljskih odnosa (pogotovo nasilja koje razara "osnovnu celiju"), no dok je Dubravka Turić ponudila vrlo dojmljiv i (u nas) nesva-

kidašnji autorski tretman nimalo originalna materijala, Filip Mojzeš (*Smrt bijela kost*) i Filip Peruzović (*Predmeti koji tonu*) nisu polučili impresivne rezultate. Mojzeš (*Šetač*, 2015; *Streljana*, 2014) je stari znanac kratkoigrane konkurenkcije, a za *Smrt bijela kost* dobio je Nagradu "Jelena Rajković" za najboljega mladog redatelja do 30 godina, koju je dodijelio žiri sastavljen od predstavnika Društva hrvatskih filmskih redatelja (Tiha K. Gudac, Arsen Oremović i Nikolina Barić). Djeca igra dviju sestara (Glorija Pinturić i Lily Antić) i njihova susjeda vršnjaka (Borna Fadljević), koja se pretvori u sadističku interakciju i sam motiv djeteta (u ovom slučaju starije sestre) kao "sjemena zla" u naizgled mirnoj srednjoklasnoj obitelji, autoru je donijela usporedbe s Hanekeom, ali film je previše dramaturški monoton i jednodimenzionalan. Doduše, i slavni je Austrijanac često sklon površnosti, literalnosti i slabašnim socijalnim observacijama, ali ovdje je banalnosti napretek. Roditeljsko negiranje, a potom i prikrivanje mučenja dječaka predvidljiv je rasplet, pritom i izveden mehanički, dok je otvoreni kraj bez nekog jačeg zadiranja u dubinu možda i ključni problem ovoga, ali i većine filmova viđenih u ovogodišnjoj igranoj selekciji. *Predmeti koji*

DAMJAN KULIĆ:

BEZ IZAZOVA
RIZIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Roko Glavica
kao Jakov u
filmu *Trešnje*
(Dubravka
Turić, 2018)

tonu slabašno su povezali *found footage* snimke (dakle prošlost) s nešto stiliziranim prikazom obiteljskog okupljanja i (potencijalnog) bračnog nasilja (sadašnjost). U oba slučaja ključni je svjedok otac/punac Ivan kojega igra Vinko Kraljević. Žiri mu je za ulogu dodijelio nagradu za najbolju glumu, no osim njegova nastupa malo je toga iz filma vrijedno spomena. Peruzović se prema priči Romana Simića, odnosno scenariju Ivana Turkovića-Krnjaka koristio postupkom naslućivanja sličnim onomu viđenom u *Trešnjama*, no bez dobrih rezultata, pa je u koničnici sve nekako premršavo i površno da bi ostavilo jači dojam.

Osim Peruzovića, od etabliranih autora (onih koji iza sebe već imaju dugometražni film), točnije autorica, našlo se mjesto i za Snježanu Tribuson. Nakon korektnog povratka dugomu metru sa *Sve najbolje* (2016), Tribuson nije napravila nikakav značajan korak naprijed s *Dok je trajao Roland Garros* (2019). Nastao po priči Tanje Mravak, u središtu filma je bračni par, pokorna supruga Vera (jako dobra Dijana Vidušin) i *pater familias* Jure (pouzdani Leon Lučev) kojemu je nedavno preminula majka, i njihovo dvoje djece iz maloga mediteranskog mjesto. Dolaskom muževa brata Petra (Mijo Jurisić) na majčin sprovod postupno se naslučuje Verina žudnja za djeverom, ali pritom se ništa ne eksplisira. Dakle, riječ je o filmu slutnje kakav su i *Trešnje*, s time da je *Roland Garros* lišen bilo kakva snažnijega vizualnog izričaja. Posve

neutralna (digitalna) fotografija Branka Linte i radnja pretežno smještena unutar bezličnih interijera (ako bi to trebalo predstavljati sivilo bračne svakodnevice, onda je riječ o prilično banalnoj simbolici) prije bi sugerirala pilot-epizodu neke osrednje TV serije negoli materijal za igranu konkurenčiju. Prava je šteta što se ugledna autorica poput Tribuson odlučila za tako štrebersku realizaciju, zbog čega ni Vidušin, jedna od rijetkih svijetlih točaka, ne može podići film na višu razinu.

Osim ispred kamere Leon Lučev se na Danima našao i iza nje sa svojim kratkoigranim prvijencem *Malo se sjećam toga dana* (2018). Dok njegove kvalitete kao glumca nisu nikad bile upitne (pogotovo nakon uloge života u *Teretu* /2018/ Ognjena Glavonića), kao scenarist i redatelj Lučev, nažalost, ne briljira. Premijerno prikazan u Locarnu prošle godine, nagrađen na festivalu goEastu u Wiesbadenu, film se ni formom ni sadržajem bitno ne razlikuje od većine filmova u konkurenčiji. I Lučev se kao i većina autora i autorica pozabavio obiteljskim odnosima, i tu je u središtu "mračna tajna" koju protagonist Goran (Goran Bogdan) mora kriti od ostatka obitelji, ali se Lučev ne oslanja na naslućivanje poput Dubravke Turić ili Snježane Tribuson, nego odmah u prvoj sceni otkriva da Goranov otac umire na drugom kontinentu, a ostatak filma je manje-više njegovo nastojanje da tu vijest sakrije od ostalih, kako ne bi pokvario rođendan kćerkice Zoe. Napetosti u svemu



Ozren
Grabarić kao
Nenad i Kaja
Šišmanović
kao Viktorija u
filmu *Stepska
lisica* (Andrija
Mardešić, 2018)

tome nema, jer filmu jednostavno nedostaje opipljive atmosfere. Lučev nije osobito dominirajući na vizualnome planu, za (osrednji) hrvatski film već uobičajena kombinacija kamere iz ruke (scene rođendana) i statične kamere (u interijerima) ovdje nije dobila nikakav zamah, a film nema ni jednu snažniju scenu kao ni jače raspisane sporedne likove, što ne bi bio problem kad bi sam protagonist bio zanimljiva pojava. Kad se svemu tome dodaju prilično nezainteresirani nastupi Gorana Bogdana i Nine Violić, dojmovi jednostavno ne mogu biti pozitivni.

Od preostalih predstavnika treba spomenuti Mladena Stanića kao jedinoga u konkurenciji s dva naslova (*Bila soba*, 2018. i *Bogomoljka*, 2018). Nagrađena prošle godine Zlatnim kolicima za najbolji kratkometražni film na Zagreb Film Festivalu, *Bila soba* spašava dva brata prvi put nakon majčine smrti. To će, naravno, rezultirati njihovim suočavanjem s prošlošću dok renoviraju zajednički stan u Splitu prije nadolazeće turističke sezone. Dok solidni Paško Vukasović i Marin Klišmanić donekle drže pozornost, sam Stanić im, nažalost, nije stvorio poticajniji redateljski i scenaristički kontekst, tek povremeno uhvativši koji zgodniji kadar u zrcalima ili kroz stakla akvarija, ali nema izražajnije atmosfere da bi film ostao za dugo pamćenje. *Bogomoljka* je kudikamo solidniji uradak, stilski puno izraženiji (naglašena neonска rasvjeta), s dobrom Nelom Kocsis kao

svojevrsnom *femme fatale* koja vabi uštogljenog mladića (Roko Sikavica) u seksualnu zamku, iako se preočito podcrtavanje u povezivanju dominantne žene i bogomoljke u klimaktičnoj sceni seksa čini suvišnim.

Tu je i filmski debi Marije Georgijev *Ljuske* (2019), korektan, pomalo snolik, a opet ne previše dojmljiv prikaz žene/majke (Rina Kotur) i njezine nesanice. Potom još jedan doprinos Filmovima s Velikim i Važnim Temama osrednje realizacije, *Peti kat lijevo* (2018) Renate Lučić, u kojem Maja (Dunja Ercegović, kao kantautorica poznata pod imenom *Lovely Quinces*) krije lezbijsku romansu s cimericom Nikom od svojih roditelja (Alen Liverić i Urša Raukar), te naposljetku dva filma s Tihanom Lazović u glavnim ulogama (*Moljci*, 2018. i *Tinae-Sendy*, 2018). Tomislav Đurinec se nakon zanimljivog obiteljskog eksperimenta u dokumentarcu *Doma za Božić* (2018) okrenuo razočaravajuće konvencionalnom pristupu u *Moljcima*. I ovdje je, kao i u nekim ranije spomenutim naslovima izigrane selekcije, smrtni slučaj narativni okidač za otkrivanje traumatične prošlosti (uvodni kadrovi lažno navode kako bi ovo mogao biti film o cimericama Tini i Lei, no one su ovdje tek da bi čitale pisma preminule vlasnice stanova). Dodamo li tomu potpunu odsutnost izraženijega stila (osim dosadnih tabloa najčešće situiranih u hodniku) i dojmljivih likova, ni dokazano talentirana Tihana Lazović tu jednostavno ne može ništa.

DAMJAN KULIĆ:

BEZ IZAZOVA

RIZIKA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Sanja
Milardović
i Tihana
Lazović u
prizoru iz filma
Tina&Sendy
(Hani Domazet,
2018)

Neočekivano zabavan *Tina & Sendy* Hani Domazet možda je jedini preostali naslov koji uz spomenuta dva (*Sovjetski psi*, *Trešnje*) zaslужuje posebno priznanje. U neonom okupanoj odiseji redateljica prati titularne junakinje (Sanja Milardović i Tihana Lazović) od casting coucha za pornofilm (gdje se upoznaju) do noćnog izlaska koji poprimi mračnije tonove. Domazet dojmljivo montažno izmjenjuje forme (4 : 3 i 1,85 : 1) te vremenska razdoblja (dan/noć), a pored svega tu je i neočekivani cameo Ave Karabatić, pojавu koje je malo tko

mogao očekivati na ovakvoj manifestaciji. Ta kva anomalija, pogotovo u ovako slabašnoj i neambicioznoj selekciji, svakako je dobrodošla. S pretpostavkom da je ovo bila samo loša godina, treba poželjeti da iduće godine igrano izdanje DHF-a ponudi više stila, ideja, imaginacije, rizika, više vjere u kameru te veću želju za prekoračenjem postavljenih granica. Jer ako je suvremena kratkoigrana forma zaista "bombonijera" i "srce tekuće obnove hrvatskoga filma", onda takvi zahtjevi ne bi smjeli biti pretjerani.

UDK: 364.624.5:791-22(497.5)"2019"(049.3)

Toni Juričić

Bogomoljka u *loveboxu* ili četiri portreta samoće

Uz filmove *Lovebox* Ivana Turkovića-Krnjaka i *Bogomoljka* Mladena Stanića prikazane na 28. danima hrvatskog filma, Zagreb, 14.-18. lipnja 2019.

Samoća se zavukla u pukotine suvremenoga društva i ne pokazuje namjeru otići.¹ U otuđenosti današnjice, filmska kamera služi kao instrument kojega objektiv pokazuje sposobnost bilježenja aure samoće, iste aure koja metastazira unutar likova kratkometražnihigranih filmova *Lovebox* (2018) Ivana Turkovića-Krnjaka i *Bogomoljka* (2019) Mladena Stanića. Autori putem režije postavljaju scenografiju na kojoj usamljeni protagonisti izvode svoj samotni ples, samo kako bi se vratili u tminu zapozorja, što su njihovi životi jednom kad se zastori spuste. Unutar mikrosvijeta *Loveboxa* Ivan Turković-Krnjak ocrtava portrete samoće što isparavaju iz asfalta vrućega zagrebačkog ljeta. Poput sablasti, ona opsjeda virtualnu mrežu. Poput pauka, ona traži hranu na mreži koju je isplela. Umjesto ljubavi, ona nudi seks kao kratkotrajno osjećenje od nje same. Na toj beskrajnoj mreži koju je isplela samoća, pronalaze se Miro i Andrea. On je usamljen. Njoj nedostaje ljubavi.

Portret prvi: Miro

Uvodna scena doima se poput kora grčke tragedije što nagovješćuje Mirinu potragu

za seksualnom relaksacijom. U moru zgodnih mladića što iskaču na popularnoj aplikaciji za dejanje, on je predmet poruge. Sa svojih lažnih dvadeset i sedam godina te prosječnim izgledom, ne zadovoljava uvjete na sudu nevidljivog kora sastavljenog od djevojaka čija se lica ne otkrivaju gledatelju, a ni samom junaku. Među redcima profila sastavljenoga od šturih informacija kao što su ime, dob i slika, one iščitavaju stvarnost iza koje se Miro nastoji sakriti. On nije igrač. On je gubitnik. Već u sljedećoj sceni, popraćenoj kakofonijom građevinskih radova u kojoj glavnu riječ vodi bušilica kao sinonim seksualnoga slenga, Miro eksplisitnim porukama nastoji uhvatiti žrtvu koja bi mu na nekoliko trenutaka olakšala breme samoće. Terapija je jednostavna. Dva, tri sata dobre jebchine. Samo slanje eksplisitnih poruka služi kao indikator samoće koja ključa u njegovu tijelu. On ne želi gubiti vrijeme na večerama, cugama, u kinu. On želi olakšanje odmah i sada. Kao što se na aplikaciji potezima ulijevo i udesno biraju mogući partneri, Miro izravnim pozivom na seksualnu terapiju odvaja pšenicu od kukolja. Oblaćić s porukom "nećeš mi pomoći?" pozicionirao se na prigodnom mjestu, iskačući iz Mi-

¹ Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 28. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvatskog filmskog ljetopisa.

skog društva filmskih kritičara i Hrvatskog filmskog ljetopisa.



Prizor iz filma
Lovebox (Ivan
Turković-
Krnjak, 2018)

rina međunožja. Neimenovana osoba s druge strane aplikacije nudi pomoći u obliku savjeta za samoubojstvo. "Pronađi najvišu zgradu i baci se s nje." S obzirom na to kako Miro dočekuje tu poruku, doima se kako to nije ni prvi ni zadnji put da ga je netko počastio takvim prijedlogom. To je portret Mirine samoće.

Portret drugi: Andrea

Mirino odvajanje pšenice od kukolja vidljivo je u sceni fakultetskoga predavanja. Redatelj strukturira pozornost tako da se dijalazi dopisivanja prikazuju u obliku oblačića, a u predavaonici s većim brojem studentica nego studenata pokušavamo pronaći osobu koja prihvaca igru eksplicitnim porukama. Gotovo neorealističkim postupkom, koji projicira raznovrsnost istodobnosti, kamera prelazi sa studentice na studenticu, stvarajući svojevršnu refleksiju djevojaka koje Miro želi privući. Konačno, kamera se zaustavlja na Andrei. Njoj cuga s osobom koja ima "Himalaju u gaćama" zvuči zabavno. Trenutak tištine nakon posljednje poruke kadar je koji uokviruje njezinu samoću, njezinu težnju da privremenu utjehu pronađe u osobi koja prva ponudi fragment ljubavi, pa bila to isprazna tjelesna ljubav. Želja za ljubavlju sudara se sa stvarnošću kada Andrea

slučajno uđe u fast food restoran u kojem radi Miro. Unatoč tome što je prijašnji kadar iscrtao portret njezine samoće, iste te samoće koja posjeduje tendenciju da se zajednički isprazni s osobom s kojom su je uparili bogovi aplikacije, Andrea odbacuje tu mogućnost. Miro možda putem poruka nudi sliku igrača, no stvarnost je okrutnija. U kratkom susretu Andrea shvaća gorčinu koju je ranije prihvatile kao igru, proljavštinu poruka koje je pročitala kroz ružičaste naočale. Scena u tramvaju u kojoj okružena ljudima sjedi na zadnjem sjedalu, posljednji je potez kistom kojim se dovršava portret njezine samoće. Ona traži ljubav. Miro traži lijek protiv usamljenosti. Ona to shvaća i ne želi biti tek jednokratna doza. Njezin neuspjeh je u tome što je na trenutak prihvatile igru i među redcima poruka u Miri pokušala pronaći nešto više. Stoga prekida komunikaciju, sprema mobitel i vraća se u tišinu svoje stvarnosti. Andrea ne prihvaca seks kao privremenu relaksaciju u borbi protiv samoće. Unatoč tomu što je ponovno ostala sama, shvaća da bi je jednokratno iskustvo gurnulo još dublje u njezine ponore.

Portret treći: Sandra

Finalni portret samoće filma Lovebox je Sandra. Sebe predstavlja kao *cum bucket*, de-



Lovebox (Ivan Turković-Krnjak, 2018)

gradirajućim slengom za djevojku koja nije ništa više od seksualnog objekta, kanta za seksualno pražnjenje. Ona je ideal kojemu Miro teži u potrazi za ubijanjem samoće. Njezin je profil sastavljen od tri fotografije, dvije fokusirane na njezine obline, dok posljednja otkriva njezino lice, što potiče Miru da njezin profil povuče udesno i time pošalje signal kako mu se svida. Miro i Sandra su trenutačni spoj. On ne troši vrijeme na standardni obrazac kojim pokušava doprijeti do djevojaka. On shvaća kako je Sandra poput njega. Na izravan poziv ona odgovara jednostavnim pitanjem: "Kad?" Dok Andrea želi piće, kino, večeru, Sandra u Mirinu virtualnom sandučiću odmah ostavlja svoju adresu. Umjesto jednokratne doze protiv usamljenosti, Miro pronalazi djevojku u invalidskim kolicima. Umjesto jednokratne doze protiv usamljenosti, Sandra pronalazi muškarca čija nelagoda penetrira kroz kadar. Dug kadar popraćen glazbom puni se mučinom dok Miro pokušava sakriti pogled ne samo od Sandre već i od gledatelja. Sandra se nudi kao seksualni objekt, ali u Miri se miješa osjećaj gađenja prema djevojci s invaliditetom i osjećaj tjeskobe zbog situacije u kojoj se našao. Koktel osjećaja ostavlja ga onesposobljenoga. Njihove želje, da jedno u drugome utepe svoje samoće,

sudaraju se. Pri tom srazu Miro bježi i ostavlja Sandru samu. Portret njezine samoće ocrtava se u posljednjem kadru filma, u tišini što je ostala iza njezina prijedloga. "Možemo gledati film ako hoćeš."

Portret četvrti: Žena

Četvrti portret samoće pronalazi se u filmu Bogomoljka Mladena Stanića. Neimenovana žena u svoju mrežu samoće hvata mlađega muškarca. Pri susretu ona nad njim uspostavlja autoritet jer, kako sama kaže, ona zna što valja u životu. Ona naručuje vino, a za večerom jede srednje pečeni biftek koji simbolizira nadmoć nad običnim, dobro pečenim. Biftek mladića asocira na njegovu majku koja je u obitelji imala glavnu ulogu, "bogomoljku" koja je napustila mladića i njegova oca. Razgovor između Mladića i Žene u restoranu služi kao signal u kojem on prepoznaje majku koja ga je odbacila, a Žena prepoznaje obitelj koju je izgubila. Večera služi kao ritual prizivanja mrtvih, prije nego što je interijer restorana zamijenjen stanom kao kućom duhova unutar zidova koje se još osjećaju otkucaji mrtvog braka. Kao u prijašnja tri portreta, Žena od klijenta traži jednokratni predah od samoće. Ona je bogomoljka. Svojim autoritativnim stavom klijentima otkida glavu.

TONI JURIĆIĆ:
BOGOMOLJKA
U LOVEBOXU
ILITI ČETIRI
PORTRETA
SAMOĆE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz filma
Bogomoljka
(Mladen Stanić,
2019)

Odbacuje ih. Nikad im se ne vraća. Oni postaju ljske onoga što joj je jednom poslužilo da na trenutak osjeti djelić pripadnosti. Poput njezina braka, klijenti postaju lešine od kojih Žena zazire, lešine koje ju podsjećaju na ono što je izgubila. Dok Miro, Andrea i Sandra nisu pronašli privremeno utočište od samoće, Žena je u tome uspjela. Ona je "otkinula glavu" u korist vlastita vrhunca. Zadovoljstvo klijenta nije važno. On je tu da nju zadovolji, da za nju, spašanjem u ljubavnome zajedništvu, privremeno reanimira osjećaj jedinstva s drugim ljudskim bićem. Umjesto ljubavi na višoj duhovnoj razini, tjelesna ljubav tijekom odnosa tek zaiskri, jalova u pokušaju da zapali vatru pripadnosti. Stvarnost koja dopire s druge strane obiteljske fotografije ispire kratkotrajnost seksualne satisfakcije. Ona je ovdje. Oni nisu. Ostavljena je, samotna u svom brlogu, nekadašnjem carstvu unutar kojega je vladala kao alfa-ženka.

Filmska panorama samoće

Kratkometražni filmovi Turkovića-Krnjaka i Stanića mogu se promatrati kao fragmenti panorame suvremenoga života, likovi kojega se, poput "noćnih ptica" Edwarda Hoopera, suočavaju s neuspješnom borbom pro-

tiv samoće. Na kraju dana, oni ostaju sami. U atmosferi otuđenja *dating* aplikacije doimaju se kao oaza, svojevrsna obećana zemlja za pojedince što izgubljeni lutaju pustinjom potisnutih seksualnih frustracija. Stvarnost urušava fasadu oaze, ogolivši je kao fatamorganu, kao laž čiju su igru protagonisti očajno prihvatali. Dok je oaza trebala nuditi kratkotrajno rješenje u potrazi za nečim višim, fatamorgana ostavlja protagoniste s gorkim okusom poraza u ustima. Samoća se zavukla u njihovu postelju i ne namjerava otići. S njom se bude i s njom odlaze spavati. Čak i bogomoljka ostaje sama. Umjesto oaze seksualnog olakšanja, klijent služi kao fatamorganu koja nestaje s orgazmom. Portret Žene antipod je Andreinu portretu. Od oslikanih portreta, jedino Andrein posjeduje detalj što daje naznaku bijega od samoće. Odbijanjem seksualnog odnosa s Miron, ona zadržava integritet svoje borbe, ne pristajući na kompromise koji bi je zadovoljili na jednu noć, a koji bi je ujutro ostavili s povećanom dozom gorčine u neizglednom bezdanu usamljenosti. Na temelju oslikanih portreta, filmovi *Lovebox* i *Bogomoljka* sagledavaju se kao dvije slikarske tehnike na beskrajnom platnu filmske panorame samoće.

UDK: 791.633-051ZDUNIĆ, N."2019"(049.3)

Dora Sivka

Sami u svemiru udvoje

Uz film *Sovjetski psi* Nikice Zdunić prikazan na 28. danima hrvatskog filma, Zagreb, 14-18. lipnja 2019.

Mogućnost filmskoga medija da očudi kategorije vremena i prostora i prokaže ih onakvima kakve jesu – subjektivne i relativne, jedan je od njegovih ključnih, često neiskorištenih potencijala.¹ Kao protagonisti vlastitih života, zamišljamo sebe kao gospodare svojeg prostora i vremena. Mi odabiremo, stvaramo raspored, krećemo se s ciljem, načelno prema naprijed. Naša percepcija naravi prostora i vremena pritom se automatizira, događaji i trenutci nižu nam se jedan za drugim, uzročno-posljenično, otvaramo i zatvaramo vrata, mijenjajući mjesta proizvoljno. No, što se dogodi kada nas jedan događaj potpuno i radikalno izmjesti iz svakodnevice? Koja je tada mјerna jedinica za trenutak? Zašto nam se odjednom cijeli svijet svede na jedno jedino mjesto? Na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma jedan se film, *Sovjetski psi* autorice Nikice Zdunić, istaknuo u kategoriji igranoga filma, i to upravo originalnim istraživanjem tih dviju suštinskih kategorija bivanja, predstavivši nam subjektivno, lokalno vrijeme i prostor svojih protagonistista, u kojima vladaju zakoni različiti od onih na koje smo se naviknuli u svakidašnjem iskustvu.

Nikičini raniji radovi (*Generacija 0*, 2014; *Granje i korijenje*, 2015; *Milevin potiljak*, 2015;

i3+, 2016) odgovaraju određenim zahtjevima studija režije i međusobno se razlikuju tematski i fokusom, no u njima pronalazimo i nekoliko tendencija koje autorica iz filma u film sve više njeguje. Ukratko, ti se radovi ne oslanjamju toliko na izrečeno koliko na suptilniju gradnju atmosfere kroz vizualno oblikovanje kadra, kako bi nam filmski jezik rekao mnogo više od samih protagonisti i polučio interpretacije intuitivnije naravi. Na takvom razvojnom putu u kojem autorica postupno, ali uvjerljivo gradi svoj izričaj, *Sovjetski psi* djeluju kao zaokružena i promišljena kulminacija tih nastojanja i korak dalje k prepoznatljivoj poetici.

Protagonist i protagonistkinja Sovjetskih pasa žive u kući u šumi. Zbog nikad doslovno prikazane, ali očigledne sinovljeve smrti, oboje se zatvaraju u svoje mentalne fiksacije u kojima vladaju bol, opsesivne misli i vraćanje na trenutke obilježene nesrećom. Par, zatočen u vlastitim prostorima i vremenima, ne može komunicirati ili iskusiti svijet drugoga. Odvojeni i bez mogućnosti izlaska, žive uronjeni u mučnu sadašnjost, sazdanu od prošlosti i bez naznaka budućnosti. Za razliku od ostalih igranih filmova iz selekcije, većinom orijentiranih na klasični fabularni razvoj u linearном vremenu i vanjske narativne pokretače filmske priče, film

¹ Tekst je nastao u sklopu radionice filmske kritike održane na 28. danima hrvatskog filma pod vodstvom Višnje Vukašinović te u organizaciji Hrvatskog

društva filmskih kritičara i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*.



Prizor iz filma
Sovjetski psi
(Nikica Zdunić,
2018)

Sovjetski psi, u odsutnosti verbalnoga, ponajprije stilskim postupcima istražuje manifestacije stanja nezamislive boli i postavlja pitanje kako uopće nastaviti nakon takve disrupcije.

Kako smo već napomenuli, dva su ključna oblikovna elementa koji grade ovu tužnu priču: prostor i vrijeme. Prostor nam je predstavljen totalima nepregledne šume i jezera iz gornjega rakursa i totalima u razini pogleda ostalih prostora, ograničenih na kuću, šumu, jezero i slapove. Sama svedenost radnje na nekoliko povezanih lokacija te izoliranost i autentična ljepota zelenila i jezera naslućuju da ulazimo u izmagnuti svijet. Totalima su suprotstavljeni krupni planovi lica muškarca i žene, čiji kontrast upućuje na činjenicu da protagonisti ne pripadaju "široj" objektivnoj slici, već grade i obitavaju u vlastitim, unutarnjim prostorima. Dvostruka ekspozicija u mnogim scenama (lice se stapa s prozorom i lišćem, šetnja sa šumom) daje naslutiti sraslost tih unutarnjih svjetova s određenim motivom, fiksiranost na neki prostor i trenutak određen sjećanjem. Niz takvih prostornih i vremenski fragmenata sada je gradivno tkivo njihova sadašnjeg iskustva življenja. Glazba, koju potpisuje Miro Manojlović i za koju mu je dodijeljena nagrada na Danima, u sličnoj je funkciji istraživanja i predočavanja

zvukova koji vladaju u bespućima otuđenosti od vanjskih podražaja. Protagoniste, kao i gledatelje, prati svojevrsni tinitus, koji čuti tijelo u odsutnosti vanjskih zvukova, to su frekvencije koje rezoniraju s procesima u tijelu i umu zbog fiksiranosti na svoje unutarnje tokove.

Kad je riječ o vremenskoj dimenziji, gotovo cijeli film dosljedno se sastoјi od dugih kadrova, sporih, glatkih švenkova i ponajprije usporenih snimki, koje svjedoče upravo protoku lokalnoga vremena lika i devijaciji od klasičnoga pravocrtnog kretanja prema naprijed. Ovdje je vrijeme, konstantno i krajnje usporeno, rastavljeno na svoje najmanje jedinice, kao što su posljedično i bol, pitanja, misli, analize i hipoteze o nesreći, koje se neprestano vraćaju i ponavljaju unedogled. Neosporiva snimka, kao otklon od tog osnovnog načela, pojavljuje se vrlo rijetko i daje naslutiti da je riječ o neproblematičnim, probavljenim i prihvaćenim sjećanjima (šetnja šumom, igranje dječaka kraj slapa). Ponovni ulazak usporenih snimki navaja je vraćanja u vlastito paralizirano vrijeme i prostor. Rečeno je najjasnije u sceni s dječakom, koja usporava tek u trenutku bacanja kamena u vodu, kao da je to trenutak u kojem je sve pošlo po krivu, kao da njega treba ponovno pozvati, preispitati, iscrpiti ga još tisuću puta.



Sovjetski psi
(Nikica Zdunić,
2018)

Pojam linearoga vremena dodatno je razoren asocijativnom montažom. Fragmenti prošlosti miješaju se sa sadašnjim i dolaze spontano i nekontrolirano, logikom izmučena uma koji proživljava sve stadije žalovanja.

Scenarij se pozorno gradi kako bi popratio te stadije. Tako nevjerica kao prvi stadij dominira na samom početku, ponavljanjem i kombiniranjem riječi "vratit će se, moraš se vratiti". Gradacija osjećaja tuge vodi prema stadiju depresije, koja predstavlja vrhunac procesa žalovanja. Ona je potpuno propadanje, mentalno i fizički najniža točka bivanja. Ona je kraj jednoga puta i taj se kraj narativno i vizualno naglašava. Protagonistkinja priznaje da je izgubila menstruaciju. Nema nove šanse za roditeljstvo, nema mogućnosti ponavljanja priče s drugačijim krajem – kamera tone na dno jezera i utapa se u mulju, kadar je vizualna analogija doticanju dna nakon kojega nema dalje. Stadij koji nužno slijedi jest prihvatanje, svojevrsna nova stranica koja se mora okrenuti, a upravo nju utjelovljuje posljednja scena.

Između dva odvojena univerzuma i načina nošenja s gubitkom, postoji zajednička točka koja je ključna i spaja ih oba, a ona je objedinjena motivom šume. Šuma je rekreirana u

crtežima i mislima, ondje se život odvijao, a smrt se dogodila, njoj se vraćaju i ona ih veže. Na kraju, prihvatanje iziskuje odluku. Šuma je spaljena u završnome katarzičnom iskazu bijesa i pomirenja, iz kojeg se konačno rađa nešto novo. Žena i muškarac uništenjem tog zajedničkog nazivnika, okosnice svojih dvaju svjetova, oslobađaju se zidova i stupaju u novi prostor i novi trenutak zajedno. Zadnji kadar svjedoči ponovnom susretu, kontaktu i zagrljaju usred mraka i buktinje.

Naposljetu, sovjetski psi nisu mogli izabrati svoj put. Putovali su beskonačno dugo u hladnim, metalnim čelijama, okruženi crnim zjapećem praznog svemira i ništavila, ali neki od njih su ipak putovali udvoje. Ako i jesu toliko loše sreće da im je takva sudska, utjeha je u tome što su, kako protagonistkinja sama zaključuje, "psi dovoljno odani da se pošalju u svemir i da se vrate". Rađamo se i umiremo sami, ali živjeti, voljeti i žalovati ne moramo sami. Intiman, dosljedan i promišljen do krajnjih detalja, vizualno zapanjujući i impresivno tehnički izveden, film ne mora osvojiti glavne nagrade kako bi, gotovo samostalno u cijeloj kategoriji, najavio svjetliju budućnost hrvatskog filma.

DORA SIVKA:

SAMI U

SVEMIRU

UDVOJE

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

28. dani hrvatskoga filma, 2019.

Rezultati glasovanja članova Hrvatskoga društva filmskih kritičara za nagrade Oktavijan

IGRANI FILMOVI:

1. **Trešnje, Dubravka Turić – 3,97**
2. *Malo se sjećam tog dana*, Leon Lučev – 3,81
3. *Sovjetski psi*, Nikica Zdunić – 3,69
4. *Stepska lisica*, Andrija Mardešić – 3,61
5. *Bila soba*, Mladen Stanić – 3,44
6. *Lovebox*, Ivan Turković-Krnjak – 3,39
7. *Dok je trajao Roland Garros*, Snježana Tribuson – 3,31
8. *Moljci*, Tomislav Đurinec – 3,25
9. *Smrt bijela kost*, Filip Mojzeš – 3,19
10. *Tina&Sendy*, Hani Domazet – 3,17
11. *Predmeti koji tonu*, Filip Peruzović – 3,14
12. *Ljske*, Marija Georgiev – 3,13
13. *Peti kat lijevo*, Renata Lučić – 3,03
14. *Bogomoljka*, Mladen Stanić – 2,83

DOKUMENTARNI FILMOVI:

1. **Srbenka, Nebojša Slijepčević – 4,29**
2. *Na vodi*, Goran Dević – 4
3. *Najljepša zemlja na svijetu*, Želimir Žilnik – 3,88
4. *Mačka je uvijek ženska*, Martina Meštrović, Tanja Vujasinović – 3,85
5. *Susjedi*, Tomislav Žaja – 3,85
6. *Mjesto odakle vam pišem pisma*, Nikolina Bogdanović – 3,79
7. *Doplovit će Rex*, Josip Lukić – 3,47
8. *Meso*, Elvis Lenić – 3,47
9. *Polarni san*, Đuro Gavran – 3,47
10. *Pusti Dobre, pusti*, Vlatka Vorkapić – 3,41
11. *3. rujna 2015*, Sara Jurinčić – 3,38
12. *Izlazite li vank?*, Ines Jokoš – 3,32
13. *Dani ludila*, Damian Nenadić – 3,26

14. *Na kraju tame*, Ranko Pauković – 3,26

15. *Kako je Tanja ostala sama*, Mia Sidorov – 3,24
16. *Sestre*, Zdenko Jurilj – 3,24
17. *Zabava*, Bojan Mrđenović – 3,18
18. *Glava u balunu*, Mladen Stanić – 3,12
19. *Remiza*, Aron Kovačić – 3,09
20. *Square*, Morana Franov – 3,09
21. *Strujanja*, Katerina Duda – 3,09
22. *Iva*, Maja Alibegović – 2,94
23. *Fajront*, David Lušićić – 2,91

ESKPERIMENTALNI FILMOVI:

1. **Gradovi u kojima nisam bio, Damir Čučić – 4**
2. *Space is not enough*, Vedran Šuvar – 3,53
3. *Još jedan odlazak*, Renata Poljak – 3,47
4. *Jabuka, tri dvopeka, jogurt*, Anita Čeko – 3,38
5. *Dvorac*, Tomislav Šoban – 3,34
6. *Soba za dan*, Ana Hušman – 3,31
7. *Blizina*, Anita Čeko – 3,13
8. *Nigdina*, Neli Ružić – 3,13
9. *Tube*, David Lušićić – 3,03
10. *dogs, moon river and Baudelaire*, Marija Kovačina – 3
11. *021_123*, Gildo Bavčević – 2,97
12. *Catamine*, Vedran Husremović, Sunčica Ana Veldić – 2,97
13. *Slučajni oblici / posljedica unutarnjih stanja i vanjskih utjecaja*, Roko Crnić – 2,94
14. *Izvana*, Liliana Resnick – 2,93
15. *Lost Generation*, Marcella Zanki – 2,7
16. *Traženje riječi*, Tena Trstenjak, Dražen Žerjav – 2,69

ANIMIRANI FILMOVI:

- 1. Neobična kupka gospodina Otmara, Niko Radas – 3,78**
2. *Udahnut život*, Ivana Bošnjak, Thomas Johnson – 3,75
3. *Chris the Swiss*, Anja Kofmel – 3,71
4. *Jedan od mnogih*, Petra Zlonoga – 3,64
5. *Ispod kojeg li su samo kamena ispuzali*, Daniel Šuljić – 3,47
6. *Zagubljena sjećanja*, Ivana Radić – 3,33
7. *Prvi korak*, Petra Kožar – 3,17
8. *Dokument Parakozmik*, Vladislav Knežević – 3,14
9. *Malleus Dei*, Dino Krpan – 3,08
10. *Albatros*, Nenad Janković – 2,97
11. *Eutanazija*, Joško Marušić – 2,83
12. *Osmijeh*, Matea Kovač – 2,81
13. *Ne ču, Jasna Čagalj* – 2,78
14. *M*, Karla Skok – 2,72

NAMJENSKI FILMOVI:

- 1. Kartoline, Igor Bezinović, Hrvoslava Brkušić, Katerina Duda, Ivana Pipal, Ante Zlatko Stolica, Darovan Tušek – 4,47**
2. *Chui feat. Boris Štok – Pogledaj*, Dalibor Barić – 4,17
3. *The Strange – Last Summer Song*, Dalibor Barić – 4,07
4. *Blank_edu Kompozicija kadra*, Marko Bičanić, Karlo Vorih – 4
5. *DHF promo 2018*, Filip Zadro – 3,93
6. *Andreja, Rundek & Ekipa "Ftiček"* – Mura Mura, Aron Kovačić – 3,77
7. *Seine – Nebo*, Marina Uzelac – 3,7
8. *Mangroove – Nešto veće od nas*, Dalibor Barić – 3,67
9. *Blank_edu Klapa*, Marko Bičanić, Karlo Vorih – 3,57
10. *Punčke – Ako se rumenim*, Ira Tomić, John Kardum – 3,53
11. *Rijeka 2020 – Port of diversity*, Dalibor Matanić – 3,47
12. *Najavna špica za 50. reviju hrvatskog filmskog stvaralaštva*, Dalija Dozet – 3,43
13. *Porto Morto – Kuća*, Maja Alibegović i Roko Crnić – 3,43
14. *Kojoti – Evolucija ide u pogrešnom smjeru*, Dalibor Barić – 3,4
15. *Zagreb film Festival 2018. – Ugasite mobitele*, Luka Vucić – 3,33
16. *ABOP – Right Now*, Katrin Novaković – 3,23
17. *Pjesma mora*, Dalija Dozet – 3,23
18. *Rođendanska pozivnica za 90. rođendan KKZ-a*, Dalija Dozet – 3,23
19. *Dunja Knebl & Kololira – Za škrlavom cimer*, Dinko Čvorić Doringo – 3,2
20. *BluVinil – Moderna*, Iva Gavrilović – 3,17
21. *CMSvsMUP*, Dario Juričan – 3,17
22. *Zagreb film Festival 2018. – Špica*, Luka Vucić – 3,13
23. *Kevlar Bikini – Nailbiter Blues*, Dinko Čvorić Doringo – 3,1
24. *Mangroove – Laka sam*, David Peroš Bonnot i Sanja Šantak – 3,1
25. *Aljoša Šerić – Glup*, Filip Filković Philatz – 3,07
26. *Doringo – Rimska salata*, Dinko Čvorić Doringo – 3,07
27. *Svemirko – 34,5*, Denis Komljenović – 3,07
28. *Toni Starešinić – Ritam vlaka 216*, Arsen Oremović – 3,07
29. *Kazan – Ravno polje*, Dinko Čvorić Doringo – 3
30. *Mile Kekin – Takav par*, Filip Filković Philatz – 3
31. *Tonka – Vedro*, Filip Filković Philatz – 3
32. *Boris Štok – Dodiri*, Jasna Nanut – 2,97
33. *Iggy Biznis – Višend*, Frane Pamić – 2,97
34. *Waitapu feat. Remi – Safe Zone*, Andjelo Jurkas – 2,97
35. *Andreja, Rundek & Ekipa "Ftiček"* – Dolinom se šetala, Aron Kovačić – 2,93
36. *Luul – Nju nije briga*, Renata Lučić – 2,93
37. *Nola – Imam tebe*, Katarina Radetić – 2,9
38. *Mile Kekin – Samo moja*, Marin Nekić – 2,87
39. *Mirna – Nestvaran*, Ira Tomić i John Kardum – 2,8

28. DANI
HRVATSKOGA
FILMA, 2019.

UDK: 791.65.079(497.5 PULA)"2019"(049.3)

Matej Beluhan

Dobar presjek suvremene hrvatske kinematografije

Uz 66. pulski filmski festival, 13-21. srpnja 2019.

Zadnjih smo nekoliko godina, pa i više, gledali kako hrvatska kinematografija sazrijeva: hrvatski autori i autorice počeli su privlačiti sve više pozornosti svjetske filmske javnosti i njihovi su filmovi u sve većem broju sudjelovali na međunarodnim festivalima. Uzlet je počeo još početkom milenija s filmovima kao što su *Ta divna splitska noć* (Arsen Anton Ostojić, 2004), *Što je muškarac bez brkova?* (Hrvoje Hribar, 2005) i *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (Tomislav Radić, 2005), a čini se da je svoj vrhunac dosegao s kinohitovima *Sonja i bik* (Vlatka Vorkapić, 2012) i *Svećenikova dječa* (Vinko Brešan, 2013), odnosno festivalskim uspjehnicama *Zvizdan* (Dalibor Matanić, 2015) i *Ne gledaj mi u pijat* (Hana Jušić, 2016).

Naravno, nakon svakog uspona slijedi stagnacija, što se osobito osjetilo u glavnom programu ovogodišnjeg 66. izdanja Pulskog filmskog festivala. Dijelom zbog promišljenih producentskih odluka (neki završeni filmovi još nisu bili ostvarili svjetske premijere na značajnijim međunarodnim festivalima pa im je odgođena i domaća nacionalna premijera), a dijelom i zbog tihog bojkota dijela redatelja, ove je godine u hrvatskom programu prikazano svega osam dugometražnih ostvarenja. Od tri filma koji su u Puli imali svoju svjetsku premijeru s najvećim se zanimanjem iščekivao *General* (2019), domoljubna sapunica Antuna Vrdoljaka koja u skoro tri sata trajanja (film je za redovitu kinodistribuciju skraćen sa 163 na 145 minuta) prepričava životni i ratni put Ante Gotovine (Goran Višnjić). Jednako kao i posljednje redateljevo ostvarenje, *Duga mračna*

noć (2004), i *General* je snimljen kao televizijska serija, ovog puta od osam epizoda, iz kojih je zatim montiran film namijenjen kinodistribuciji. Rezultat je ratna drama bez ikakva osjećaja za ritam ili sadržajne zaokruženosti, čija je funkcija prvenstveno ideološka – afirmativno prikazati hrvatsku vojsku i odati počast Domovinskom ratu te jednom od njegovih najistaknutijih zapovjednika.

Pridodavši ovome cilju budžet od otprije like četiri milijuna eura (od čega je tri milijuna javnog novca) i značajnu tehničku te ljudsku podršku Hrvatske vojske, zaista je poražavajuće to da je projekcijska verzija *Generala* dostavljena tek večer prije svečane premijere na najvećem nacionalnom festivalu. Ako je netko i pomislio da od Vrdoljakova *Generala* može očekivati nešto što je možda i gledljivo, sve su mu se nade vjerojatno rasplinule kada je napokon počela uvodna melodramatična glazba (koja kao da je proizašla iz prve polovice prošlog stoljeća) i nakon koje se Gotovina u poetično-filozofskoj naraciji pita: "Gdje je sjećanje?" te se prisjeća dodira i šapata svoje majke. Zatim slijedi niz od nekoliko scena koje se izmjenjuju tolikom brzinom da ih nije pogrešno opisati kao montažni niz tijekom kojeg skačemo iz haške sudnice u Gotovinino djetinjstvo, pa nazad u sudnicu, zatim na brzinsko druženje s Legijom stranaca te, napisljetu, izmoreni i zbumjeni slijedeći u Buenos Aires.

Ukratko, uvodni dio filma uopće nema ritma, a grubih preskakanja između nepovezanih scena i likova, koji iz nama nepoznatih razloga mijenjaju svoj odnos s glavnim likom,



General (Antun Vrdoljak, 2019)

ne manjka ni u nastavku. Osim forsirane montaže, koja ne mari za opću smjernicu "manje je više", Generala opterećuje i diletantska režija zbog koje film izrazito visoke produkcije, unatoč raskoši scenografije i kvaliteti fotografije, vizualno izgleda prilično siromašno. Najviše je to očito u dijaloškim scenama, koje su uglavnom snimane u krupnim kadrovima s tek blagim pokretima kamere, ali i u potencijalno episkim kadrovima letenja helikoptera, MIG-ova i kretanjima tenkova – no sve je to, nažalost, ispalo nezanimljivo (iako je za neke scene korišten i dron). Jako je loša i Vrdoljakova režija glumaca koja još od uspjeha *Glembajevih* (1988) pati od sindroma "krležijanskih" rečenica i usiljenog govora u aoristu. Karakterizacija likova je naglašeno jednodimenzionalna, žene nemaju svoj karakter nego naprsto padaju pod pogledom mačo generala Gotovine, a general Bobetko (Mustafa Nadarević) služi kao džuboks redateljevih domoljubnih monologa. Hrvatski vojnici su, naravno, izrazito časni i njihove su odore i u jeku bitke besprijeckorno čiste. Srbi, s druge, strane, nisu izravno prikazani kao zločinci, ali su ipak kolektivno okarakterizirani kao grešan, zalutao narod čiji je moral izrazito

upitan i čija je sposobnost rasuđivanja prepustena glavešinama u Beogradu.

Pod palicom redateljske autocenzure izostavljeni su i možda najzanimljiviji dijelovi iz Gotovine biografije – život u Legiji stranaca prikazan je u svega jednoj sceni, kriminalne radnje u Francuskoj zanemarene, a točni motivi bijega, kao i samo uhićenje te suđenje, u potpunosti su izostavljeni iz radnje. Gotovina kroz filmski svijet lebdi kao svetac dobročinitelj, čovjek bez mana, tvrd i nepokolebljiv, ali uвijek spremjan na oprost i citiranje poetskih stihova. U konačnici, inače karizmatični zapovjednik u filmu je prikazan kao poprilično dosadan i jednoličan lik, što je također jedan od najvećih poraza Vrdoljakove rodoljubne eskapade. No dio desnije društvene struje može odahnuti jer napokon imamo film koji veliča pobjedu u Domovinskom ratu, i to samo u slučaju da im nimalo nije bitan filmski jezik, dramaturgija ili razvoj likova, odnosno da im nije uopće bitan film kao umjetnost. Jer General je spoj lošeg hollywoodskog ratnog filma i uspješnih sovjetskih propagandnih filmova iz 1940-ih, film čija je glavna funkcija etablirati određenu ideoološku crtu u hrvatsku kinematografiju i čija se ciljana publi-

MATEJ
BELUHAN:
DOBAR PRESJEK
SUVRMENE
HRVATSKE
KINEMATO-
GRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Dnevnik Diane
Budisavljević
(Dana
Budisavljević,
2019)

ka neće žaliti na milijune javnog novca utrošenog u jedan od najlošije režiranih, napisanih i montiranih filmova u našoj povijesti.

Što ideološki, a što po zrelosti filmskog pristupa, potpuna suprotnost Vrdoljakovoj sapunici je *Dnevnik Diane Budisavljević* (2019), koji je ujedno i osvojio Veliku zlatnu arenu za najbolji film. Debitantski dugometražniigrani film Dane Budisavljević o Diani Budisavljević (Dana i Diana nisu u bližem srodstvu) široj javnosti predstavlja lik i djelo humanitarke koja je tijekom Drugog svjetskog rata iz ustaških logora spasila preko 10 000 uglavnom srpske, ali i židovske te muslimanske djece. Ne manje važno, vodila je sustavnu kartoteku evidencije djece što je pomoglo da se dio njih nakon rata ponovno spoji s roditeljima koji su bili slani na prisilni rad u Njemačku.

Priča je to o osobnoj hrabrosti i preuzimanju odgovornosti u teškim vremenima, koja je predugo bila prešućivana te sada zahvaljujući filmu napokon dobiva zaslужenu pozornost. Ovo, dakako, ne znači da film nema popriličnih problema. Štoviše, iako je izvršio svoju zacrtanu funkciju populariziranja Dianine priče, *Dnevnik Diane Budisavljević* u svojoj je cjelini ipak slabašan. Glavni razlog za to jest u kvalita-

tivnom igrano-dokumentarnom nerazmjeru; u igranim dijelovima pratimo zbivanja između 1941. i 1945, dok se dokumentarne scene sastoje od arhivskih snimaka iz navedenog razdoblja te dijelova u kojima četiri preživjela svjedoka iz suvremenosti govore o svojim doživljajima i sjećanjima iz dječjih logora. Kako bi se oba stila uklopila u jednu cjelinu, film je snimljen u crno-bijeloj tehnici, što je izražajnu prednost dalo dokumentarizmu.

Igrani dijelovi jednostavno nisu imali prostor za vlastiti život, jer da im se to i dopustilo, odudaranje od dokumentarnih dijelova bi ipak bilo preveliko pa je stoga film od početka osuđen da klasičnu dramaturgiju zamijeni povijesnim izlaganjem činjenica i strogim praćenjem Dianina dnevnika. Samim time, *Dnevnik Diane Budisavljević* svoj klimaks doživljava u trenutku kada Diana ulazi u dječji logor te gledatelja posve šokiraju arhivske snimke obojjele logoraške djece iz čijih izgladnjelih tijela vire crijeva i strše kosti. Igranim dijelovima, uz dramaturšku napetost, nedostaje i emotivne dubine koja bi nas povezala s glavnom junakinjom. Naime, iako je za potrebe filma lik Diane jako dobro istražen, pa su se i na setu koristili izvorni dokumentarni materijali, Alma Prica je



Koja je ovo
država! (Vinko
Brešan, 2019)

lik odlučne humanitarke odglumila suviše suzdržano, bez ikakve naznake unutarnje borbe i kolebanja kroz koja je Diana sigurno prolazila. Sve navodi na to da se u srži filma nalazi faktoografski pristup Dianinu dnevniku, odnosno njezinu humanitarnom i hrabrom pothvatu s čijih je stranica napokon skinut debeli sloj arhivske prašine.

Probavljanjem gorkih okusa prošlosti bavi se i nova "politička satira" Vinka Brešana *Koja je ovo država!* (2019). Radnja filma prati tri isprva nepovezane narativne linije; suicidalnog generala hrvatske vojske (Nikša Butijer) čije psihološko stanje lebdi između stvarnosti i noćnih mora, ministra Vlade Republike Hrvatske (Krešimir Mikić) koji se iz protesta spram vlasti s pištoljem pri ruci zatvori u lepoglavsku celiju te, napisljeku, skupinu starijih muškaraca različitih nacionalnosti koji predvođeni Karlom (Lazar Ristovski), iskopavanjem i otmicom lješova Franje Tuđmana i Slobodana Miloševića, žeće pritisnuti Vladu da nađe posljednja počivališta njihovih, u ratu poginulih sinova.

Iako se narativne linije pred sâm kraj povežu na koherentan, pa čak i komičan način, ostatak filma na strukturnoj, ali i na razini atmosfere podliježe pritisku navedenih

premisa. Naime, Brešan, poznat po tome da na velikom platnu voli isprovocirati tabue našeg društva, ovaj je put istovremeno jednom nogom duboko zakoračio u absurd, a drugom u tragediju. Ali komedija koja je trebala povezivati absurd i tragediju ostala je nedorečena i na gledatelja djeluje iz jednostavnog razloga jer tako nalaže situacija, odnosno scenarij. Povrh toga, osnovni ton filma je nejasan; u pretjerano dugoj sceni, u kojoj ministar u autu prati skupinu starijih muškaraca za koje sumnja da su otudili posmrtnе ostatke predsjednika Tuđmana, on poprima trilerski ugodač popraćen i prikladnom glazbom, da bi nakon toga uslijedila najkomičnija scena u cijelom filmu – klimaks tijekom kojeg se tri narativa napokon isprepletu jedan oko drugog. *Koja je ovo država!* na dovitljiv način pokušava pristupiti krizi nacionalističkih idea spomoću likova koji, razočarani u ono što je Hrvatska postala, odluče posegnuti za radnjama koje su van njihovih vlastitih moralnih okvira. No sve je to ovaj put ostalo samo na pokušaju jer, čini se, da je Brešanova vizija scenarija Mate Matišića zapela negdje između sna i jave te da ni ona, baš poput hrvatske države, nikada nije postala ono što je trebala biti – komedija!

MATEJ
BELUHAN:
DOBAR PRESJEK
SUVRMENE
HRVATSKE
KINEMATO-
GRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Posljednji Srbin
u Hrvatskoj
(Predrag Ličina,
2019)

No nije sve u glavnom programu bilo tako sivo pa je debitantski dugometražni film Predraga Ličine *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* (2019) ipak spasio obraz humoru u domaćem filmu. Prva hrvatska komedija sa zombijima smještena je u alternativnu sadašnjost u kojoj je Hrvatska država bankrotirala, izvori vode gotovo svi presušili, a broj stanovnika se prepolovio. Savršena je ovo narativna pozadina za razvoj glavne radnje – širenje virusa koji Hrvate pretvara u zombije, a sve da bi se napokon ostvario san Velike Slovenije. Kako i priliči akcijskoj komediji, u spašavanje Lijepe Naše kreću hrvatski Srbin i bogataš Mićo Motika (Krešimir Mikić), ustaša Maks (Dado Čosić), za kojeg se ispovesti da je polu-Srbin pa svako malo ulazi-izlazi iz zombi stanja, nacionalna filmska junakinja i ovisnica o heroinu Hrvinka Horvat (Hristina Popović) te tajnovita Vesna (Tihana Lazović), koja je zapravo slovenska tajna agentica.

Za razliku od dramaturški opterećenog Brešanova pristupa, Ličina ostaje vjeran žanrovskom receptu i do kraja posvećen jednoj glavnoj radnji. Ali unatoč toj jednostavnosti, film se ipak dotakao društveno-aktualnih tema, kao što su nacionalna previranja i prodaja hrvatskih izvora pitke vode inozemnim kom-

panijama, pa je samim tim za hrvatske interese relevantniji od *Generala*. Tečnosti filma i humoru doprinose i glumačke izvedbe koje pronalaze prostora za pretjerivanje, ali istovremeno ne zalaze u grotesku, a humoristična nota *Posljednjeg Srbina u Hrvatskoj* dodatni naglasak dobiva zaigranim montažnim postupcima, prevenstveno montažnim nizovima i zvukovnim efektima koji nikada nisu svrha sebi samima, nego ostaju vjerni osnovnom tonu filma te pomazuju radnju privesti kraju. Klimaks filma, uz loše odglumljene zombije (čak i za komediju), njegov je najslabiji dio, no opet – kako drugačije završiti akcijsku komediju ako ne suludim krvoprolīcem te pobjedom glavnih junaka?

Još jedan blijeđ (doslovce) uvid u surovu društvenu realnost donosi (još jedan) žanrovski hibrid, *Dopunska nastava* (2019) Ivana-Gorana Viteza. Film isprva ostavlja dojam ozbiljnog kriminalističkog trilera, no, nažalost, i on je zaplivao mutnim vodama istovremeno se utapajući u vlastitoj nedorečenosti i pokušajima nasmijavanja gledatelja. Glavna je tema filma talačka kriza u osnovnoj školi koju je započeo rastrojeni Vlado (Milivoj Beader) da bi mogao s kćeri provesti rođendan. U pozadini se redatelj dotiče i šireg društvenog konteksta,



F2o (Arsen
Anton Ostojić,
2018)

pa se tako ruga političarima, obrazovnom sustavu, medijima, ali i općoj društvenoj apatiji.

Scenaristički *Dopunska nastava* pati od sličnog problema kao i *Koja je ovo država!* – previše se toga pokušava ugurati u jedan film, a pritom kao da ni redatelju nije jasno kakav bi to film trebao biti. Stoga ne čudi što su i Brešan i Vitez svoje filmove opisali kao "satire", osobito kad se zna da iza oba filma stoji ista producentska kuća koja ove godine očito ima fetiš na monotoni *color grading* te, čini se, razvija novi žanr "sive komedije".

U neka "nova" filmska područja odlučio se uputiti i Arsen Anton Ostojić pokušajem psihološkog trilera koji se krije, ili, bolje rečeno, trebao bi se skrivati pod nazivom *F2o* (2018). Film, naime, otvara špicu na kojoj uz spomenuti naslov filma stoji i pojašnjenje da je riječ o šifri iz Međunarodne klasifikacije bolesti koja označava – shizofreniju. Dakle, iz nekog njemu vjerojatno smislenog razloga, redatelj je već na početku svoga "trilera" razotkrio "tko je zapravo Tyler Durden" i, samim tim, gledateljsko iskustvo lišio osjećaja tenzije. Priča prati dvoje mlađih Zagrepčana, dostavljačicu pizze neobuzdanog karaktera Martinu (Romina Tonković) i Filipa (Filip Mayer), mir-

nog momka čiji su roditelji već neko vrijeme na odmoru van grada i koji vrijeme provodi igrajući videoigre i naručujući pizzu iz jedne te iste pizzerije, dok mu se povremeno prividaju stvari... Je li teško pogoditi čija je psiha rascjepkana? Uzveš u obzir da je *F2o* namijenjen (prvenstveno) mladima, žalosno je što jedan od naših ponajboljih suvremenih redatelja toliko podcjenjuje mlađu publiku. Ostojić je htio da *F2o* ostavi dojam mlađenačkog filma, no jednostavno je preskočio "zaigrano" i "naivno" te skočio ravno u "glupo" i "banalno", dok se u vizualnom reprezentiranju svijeta mlađih osloonio na artificijelnu fotografiju koja na trenutke izgleda kao da je iskočila iz neke reklame. Vjerojatno je tu bilo neke intencije, no šteta je što se Ostojić nije priklonio sirovom režijskom pristupu i filmu zaista pristupio kao ozbiljnomytrileru.

A možda je i najgore od svega što je u potpunosti krivo prikazao simptome bolesti čiju je službenu šifru tako ponosno stavio na sâm početak filma. Naime, nakon shizofrenog napada, koji je lik Filipa doživio prije početka filmske radnje i tijekom kojeg je ubio svoje roditelje, nikako se ne bi mogao ponašati onako kako se ponašao i kako je uveden i predstavljen (i nama

MATEJ
BELUHAN:
DOBAR PRESJEK
SUVRMENE
HRVATSKE
KINEMATO-
GRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Moj dida je
pao s Marsa
(Dražen
Žarković,
Marina Andree
Škop, 2019)

gledateljima izvan filma i likovima unutar filma). Ukratko, još je jedan redatelj pogrešno dijagnosticirao vlastiti film, a pogreška je ovaj put tolika da, unatoč tako pomno objašnjrenom naslovu filma, glavni lik uopće "nema" shizofreniju.

Potpuni antipod Ostojićevu filmu najnovija je drama Bobe Jelčića *Sam samcat* (2018). Ona nam pruža uvid u psihološku krizu kroz koju prolazi nedavno rastavljeni otac Marko (Rakan Rushaidat) dok pokušava razriješiti unutarobiteljske sukobe i objasniti svoju poziciju u Centru za socijalnu skrb. Nastavak je ovo filmskog istraživanja lika i svakodnevice "obiteljske čelije" koje je Bobo Jelčić započeo još s *Ono sve što znaš o meni* (2003) te nastavio u *Obrani i zaštiti* (2013). Jelčićev filmski jezik ne sastoji se od klasičnog prepričavanja priče, već umjesto toga gledatelj ima osjećaj da mu redatelj, oslanjajući se na kazališnu poetiku, pokazuje tek isječke iz nečijeg života. *Sam samcat* je izrazito promišljeno, suptilno i slojevito ostvarenje koje odgovara ljubiteljima europskog hiperrealizma, odnosno festivalskoj publici te je uz *Dnevnik Diane Budislavljević* bio jedini film nepopulističkog karaktera u glavnom programu Pule. Međutim, iako su glumačke izvedbe dovedene do savršenstva, film ipak nije uspio zavesti svojom poetikom, kao što je to bilo u

slučaju *Obrane i zaštite* i nažalost je ispoao (pre-tjerano) nedorečen.

Sve ovo navodi na to da film nije jednostavno "probaviti", osobito kada se uzme u obzir da je u cijelosti snimljen kamerom iz ruke. K tomu je za film, odnosno gledateljsko iskustvo gledanja pogubna bila odluka umjetničkog ravnatelja Festivala Zlatka Vidačkovića da ga na program stavi nakon filma *Koja je ovo država!* 20 minuta do ponoći. Nepotrebno je naglasiti da je dobar dio gledatelja u Areni do završetka filma zijevoao, a film je ostvario najnižu ocjenu publike.

Naposljeku, glavni program ovogodišnje Pule obogatio je još jedan u nizu hrvatskih filmova za djecu – *Moj dida je pao s Marsa* (2019). Prvi domaći dječji znanstveno-fantastični film nakon osamostaljenja Hrvatske, u režiji Dražena Žarkovića i Marine Andree Škop, donosi nam priču o djevojčici Uni (Lana Hranjec), koja nakon što joj izvanzemaljci otmu djeda (sinkronizirani Nils Ole Oftebro), u području pronalazi međuzvjezdanog pilota-robota Dodu (Ozren Grabarić) te se njih dvoje upute u pustolovinu spašavanja "dide" i misterioznog dalekog planeta. *Moj dida je pao s Marsa* zaigran je pedagoški film namijenjen isključivo predtinejdžerskoj publici. Film nosi potencijal za međunarodni (europski) uspjeh, čemu svakako

doprinosi činjenica da je uz hrvatsku produkciju u koprodukciji sudjelovalo još šest europskih zemalja. On se obraća globalnoj publici rođenoj u digitalnom okruženju i pritom ne razočarava umijećem korištenja vizualnih efekata i suvremene filmske fotografije. Međutim, struktura filma je za nijansu prejednostavna, ritam filma je pogrešno konstituiran, a najveći je problem što je premalo pozornosti posvećeno kvalitetnom i prirodnom razvoju odnosa između Une i robota, a samim time između njih dvoje i najmladih gledatelja. Žarković i Škop strukturirali su film oko nužnih dramaturških momenata, no pretjerano se držeći žanrovske strukture propustili filmu dati da "prodiše", i umjesto toga nam podarili priču poprilično artificijel-nog i generičkog okusa.

Što nam je dakle predstavila ovogodišnja Pula? Ideološki film nacionalnih pretenzija, dramu koja rasvjetjava grešnu stranu hrvatske povijesti, žanrovske križance izgubljene

u vlastitoj kritici zalatalog hrvatskog društva, dašak komedije koji vraća nadu da se gledajući domaći film gledatelj može čak i zabaviti, pot-puni promašaj da se napravi suvremenii film za mlade, srednjobudžetu art-dramu namijenjenu festivalima te uvijek pouzdan žanr dječjeg filma – presjek suvremene hrvatske kinematografije nikada nije bio tako potpun kao što je to bilo u slučaju glavnog programa 66. izdanja festivala u Puli.

Ove je godine prevladao populistički karakter, većina filmova se i dalje obraća isključivo regionalnoj publici, a i dalje se broje krvna zrnca, diletantski ismijava država te preko filmova i nagrada užvraca društveno-kulturalna paljba. Još uvijek smo osuđeni na rat u okvirima naših mikrokozmosa, bilo to na filmskom platnu ili ispred njega. Ali možda će ova godina stagnacije ipak pomoći da sljedećih godina hrvatski film napravi korak u neka područja koja su mu još uvijek neistražena.

MATEJ
BELUHAN:
DOBAR PRESJEK
SUVRMENE
HRVATSKE
KINEMATO-
GRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

66. pulski filmski festival, 2019.

FILMOGRAFIJA HRVATSKOG PROGRAMA

HRVATSKI FILM

1. *Dnevnik Diane Budisavljević*, Dana Budisavljević, 2019, igrano-dokumentarna drama, 88 minuta
2. *Dopunska nastava*, Ivan-Goran Vitez, 2019, satirični triler, 101 minuta
3. *General*, Antun Vrdoljak, 2019, ratna drama, 163 minute
4. *F20*, Arsen Anton Ostožić, 2018, psihološki triler, 90 minuta
5. *Koja je ovo država!*, Vinko Brešan, 2019, politička satira, 118 minuta
6. *Moj dida je pao s Marsa*, Marina Andree Škop, Dražen Žarković, 2019, pustolovni ZF film za djecu, 79 minuta
7. *Posljednji Srbin u Hrvatskoj*, Predrag Ličina, 2019, zombie komedija, 89 minuta
8. *Sam samcat*, Bobo Jelčić, 2018, drama, 73 minute
9. *Happy End: Glup & Gluplji 3*, Anđelo Jurkas, 2018, komedija, 88 minuta (izvan konkurenkcije)
10. *Posljednji dani ljeta*, Damir Radić, 2018, erotski art triler, 75 minuta (izvan konkurenkcije)
11. *Ufuraj se i pukni*, Ljubomir Kerekeš, 2018, komedija, 83 minuta (izvan konkurenkcije)
12. *Zagrebački ekvinocij*, Svebor Mihael Jelić, 2019, komedija, pustolovni, 94 minute (izvan konkurenkcije)

MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. *Bog postoji, njeno ime je Petrunija*, Teona Strugar Mitevska, 2019, Makedonija/Belgija/Slovenija/Hrvatska/Francuska, drama, 100 minuta
2. *Izbrisana*, Miha Mazzini, 2018, drama, Slovenija/Hrvatska/Srbija, drama, 86 minuta

3. *Rafaël*, Ben Sombogaart, 2018, Nizozemska/Belgija/Italija/Hrvatska, drama, 104 minute
4. *Reži*, Kosta Đorđević, 2019, Srbija/Hrvatska, drama, 76 minuta
5. *Šavovi*, Miroslav Terzić, 2019, Srbija/Slovenija/Hrvatska/Bosna i Hercegovina, drama, 97 minuta
5. *Teret*, Ognjen Glavonić, 2018, Srbija/Francuska/Hrvatska/Iran/Katar, drama, 98 minuta
6. *Dišući u mramor*, Giedre Beinoriute, 2018, Litva/Latvija/Hrvatska, drama, 97 minuta (izvan konkurenkcije)
7. *Glumim, jesam*, Miroslav Mandić, 2018, Slovenija/Bosna i Hercegovina/Hrvatska, drama, 105 minuta (izvan konkurenkcije)
8. *Kao da je moj sin*, Constanca Quatriglio, 2018, Italija/Belgija/Hrvatska, drama, 103 minuta (izvan konkurenkcije)
9. *Lajkaj i ti mene*, Leonardo Guerra Seragnoli, 2018, Italija/Hrvatska, drama, 82 minuta (izvan konkurenkcije)

ODLUKE OCJENJAVAČKOG

SUDA HRVATSKOG

PROGRAMA

MANJINSKA HRVATSKA KOPRODUKCIJA

1. Zlatna arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *Rafaël* redatelja Bena Sombogaarta.
2. Zlatna arena za režiju dodjeljuje se Teoni Strugar Mitevskoj za film *Bog postoji, njeno ime je Petrunija*.
3. Zlatna arena za glumačko ostvarenje dodjeljuje se Juditi Franković Brdar za ulogu Ane u filmu *Izbrišana* redatelja Mihe Mazzinija

HRVATSKI FILM

1. Nagrada Breza za najboljeg debitanta dodjeljuje se Predragu Ličini za film *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* redatelja Predraga Ličine.
2. Zlatna arena za oblikovanje zvuka dodjeljuje se Dariju Domitroviću za film *F2o* redatelja Arsena Antona Ostojića.
3. Zlatna arena za masku dodjeljuje se Svetlani Gutić i Miroslavu Lakobriji za film *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* redatelja Predraga Ličine.
4. Zlatna arena za vizualne efekte u filmu dodjeljuje se Krsti Jaramu, Michalu Strussu, Antoniju Ilicu, Goranu Stojniću, MagicLabu i Hommageu za film *Moj dida je pao s Marsa* redatelja Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića.
5. Zlatna arena za specijalne efekte u filmu dodjeljuje se Zvonimiru Krivecu za film *General* redatelja Antuna Vrdoljaka.
6. Zlatna arena za kostimografiju dodjeljuje se Seleni Orb za film *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* redatelja Predraga Ličine.
7. Zlatna arena za scenografiju dodjeljuje se Jani Piacun za film *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* redatelja Predraga Ličine.
8. Zlatna arena za glazbu dodjeljuje se Alenu Sinkauzu i Nenadu Sinkauzu za film *Dnevnik Diane Budisavljević* redateljice Dane Budisavljević.
9. Zlatna arena za montažu dodjeljuje se Marku Ferkoviću za film *Dnevnik Diane Budisavljević* redateljice Dane Budisavljević.
10. Zlatna arena za kameru dodjeljuje se Svenu Pepeoniku, za film *Moj dida je pao s Marsa* redatelja Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića.
11. Zlatna arena za najbolju sporednu mušku ulogu dodjeljuje se Borku Periću, za ulogu Nikice u filmu *General* redatelja Antuna Vrdoljaka.
12. Zlatna arena za najbolju glavnu mušku ulogu dodjeljuje se Krešimiru Mikiću za ulogu Ministra Stanka Kelave u filmu *Koja je ovo država* redatelja Vinka Brešana.
13. Zlatna arena za najbolju sporednu žensku ulogu dodjeljuje se Olgi Pakalović za ulogu Milice u filmu *General* redatelja Antuna Vrdoljaka.
14. Zlatna arena za najbolju glavnu žensku ulogu dodjeljuje se Hristini Popović za ulogu Franke Anić u filmu *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* redatelja Predraga Ličine.
15. Zlatna arena za scenarij dodjeljuje se Mati Matišiću za film *Koja je ova država* redatelja Vinka Brešana.
16. Zlatna arena za režiju dodjeljuje se Dani Budisavljević za film *Dnevnik Diane Budisavljević*.
17. Velika Zlatna arena za najbolji film dodjeljuje se filmu *Dnevnik Diane Budisavljević* redateljice Dane Budisavljević producijske kuće HULAHOP d.o.o., producentice: Miljenka Čogelja i Olinka Vištica.

Ocenjivački sud: Damir Terešak, profesor i producent (predsjednik Ocjenjivačkog suda), Pavao Pavličić, akademik i književnik, Dijana Vidušin, glumica, Jasna Rossini, maskerica, Tomislav Čegir, filmski kritičar.

66. pulski filmski festival, 2019.

Rezultati glasovanja publike za nagradu Zlatna vrata Pule

Publika je, glasovanjem za Hrvatski program prikazan u Areni, dodijelila nagradu Zlatna vrata Pule filmu *Dnevnik Diane Budisavljević*, redateljice Dane Budisavljević, s prosječnom ocjenom 4,90.

- | | |
|---|---|
| 1. DNEVNIK DIANE BUDISAVLJEVIĆ, Dana Budisav-
ljević – 4,90 | 5. Dopunska nastava, Ivan-Goran Vitez – 4,36 |
| 2. <i>F20</i> , Arsen Anton Ostojić – 4,75 | 6. <i>General</i> , Antun Vrdoljak – 3,83 |
| 3. <i>Posljednji Srbin u Hrvatskoj</i> , Predrag Ličina – 4,66 | 7. <i>Koja je ovo država</i> , Vinko Brešan – 3,68 |
| 4. <i>Moj dida je pao s Marsa</i> , Marina Andree Škop,
Dražen Žarković – 4,48 | 8. <i>Sam samcat</i> , Bobo Jelčić – 3,33 |

UDK: 791.65.079(497.6 SARAJEVO)"2019"(049.3)

Miro Frakić

Putem nadrealnog u (ab)normalno

Uz 25. izdanje Sarajevskog filmskog festivala, 16-23. kolovoza
2019.

Na filmskom festivalu u Sarajevu, svake se godine, i to već četvrt desetljeća, događa gotovo nemoguće: grad u zemlji koja se mentalno još uvijek oporavlja od granata, projektila i raznih ratnih sjetnika, festivalom nadilazi sve svoje granice. S jedne je strane manifestacija čvrsto povezana s regionalnom scenom koja svojim natjecateljskim programima okuplja i promovira isključivo lokalne/regionalne filmaše. S druge strane na njemu se njeguje kult(ura) crvenog tepiha, privlačeći ponajveća imena iz europske i globalne filmske industrije poput, primjerice, ovogodišnjih gostovanja Isabelle Huppert, Timu Rotha, Alejandra González Iñárritu i Gaele Garcíje Bernala. Jedinstveni je to i schrödingerovski trenutak sredine koja na tјedan dana postaje globalna, kada se jednom novom, privremenom normalom udaljuje od svakodnevice, baš kao što je bio slučaj s prvim izdanjem u Sarajevu pod opsadom 1995. Posebno je to oplijivo u programskoj sekciјi *Kinoscope* u selekciji osnivača filmske profesionalne platforme *Festival Scope*, Alessandra Raje i Mathilde Henrot, a koja, prema njihovim riječima, "na različite načine propituje ljudsku stvarnost", proučava postavke ljudskog identiteta, ali i analizira temelje naših kolektivnih fantazija i strahova. Među tim filmovima se možda najdoslovnije izdvaja dokumentarni film o rodnim stereotipima, očekivanjima i pitanjima, *Normalno* (*Normal*, 2019) talijanske redateljice Adele Tulli.

Subjekti se izmjenjuju u naizgled banalnim i više-manje prepoznatljivim prizorima iz

svakodnevnog života; malenoj djevojčici stariji doktor buši uši, dječaka otac priprema za utrku, mlade mame s kolicima rade fitness u parku, momci se dokazuju u lunaparku, a mlađenke traže vjenčanice. Pritom naglasak nije na individualnom, nego na kolektivnom iskustvu, mada ono nužno izrasta iz suptilne tenzije s pojedincima. Statičnim kadrovima, pažljivim kompozicijama i "produljenim" trajanjem, svi ti trenuci tzv. stvarnoga života zadobivaju patinu artificijelnosti i orkestriranosti; Tulline kadrove tako bi vrlo lagano mogli popuniti fikcionalni likovi iz *Nesvjesnog* (*De ofrivilliga*, 2008) Rubena Östlunda. Iako im je fokus drugačiji, oboje redatelja imaju slično izoštren i komičan pristup u svojoj bezrječnoj analizi "normalnoga", koliko god kontekst švedskog, politički korektnog društva bio drugačiji od konzervativnih sfera talijanskog društva, koja se kod Tulli ponajviše razotkrivaju u jeziku.

Muž, kako podučava voditeljica pripreme za vjenčanje, "još je jedno dijete koje treba paziti i maziti", mlade mame ne bi se smjele "zapustiti" nakon rođenja djeteta, kao što žena mora biti ta koja će zadržati interes i vjernost muškarca, dodaje svećenik. Koliko novoga i neviđenoga u diskusiju o rodnim ulogama može donijeti Tullin dokumentarac, upitno je do samog kraja, do posljednje scene filma – istospolnog vjenčanja. Od "normalnog" ona ne odskače samo vizualno, već možda i najviše na verbalnoj razini. Bio taj događaj načelno društveno prihvatljiv ili ne, ironični je preokret da on predstavlja jedini predah u filmu od (hete-



Normalno
(Normal, Adele Tulli, 2019)

ro)seksističkih izjava i ostalih društvenih opterećenja muško-ženskih odnosa; obje strane u tom su odnosu posve jednake (jezikom jednakosti i poštovanja matičara). Time se na kazališnoj pozornici, jedinoj eksplícite umjetnosti (ičk) oj lokaciji u filmu, dostiže jedini istinski, čisti ljudski trenutak.

Mnoštvo je univerzalnih tema stalo u ostatak programa *Kinoscope*, kao i ponajbolje (zamijećeno i nagrađivano) s većih europskih festivala; novo ostvarenje islandskog redatelja kritički hvaljenih Vrabaca (*Prestir*, 2015), Rúna-ra Rúnarssona, o modernom Božiću otkvačenih Islandana, *Jeka* (*Echo*, 2019), zatim dobitnici iz Cannes, Berlina i Rotterdama, odvažna ruska drama *Visoka djevojka* (*Дылда*, 2019) Kantemira Balagova o preživljavanju u doba rata, u Berlinu nagrađeni *Sinonimi* (*Synonymes*, 2019), Izraelca Nadava Lepida o imigrantskom iskustvu u Parizu, te analogna, rotterdamska *Transnistrija* (*Transnistra*, 2019) Švedanke Anne Eborn o grupi neuklopljenih šesnaestogodišnjaka u svijetu koji za njih ne pronalazi mjesto. Vrlo su široka i različita polja kojima se svi ti filmovi kreću, na različitim mjestima u vremenu i prostoru, no u relaciji s tematskom nadstrešnicom ljudske egzistencije, segment programa rezerviran za nadrealno (*Kinoscope Surreal*) je najsnažniji. Nadnaravno, i na širem planu abnormalno, zapravo je u genomu filmske, a i umjetnosti općenito, poput kakve (relativno) sigurne zone

u okviru koje se određeni strahovi, tjeskobe i problematike mogu iznijeti na površinu i predati kritičkom oku još od samih mitoloških početaka, božanskih sodbina i kazni, putevima aristotelovske katarze. Filmovi u nadrealnom segmentu *Kinoscopea* s katarzom koketiraju na izrazito svojstvene načine, prezentiraju određeni problem pojedinca/kolektiva, a zatim ga i guraju do njegova krajnjeg ekstrema.

U komediji bizarnosti, *Zelenija trava* (*Greener Grass*, 2019), komičarski duo Jocelyn DeBoer i Dawn Luebbe smješta se u suštinski američko predgrađe čija izglancana, potemkinovska površina puca pod pritiskom potisnutih emocija. Atmosfera je negdje između Wisterije Lane iz *Kućanica* (*Desperate Housewives*, Marc Cherry, 2004–12) i groteske čuvenog Johna Watersa. Kada na dječjoj utakmici DeBoer kao Jill svoju djevojčicu pokloni Luebbe u ulozi Lise, malo tko to smatra čudnim samim po sebi. Neki su ljubomorni što bebu nije dala njima, neki donekle zbumjeni što je nije zadržala, ali generalno takva transakcija nije im neobična. Isto tako nije im čudno kada se Lisin sin pretvor u psa (štoviše, otac je oduševljen jer transformirani sin konačno pokazuje interes za sportove). Društvo je to malograđana koje na okupu vrlo labavo drži princip pristojnosti, poput aparatića koje svi nose na savršeno ravnim zubima, i Lisin čin tu se tumači tek kao iznimani i gotovo očekivan trenutak njezine nesebičnosti.



Zelenija trave
(*Greener Grass*,
Jocelyn DeBoer
i Dawn Luebbe,
2019)

Fotografija Lowella A. Meyera oslanja se na tzv. *beauty* efekt, danas tako prisutan u popularnoj *selfie*-kulturi i time doprinosi de-realizaciji i svemu nadjeva aureolu prividne bezgrešnosti. A kada fasade počnu padati i ne-počešljana Lisa nasilno prereže svoj aparatić i otme dijete, ljepuškasti vizualni jezik još više odudara. U svijetu majčinskih figura, ironično inače iživciranih svojim predadolescentima, koji nisu najbolji u nogometu, psuju i odbijaju poslušnost, beba služi kao neobjašnjivi statusni simbol, obećanje jedne sadašnjosti više nego budućnosti. Zbog toga ni novo, tamanoputo dijete Lisi ne može osigurati povratak na staro; njezino je mjesto već popunjeno – saznaje da je Jillina obitelj zaposjela njezino kućanstvo. Alegoričnost *Zelenije trave* DeBoer i Luebbe, originalno snimljene kao kratki film 2015., jasna je i učinkovita poput komičnog skeča u dugometražnom formatu i razvodnjena.

Kod *Koko-di Koko-da* (2019) Johannesa Nyholmra, radnju također pokreće gubitak djeteta, ovdje, pak, posve neočekivan. Tri godine nakon tragedije Elin i Tobias odlaze sa šatorom u šumu ne bi li u kampiranju pronašli izlaz iz svojih problema. I dok Ari Aster švedsku divljinu i folklor koristi kao scenografiju za inscenaciju jednog prekida u svojem *slow-burn* hororu *Festival straha* (*Midsommar*, 2019), Johannes Nyholm u prirodi traži način da ubrza jedinstvo među parom. Njihov boravak uokviren je

švedskom istoimenom dječjom pjesmicom u kojoj glavnu ulogu ima družba starijeg gospodina s brkovima, s gorostasom i visokom curenjom sa psom. Ranije vidljivi na glazbenoj kutiji njihove kćeri, u stvarnosti se pokazuju mnogo zločudnijima. Na različite načine oni će u rano jutro zaskočiti par u šatoru i poigravati se njima do smrti, dok se par opet ne nađe u istoj situaciji. Bit će tu pokušaja bijega, borbe i nadmudrivanja; sve dok Elin i Tobias ne ostvare iskren kontakt, njihov izlaz iz tog vremenskog džepa neće biti moguć.

Bajka je to koja zapinje u vremenu i služi poput terapije improvizacijskim kazalištem, terapije za parove osuđene na uvježbavanje do savršenstva i pročišćenja, do likovne razine. U repetitivnom zamoru, sjećanja su slabašna, tek preostaju tragovi emocionalnog šoka, svojevrsni *déjà vu* koji navodi likove do trenutka katarze. Za razliku od njegovra prvičenca *Diva* (*Jätten*, 2016), u kojem fantastika služi za bijeg, ovdje se bajkoviti elementi izokreću u grimmovske negative i slažu poligon za hvatanje u koštač s traumom.

Peter Strickland treći je bizarni redatelj u programu, koji se nakon izopačene fantazmagonije o producentu zvuka za talijanski kičasti horor iz 1970-ih, *Studio strave* (*Berberian Sound Studio*, 2012), u isti kontekst (giallo filma) vraća sa svojim začudno komičnim filmom *U tkanini* (*In Fabric*, 2018). Sve se vrti oko jedne crvene

MIRO FRAKIĆ:

PUTEM

NADREALNOG

U (AB)

NORMALNO

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



Koko-di Koko-da (Johannes Nyholm, 2019)

haljine, gotovo demonske odjeće koja ima ubožite nakane. Ona služi kao narativni katalizator, ujedno i šav koji povezuje dvije odvojene priče u filmu. U prvom dijelu usamljena Sheila (Marianne Jean-Baptiste) kupuje haljinu u čudnoj robnoj kući, u drugom Babs (Hayley Squires) tamo odlazi vratiti haljinu. Na tom mjestu radi gospođica Luckmoore (Fatma Mohamed), tamanokosa zamamna ljepotica sa stranim naglaskom, koja mušterije zavodi i navodi na kupnju elokventnim i teškorazumljivim jezikom u duhu viktorijanske Engleske. Svojim *pitchevinama* grabi u srž konzumerizma ("Kupnja se nazire, čitava paleta iskušenja"; "Zadrška u Vašem glasu samo što nije postala jeka u šupljinama sfera maloprodaje"). Staromodnost te verbalne dimenzije, kao i scenografski/kostimografski stil 1970-ih, podcrtava ispraznost i, na kraju, sa scenom ogromne tučnjave, životnu opasnost kasnog kapitalizma u kojem glavnu riječ vodi proizvod. A glavno oružje tu je marketing. Zanimljiv je detalj to što do Babs haljina dolazi preko njezina zaručnika Reginalda (Leo Bill), elektrotehničara kojemu ukleti komad odjeće

prijatelji donose na momačku, a koji ima posebnu moć da opisima popravaka perilica za rublje baci ljude u trans. Njegov glas, doduše, nije glas kapitalista već radničke klase; ta verbalna zavodljivost nužno je klasno obojena i, zapravo, prostodušna te tako mnogo učinkovitija od gospođice Luckamoore.

"Jezik je čovjeku dan da se njime koristi nadrealno", piše André Breton u svom *Manifestu nadrealizma iz 1924*, jer nadrealizam kao realizam doveden do i onkraj vrhunca razotkriva "pravo funkciranje misli". Koliko god daleko ova tri filma bila od bretonovske vizije nadrealizma, u odmaku od naravnog svi redatelji pronalaze svoj pristup metaforički opipljivom pripovijedanju, bilo potenciranim bizarnosti, verbalnosti ili repetitivnosti. Provokacije su to koje riskiraju, poput opake haljine nepoznate veličine u Stricklandovu filmu ("Jer što nam preostaje da nosimo?"), koje otvaraju pitanja i propituju granice društvenih normi i zapadnjačke (konzumerističke) misli i koje u požaru, masakru ili jednostavnom obredu zazivaju trenutak katarze i spoznaje.

UDK: 791-24:316.44

Igor Jurilj

Zazornost društva pristanka: *Sluškinjina priča*

Sluškinjina priča (*The Handmaid's Tale*, Bruce Miller, 2017–) predstavlja zazorni Gilead, teokratsku tvorevinu nastalu na nekadašnjim Sjedinjenim Američkim Državama, gdje je u fundamentalističkom, pseudo-neopuritanskom društvu svrha obnoviti demografiju i spasiti okoliš od kapitalističke ekološki pogubne korporativne eksploracije. Ondje, zbog globalne epidemije neplodnosti, pada nataliteta i rasta populizma, žena postaje predmet nadzora, politički alat i puko reproduktivno sredstvo vladajućim muškarcima kastinski oblikovane patrijarhalne hijerarhije gdje muškarci kontroliraju vlast i ideju moralu.

Autokratski palimpsest oblikovan je na području današnjega Bostona, gdje su podčinjene Sluškinje, konkubine i inkubatori, lišene prava na slobodu govora, djelovanja, izbora i vlasništva dok su istodobno same vlasništvo Zapovjednika. Svrha Sluškinje jest služiti Zapovjednike i njihove sterilne Supruge koji žive prema fundamentalističkim načelima. Uniformirane u crvene pelerine i tzv. "krila", bijele ženske šešire što sužavaju vidokrug i prigušuju zvukove, Sluškinje su ritualno silovane u tzv. Ceremonijama sa svrhom podizanja nataliteta. Dosad prikazane tri sezone američke uspješnice temeljene su na književnom pred-

lošku Margaret Atwood prvotno objavljenom 1985. Dok prva završava sukladno knjiškom završetku, druga koja iz nje posuđuje nastavlja idejni obrazac izvornog teksta i prethodne sezone. U njoj se kombiniraju elementi romana izostavljeni u prethodnoj sezoni koji se u modificiranoj priči uklapaju u postupak izlaganja. No treća u nizu odstupa od romana, odabirući novi smjer radnje i izlaganja. Serijal se razvija kao kolaž elemenata represivnog aparata službenih u brutalnom, militantnom teokratskom patrijarhatu. Religija je monopolizirana poradi autolegitimacije društvenih reformatora ujedinjenih idejom povratka fundamentalnim vrijednostima temeljenima na navodnom doslovnom tumačenju *Svetoga pisma*, odnosno *Staroga zavjeta*.

Aktualna i realna politička konstelacija i odnosi moći u trumpovskoj Americi jasno nadahnjuju scenarij koji uređuje i pomaže oblikovati sama Margaret Atwood, čime se zadržava izvorna premla, a legitimiraju etika i poetika nastavljene priče. Društvo druge i treće sezone jest posttrumpovsko.¹ Izgrađeno je na reinterpretaciji njegove politike prvoga mandata, starozavjetnih načela i došljackoga puritanizma u nadi za okajanjem i prividnim čišćenjem kolektivnog tijela od truleži i tumora kapitalizma.²

¹ U lik June sasvim se očekivano, zbog zbiljskih društvenih skandala, poput prokazivanja mnogih muškaraca u američkoj javnoj sferi, upisuju kvalitete žena koje su žrtve različitih oblika patrijarhalne diskriminacije i eksploracije. June time postaje fikcijska junakinja pokreta *Time's Up* i *Me Too*, čime autori uspostavljaju etos spram publike koja ga, pod pretpostavkom samosvijesti i tolerancije, prepoznaje

i prihvaća, te se solidarizira s glavnom "mučenicom" serijala.

² *Sluškinjina priča* upućuje na licemjerje Gileada gdje se stečevine kapitalizma tek naoko eliminiraju u korist tradicije i puritanističkih vrijednosti. Naprotiv, stare su vrijednosti tek marginalizirane u "podzemlje" rezervirano za hedonističke, ali i dekadentne prakse vladajućih muškaraca. Primjer aristokratizacije i

MARGARET ATWOOD

THE HANDMAID'S TALE



98-99 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Naslovica
prvog izdanja
romana
*Sluškinjina
priča (The
Handmaid's
Tale, 1985)*
Margaret
Atwood

Oni su doveli do, prema muškarcima Gileada, dekadencije i konačno do skorog kraha vrste kojoj je drastično otežan nastavak jer se čovječanstvo odmaklo od religijskih vrijednosti. Reformirane roditelje pak odvojene su od svoje djece u korist neplodnih obitelji Zapovjednika i Supruga koji preuzimaju skrb nad djecom u nadi za novim demografskim i duhovnim rastom.

June – predvodnica otpora

Protagonistica June Osborn (Elizabeth Moss), čije je pravo svjetovno ime zabranjeno i zamijenjeno s Offred (Fredova), prema njeziniu Zapovjedniku Fredu Waterfordu, služi kao lakmus-papir zbilje društvenog uređenja koje svodi podanice na rigidnu funkciju roditelje. Jalova Supruga Serena Joy (Yvonne Strahovski) nakon ritualiziranih će mjesecnih Ceremonija Juneino dijete prisvojiti kao svoje, a Sluškinja će nastaviti s podavanjem Zapovjedniku dok god on želi djecu. Priča slijedi biblijski predložak priče o Jakovu i njegovoj neplodnoj ženi Raheli iz *Knjige postanka*, s kojom on pronalazi rješenje za nastavak obiteljske linije oplođivanjem sluškinje Bilhe. Ovdje će Sluškinja kao

objekt ritualnog silovanja u svrhu oplodivanja biti prosljeđivana novoj obitelji sve dok ne izgubi reproduktivni potencijal. Tada postaje bezlična Martha ili Nežena poslana u Kolonije³ – radnički logor, odnosno logor smrti, gdje žene skončavaju svoj život kao *personae non gratae* crpeći radioaktivnu sirovinu za Gilead.

Marginalizirana i obespravljenja Offred u kući Waterfordovih širi svoj prostor tihe autonomije, prostor skućen dominantnom, muškom jurisdikcijom gdje je žena univerzalno inferiorna, pri čemu je njezina podređenost jasno gradirana. No June kao protagonistica “verbalizira” svoj narativ znajući kako je pisana komunikacija zabranjena. Čitanje i pisanje intelektualni su činovi rezervirani za muškarce, zbog čega frustracija potlačenošću u nastavku serije kulminira u trenutcima Juneinih uredničkih intervencija u pravne postulate. Međutim, June svojom naracijom *ich-forme* rehabilitira sjećanja te metalepsama – razbijanjem četvrtoga zida – u gledatelja stvara patos i doslovce daje glas ušutkanoj ženi, što pak pokreće zamah očekivane kontrarevolucije usmjerene protiv neofašističkih fundamentalista.⁴ U društvenoj transformaciji biblijskog

fetišizacije gileadske inačice kapitalizma jesu bordeli naziva Jezebel's gdje ponajprije Zapovjednici, a zatim njima podređeni visokorangirani muškarci uživaju u alkoholu, kocki i prostituciji. Ondje su praktički kastinski podijeljene klase u direktnoj interakciji, čime se donekle normaliziraju klasne i rodne podjele. Međutim, samo postojanje takva hedonistički nostalgičnog vida podzemlja u ovom je poretku subverzivno i kontroverzno. Supruge nisu upoznate s hedonističkim izletima Zapovjednika koji su zapravo čuvari ulaza ovom svijetu. Gilead stoga u svojoj srži demonstrira patrijarhalno licemjerje upućujući tako korektivnu notu postojećim i aktualnim vladajućim strukturama SAD-a, koje se pozivaju na konzervativna, tradicijska i republikanska načela.

3 Kolonije su pusta zemlja rezervirana za Sizifov posao u nehumanim radno-životnim uvjetima, iz

perspektive kojih I svakodnevica Gileada djeluje kao pastoralna idila pokraj ovoga konačnog radnog logora i logora smrti. No kada jedna od potlačenih žena aktivira bombu na predstavljanju novih Sluškinja i pritom ubija sebe, tridesetak žena i neke od rukovodećih muškaraca, Zapovjednici su primorani povlačiti Sluškinje iz Kolonija. Pritom predstavnice otpora, poput *izdajica roda* (žene homoseksualne orijentacije) ili opasnih majki, poput oslijepljene Janine, imaju šansu za povratak u uniformirano društvo “živih”, čime se sižejno otvara prostor daljnjoj eksploraciji priče.

4 Kod June se metalepse javljaju u funkciji senzibilizacije “ušutkanoga” gledatelja koji pasivno promatra razvoj radnje. One povlače paralele s gledateljem kao pasivnim promatračem njezine priče i našom pasivnom promatračkom ulogom u

IGOR JURILJ:

ZAZORNOST

DRUŠTVA

PRISTANKA:

SLUŠKINJINA

PRIČA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

impulsa, June postaje svjedokinja koja iznosi narativ, subvertirajući patrijarhalnu praksu tumačenja *Svetoga pisma* i eskluzivizacije teksta o formaciji čovjeka kao božanskog instrumenta. June je katalizator epohalne promjene i otpora Sluškinja i degradiranih žena u Gileadu, čak i Supruga, vrlo suptilno nadahnutih Serenom Joy Waterford koja će, kao jedna od najmoćnijih pripadnica, Vrhovnom Sudu Gileada iznijeti radikalni prijedlog da Supruge počnu čitati, čime aludira na sufražetski impuls k aktualizaciji ženskih prava u procesu političkih izbora. June naposljetku svoj subverzivni potencijal ostvaruje upravo verbalizacijom priče i preuzimanjem božanskog narativa iz muške ruke, odnosno od muškoga glasa.

Kodificirana estetika

Kako su rodni odnosi Gileada alegorije društvenih uloga, svaka od funkcija uniformirane hijerarhije robovlasničkoga sustava estetski je kodirana kako bi položaj i uloga u društvu bili naočigled jasni. Dok su jalove Supruge stilizirane modno ukusnim modrozelenim opravama koje definiraju njihovu klasu, ali i neplodnost, Sluškinje su odjevene u simbolične crvene oprave što sugeriraju njihov biološki potencijal. Dihotomija se ostvaruje ne samo bojama nego i njihovim seksualnim potencijalom: Supruge su fiziološkim predispozicijama deprivirane, čime ujedno bivaju svedene na

simboličku kategoriju u Gileadu kao aseksualna bića. Novo poglavlje priče utvrđuje fobiliziranu patrijarhalnu percepciju supruge kao predvidljive i dosadne partnerice, odnosno ljubavnice kao niše za upražnjavanje muškarčeve karnalnosti, što Zapovjednici odreda eksploriraju. Drugim riječima, Supruge i Zapovjednici žive u braku koji se ne konzumira spolnim općenjem zbog užitka. Spolni je čin dezigniran isključivo Ceremonijama sa svrhom reprodukcije, dok se seksualni nagon tretira u tajnim bordelima.

Nasuprot povlaštenim Suprugama su Tetke, žene starije životne dobi koje funkcionišu kao pedagoško-andragoški posrednik između rukovodećih i Sluškinja. Rese ih teške maslinastozelene uniforme s jasnom aluzijom na nacističke službenice, zaokružene jedva vidljivim prišivenim simbolom vagine. Njihova je sveta dužnost očuvati poredak indoktrinacijom roditelje starozavjetnim metodama i uvjeriti Sluškinje u njihovu svetost tijekom procesa obnove svijeta. U seriji je glavna predstavnica svoje skupine Tetka Lydia, beščutna i autoritarna mentorica Sluškinjama, čiji se sadistički karakter manifestira u zazornim radnjama koje izvršavaju Sluškinje. One po naređenjima Tetke Lydije⁵ nerijetko participiraju u očuvanju društvene "čistoće" od nepočudnih i subverzivnih elemenata Gileada: provode rituale vješanja, kamenovanja i suđenja drugim Sluškinjama.

stvarnom životu, kada ne interveniramo u politički instruirane anomalije. June implicira da pripadamo kulturi pristanka i odobravanja zbog populističkih napora i devalorizacije žene kao društvenoga čimbenika. Njezino "razbijanje" četvrtoga zida, obraćanje gledatelju, ipak je drugačije od primjerice uporabe istoga narativnog postupka u seriji *Kuća karata* (*House of Cards*, Beau Willimon, 2013–18), gdje lik Franka Underwooda (Kevin Spacey) u naporima da postane američki predsjednik publiku adresira ne bi li od nje dobio tihi blagoslov i pritom se autolegitimirao u svojim nemoralnim postupcima.

5 Istodobno, totalitarizam odjekuje u samostalnim postupcima najokrutnije žene ove tvorevine u pseudo-korektivnim trenutcima sa Sluškinjama koje sardonički i sadistički osobno kažnjava zbog devijantnosti. Lydia pokazuje artificijelnu blagonaklonost kao instrument društvene i Božje providnosti, a njezin je poriv za kaznom i sankcijom sredstvo naglašavanja zazora. On je već prije zacementiran interpersonalnim odnosima, kao i vizualnom sugestijom opustošenosti svijeta; onom manifestiranom u ljudstvu, ali i nad preostalih, posebice potčinjenih, za sretnim krajem.



Elisabeth Moss
kao June /
Offred u seriji
Sluškinjina
priča

Ritualizirana svakodnevica

Svijet Gileada ženi oduzima autonomiju i kontrolu nad vlastitim tijelom, te je jedina alternativa pokušaj preuzimanja potpune kontrole nad populacijom. Naglašavaju se pritom binarne opozicije sterilno uređenoga prostora i pustoši Kolonija te Supruga i Sluškinja, među kojima su hiperpotencirane tenzije. Njihov je katalizator geneza gerilske akcije otpora, tijekom koje u bombaškome napadu na kongres pogibaju desetci Sluškinja, čime u drugoj sezoni serijal počinje koketirati s kodovima eksploracijskog i horor filma. Treći čin kontrarevoluciju kao sukus pripovijesti razvija pak drugim žanrovskim odrednicama znatno pasivnijim tempom.

Dok je prva sezona ekspozicijsko-pasivna, drugu goni impuls za slobodom, čime se serijal otvara prostor dekonstrukciji protagonista čija karakterizacija postaje plastičnija. Oni uglavnom teže za samoaktualizacijom unutar artificijelnog aparata koji služi muškarcu, a postupno sam sebe sabotira u potlačivanju i do-slovnoj eliminaciji žene. Međutim, njih urav-

notežuju likovi poput Emily (Alexis Bledel), rezignirane Sluškinje osuđene na "sužanjstvo" zbog homoseksualnosti, koja je naposljetku poslana u Kolonije, gdje njezinu frustraciju izaziva percepcija lažnog osjećaja djelomične samoaktualizacije kod ostalih Sluškinja. Aktivistica se indiferentno miri sa sudbinom i prepušta se životnoj kalvariji nove političke formacije. Koncept Gileada stoga služi kao satira, ali i upozorenje na sve izvjesniju političku budućnost u aktualnom vremenu globalnog populizma i političke radikalizacije, odnosno upozorenje na kapitalističku sebičnost koja neminovno vodi ekološkim i političkim katastrofama. Ekstenzija novoga totalitarizma jesu i ekološke kataklizme prema kojima usmjerava ulagivanje i podređivanje vladajućih korporativnim konglomeratima. Iako Gilead nije podčinjen kapitalističkoj eksplotaciji resursa i korporativnim industrijsko-gospodarskim interesima pogubnog utjecaja na čovjeka i okoliš, njime se potencira distopijjska disonanca u vidu zauzdanosti populacije radikalnom ritualizacijom kastinski oblikovanoga društva.

IGOR JURILJ:

ZAZORNOST

DRUŠTVA

PRISTANKA:

SLUŠKINJINA

PRIČA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Serena Joy jedna je od pokretačkih sila društva i instrument realizacije projekta, pa kao Supruga Freda Waterforda ortodoksnog provodi rigidno oblikovane rituale oplodjivanja – Ceremonije. Ona tako doslovce nadgleda Zapovjednikov snošaj sa Sluškinjom ili kažnjavanje neposluha svojih podanica koje provode Tetke tako da Sluškinje kolektivno kamenju odmetnicu. Kao dominantna akterica fundamentalističkog pokreta u razdoblju prije formacije Gileada, ona je osmisnila rituale, prilagodivši one iz Biblije, koji svršišodno nju, odnosno Supruge, legitimiraju kao Suprugu i Majku (Bogorodicu). Supruge su na jasno definiranoj hijerarhiji aktivne sudionice u temeljnog procesu u kojem bez takvih praksi ne bi imale konkretnu ulogu. Svoju neplodnost kompenziranu Sluškinjinom djecom opravdavaju izravnim poistovjećivanjem s bezgrešnim začećem. Serena u konfliktu između krajnje radikalizacije i ideologije iz vlastita pera postaje najsloženiji lik, nemilosrdna tlačiteljica i istodobna žrtva svoje ideje. Kao žena u Gileadu ona se i može realizirati isključivo kao Majka.

Ritualizirana biološka transakcija proizašla iz Ceremonija manifestira se u Juneinoj trudnoći, čime ona postaje središnjim motivom druge sezone. Iako June isprva pokušava prekinuti trudnoću u okružju represije zbog koje će dijete, premda nije Zapovjednikovo,⁶ morati prepustiti moćnom paru Waterford, dinamiku serije upravo će uvjetovati novorođena djevojčica Nicole (prvotno nazvana Hope). June ustraje u prekidanju trudnoće sve dok ne osviesti da je dijete njezin potencijalni instrument manipulacije i samoaktualizacije, odnosno osvjećivanja i samospoznaje kod

Serene kao jedne od začetnica pokreta. Serena proskribirano mora hiniti i simulirati svoju fantomsku trudnoću istodobno s napretkom kod majke-sluškinje kako bi potvrdila "Božji naum", kao žena dostojna Njegove milosti.

Serijal svojim nastavkom produbljuje kontrast, ali i naglašava univerzalne sličnosti između protagonistice June i antagonistice Serene. Glumica Yvonne Strahovski svojom dojmljivom pojавom pred kamerama dobiva veći sadržajni prostor za demonstraciju Serenine osobne transformacije unutar društva koje je među prvima propagirala, ali koje je naposljetku izdaje i postavlja u položaj tek nešto prihvatljivijega sužanjstva. Serena kao Supruga i Majka ima fiksiran položaj unutar Gileadove hijerarhije, sve dok ne biva sankcionirana za čitanje i pisanje rezanjem maloga prsta. Njezina pretpostavka da može djelovati kao zamjenica Zapovjednika (muškarca) u trenutku atentata na njega omogućava joj da shvati da je biti ženom univerzalni grijeh. Drugim riječima, njezin su joj ego i identitet u kontinuiranom napadu prokazali pravu narav Zapovjednika Gileada. Serena shvaća kako je za postojanja SAD-a bila društveno značajnija i moćnija od Zapovjednika, kao i da je Gilead običan konsenzualni performans političkih i društvenih moćnika. Iako osvješćuje da je njihovo društvo posljedica kulture pristanka na tradicionalno muške postavke društva, Serena se senzibilizira i solidarizira s June ponajprije zbog dijeljenog iskustva majčinstva. June primetno pokazuje znakove privrženosti zbog solidarizacije s ugnjetavanom ženom i stockholmskog sindroma proizašlog iz agresivne dinamike njihova odnosa.

6 Fred Waterford ne želi kao visokopozicionirani priznati vlastitu neplodnost, zbog čega submisivna Supruga naređuje Nicku, vozaču obitelji koji radi u tajnoj službi kao Oko, da opći s Offred. Znajući potajice za njihovu nedopuštenu vezu, Serena u njemu vidi ključ opstanka vlastite obitelji i postajanja

majkom. Međutim, u trećoj sezoni serije doznajemo da je Nick bivši Zapovjednik, kao i da je Fred svjestan svog reproduktivnog problema, što veleizdajnici Sereni u Kanadi onemogućuje preuzimanje skrbništva nad malom Nicole, djetetom Offred i Nicka, odnosno zbog čega u konačnici odlazi u zatvor.



Serija
Sluškinjina
priča (*The
Handmaid's
Tale*, Bruce
Miller, 2017—)

U vječito polariziranom odnosu, Serena i June suptilno u neprijateljici prepoznaju tračak spasa, prostor eskapizma i mogućnost pozicioniranja dostojnog ljudskog bića. Iz animoziteta proizašlog iz Juneine asertivnosti u sužanjstvu, Serena crpi intelektualni kapital kako bi iskoristila trenutak slabosti Zapovjednika Waterforda, koji u početnom procesu revolucije postaje jedna od meta pobunjenih Sluškinja. Dok je Waterford onesposobljen i prikovan za bolesnički krevet, Serena i June stvaraju nedopušteni savez i mijenjaju legislativu civilnih protokola svakodnevice u nadi za obuzdavanjem represivnog aparata i redukcijom nadzora u paranoičnom Gileadu kodiranog jezika i sveprisutne kontrole. June se tako svojom trudnoćom u kućanstvu Waterfordovih koristi kao sredstvom manipulacije i pomicanja novopostavljenih granica. Njezina je trudnoća viđena kao božanski blagoslov i put do vlastita spasenja, čime se ona koristi za stjecanje informacija koje bi izbavile njezinu otetu kćer, te u konačnici i nju samu.

Nastavci ekraniziranoga klasika očekivanou intenzivnije odražavaju aktualne američke unutarnjopolitičke skandale instruirane odozgo: percepcija i politički odnosi s progre-

sivnjom Kanadom, čuvanje političkih granica, otmica i razdvajanje djece i roditelja, zabrana odlaska u vojsku transrodnim osobama i sankcioniranje odstupanja od heteronormativnosti. Nastavne sezone poprimaju stoga pomalo felinijevsku auru u razvijanju tehnika autorefleksije kroz različite likove, dok uobičajenim filmskim postupcima i kodovima istražuje ambivalentnost pejzaža znakova, simbola, gesti, zvukova, izraza i svjetla kanaliziranih prema satirizaciji i subverziji crkve, države i kapitalizma. Priču goni potreba za ogledavanjem suvremenih rodnih, klasnih i političkih odnosa i uloga u suvremenom društvu, čime neosporivo samosvjesno programatski sugerira režimski zamah neoliberalizma koji ignorira dugoročne posljedice na okoliš, a time i, posljedično, na čovjeka, odnosno nastavak vrste.

Monopolizacija jezika

Restriktivnim mjerama koje jezičnu komunikaciju svode na uporabu piktograma, Sluškinjama je ograničena sloboda govora, pa time i opseg autonomije. Uz prethodno ograničene vještine i korištenje istima to je konačna restrikcija znanja, odnosno slobode. Institucionalizacija monopolizacije jezika

IGOR JURILJ:
ZAZORNOST
DRUŠTVA
PRISTANKA:
SLUŠKINJINA
PRIČA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

jedna je od početnih premissa romana i serije, gdje su diskurzivne prakse žena oblikovane biblijskom terminologijom i replikama u formi kršćanskih blaženstava, a sama je praksa govora kvantitativno i kvalitativno ograničena. Sluškinje imaju pravo govoriti kodificiranim kršćanskim žargonom isključivo u formi odgovora na zahtjev i pitanja nadređenih. Svaka je devijacija od norme kažnjiva drakonskim kaznama, od kojih je najdojmljivija rezanje jezika, kako bi se ne samo učvrstila moć muškaraca nego i verificirala nova doktrina sužanjstva. Obespravljenе žene postupno su "ušutkane" postavljanjem metalnih kuka na usne kako bi se "glasne" Sluškinje potpuno utišalo. Prve su dvije etape serijala suprotstavljene preuzimanjem prava na glas i reakciju u drugoj sezoni. Ono se manifestira u ironičnom ušutkivanju Gileada, spomenutom aktivacijom bombe na smotri novih Sluškinja, ali i sufražetskom borbom za većom inkluzijom žena u aktivan život tvorevine, a potom organiziranom otmicom djece otete od nepodobnih roditelja i one rođene u Gileadu u trećoj sezoni. Otpor je izведен šutke.

Ranije je tračak simbolične autonomije omogućio Zapovjednik Waterford s kojim June u prvoj sezoni igra jezičnu igru *Scrabble*, u kojoj pobjeđuje spretniji u kombiniranju slova i sastavljanju riječi. Ironicno, June je prije sužanjstva radila kao urednica u novinskoj redakciji i pritom usavršila umjetnost govorništva. Waterford joj potom daje ženske časopise koji je u njegovim očima reduciraju na rodni stereotip.⁷ June kao nekadašnja urednica u sada izrešetanoj i devastiranoj redakciji *Boston Globea* dobiva više od vojerskog pogleda u

jurisdikciju totalitarističke formacije i time prostor za djelovanje. Serena, s druge strane, aktualizira svoj prvotno samoinicijativno podčinjeni aktivizam, shvaćajući da je podilaženje pripovijesti o ženi kao slabijem spolu i rodu bilo prepuštanje moći šovinizma. Time isprva postaje katalizator promjena u Gileadu, premda one aludiraju na povlačenje i oduzimanje izbornih ljudskih prava manjinama u stvarnom društvu. Tako serijal neupitno dobiva drugu protagonisticu, čime odstupa od klasične dihotomije antagonist – protagonist.

No glas žene u serijalu ipak pronalazi svoje kanale do slušatelja, pa primjerice neka zapisana svjedočanstva Sluškinja iz prve sezone koje June potajno dobiva prelaze kanadsku granicu, dok se u drugoj sezoni Sluškinje u marketima počinju međusobno oslovljavati pravim, zabranjenim imenima. Serena odbacuje nametnutu i prisilnu šutnju u korist samih Sluškinja, oslovljavajući Offred pravim imenom June i pomažući joj pri bijegu s njezinim biološkim djetetom kao ultimativnim proizvodom novoga društvenog poretka. Subverzivnost Zapovjednikove Supruge u srž druge sezone postavlja premisu o transformativnoj moći jezika kao instrumenta autoidentifikacije. Važnost agitacije zbog zabrane imena naglašava da se time brišu identiteti i indoktriniraju novi članovi društva koji ne propitkuju misiju projekta, poput maloljetne Mladenke Eden ili sluškinje Offmathew, Juneine partnerice za šetnju u trećoj sezoni. Sluškinje, kao i Suprige, odnosno Majke naposljetku uviđaju da je podređenost i neupitna poslušnost muškarcu važnija od nastavljanja vrste – one postaju žrtve svojih ideja. Serena u shizofre-

7 Iako June doista lakomo čita *lifestyle* časopise zbog sveopće cenzure tiskane riječi za sve žene Gileada, njezini su kasnomoćni posjeti radnoj sobi Zapovjednika Waterforda neočekivano stečen prostor autonomije. Subvertirajući Waterfordovu stereotipiziranu percepцију žene kao slabijega,

nepredvidivog, hipersenzibilnog i neurotičnog bića, odnosno u kontekstu životnih interesa izraženih u ovakvim časopisima kao tašte i objektivizirane, June dobiva i prostor za manipulaciju, ironično, Zapovjednikom koji je prikazan kao stereotipni muškarac.

noj formaciji svoju sputanost u ekstremno patrijarhalnom društvu pokušava kompenzirati neuravnoteženim postupcima i ustupcima prema Fredu i June, pokazujući neodlučnost u tome da im se prikloni. No u konačnici izdaje Gilead uviđanjem mogućnosti samoaktualizacije na kanadskom teritoriju u zamjenu za isporuku Freda Waterforda i dijeljenje povjerljivih državnih informacija. Fragmentirani rod tako putem Serene postaje i očito političko sredstvo subverzije i napokon katalizator pokreta otpora.

Lišena svoje autonomije, glasa, reproduktivnog izbora i slobode, sukladno regresiji u američkom društvu današnjice,⁸ žena je postupno lišena svog identiteta. Stoga ponovnim preuzimanjem starih identiteta nestaje pasivnost beznadnih konkubina radikalnih kršćana i oformljuje se ženska, premda ne i feministička fronta otpora.

June Orleanska

June očekivano postaje predvodnica otpora, što je svakako sugerirala njezina pasivnost u prvoj sezoni. No dok u predlošku June, odnosno Offred, nije klasično oblikovana junakinja, s drugom sezonom ona to postaje prema uvriježenome zapadnjačkom modelu. Serijal ju predstavlja kao suvremenu Ivanu Orleansku, dok se taj potencijal ozbiljno eksplloatira u trećoj sezoni. Njezina zamisao sporo dozrijeva tijekom treće sezone, u kojoj se funkcionalno sama pozicionira unutar gileadske formacije prema vlastitim aktivističko-revolucionarnim ambicijama; pronalazi svrhu osim one sužanske. June ju pronalazi nakon katarze od vlastite sebičnosti i samodopadnosti, nakon što njezina indoktrinirana partnerica za šetnje stradava i biva

tretirana kao domaćin svetog djeteta Gileada. Pritom je lijećnicima imperativno spasiti dijete koje je “pacijent” bolnice, a ne njegovu biološku majku koja je ranjena nakona niza događaja koji započinju nakon što je izdala June. U bolnici, kraj njezina kreveta, June je osuđena na dvo-mjesečnu molitvu i bdijenje nad Ofmatthew, pri čemu joj se sporadično u halucinantnim trenutcima izolacije ukazuju ukradene djevojčice Gileada. Oduzete od svojih bioloških majki, a pred spolnom zrelošću, djevojčice su tih pred preuzimanjem rodne funkcije društva; buduće Majke. Gnušanje majke dvoje djece od kojih je i sama odvojena motivira ju na bijeg. Premda bi logikom djelovanja Gileada taj Junein čin trebao dovesti do njezine eliminacije, glavni nedostatak serije odražava upravo nepobjedivost i besmrtnost njezina lika. Ona nosi svo breme Gileada u vapaju za rasterećenjem narativa kroz novi lik Sluškinje čije bi svježe očiše dinamiziralo utoliko predvidljiv narativ. Tendencija idealizacije ove Juneine uloge najizraženija je u posljednjim epizodama serije, kada redovito prezivljava ekstremne situacije zbog kojih drugi završavaju obješeni na gradskim ulicama. Ona opetovano ostaje u Gileadu unatoč pruženoj ruci spaša ne bi li pronašla i preuzela otetu kćer i bila srž otpora drugim Sluškinjama. Međutim, patos oblikovan oko momenta uzurpacije i reformacije djece vješto izbjegava patešiku i zadržava vjerodostojnost senzibilizanjem svake moralno zrele osobe s nepokolebljivom majkom u nastojanju da povrati nasilno odvojenu kćer Hannu.

Otpor je spor i trom

Tiha i troma priroda otpora manifestirana je u dinamici i tempu treće sezone, koju

8 Serijal je nastao, a ovaj tekst pisan u jeku kontroverznih imigrantskih restrikcija Donalda Trumpa s posljedicom odvajanja djece ilegalnih imigranata od njihovih majki koje su ili pritvorene ili deportirane u zemlje podrijetla bez mogućnosti

sastajanja s djecom. Istodobno je novi val konzervativizma i populizma rezultirao valom praktičkih zabrana pobačaja u mnogim saveznim državama SAD-a.

IGOR JURILJ:
ZAZORNOST
DRUŠTVA
PRISTANKA:
SLUŠKINJINA
PRIČA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Joseph
Fiennes kao
Fred i Yvonne
Strahovski kao
Serena Joy u
seriji *Sluškinjina
priča*

je bilo zanimljivo pratiti paralelno s reakcijama gledatelja na službenim kanalima serije na društvenim mrežama. Treću sezonu publika je u realnom vremenu težila diskreditirati zbog pomanjkanja dinamičnih narativnih elemenata i uzbudljivijih žanrovske odrednice kakve su karakterizirale drugu sezonu. Međutim, treća se sezona ispisuje kodovima psihološkoga trilera koji polako i suptilno izlaže detalje koji nagovješćuju kulminaciju i klimaks cjeline, što ipak nije očito od samog početka. Treći nastavak serijala niže antiklimaktične vinjete i minijature koje gledatelja drže napetim bez očekivanog upražnjenja impulsa, bez aktualizacije i potrebne katarze, pronoseći tako frustraciju kompleksnog projekta sabotaže i oslobođenja. Drugim riječima, radnja treće sezone oslonjena je na psihološke progresije i regresije svo-

jih likova, nauštrb nasilja, zazora i akcije pret-hodnih instalacija. Razjareni su gledatelji na službenim stranicama Instagrama i Facebooka *Sluškinjinu* priču optužili za dezorientirano izlaganje protagonistice, elemente, situacije i likove u vakuumu nedorađenosti i neinterpretiranosti. Međutim, serijal se u SAD-u originalno prikazuje na video streaming servisu Hulu u tradicionalnom tjednom ritmu,⁹ nasuprot uobičajenoj politici primjerice Netflix-a koji sadržaj pruža u cijelosti. Time je lako ovaku strukturu koja namjerno izaziva frustraciju optužiti za loš dramaturški modus, a zapravo je kodificirana filigranski upisanim situacijama.¹⁰

Sluškinjina priča trećom sezonom predstavlja novog Zapovjednika Josepha Lawrencea, arhitekta državne formacije, koji nakon što je pomogao Emily da s Juneinim djetetom pri-

9 Prve tri epizode treće sezone postale su dostupne već za premijere, dok su ostale epizode izlazile u tjednom ritmu. Serijal se u Hrvatskoj prikazivao na programu kabelske televizije HBO te je dostupan na platformi HBO GO. Prva sezona je 2019. prikazana i na HTV-u. (op. ur.)

10 No logika izlaganja i način konzumacije režiranoga sadržaja odgovornost su samog autora, a ne publike koja može opravdano zaboravljene ili propuštene elemente zamijeniti za dojam nedosljednosti.



Elisabeth Moss
u ulozi June /
Offred u seriji
Sluškinjina
priča

jeđe kanadsku granicu, dovodi June u svoju kuću znajući za njezinu subverzivna djelovanja. Lawrence pritom biva razrađen kao karakterni muški pandan Sereni Waterford, premda je u političkoj domeni neupitno vodeća figura Gileada. Treći čin serije smiruje tempo stavljući žarište na konstelaciju Serena – June – Joseph Lawrence kao subverzivni moment Gileada koji kanalizira svoj impuls u njegovoj postupnoj progresivnosti, odnosno oslabljivanju režimske strogoće. Država postaje osjetno otvorenijsa nakon početne, formativne petoljetke obilježene totalitarističkim obrascima vođenja, dok se sada kao stabilna formacija otvara dokolici. Granice se otvaraju za trgovinu, a privilegirani stalež Zapovjednikâ i Supruga proširuje okvire socijalizacije u svrhu očvršćivanja kršćanskih praksi koje su vezivno tkivo zemlje i ideologije, te se razvija hibridna, gileadska kultura dokolice. Zapovjednici organiziraju javne svečane večere, privatne domjenke i zabave. Oni suptilno, ali osjetno počinju projicirati istinska karakterna obilježja koja bi ranije bila trenutačno osuđena po starozavjetnim principima. Supruge se oprezno otvaraju jedna prema drugoj, otkrivaju i vlastite

predatorske seksualne ideje kakve gaje prema mlađim muškarcima društva, odnosno istinske misli o svojim muževima s kojima ne mogu upražnjavati seksualne nagone. Muškarci također skidaju maske, a njihove su, u kontekstu gileadskog društva, mnogo mračnije i manje nevine. Ilustracija takvog trenutka jest Zapovjednik Winslow, suradnik Zapovjednika Freda Waterforda koji redovito u komunikaciji s Waterfordom otkriva svoje homoseksualne sklonosti prema njemu, hiperkompenzirane sa šestero djece i eskapadama u bordelu Jezebel's. S druge strane, Serena kao visokorangirana figura gotovo na zahtjev ima pravo prijeći granicu s Kanadom kako bi komunicirala s vlastima koje su spasile odbjegle Emily i malu Nicole, što potkraj sezone kulminira veleizdajom.

U krevetu s arhitektom: Zapovjednik Joseph Lawrence

Takav se odnos trećom sezonom prenosi na Zapovjednika Josepha Lawrencea – arhitekta novoga društvenog poretka – kojem u domaćinstvo nakon Emilyna bijega s malom Nicole na vlastiti zahtjev dolazi buntovna June. Pomno iskalkuliran transfer početak je

IGOR JURILJ:
ZAZORNOST
DRUŠTVA
PRISTANKA:
SLUŠKINJINA
PRIČA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Prizor iz serije
Sluškinjina
priča

Lawrenceova moralnog iskupljenja za zločine počinjene pod zastavom njegove ideje, čime Zapovjednik sa savjeti omogućava forum rasprave i akcijsku platformu nepokolebljivoj June. Novouvedeni lik narativa nije se nalazio u predlošku te mu kao negativ služi upravo onaj Serene Joy, jer i Joseph Lawrence tek postupno osvješćuje zamah svoje zamisli koju prakticira selektivno. Njegova Supruga Eleanor Lawrence nedodirljiva je idealizacija Zapovjednikove romantične ljubavi i u potpunoj je diskrepanciji s nemoralnim praksama poput upražnjavanja spolnih odnosa sa Sluškinjama u svrhu produženja vrste. Njegov se sebični gen ipak ne replicira ni u jednoj od ukupno četiri Sluškinje koje su prethodile June, sada preimenovanu u Ofjoseph, bacajući tako s razvojem narativa sjeđnu sumnje na Zapovjednika.

Waterford i njemu podređena zapovjednička elita primjećuju Lawrenceovo devijantno meandriranje te nesvakidašnje blizak i nesužanski odnos prema Sluškinji i Marthama. Metafora nalaže Lawrencea promatrati kao božansku figuru narativa u svom njegovom stabilnom geniju koji je kreirao, a zatim uspješno izbjegao ideologiju Gileada. Njemu je kao binarna opozicija, očekivano, suprostavljena njegova supruga u svojoj nepredvidljivosti, neurotičnosti i psihotičnosti, karikirajući tako stereotipne rodne uloge i implicirajući na rigidnost patrijarhalnoga poretka koji se može urušiti tek kada se njegovi protagonisti sukobe u borbi za dominacijom.¹¹ Fredova želja za smjenom starijega Lawrencea arhetipski je nagon koji se propulzivno pronosi trećom sezonom serije, paralelno s insceniranjem kontrarevolucije

98-99 / 2019

¹¹ Književni motiv "luđakinje na tavanu" (*madwoman in the attic*) u trećoj sezoni ne funkcioniра kao rodni korektiv, nego kao indikator izopačenosti Gileada, na transformaciju kojega je

regresivno reagirala psiha Eleanor Lawrence koja gotovo da i ne uspijeva sakriti odbacivanje državne ideologije.



Elisabeth Moss
kao June /
Offred u seriji
Sluškinjina
priča

podčinjenih žena. U svojoj ušutkanosti one pronalaze politički i rodni prostor za izbavljanje ukradene djece Gileada, te za vlastiti bijeg. No u kućanstvu Lawrenceovih ključ uspjeha je neurotična Supruga, čije ekstremne bihevioralne epizode i zamućenje kognitivnih sposobnosti utječu na Josephovu autorefleksivnost i percipiranje Gileada kao distorzirane utopije. Poput Serene, on se prema June odnosi kontradiktorno, naizmjence blagonaklono i s omalo-važavanjem. Njegov se lik nadograđuje instrumentalizacijom podčinjanja i posebice javnoga poniženja, čime suptilno i diskretno June pruža uvid u strukturu totalitarnoga društva. Jedan od eklatantnih primjera ovakve ironije jest sastanak glavešina u njegovoj privatnoj knjižnici. I dalje ispunjena njegovim djelima koja su prethodila eri Gileada gdje je govorio o jasnoj podjeli roda i spola, te rodnoj politici koja ne smije stajati na putu Božjoj providnosti, odnosno planu o ljudskom Edenu, knjižnica glavnoga Zapovjednika muzej je ispravljene prošlosti. Religija je stoga artificijelan oblik njihove

autolegitimacije kao patrijarhalnih moćnika sa sadističkim tendencijama, kakvima pribjegava i on sam. Jedan od najokrutnijih primjera kažnjavanja Juneina buntovničkog impulsa jest ambivalentan čin tjeranja Sluškinje na nasumičan odabir pet zarobljenih žena koje čekaju deportaciju u Kolonije i njihovu prenamjenu u "slobodnom" Gileadu.

Etički filteri ponajprije sprečavaju protagonistu od igranja Boga, no June uviđa revolucionarni i praktični potencijal i logistički odabire pet žena koje će biti ključne u kontrarevoluciji. No prateći kognitivnu regresiju vlastite supruge, militantno napredovanje Gileada na međunarodnome planu u trećoj sezoni, Lawrence ne samo da detektira ženske planove sabotaže nego se i sam priključuje odajući Sluškinjama i Marthama važne strateške informacije. Gilead ga pak svjesno ignorira, tretirajući svaki oblik otpora i subverzivnog djelovanja žena kao herezu u kojoj se pobuna ne smije nazivati takvim imenom jer bi u tom slučaju rezultirala mučenicama, što bi popula-

IGOR JURILJ:
ZAZORNOST
DRUŠTVA
PRISTANKA:
SLUŠKINJINA
PRIČA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ciju nagnalo na autorefleksiju i dovelo u pitanje moralni legitimitet rukovodećih.

Estetika i tehnika

Novo zlatno doba televizije omogućeno kanalima i platformama za trenutačno prikazivanje televizijskoga, fikcijskog sadržaja obilježeno je preuzimanjem i preslikavanjem filmskih konvencija na serijski format. *Sluškinjina priča* pritom je eklatantni primjer serijala stasaloga na tradiciji započetoj ranim serijama kabelske televizije HBO, poput kultne *Dva metra pod zemljom* (*Six Feet Under*, Alan Ball, 2001–05). Dakako, vizualni prosede posreduje to iskustvo te se preuzimanjem očigledno prestižnijih kodova filmske fotografije postiže estetski senzibilitet koji *Sluškinjina priča* svjesno razvija, posebice kada mora kompenzirati odstupanje od predloška književnoga klasičnika. Adaptacija klasičnika Margaret Atwood svoju estetiku temelji na umjetničkoj fotografiji koja iz portretno izložene prve sezone radi pronošenja atmosfere paranoje i neurotičnosti širi objektiv, odnosno kadar, i otvara mizanscenu sukladno proširivanju fokalizacije i naracije.

Iako ostaje glavna junakinja i žarište serije, June nije jedini katalizator otpora u Gileadu, što pokazuju neverbalni narativni postupci poput širenja objektiva, ali i proširenja spektra planova snimanja. Krupni planovi ilustrirali su agoniju neprekidne paranoje izvorne priče okrenute isključivo prema June, dok naturalistički siroviji totali i polutotali druge sezone sugeriraju kompleksnost kolektiva Sluškinja u njihovu mučnom iskustvu. Uvođenjem panoramskih snimki urbanoga Gileada ili opustošenih Kolonija, direktori fotografije zadužuju sam scenarij u kojem težište više nije na prvo-loptaškom prihvaćanju prikazanih užasa nove Amerike.

Trećom sezonom vizualna se paradigma nadahnjuje estetičkom Stanleyja Kubricka sukladno žanrovskom pomaku s eksploracij-skoga filma prema psihološkome trileru. Osim simbolički komponiranih, simetričnih i širo-

kokutnih kadrova, od Kubricka redatelji serije posuđuju i "neurotični pogled". Taj kubrikski potpisni pogled podignutih obrva pronosi June u svojoj psihotičnoj odlučnosti za promjenom u Gileadu. Dijabolično lice protagonistice fotografksa je konstanta suprostavljena pretežno uravnoteženoj i simetrično-geometrijskoj kompoziciji, odnosno aludirajući na impuls nemira *steadicam* snimkama u kontrastu s dominantnim statičnim kadrovima. Time izazivaju nelagodu u prividnoj harmoniji dodatno potenciranoj spokojnim kadrovima interijera ili lažne idile prostora Gileada. Sugestivni se fotografkski modus uravnovežuje s protagonistima konfliktne naravi i neodoljivo priziva trenutke napetosti redateljevih antiheroja poput vojnika Lawrencea (*Full Metal Jacket*, 1987), Alexa (*Paklena naranča /A Clockwork Orange*, 1971) ili Jacka Torrancea (*Isijavanje /The Shining*, 1980).

Jedan od glavnih aduta serijala kognitivno je disonanca i diskrepancija stvorena neslaganjem prikazanoga i značenja. Kolonije tako u prikazima tretmana zatvorenica evociraju nacističke logore smrti. Dakako, kognitivno prepoznavanje uzorka promišljen je alat kojim se u gledatelja želi stvoriti patos i senzibilizirati ga prije negoli se sam uzorak ponovi. No, specifičnost prikaza leži u spomenutoj diskrepanciji manifestiranoj u neobičnim vizualnim odabirima pri oblikovanju Kolonija, eksterijeri kojih podsjećaju na renesansne slike čija je estetika počivala na paletama zemljanih tonova presvučenih prigušenim filtrom. Izvana zrače sakralnim spokojem, dok istodobno predodžbe nehumanih uvjeta osuđenih Sluškinja djeluju kao sredstvo izazivanja emocionalne reakcije i preuzimanja aksiološkoga, vrijednosnog suda prema sadržaju sličnog postupcima u komediji, gdje komični efekt proizlazi iz potpunog neslaganja sugeriranoga i prikazanoga. Pastelna fotografija okerne palete i sfumata u prikazu Kolonija u kombinaciji s ikonografijom samog teksta podsjećaju na kršćanske prikaze Vermeera, odnosno na renesansnu *brunaille*



Prikaz Kolonija
u seriji
Sluškinjina
priča

tehniku ostvarenu isključivo na smeđoj paleti. Dakako, nerijetko su inkvizicijski prikazi slični tom tehnikom, koju direktori fotografije u drugoj sezoni intenzivno posuđuju. Istodobno, urbanim i privatnim sferama okupiranoga Gileada dominiraju snažni vizualni kontrasti prema sličnom renesansnom principu: fotografija crpi nadahnuće iz chiaroscuro prikaza s prirodnim izvorom svjetla. Naturalističkog učinka, postupak neminovno izaziva osjećaj nelagode s obzirom na sadržaj postavljen u isti ambijent lažnog spokoja. Mikrokozmos Gileada u svojoj čistoći, pravilnosti i sterilnosti snažna je vizualna retorička figura i diskurzivni stimulus potencijalno snažnijega učinka na gledatelja. On između asocijacije, diskrepancija i nespojivosti "čita" pravi, neizrečeni narativ o distopiskom projektu mogućeg svijeta. U njemu empirijska domena snažno kontrastira površinski idealizam kao metaforu propagandnih

praksi rukovodećih muškaraca sporne političke formacije.

Fikcija ili anticipacija budućnosti?

Djelomičnim apstrahiranjem suvremenih društveno-političkih mijena usred porasta populizma i polarizacije društva, Huluov serijal razvija zazoran fikcijski korektiv aktualnog svijeta. Obespravljenje Sluškinje u službi napuštanja svijeta djecom samoodabranih zaštitnika rada i poretka prema starozavjetnim načelima satiriziraju prakse obespravljanja žena, ali i ostalih društvenih manjina. Brutalna budućnost patrijarhalnog Gileada proizlazi iz arhicičnih poimanja rodnih i klasnih odnosa, gdje se rigidna hijerarhija i stroge funkcije manifestiraju u distopijsku autokraciju opsjednutu reproduktivnim zdravljem. Alegorijska kritika društva koje pokušava fosilizirati tradicionalne vrijednosti svodi se na percepciju žene kao

IGOR JURILJ:
ZAZORNOST
DRUŠTVA
PRISTANKA:
SLUŠKINJINA
PRIČA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

sluškinje muškarcu i ključni instrument nastavka vrste, ali i pronošenja rodnih dihotomija, gdje nakon izvršenja svete dužnosti rađanja Sluškinja kao objekt požude postaje neželjena i smjenjuje ju neplodna Majka. Komunicirana je premla da je žena i dalje podređena svojoj biologiji.

Korektivni potencijal *Sluškinjine priče* andragoški teži racionalizaciji aktualne društvene zbilje i uočavanju suptilnih kodova redukcije sloboda definiranih slobodnom, odnosno kodificiranom i uniformiranim uporabom jezika. Također aktivnim sudjelovanjem i blagomaklonošću visokopozicioniranih žena prema djelovanju svojih muškaraca. U duhu suvremenog aktivizma i pokreta za društvenu pravdu,

Sluškinjina priča jest zazorna alegorija o dekadenciji tzv. zapadnoga društva, utemeljenoga na sveobuhvatnoj eksplotaciji resursa – ljudskih i prirodnih – što je omogućeno posljedicama ljudskog izbora. Potlačene žene u Gileadu primorane su komunicirati neverbalnim putemima u težnji za slobodom ili ograničenom samoaktualizacijom, što serijal uvjerljivo pronosi ponajprije kompleksnim portretiranjem June i Serene Waterford kao dviju antagonistica na čiju se konfliktnu dinamiku odnosa fokusira. Služeći se filmskim postupcima ponajprije u estetici i izlaganju, *Sluškinjina priča* osigurava vjerodostojnost priče i senzibilizaciju gledatelja s onim zazornim i sublimnim u potencijalnoj budućnosti.

UDK: 791.633-051GRAY, J."2019"(049.3)

Ad Astra

(James Gray, 2019)

James Gray jedan je od redatelja koji nisu odmah dobili mogućnost raditi na zahtjevnim, velikim i skupim filmovima. Ali prilika koju je konačno dobio zato je u potpunosti zaslužena: u američkoj kinematografiji uglavnom vrijedi pravilo da se autori koji gaje intimistički pristup filmu u okviru "nezavisnih", manjih producentskih kuća, prvo moraju dokazati u tom polju, a tek ih onda angažiraju veliki filmski studiji. A u plejadi zanimljivih filmova koje je do sada snimio, možemo navesti barem ove: *Malu Odessu* (*Little Odessa*, 1994) s Timom Rothom u glavnoj ulozi, a s kojom je Gray dobio Srebrnoga lava u Veneciji, te posebno zanimljive *Ljubavnike* (*Two Lovers*, 2008), u kojima su briljantne uloge pružili Joaquin Phoenix i Gwyneth Paltrow.

Svi su njegovi filmovi intimističkoga i često komornoga prosedea, pa je na prvi pogled možda bilo neobično da se odlučio na varijantu koja više nalikuje na klasični *blockbuster*. Međutim, već od prve minute vidimo da ovaj film neće ići u tom smjeru. Film počinje prikazom velike antene za nadziranje i promatranje neba te scenom u kojoj veliki izboj energije iz svemira pogoda Zemlju i ruši astronaute koji na anteni rade. Tako se upoznajemo s glavnim junakom Royem McBrideom (Brad Pitt), dok se u velikom slobodnom padu ruši prema tlu. Sama scena je izuzetno spektakularna, te svjedočimo umijeću Roya kao astronauta koji uspijeva preživjeti. Ta nam scena životisno vraća u sjećanje i stvarni skok Austrijanca Felix Baumgartnera koji je 2012. skočio s ruba stratosfere te jario brzinom od 1200 km/h, što u filmu ostavlja još snažniji dojam, budući da jasno možemo predočiti kako bi takav pad mogao uistinu izgledati.

Taj događaj s početka uvodi nas u glavnu radnju. Roy je, naime, pozvan na razgovor u sto-

žer američke vojske gdje mu je objašnjeno da je izboj energije iz svemira prouzročen iz područja Neptuna, te da je za to kriv njegov otac Clifford McBride (Tommy Lee Jones). On se otisnuo u svemirsku misiju Lima koja je trebala iz područja Neptuna promatrati udaljeni svemir u potrazi za izvanzemaljskim životom. To je bilo prije 30 godina, a nakon šesnaest godina svaki kontakt McBrida i posade sa Zemljom je prestao. Do ovoga trenutka. U uvodnom dijelu filma upoznajemo Roya koji je cijeli život posvetio karijeri astronauta, jednako kao i njegov otac. Voiceover, kojim nam Roy ponekad dočarava svoje stanje svijesti, pobliže nam objašnjava i njegova razmišljanja o ocu koji je bio jedna od legendi istraživanja svemira, ali i čovjek koji je ostavio ženu i dijete da bi se posvetio poslu i misiji otkrivanja izvanzemaljskoga života. Taj je postupak, iako nije neobičan, u ovom slučaju zanimljiv za oslikavanje junakova karaktera. Roy često tijekom tih monologa zvuči dosta plastično i plaho, a ponkad čak i naivno. Međutim, to u filmu itekako ima smisla, jer je on baš takav junak. Nije mačištički tip nego povučen čovjek krajnje posvećen svome poslu, zbog čega mu uvelike trpi obitelj te ga napušta žena (Liv Tyler). No s druge strane emocionalna distanciranost pomaže mu u poslu te je poznat kao jedna od rijetkih osoba kojoj i u najstresnijoj situaciji srčani puls ne prelazi 80 otkucaja u minuti. Naravno, postoje razlozi zašto je Roy takav – saznajemo da ga je otac napustio kao dijete pa je očito tijekom odrastanja naučio susprezati svoje osjećaje.

Prva točka na putu prema Neptunu je Mjesec. On je u Grayevoj ideji jedne moguće budućnosti pretvoren u dio industrije zabave, kamo odlaze malo imućniji Zemljani. Također, on je i područje s lansirnim rampama za daljnja putovanja u dubine svemira te je dio Royeve misije da dođe na drugu stranu Mjeseca s koje će se potajno otisnuti prema Marsu. Naravno, s obzirom na to da su smo mi ljudi kao vrsta kolonizirali Mjesec, nije bilo druge nego da sa sobom donešemo i sve zemaljske probleme – a to je u prvom redu borba za resurse. Gray tako uvodi varijantu

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



mjesečevih pirata koji napadaju i pljačkaju vozila i transporte koji se kreću po Mjesecu. Ta je scena doista fascinantno aranžirana kao jedna od vizualnih delikatesa, prikazujući vizuru samoga Mjeseca, svemirskoga neba te djelička Zemlje koja se vidi u daljinji. Mogli bismo mogli reći da je *Ad Astra* prvi film koji je sniman i na "Mjesecu". Inicijalna ideja, koju su dobili producenti, bila je da se ta scena snimi negdje u američkoj pustinji, a da se onda u postprodukciji makne nebo te da se kromatski izbjegli pustinjska površina. Međutim, tako nešto se pokazalo poprilično problematičnim, iako su Gray i slavni snimatelj Hoyte van Hoytema (*Ona /Her*, Spike Jonze, 2013/, *Interstellar* /Christopher Nolan, 2014/, *Dunkirk* /Christopher Nolan, 2017/) koristili i infracrvene kamere te su na sve moguće načine pokušavali riješiti problem nesavršenih snimki. Naime, ponkad je na nebu bilo oblaka ili drugačijih nijansi boje neba, pa se ništa nije moglo učiniti da se postigne točna nijansa tamnoga, svemirskog neba kao na Mjesecu, čak niti u danas gotovo svemoćnoj postprodukciji. Rješenje, kojeg su se domislili, bilo je da i dalje snime sve scene u pustinji, ali da u postprodukciji sva vozila i likove izrežu te ih postave na stvarne fotografije Mjeseca koje su u visokoj rezoluciji tijekom zadnjih dvadesetak godina snimile misije Apollo. Kasnije, kad Roy dođe

na Mars, pribjeglo se istom tom rješenju, pa bi se moglo reći da je *Ad Astra* prvi film koji se snimao i na Mjesecu i na Marsu.

Dolazak na Mars donio je Royu nova iznenađenja; on je iz baze na Marsu trebao odaslati poruke ocu, međutim, dužnosnici koji su na tome radili nisu mu ulijevali povjerenje. Zadatak je bio svaki dan pročitati unaprijed pripremljenu poruku koja je trebala Clifforda motivirati da se javi. Međutim, budući da je poruka bila neosobna, nije bilo uspjeha. Glavni se pomak dogodio u trenutku kad se Roy konačno otvorio, frustriran situacijom u kojoj se nalazi te svojim podijeljenim osjećajima prema ljudima oko sebe i misijom kojom bi trebao pronaći oca nakon 30 godina. Neplanirano mijenja taktiku misije te šalje ocu emotivnu poruku temeljenu na osobnim sjećanjima druženja s njim uz gledanje crno-bijelih filmova. To konačno izazove Cliffordov odgovor, ali Roy tada biva odstranjen iz projekta te shvaća da je izigran. Naime, vojsci je jedino bilo važno dobiti potvrdu da je Clifford živ, da bi mogli poslati astronaute da ga pronađu i ubiju. Stoga se Roy ukrcava na svemirski brod kao slijepi putnik, potajice putujući podzemnim jezerima planeta Marsa. Međutim, ne uspijeva se neopaženo ukrcati, te ga posada napada. Uspijeva preuzeti brod, dok ostali stradavaju, te nastavlja putovanje prema Neptunu.

Clifford je na svemirskoj postaji pokraj Neptuna proveo puna tri desetljeća u potpunosti posvećen misiji pronalaska izvanzemaljskoga života. Ali kada ga Roy konačno susreće, on je čovjek uništenih iluzija. Saznajemo da su za izboje energije, koja je uništavala Zemlju, krivi Cliffordovi suputnici i kolege koji su htjeli napustiti misiju i vratiti se doma. Međutim, Clifford je inzistirao da nastave s istraživanjima. To je dovelo do pobune i krvoprolića gdje je on na koncu pobjio cijelu posadu, a onda nekako pokušao zaustaviti izboje energije, što mu nikako nije uspijevalo. Roy pokušava nagovoriti oca da se zajednički vrate na Zemlju, ali Clifford je slomljen čovjek. Žrtvovao je sve za karijeru i napustio obitelj, posvetio se svojoj misiji – a na kraju sve uzalud – nije pronašao ništa. U trenutku kada Roy i on napuštaju svemirsku postaju, otpušta se prema Neptunu, pokušavajući počiniti samoubojstvo. Roy ga zaustavlja, ali Clifford pomiren sa sudbinom, moli da ga pusti.

Film Jamesa Graya uspoređivan je s mnogim filmovima, od kojih najčešće s Apokalipsom danas (*Apocalypse Now*, 1979) F. F. Coppole te 2001: Odisejom u svemiru (2001: A Space Odyssey, 1968) Stanleyja Kubricka. Ipak, osim nekih elementarnih dodirnih točaka, teško bi se mogli reći da su ti filmovi uistinu i usporedivi. Jer *Ad Astra* ne pokazuje istinske užase ljudskoga karaktera ili egzistenciјalnu izgubljenost, nego nam prikazuje kako putovanje može promijeniti čovjeka, kako čovjek na tome putovanju može shvatiti što je do tada u životu izgubio, kao i što treba promijeniti. Roy nam otvoreno kaže da je on astronaut baš zbog svoga oca, oca koji je posvetio život potrazi za znanjem. Dakle, jasno nam je da je nestanak oca i napuštanje obitelji temeljni čin izgradnje njegova karaktera, koji mu je formativno potreban kao specifičnom filmskom liku. Takav čin stoga je utjecao i na Roya, da pokuša i on krenuti očevim stopama; a na koncu se posvetio poslu kao i otac i zanemario je svoju obitelj i svoje emocije.

Ako Brad Pitt bude nominiran za Oscara, bit će to posve zasluzeno; u dobrom dijelu fil-

ma ne pokazuje nikakve emocije jer je do tada njihovo potiskivanje bio jedini način da se nosi s velikim dječjim izazovom osjećaja napuštenosti. Sve do dolaska na Mars, Roy se lomi i živi u neizvjesnosti što može očekivati od oca; saznanjem da mu je otac živ, ruši se sve što je godinama gradio, a u prvome redu zid kojim se ogradi vaod od bliskih ljudi. I Tommy Lee Jones napravio je jako dobar posao. Nije, doduše, dobio veliku minutažu, međutim, ono što nam pomaže shvatiti Clifforda je to što ga kao odraz gledamo cijelo vrijeme u njegovu sinu. Clifford je, naime, shvatio da je život posvetio u potpunosti promašenome cilju, no mogli bismo reći da je to shvatio tek nakon susreta s Royem. U trenutku susreta još uvijek ne shvaća problem propuštenog vremena, niti toliko pokazuje ljubav, koliko iskazuje neki vid divljenja sinu budući da su podjednako posvećeni poslu. No tu Clifford shvaća, iako je pristao napustiti stanicu, da se ipak ne može samo tako vratiti na Zemlju. Čovjek koji je život posvetio promašenom cilju i zapostavio neke druge istinski dohvataljive stvari, ne može se radovati umirovljeničkom životu na Zemlji, pa je jasno zašto moli sina da ga pusti da odlebdi u svemir. Taj je čin, na koncu, i simboličko napuštanje jednoga načina života (ideje), kao i raskidanje stvorene traumatske veze između oca i sina.

To je element u kojem se *Ad Astra* razlikuje od oba spomenuta filma. U njima ne postoji potreba da sin u samome sebi nadvlada svog idealiziranoga oca. Roy shvaća koji je smisao života i gdje mu je otac pogriješio i jasno nam to govori u kameru. Zato ostavlja prošlost iza sebe te se posvećuje sadašnjosti. Ili drugim riječima – odlučio je ljudе koje voli pustiti u svoj život budući da je smisao života u bliskosti – tako na samom kraju filma vidimo da mu se žena vraća. Stoga, ovo nije film o ostvarivanju kontakta s izvanzemaljcima, nego o ljudskoj potrebi ostvarivanja kontakta s drugim ljudima i o nužnosti ostvarivanja ljubavi.

Ante Pavlov

UDK: 791.633-051TARANTINO, Q."2019"(049.3)

Bilo jednom... u Hollywoodu (Once Upon Time... In Hollywood, Quentin Tarantino 2019)

Negdje na polovici trajanja *Bilo jednom... u Hollywoodu* ozbiljno se čini da će barem jedna od barem nekoliko Tarantinovih filmskih titula ozbiljnije nastradati. Ili više neće biti najveći redatelj ženskih junakinja, ili više neće biti najpoznatiji fetišist ženskih stopala, ili neće biti najbolji filmski DJ.

Tarantino nije autor koji odustaje... niti je autor koji posustaje. Tarantino ne odustaje od snimanja filmova na 35-mm filmskoj vrpci, ne odustaje od žanrovskega metafilmova, od posveta talijanskim špageti filmovima, od pop-kulturnih *mash-upova* i eksploracijskih šekspirijada. A u svakom slučaju ne posustaje ni kao medijski najpoznatiji i autorski najdosljedniji *foot fetishist*. No negdje sredinom filma njegova titula najbolje filmskog DJ-a opasno je poljuljana. Film smješten u prvu polovicu i kolovoz 1969. nudi nam glazbeni El Dorado. Radijske stanice koje slušamo u Cadillacu koji bulevarima i brdima Los Angelesa vozi Cliff Booth (Brad Pitt) nude nam streaming onodobnih zvukova – uključujući i *I'll never say never to always* koju je napisao Charles Manson dok je još imao ambiciju biti rock zvijezdom.

Hush od Deep Purplea možda se kao britanska stvar ne uklapa najbolje u sunčanu Kaliforniju, i uopće američki rock prostor poznat po isključivosti i samodovoljnosti, ali pjesma se upravo tarantinovski opako uklapa u film. No isto se ne bi moglo reći za Paul Reverea & the Raiderse koji u filmu imaju naglašeno prisustvo s čak dvije stvari: *Theme From It's Happening* i *Mr. Sun, Mr. Moon*. Još upitnijim Tarantinov so-

undtrack postaje kada začujemo Mrs. Robinson Simona & Garfunkela, pjesmu koju isključivo vežemo uz *Diplomca* (*The Graduate*, 1967) Mikea Nicholsa, a potom i *Out of Time* The Rolling Stonesa, koliko efektnu toliko i korištenu pjesmu; međutim, tu je i zamka – kao zvučnu kulisu Los Angelesa 1969. Tarantino ne koristi standardnu verziju, već raritetni demo, komercijalno dostupan tek 1975, koji je Mick Jagger snimio koristeći orkestralnu pozadinu Chris Farloweove obrade. Ukratko, ako nas je možda izgubio s *Mrs. Robinson*, Tarantino nas je definitivno opet dobio s *Out of Time* iznova se potvrđujući kao "prvi" filmski DJ... Pritom, niti ona (važnija) titula, pravka hollywoodskih junakinja, nije ostala upitnom.

U ubojstvima koja su u kolovozu 1969. šokirala Ameriku, glumica i starleta Sharon Tate, mlada supruga Romana Polanskog, u visokom stadiju trudnoće, predstavljala je medijski najprofiliraniju žrtvu kod koje je najviše upadala u oči brutalnost zločina. No u širem smislu, ubojstvo glumice Sharon Tate i njezinih prijatelja (te ubojstvo bračnog para LaBianca dan kasnije) označilo je smrt idealizma šezdesetih. Niti koji dan nakon ukazanja Woodstocka ubijena je kontruktivna ideja "mira i ljubavi". Ubilački pohod kalifornijske "hipijevske" komune Charlesa Mansona mnogo je širi od sedam ubojstava, za koliko su članovi Familije osuđeni. Profil žrtava, panika, koju su ubojstva izazvala među slavnima i bogatima, bizarnost motiva ubojstava (pokretanje rasnog rata), poveznica između zločina i Beatlesa, okultizam, rasizam i patrijarhalnost komune sa Spahnova filmskog ranča, čije su se djevojke morale prostituirati za svog vođu i odreći se tek rođene djece (premda se potom od njih tražilo da nekoliko mjeseci stare sinove oralno zadovoljavaju); te maleni, mafijoski hipsteri, koji iz pozadine vuče konce i na ubilačke pohode šalje većinom mlade djevojke – čine slučaj Tate/LaBianca neusporedivim s ičime u analima američkog kriminala.

Šezdesete su imale svoju mračnu stranu koja se očitovala u nekritičkom prihvatanju misticizma i okultnog. Stvari su često odlazile pre-

98-99 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



daleko. I ozbiljni aktivisti poput Abbiea Hoffmana ili Ricka Rubina, pjesnici i filmaši poput Allena Ginsberga i Kennetha Angera, znali su skrenuti u krajnji iracionalizam. U maršu mira u listopadu 1967., Anger je pokušavao egzorcirati Pentagon, Ginsberg se pojavio s idejom levitiranja, a Hoffman je okupio 1200 ljudi s namjerom da okruže Pentagon, promijene mu boju u narančasto, uzdignu ga od tla te "vibracijama izbacite iz njega nakupljeno зло".

Hipijevski ideali začudno su se lako miješali s bijelom i crnom magijom, s okultnim i mističnim idejama, zapravo obrascima antimodernosti i iracionalnosti. Uopće, i ideje i ljudi znali su završiti u neobičnim kolopletima. U takvu vrzinom kolu našle su se i Mansonove ubojice i njihove žrtve. Susan Atkins, djevojka koja će izbosti Sharon Tate, nastupala je u *Topless Witchess Revue*, plesnoj trupi zloglasnog sotoniste Antonia LaVeya; Bobby Beausoleil, jedan od osuđenih ubojica Mansonove familije, sudjelovao je u radu na Angerovu filmu *Uzdizanje Lucifer-a* (*Lucifer Rising*, 1972), a suprug Sharon Tate, Roman Polanski, snimio je *Rosemarynu bebu* (*Rosemary's Baby*, 1968) u kojoj se upravo LaVey pojavljuje kao Vrag.

Kako se ludo desetljeće bližilo kraju, tako se približavao i krešendo misticizma i okultizma. Neki su vjerovali da će Kalifornija potonuti u Tih ocean; drugi su čekali uspon Atlantide iz dubina Atlantskog oceana. Nekoliko brutalnih ubojstava – istražitelju Vincentu Bugliosiju je Manson spomenuo trideset i pet, a nakon suđenja Bugliosi je izjavio da je to niska procjena – nitko nije imao na pameti. Ideali desetljeća doživjeli su antiklimaks. Šezdesete su prošle, bez izranjanja Atlantide, bez slijetanja letećih tanjura. Umjesto pojave super-čovjeka desetljeće je zatvorio psihopat neoprane, skorene kose, koji je hodao bos po Beverly Hillsu i pokušavao izazvati rasni rat.

O fenomenu Charlesa Mansona i njegove familije snimljeno je nekoliko filmova te napisano mnoštvo tekstova i knjiga, između kojih posebno izdvajamo *Helter Skelter* već spomenutog Vincenta Bugliosija, tužitelja u procesu protiv Charlesa Mansona i njegovih ubojica; a jednako tako, između ostalih filmova i romana, u istom dahu možemo izdvojiti i *Bilo jednom... u Hollywoodu*.

Pokolj s Cielo drivea Tarantino spaja s uzletom televizije i zadnjim danima klasičnog Hollywooda: sve uvezano u naslov koji je citat

dvaju ikoničkih naslova Sergia Leonea. Od tri naslovne uloge – Leonardo DiCaprio, Brad Pitt i Margot Robbie – muški tandem zauzima daleko veći prostor u filmu. U osnovi to je o muškom prijateljstvu, muškoj vezi između zvijezde televizijskih i talijanskih westerna i njegova kaskadera, vozača, hausmajstora i *drinking buddyja*. Uloga Margot Robbie kao Sharon Tate svedena je na sporedan lik, gotovo bez govornih zadataka. Vidimo je kako šeće Hollywoodom u minici i bijelim čizmicama, kako pazi na frizuru dok se vozi avionom, kako ženstveno hrče dok joj Tarantino kamerom “liže” stopala.

Nije to tipično za Tarantinu. Ne mislim na lizanje stopala. Tarantinovi filmovi, filmovi su samosvjesnih i jakih žena, osvetnica i ratnika. To su bile Uma Thurman, Lucy Liu, Vivica A. Fox i Daryl Hannah u dva dijela *Kill Bill* (*Kill Bill Vol.1&2*, 2003, 2004); Zoë Bell, Rosario Dawson i Tracie Thoms u *Otpornom na smrt* (*Death Proof*, 2007); Melanie Laurent i Diane Kruger u *Nemilosrdnim gadovima* (*Inglourious Basterds*, 2009); Uma Thurman u *Paklenom šundu* (*Pulp Fiction*, 1994); Pam Grier u *Jackie Brown* (1997); Jennifer Jason Leigh u *Mrskoj osmorci* (*The Hateful Eight*, 2015). Ali taj niz kao da nema svoj nastavak u *Bilo jednom... u Hollywoodu*. Između pasivizirane Sharon Tate i psihičnih Mansonovih djevojaka najbliža samosvjesnoj i jakoj Taratinovoj ženi djevojčica je Trudi (Julia Butters) koja sokoli nesigurnog Ricka Daltona (Leonardo DiCaprio) pred njegov glumački nastup.

Međutim, kao i kod pjesme *Out of Time* niti nastup Margot Robbie nije ono što se na prvi pogled čini. Šećući u svojim bijelim čizmicama losandjeleškim bulevarima Sharon Tate odšetat će u kino u kojem se prikazuje njezin film s De-anom Martinom. *Rušilačka ekipa* (*The Wrecking Crew*, Phil Karlson, 1968) pustolovna je komedija koja ne prikazuje Sharon Tate u najboljem svjetlu, niti kao glumicu niti kao starletu. No ima nešto dražesno u tom izboru zaboravljene komedije – ima nešto jako ženstveno i samosvjesno u kadrovima hollywoodske glumice koja u kinu gleda vlastiti film. Sharon Tate uživa u svojoj

pojavi na filmskom platnu, u reakcijama publike na nespretnosti njezina lika. Obasjano svjetлом s platna, to je lice istinski sretne žene; lice koje sjaji koliko sjaji i srebrno platno. I dok fikcionalni lik Ricka Daltona prolazi kroz šekspirijansku dramu glumačke krize i umjetničke kreacije, Margot Robbie je glumicu i starletu Sharon Tate dočarala tako da jednostavno jest... ona je jednostavno sretna mlada žena koja uživa u svom trenutku.

Nema u tom ženskom zadovoljstvu samurajskih katana i lomača za masovne ubojice, nema tragova Tarantinovih osvetnica i ratnica, pa čak ni elemenata jakih i samosvjesnih žena. Ali zato je tu element potpunosti: potpunosti ženske ljepote i sreće... kroz koju kao da se otkriva esencija čovječanstva. Kada Sharon, odnosno Margot izuzeće čizmice i bosa stopala prebací preko naslonjača ispred sebe, onda taj sjaj ženskosti dobiva i svoj autentičan Tarantinov potpis.

Sharon Tate koja sjaji u nekom kinu na Sunset bulevaru ili Hollywood bulevaru neuništiva je Sharon Tate. To je Sharon Tate koja ne može umrijeti. Kad je trebalo Tarantino je ubio Hitlera spašavajući tako milijune žrtava. Sada je došlo vrijeme da spasi idealizam šezdesetih, da spasi Sharon Tate. U tom konceptualnom smislu *Bilo jednom... u Hollywoodu* sâm je vrhunac Tarantina, usporediv s pseudopovijesnim konceptom *Nemilosrdnih gadova* ili rasnim preformatiranjem Fordovih *Tragača* (*The Searchers*, John Ford, 1956) u *Odbjeglom Djangu* (*Django Unchained*, 2012). Sve se ovdje Tarantinu posložilo: američka zvijezda špageti westerna spasit će šezdesete, spasit će ljepotu i radost. Čini se nemogućim, teško je u to povjerovati, ali upravo će se tako dogoditi.

Sa spašavanjem Sharon Tate kao mlade trudnice, kao esencije ženskosti i esencije čovječanstva, njezina dramaturška pasivnost dobiva posve drugu dimenziju. Njezin lik zapravo postaje središtem filma, i sve glavne linije radnje, sve što se događa, usmjeren je prema njegovu očuvanju, te iako ga to ne čini aktivnim, samosvjesnim, snažnim ženskim likom, u onom smislu koji obično podrazumijevamo, niti u onom smislu koji

obično povezujemo s Tarantinovim junakinjama, njegova je veličina u čistom esencijalizmu.

Tarantino Sharon Tate prikazuje onako kako bi netko mogao zamisliti Boga: ne kao patrijarhalnu figuru bradatog starca, već kao mladu i sretnu djevojku, nositeljicu života, možda malo psihološki odsutnu i dramaturški pasivnu, ali zato sveprisutnu u esencijalističkom, animističkom smislu.

Možemo zaokružiti ovaj prikaz. *Bilo jednom... u Hollywoodu* možda nije onako spektakularan i dramaturški dinamičan kako smo očekivali. No na razini koncepta on povezuje neke od najizrazitijih i najzanimljivijih Tarantinovih autorski značajki i preokupacija u značenjski izvanrednu cjelinu. Ne samo da nakon *Bilo jednom... u Hollywoodu* posveta talijanskim špageti westernima više neće biti ista, nego više neće biti isti niti ludički koncept pseudopovijesti, niti koncept junakinja većih od života, i snažnih poput života.

Dragan Jurak

UDK: 791.633-051BUDISAVLJEVIĆ, D."2018"(049.3)

Dnevnik Diane

Budisavljević

(Dana Budisavljević, 2018)

U ovom filmu govori se o određenim događanjima iz razdoblja Drugog svjetskog rata u Hrvatskoj o kojima se do relativno nedavno nije ništa znalo ili se znalo veoma malo. Najkraće rečeno, jedna obična dobrostojeća zagrebačka gospođa organizirala je spašavanje djece pravoslavne vjeroispovijesti iz zbjegova pred ustašama. Sve je to učinila iz svojeg stana u Zagrebu, a računa se da je tom akcijom uspjela spasiti oko deset tisuća djevojčica i dječaka. Zato neovisno o tome kako je u zanatskom smislu ovaj film napravljen, on je jedinstven, jer takvih ljudi nije bilo mnogo, i to ne samo u Hrvatskoj; sjetimo se da je i u svjetskim okvirima film *Schindlerova lista* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) bio izuzetan.

Ovdje svakako treba istaknuti i povaliti činjenicu da je *Dnevnik Diane* Budisavljević objavljen 2002,¹ no tek zahvaljujući Dani Budisavljević hrvatska je javnost saznala, a nadamo se da će i svijet, za Dianu Budisavljević i "njezinu" spašenu djecu, na čemu bi joj ukupna hrvatska javnost trebala biti zahvalna.

Filmska je priča raspoređena na tri različite perspektive. Jednu čine dokumentarni filmovi iz vremena kad su se događaji o kojima film govori doista i odvijali, druga je dokumentarni filmski zapis svjedočanstava ljudi koji su kao mala djeca sudjelovali u tim zbivanjima, a treća jeigrani film o tim događanjima. Ovako postavljena struktura veoma je zahtjevna, ona nosi pitanje (i način) suodnosa navedenih dijelova – kako ih uskladiti,

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Fontes: izvori za hrvatsku povijest, god. 8, br. 1, str. 12–171.



harmonizirati, da bi u konačnici činili jedinstvenu cjelinu. Ako se, naime, između njih ne uspostavi logičan odnos, ako nisu pažljivo isprepleteni tako da se pretoče u jednu, jedinstvenu priču, onda će se (priča) raspasti, i tada bismo gledali ili zamorno krpanje dijelova jednog s drugim, ili, jednostavno, kaos. To se međutim nije dogodilo, naprotiv. Redateljica je veoma suvereno vodila priču i dovodila u vezu različite perspektive bez šavova. Tako imamo, primjerice, posve neosjetan prelaz iz igranog dijela, kada Diana Budisavljević ide u posjet djeci u logoru, na dokumentarne materijale koji pokazuju strašne prizore u tom istom logoru. Tim pažljivim pretapanjima ostvarena je jasna i čvrsta struktura koja gledatelju nudi konzistentno "štivo". A da se radilo veoma promišljeno, govori i odluka da film bude crno-bijeli, čime se još više ponuštilo vrijeme koje je stajalo između ondašnjeg i sadašnjeg dokumentarnog dijela, jednako kao što se na taj način i igrani dio izvrsno uklopio, ukratko, sve skupa se stopilo u čvrstu i logičnu pripovjednu cjelinu.

98-99 / 2019

U filmu se, dakle, radi o sljedećem. Tijekom 2. svjetskog rata u Zagrebu, Diana, udana Budisavljević, Austrijanka i katolkinja (kako to kaže u jednoj sceni glumica Alma Prica, koja ju glumi), ne može se nositi sa situacijom nasilja nad svojim sugrađanima i susjedima zbog rase i(l)i vjere te se odluči angažirati i pomoći im. Židovske su se organizacije već aktivirale, pa tu više nema mjesta za njezin specifični angažman, no kako je udala za pravoslavca, saznaje za stradanja srpskog stanovništva u Hrvatskoj te odlučuje pružiti pomoći najslabijima, najnezaštićenijima i potpuno nevinima, dakle, djeci iz zbjegova srpskog stanovništva pred ustašama. Osniva humanitarnu organizaciju pažljivo vodeći evidenciju poslova, a piše i dnevnik koji će postati okosnicom filma. Ne treba uspoređivati (još manje ih gradirati) potresnosti pojedinih dijelova radnje. Potresni su iz istog razloga, ali na drugačiji način. Tako imamo strašne prizore djece u logorima, prizore iz dokumentarnih filmova onog vremena, koji pogadaju neposredno, gotovo kao fizički doticaj, udarac, i pritom nema mogućnosti da se tome otme, osim da se zatvori oči. Drugačija je, pak, ona potresnost koja se zbiva posredno, pri čijem nastajanju prizori zla nisu pred očima, već ona proizlazi iz ljudskog uvida o zlu. Riječ je o upornom, grozničavom nastojanju Diane Budisavljević da napravi kartoteku te djece. Težnja je to da se ne potre njihovo ljudsko postojanje, da se obilježi da su obitavali na ovom svijetu, da su jednostavno kao ljudi bili tu. Vratiti im imena, njihova i njihovih

roditelja, prostor zavičaja, rodno mjesto, datum rođenja... ako je išta od toga više bilo moguće. Najčešće nije. Pa tako gledamo i jedno suvremeno svjedočanstvo starijeg gospodina, koji je i sam bio dijete zbjega, koji je sav taj uobičajeni banalni ljudski paket, omotnicu (kao što su ime, prezime, mjesto i datum rođenja, imena roditelja i tako dalje), u koju gotovo nesvesno uranjamo pa stoga i ne mislimo o tome, dobio tek naknadno.

On jest dobio ime i prezime i tako dalje, ali to su neka druga imena, to je nešto što ga opisuje, ali to i jest i nije on. Redateljičin izbor kojim ga pušta – dok o tome govori – da više-manje pluta u čamcu, po nekoj mirnoj, gotovo ustajaloj vodi, sa slabim stablima i sjenama trske, najložičniji je izbor. On i nema čvrstu obalu na koju bi stao. Kartoteka koja je trebala poslužiti i posvjedočiti da su ti mali ljudi, nevini i nesvesni, bez ikakve krivice za bilo što, bili makar kratko dio zajedničkog ljudskog svijeta, i koja je trebala (vjerljivo i bez svjesne namjere Diane Budisavljević) postati spomenik njima u poštovanje, poslije rata je nestala. Vjerljivo je uništena.

Unutar glavne linije pripovijedanja, gledamo i urušavanje jednog koncepta življenja: Diana i njezin muž čine građansku dobrostojeću obitelj; on je ugledan liječnik, a ona kućanica suzdržane otmjnosti. Decentna, rutinirana svakodnevница, počevši od svećenika koji dolazi u kuću krstitiunuče, do "vlastite" šnajderice, pa i služavke, neće, međutim, biti nepropusni oblak, jer kuća, pa bila i malograđanska, nije sigurna od vanjskog svijeta, osobito ako je "glava" kuće ugledni gospodin doktor – pravoslavac. Odjednom postaje neugodno i ono što se otprije zna, ali nije predstavljalo nikakvu smetnju. Pa i šnajderica je Židovka. Uzdrmani odnosi u tom mikrosvijetu bit će za Dianu otponac za djelovanje. Prikaz je to krvljični, ustvari nesigurnosti mesta građanske sredine srednjeg sloja. Ma koliko se trudili da u nemirnim vremenima osiguraju vlastitu "normalnost", ma koliko se zbog toga ne žele umiješati, ma koliko izbjegavaju znati, pa i razumjeti što se događa u vanjskom prostoru, u vremenima turbulentnim, nestabilnim, neće ostati nedodirnuti.

Ili će se pokoriti sili, zbog jednostavnosti i po liniji manjeg otpora, te bez ikakve prisile prikloniti, ili će se umiješati i pružiti otpor zlu. Redateljica izvrsno pokazuje tu građansku suzdržanost, veoma malo se eksplicitno govori o događajima, više se komunicira malim znakovima, slutnjama. Nema širenja ruku, teatralnih pokreta tijela, nema podizanja glasa, pojačane ekspresije lica... sve je suzdržano, dopola izrečeno, utišano. Upravo je to ostvarilo osjećaj tjeskobe, pa i napetosti, kontrapunkt između tišine i sređenosti građanske obitelji i užasa koji je zavladao svjetom i kojem vrata stana nisu nikakva prepreka.

Dana Budisavljević, nasuprot onima koji smatraju da je istina njihova imovina i njihova tvorevina, nastoji iznijeti sve činjenice, ništa ne prikriti niti zanemariti i ponuditi objektivan pogled na ono što je bilo, bez obzira na ideologije. Tako će, uokvirujući radnju filma (1941–1945) pokazati dokumentarne filmove u kojima vidimo da je na početku rata jedan dio građana Zagreba pozdravlja ulazak nacista u grad, dok je na kraju rata drugi dio dočekao s radošću partizane. To je činjenica, filmski dokumentirana, koja ne opovrgava strašnu, ni s čim usporedivu zloču nacizma o kojoj film vrlo jednoznačno govori. Na samom kraju filma radnja se događa u novom političkom kontekstu, u režimu novonastale države, i odvija se gotovo tragična scena. Nove vlasti otimaju joj ormar s kartotekom koju je tijekom akcije spašavanja vodila. Dakako da nije isto zlo činjenje prethodnog i novog režima, i to se ne može jednostavno izjednačiti, niveliрати, no postoji, nažlost, i gradacija tragičnosti. Jedna je vlast djecu pobila, ili ih ostavila bez roditelja, bez imena i bez mesta. Druga je vlast, pa bio to i nemar i(l) nepromišljenost, neka strašna glupost ili ideološka zadrtost, ipak otela i uništila posljednje mjesto koje je svjedočilo da su postojali. Ovaj film ispravio je sada tu nepravdu, naravno, koliko je, nakon toliko godina, mogao.

Đurđa Knežević

UDK: 791.633-051ASTER, A."2019"(049.3)

Festival straha

(*Midsommar*, Ari Aster,
2019)

Dobro je vrijeme za ljubitelje horora. Posebice one varijante žanra koje posljednjih godina njeđuju autori poput Jordana Peelea, Panosa Cosmatosa, Luce Guadagnina, Julie Ducournau ili Roberta Eggersa. Oni inspiraciju vuku iz intimnog i psihološkog, a jezu izazivaju prvenstveno izgradnjom atmosfere, likova i odnosa, izbjegavajući žanrovske klišeje i oslanjajući se pritom tek ponegdje na estetski promišljenije jump scareove. Stupanje mladog Arija Astera na scenu izazvalo je slično oduševljenje. Svojim prvijencem *Naslijeđeno zlo* (*Hereditary*, 2018) zaintrigirao je mnoge, a Festivalom straha, koji je uslijedio, utvrdio je svoj redateljski pečat i na izvedbenom i na sadržajnom planu. Ponovna suradnja sa snimateljem Pawelom Pogorzelskijem i ovaj je put proizvela estetski precizan i sad već prepoznatljiv filmski univerzum. Sa sadržajne strane opet svjedočimo centralnom ženskom liku koji procesuira tešku obiteljsku traumu čime postaje ranjiva i otvorena razornom utjecaju određenih skupina. U *Naslijeđenom zlu* skupina je bila kult koji doista komunicira s onostranim te pažljivo isplaniranom smrću obitelji Graham dovodi na svijet demona Paimona. Obitelj Graham kao da i nije imala izbora, na djelu su bile više sile. *Festival straha*, s druge strane, kroz pojedinca koji prihvata radikalnu društvenu zajednicu, objavljava u kojim je točno ovozemaljskim uvjetima moguće da se takva vrsta regrutacije desi.

Festival straha otvara se viješću da je bipolarna sestra mlade protagonistice Dani (Florence Pugh) ugljičnim monoksidom ubila sebe i roditelje. Dani je potpuno shrvana, što ju prirodno nagnja da se više oslanja na svog partera Christiana (Jack Reynor), no koji već godinu dana pokušava

pronaći razlog i hrabrost da prekine vezu s njom jer nije spremna nositi se s njezinom obiteljskom situacijom i promjenama raspoloženja. Christian studira antropologiju i planira put u Švedsku s kolegama s fakulteta da bi posjetio izoliranu zajednicu zvanu Hårga i sudjelovao u posebnim svečanostima ljetnog solsticija, tradicije koju slave u tom obliku svakih 90 godina. Poziv dobivaju od švedskog studenta na razmjeni, koji je odraštao u Hårgi. Dani, na negodovanje grupe, upada u kombinaciju te petero kolega putuju u Švedsku da bi kao posebno odabrani izvanjski gosti svjedočili internim svečanostima. Ubrzo se ispostavlja da je Hårgin odnos prema životu i smrti radikalno drugačiji od općeprihvaćenog, njihovi običaji iz dana u dan pokazuju se sve bezumnijima i krvoločnjima, a vanjski posjetitelji postaju dijelom žrtvenih rituala. Pritom su Danine reakcije na sve bizarnija događanja okosnica filma, dok ju pratimo kako postupno pronalazi smisao unutar Hårgina pomaknutog svjetonazora.

Pri tumačenju vlastitog filma, u intervjuima Aster konstantno naglašava da je centralni konflikt onaj između Dani i Christiana te da je glavna tema jednostavno raspodjeljivanje jedne veze. Nažalost, upravo slični pokušaji centriranja interpretacije na odnose među likovima rezultiraju time da se film doima nerazrađenim. Uistinu, *Festival straha* otvara nekoliko paralelnih podtema, ali sporedne likove i odnose prirodnije je zamisliti u službi funkcija koje dovode do transformacije Dani. Oni obznanjuju koloplet faktora koji stvaraju mogućnost da netko "zabrije" na nešto toliko neuobičajeno poput Hårge. Dakako, Hårga i njezine prakse metaforički mogu zrcaliti paletu političkih, društvenih i vjerskih grupacija koje nailazimo diljem svijeta, koje su iz očista zapadnjačkog, liberalnog, racionalističkog svjetonazora – "nakaradne". Trauma i patnja koju drugi ne razumiju, nepravednost smrti, osjećaj nepripadanja i manjak izvanjske podrške preduvjeti su koji Dani odvode do njezina prihvaćanja Hårge kao surrogatne obitelji. To su preduvjeti zbog kojih pojedinac prelazi s jedne društvene organizacije na drugu. U slučaju *Festivala straha*, Dani

98-99 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



prelazi iz jedne, obrisa "individualističko" nastrojenog društva, koji izaziva osjećaj bescilnosti individualne egzistencije lišene spiritualnosti, u drugu "kolektivno" postavljenu, koja članovima nudi mogućnost pripadanja nekom višem redu. Pritom su (ne)pripadanje i (ne)kontrola ključni faktori koji uvjetuju prelazak i predstavljaju razorno ili vezivno tkivo svih zajednica. Da bi ukazano na razlike dvaju društvenih sustava, Aster koristi centralni motiv smrti jer je ona najjači simbol uvjetne kontrole i pripadanja, ili njihova manjka. Ili umiremo bespotrebno ili umiremo za neku svrhu.

Kako Aster suprotstavlja dva društvena sustava? Oblikovanje ekspozicije jasno daje doznanja da je Danin lik neprilagođen svojoj okolini. Nalazimo se usred zime i snježne oluje, prevladava noć i mračni interijeri, a kolorit je tamno plav i crven te kao takav odaje dojam nestabilnosti i anksioznosti. Dani se osjeća izopćeno i prije, ali je čin samoubojstva i ubojstva članova obitelji prekretnica koja ju radikalno izmješta iz poretka. Ona nasilnim i racionalno nemotiviranim činom svoje sestre ostaje bez ključne društvene strukture, one nuklearne obitelji. Osim toga, u krizi

je i partnerski odnos koji bi trebao s vremenom nadomjestiti primarnu obitelj. Preostaje joj to da se osjeća kao stalni emocionalni teret Christianu, a ostatku grupe kao kamen spoticanja. Trudi se biti fleksibilna, prilagoditi se i biti prihvaćena. Žudi za pripadanjem i nekom vrstom kontrole nad sudbinom. Poput siročeta, potpuno je otvorena utjecajima.

Tu na scenu stupa Hårgin univerzum koji Aster jasno suprotstavlja prvom činu. Dolazimo u idilično selo, okruženo pastelnim zelenilom prirode i plavetnilom neba, rustikalnim kućama i plavokosim ljudima u bijelim lanenim odorama. Kontrapunkt svjetova nije samo vizualni već i ideološki. Svim izražajnim sredstvima na raspolaganju: fotografijom, scenografijom, kostimografijom, glazbom i kamerom Aster nas uvlači u Hårgin svjetonazor. Njega prvenstveno karakterizira neka vrsta prirodne harmonije koja proizlazi iz pripadanja kakvu višem kozmičkom redu. Hårgin svijet radikalno je drugačiji od Danina (i našeg) pa Aster taj prijelaz jasno naznačuje. Stoga u vožnji pri ulasku u teritorij Hårge obrće kamjeru za 180° da bismo naglavačke ušli u novi čin. Da ne bismo zaboravili da smo u novom sustavu

koristi postupak dezorientacije koju proživljavaju kako likovi tako i gledatelji. Za likove to je ne-prekidno svjetlo švedskog ljeta koje spaja dane u jedno beskonačno snoviđenje. Dodatni element prepuštanja Hårginu vrijednosnom sustavu su i halucinogeni koje likovi koriste i koji ih uvode u narav svijeta u kojem je sve podložno zakonima prirode kojima se samo treba blaženo prepustiti. Gledatelju je omogućeno da na jednak način pristupi tim psihološkim efektima digitalno obrađenom slikom i suptilnim vizualnim distorzijama koji su na savršenoj granici na kojoj ih se primiještati, a da pritom ne ometaju percepciju radnje.

Ipak, najočitije sukobljavanje dvaju svjetova događa se u sceni prvog ritualnog žrtvovanja u kojem se dvoje pripadnika Hårge, koji su napunili 72 godine, samovoljno bacaju sa stijene da bi zadovoljili ciklus života i smrti, na opće zgražanje mladih autsajdera. Specifičnost te scene leži u blještavoj bijeloj rasvjeti i koja se u toj mjeri više ne ponavlja u sljedećim scenama. Kao suprotnost tamnoplavo-crvenom mraku pri pronalasku Danijevih mrtvih roditelja i sestre, ova oku gotovo neugodno bijela rasvjeta govori o suštinskoj razlici poimanja centralnog motiva smrti između Hårge i ostatka (Danina) svijeta. U slučaju Hårge smrt je transparentna, izabrana i smislena unutar njihova tumačenja univerzuma i vlastite uloge u njemu. Nasuprot tome, način na koji Danina sestra ubija sebe i roditelje, krimice dok oni spavaju, u retrospektivi se doima kukavičkim i podlim, a prije svega nekontroliranim. Smrt "staraca" koji se bacaju sa stijene sve je osim nekontrolirana. Ona je željena, odlučena i dočekana s poštovanjem. Hårga baštini duh zajednica čiji kolektivistički pogled na svijet izgrajuje jasan i neoboriv poredak u kojem svi znaju svoje mjesto i svoju sudbinu te ne postoje strah ili izgubljenost. Kolektivistički duh Hårge vidljiv je u svim njihovim praksama, a posebice u scenama iskrenog i histeričnog poistovjećivanja s tuđim emocijama, u kojima svaki član zajednice proživljava osjećaje određenog pojedinca. Bilo da se radi o boli uslijed izgaranja vatrom ili ushićenosti orgazma, Hårga je pojedinac, a pojedi-

nac je Hårga. Svi su jedno i svi osjećaju zajedničku pripadnost.

Ljepota Festivala straha te ono što ga čini zanimljivim žanrovskim ostvarenjem jest jeza koja proizlazi iz dezorientiranosti likova i posredno gledatelja. Vizualna i ideološka idila i horor se isprepliću, tijela jesu raskomadana, ali su pritom predivno ukrašena cvijećem. Zbunjeni smo nježnošću i okrutnošću Hårge, njezinim ponekad iskreno zanimljivim, ponekad naprsto suludim vjerovanjima, njezinom istovremenom indiferentnošću i poštovanjem prema smrti i životu. Takvo spajanje nespojivog možda je klasičan pristup, ali u filmu je dobro izveden jer smo kao i Dani zapravo zbumjeni naizmjencičnim interesom i osuđivanjem i Hårge i sustava iz kojeg i mi i Dani proizlazimo. Međutim, tu Aster ne nudi rješenje. Zadržava jedini ispravan redateljski stav, onaj relativizacije vrijednosti. Kao i u originalnom Čovjeku od pruća (*Wicker Man*, Robin Hardy, 1973), svojevrsnom predlošku za Festival straha, u kojem naposljetku ne dobivamo odgovor na to je li uslijed žrtvovanja idealne žrtve (djevca katolika koji zajednici pristupa samovoljno) sljedeće godine uspjela žetva. Ili su pak usjevi propali, a katolik je moralni pobjednik priče jer je dočekan u raju kao mučenik. Suzdržan je i Robin Hardy, suzdržan je i Ari Aster, a to shvaća i gledatelj: niti je poanta u moralnoj packi niti odgovora ima, jezovita ljepota leži u samom pitanju.

I kako na sadržajnom nivou Dani odabire Hårgu, tako i na izvedbenom Aster kroji film da bi reflektirao Hårginu neoborivu strukturu jer sve se naposljetku tako savršeno poklopilo. Dani doživljava transformaciju, postaje svibanjskom kraljicom. Njezina konačna odluka u trećem činu jest inicijacijska, čime simbolično dobiva svoje mjesto unutar poretka. Svoje mjesto dobivaju i "klaun, učenjak i medvjed", žrtve rituala i likovi studenata čiji su karakterni lukovi od početka zadovoljavali te klasične karnevaleskne (kao i naratološke) uloge. Hårga je uspješno ostvarila svoj naum, sve je u savršenom kozmičkom redu. Tijek radnje je i od početka upisan u mnoštvo murala na zidovima koliba (nagrada za pozornije

gledatelje), kao i u početnom kadru, crtežu koji se otvara poput prologa kakve folk-horor slikovnice i koji nam jasno naznačuje početak, zaplet i rasplet cijele priče. Aster sve servira na dlanu, sudbina likova je bjelodana.

No *Festival straha* scenaristički je slabiji od Asterova prvijenca, ne samo zbog očitog utjecaja Čovjeka od pruća (pa možda djelomično i danskog horora indikativnog originalnog naziva *Sredina ljeta /Midsommer*, Carsten Myllerup, 2003/), već i zbog blagih nejasnoća po pitanju fokusa. Kao da su Asteru istančane estetske ambicije bile prioritet nad pričom pa je u pretproducijskoj fazi dorađivanja scenarija planirano jedno, da bi u izvedbi ispalo nešto drugačije. Možda se zato željeni intimni aspekt raspada veze utopio u široj antropološkoj studiji podložnosti ideologijama. Makar, priča i dalje dobro funkcionira. Nапослјетку, ne може му се замjeriti jer је у цјелини поновно брљирао. Karakteristično sporog tempa, nenametljive kamere, savršeno atmosferske glazbe, besprijeckorne fotografije i s Florence Pugh u centru, која вјешто utjelovljuje цјелу палету екстремних емоција, ријеч је о естетски impresivnom i физички nelagodnom iskustvu kakvo i priliči kvalitetnom hororu.

Dora Sivka

UDK: 791.633-051KOELSCH, K., WIDMYER, D. "2019" (049.3)

Groblje kućnih ljubimaca (*Pet Sematary*, Kevin Kölsch i Dennis Widmyer, 2019)

Izvodeći prvi put pesmu *Provincijalka* pred publikom u beogradskom Sava Centru, novosadski kantautor Đorđe Balašević je – malo u šali, a malo ozbiljno – rekao kako će i ta pesma jednog dana postati stara i dobra. Nije nemoguće zamisliti da se u sveopštoj krizi ideja hollywoodski studiji vode sličnom logikom, pa svoju u proseku sve stariju, i stoga sve nostalgičniju publiku zaspaju novim, unekoliko izmenjenim verzijama starih i dobro poznatih, čak kulturnih naslova. Može tu biti reči o zakasnelim nastavcima poput *Blade Runnera 2049* (Denis Villeneuve, 2017), rebootima poput *Predatora* (Shane Black, 2018), nastavcima koji zanemaruju nasleđe ostalih nastavaka i nadovezuju se direktno na original, kao što je to slučaj sa *Halloweenom* (David Gordon Greene, 2018) ili, naprsto, remake verzijama samostalnih filmova kojih je sada već previše i za izbrojati, a za primer možemo uzeti, recimo, film *Ono* (It, Andy Muschietti, 2017), premda je kod potonjeg reč o preradi televizijske mini-serije.

Naravno, takvih je primera bilo i ranije u filmskoj istoriji, pa tako svakih dvadesetak godina dobijamo serviranu svežu verziju melodramatičnog mjuzikla *Zvijezda je rođena* (A Star Is Born, William A. Wellman, 1937); De Palmino Lice s ožiljkom (*Scarface*, 1983) manje ili više zvanični je remake u to doba pedesetak godina starog gangsterskog filma, dok su originalni Lucasovi Ratovi zvijezda (*Star Wars*, 1977) zapravo nezvanična prerada (zlobnici bi rekli plagijat) Kurosawine Skrivene tvrđave (*Kakushi-toride no san-akunin*, 1958). Međutim, pitanje koje ostaje nakon svih ovih nabranja glasi: je li to nešto staro i dokazano uvek dobro, ili makar neznatno bolje od novog i originalnog, pa makar samo

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



zbog te patine? U slučaju originalne ekranizacije romana *Groblje kućnih ljubimaca* Stephena Kinga, koju je 1989. režirala Mary Lambert, odgovor je negativan: osim istoimene pesme sastava Ramones, malo šta je tu zapravo valjalo da bi se održalo ili da bi se utisak o filmu kroz godine popravljao. Naravno, zbog Kinga kao autora te izvornog romana i scenarija za film, kao i njegovog statusa ako ne već najvećeg, a onda svakako najplodnijeg i najpoznatijeg živućeg pisca horor-književnosti, kao i zbog tendencije izražene kod žanrovskega fanova da moraju pogledati ama baš sve sa horor-predznakom, *Groblje kućnih ljubimaca* bilo je i ostalo deo lektire, ali svakako ne njen najbolji i najznačajniji deo. Taj je film zapravo bio i ostao popriličan trash, realizovan pod rediteljskom palicom autorice kojoj videospotovi čine najznačajniju stavku karijere, a ni sasvim nepotreban i još lošiji nastavak nije popravio dojam.

Na ovom mestu bi bilo logično postaviti pitanje zašto bi se neko odlučio da radi novu verziju lošeg starog filma. Prvi odgovor se sam nameće: Stephen King je "zimzeleni" izvor inspiracije, po njegovim kratkim pričama snimi se

po nekoliko kratkometražnih filmova godišnje, dok smo takođe svedoci brojnih dugometražnih filmskih ekranizacija njegovih dela u poslednjih nekoliko godina. Neke od njih bile su potpuni promašaji i kod kritike i kod publike, poput *Kule tmine* (*The Dark Tower*, Nikolaj Arcel, 2017) ili *Mobitela* (*Cell*, Tod Williams, 2016); neke su bile tek blaga razočaranja poput *Carrie* (Kimberly Peirce, 2013), ili filma *Dobar brak* (*A Good Marriage*, Peter Askin, 2014) koji je prošao ispod radara i publike i kritike, dok je *1922* (Zak Hilditch, 2017) dobro prošao na platformi Netflix, kao i *Geraldova igra* (*Gerald's Game*, Mike Flanagan, 2017); već pomenuti *Ono* "počistio" je, pak, kinoblagajne zaradivši dvadesetostruku vrednost svog budžeta, pritom žanjući i vrlo dobre kritike. Drugi razlog status je samog romana u okviru Kingove bibliografije, koji je publika prigrlila, iako pisac njime nije bio zadovoljan pa ga je ostavio nekoliko godina da počiva u ladici pre nego što ga je objavio.

Ispostavlja se da su producenti imali dobar instinkt. Kome god ovaj film bio namenjen, okorelim Kingovim, ili generalno žanrovskim fano-

vima, ili možda mlađoj publici koja autora i žanr tek otkriva, on je već u prvom vikendu prikazivanja pokrio budžet u Americi, a udvostručio ga gledajući globalno. No kritika nije oduševljena, držeći film u limbu između umerenih pohvala i pokuda, uz generalni konsenzus da je ipak makar marginalno bolji od prethodne verzije. Opet, vođeći se čisto umetničkim kriterijima, ne možemo reći da su Kevin Kölsch i Dennis Widmeyer postigli neki iznimski uspeh.

Radnjom se scenario Jeffa Buhlera i Matta Greenberga u početku manje ili više drži smernica iz romana i originalnog filma. Tragovi osavremenjivanja su prisutni, likovi koriste mobilne telefone i računare, ali sva Kingova opšta mesta koja je utkao u roman (šumovita zabit na severoistoku SAD-a, relativna izolacija, meditacija o smrti i zagrobnom životu, već početna psihička načetost likova, indijanska instant-mitologija – verovatno izmaštana za potrebe filma – te indijansko groblje kao mesto mistične moći), i dalje su tu, a njihova mehanika je manje ili više nepromenjena, tipična ne samo za Kinga, nego i za horor kao žanr: naizgled pametni ljudi će se sve dublje i dublje ukopavati u svojim glupim i pogrešnim izborima. Dakle, familija se iz Bostona (ne Chicago, ali to je nebitan detalj) seli u ruralni Maine kako bi tamo roditelji, lekar Louis Creed (Jason Clarke) i njegova gospođa Rachel (Amy Seimetz) u miru odgajali decu, osmogodišnju Ellie (Jeté Laurence) i dvogodišnjega Gagea (Hugo i Lucas Lavoie). Smrt Louisove majke je nekako još uvek sveža za sve njih, a posebno za Ellie, što postaje tačka spora između Louisa i Rachel, odnosno njihovih uverenja i pristupa u odgoju dece. Louis je, naravno, racionalan, ne veruje ni u Boga ni u zagrobni život, dok Rachel, koja se od detinjstva nosi sa smrću starije sestre, nalazi utehu u religiji i misticizmu. Njihovi problemi ne dolaze samo iznutra, nego i izvana, a jedan od njih je i naslovno groblje kućnih ljubimaca koje se nalazi na njihovom zemljишtu, odnosno prostor iza njega na koji čak ni lokalci ne zalaze. Uskoro će i Louis imati svoj bliski susret sa smrću, a pacijent kojeg nije uspeo spasiti, proganjan će ga u snu.

Međutim, prvi će na tajanstvenom indijanskom mestu iza groblja kućnih ljubimaca završiti obiteljski mačak Church, kojeg će Louis tamo ukopati na savet suseda Juda (John Lithgow) kako bi Ellie, koja je na njega vezana, poštedeo suočavanja sa smrću. Nakon što ga na cesti pregazi kamion, Church će se vratiti, ali promenjen, agresivan, gotovo dijaboličnog ponašanja. Louisovi pokušaji da ga se po drugi put reši, neće uroditи plodom, pa će Church biti i "nepokretni pokretač" scene u kojoj će na kraju poginuti Ellie (na tom mestu se ovaj film odvaja od romana u kojem strada Gage). Misleći da će ovog puta ishod biti drugačiji, Louis u odsustvu žene kćer sahranjuje na istom mestu kao i mačka, ali se ona vraća kao demon i metom joj postaju svi koji se usude da joj stanu na put: majka, otac, sused...

Struktura filma malo je pomerena u smeru produženog i izrazito atmosferičnog uvoda, što je situacija u kojoj se rediteljski duo bolje snalazi, sudeći po iskustvu i sa njihovim prethodnim filmom *Zvijezde u očima* (Starry Eyes, 2014) koji tematizira cenu slave. Doduše, ovde izvesnu ulogu igra i Kingova poetika oslanjanja na suviše doslovna objašnjenja kroz dijaloge, ali te eksplikacije i nisu toliki problem, sve dok ne dođe do faze operacionalizacije tihe jeze u aktivni teror, za šta se ispostavljaju kao nedostatne, bilo u smislu motivacije likova za određene postupke, bilo u smislu produbljivanja ideja o odnosu života i smrti. Primera radi, citat iz filma: "Ponekad je bolje neke stvari ostaviti mrtvim", otvara mogućnost razmišljanja o tome da smrt dolazi na kraju neizdržive боли kao olakšanje, ali toj tezi Kölsch i Widmyer ne dopuštaju da se razvije pa taj citat može postati tek ključ konačne ocene o filmu.

Što se akcije i hororske jeze tiče, nema u filmu ničeg novog i neviđenog, u pitanju su uglavnom "prepadi" urađeni u najboljem slučaju korektno, a scenaristička odluka da taj teror vrši osmogodišnja devojčica, a ne dvogodišnji dečak, razumna je jer je prihvatljivija i zamislivija, pa ne koketira nužno sa camp preterivanjem te otvara daljnju mogućnost za ispitivanje bezuslovnosti roditeljske ljubavi kroz momenat da majka svoju

uskrslu kćerku ne prihvata kao takvu, već je doživjava kao strano telo. Solidna gluma i međusobna interakcija Amy Seimetz, Jasona Clarkea i mlade Jeté Laurence svakako donekle pomažu, a zaista jeziv i neočekivan kraj sa obratom i jakom sugestijom osvežavajući je i dovoljno jeziv da ponudi iskupljenje za štancerski održeni "glavni" deo filma. No sva je prilika da nova verzija *Grobila kućnih ljubimaca* neće naročito dugo ostati u pamćenju. Možda se kao i prethodna verzija proslavi pesmom, ovog puta obradom originala u izvođenju sastava Starcrawler, kao i sa verovatno iz ironijskih pobuda nakalemjenim uvodom pesme *Don't Fear the Reaper* sastava Blue Oyster Cult.

Marko Stojiljković

UDK: 791.633-051GOOLD, R."2019"(049.3)

Judy

(Rupert Goold, 2019)

Lik koji svi pamte jest djevojčica Dorothy Gale iz Kanzasa, junakinja slavnoga filma *Čarobnjak iz Oz-a* (*The Wizard of Oz*, 1939) Victora Fleminga i nepotpisana Georga Cukora, kao i svevremensku pjesmu *Negdje iznad duge* (*Someewhere over the Rainbow*) iz istoga filma. Iza toga lika je američka, tada mlada glumica i pjevačica Judy Garland (1922–1969), zvijezda svijeta zabave. Njezin veličanstven glas bio je ono što ju je izdvajalo od svih ostalih glumica tijekom cijelog života i davalо joj prednost, te najviše obilježio razdoblje nakon što je prestala snimati filmove 1963., do tragičnoga kraja.

Judy Garland imala je tako bogat, buran, turbulentan, dinamičan, ali i nesretan život, da u jedan film ne bi ni stao kada bi ga se željelo doстојno prikazati, kao i njezinu karijeru glumice i pjevačice. Umjesto natruha cjeline, nije loša odluka da se snimi "kriška njezina života". A upravo takav jest britansko-američki neovisan film *Judy*, biografska drama s dosta pjesama engleskoga redatelja Ruperta Goolda, koji inače više režira u kazalištu. U Hrvatskoj je premijerno prikazan u sklopu trećega izdanja *Girls Weekenda* u zagrebačkom Kaptol Boutique Cinema, kao jedina drama, i to vrlo dojmljiva, te je odmah dirnula srca gledatelja i izmamila im pokoju suzu.

Taj biografski film o sjajnoj, slavnoj i nezaboravnoj Judy Garland, podnaslovjen *Legenda iza duge*, temelji se na glazbenom, kazališnom komadu engleskoga pisca Petera Quiltera *Kraj duge* (*End of the Rainbow*), koji je imao velik uspjeh na njujorškom Broadwayu i londonskom West Endu, nakon premijere u Sydneyu 2005. U njemu je obuhvaćena zima s 1968. na 1969. kada je Judy Garland održala niz rasprodanih koncerta u Londonu, a njezina slava i životne okolnosti, posebice financijske i zdravstvene, bile su



u silaznoj putanji. Morala je zaraditi novac da bi se mogla skrbiti o svoje dvoje mlađe djece, kćeri Lorni i sinu Joeyu, koje je imala s bivšim mužem, producentom Sidneyjem Luftom. Djeca su uglavnom putovala s njom, katkad i nastupala s njom, bila su s njom u hotelima, a ona ih je uistinu voljela i brinula se o njima koliko je mogla. Željela je biti s njima stalno, a i oni su voljeli nju. Njezina toplina i pozitivan duh bili su prisutni unatoč svim problemima.

Tadašnju i takvu Judy Garland utjelovila je vrlo dobro Renée Zellweger, koja je i otpjevala sve pjesme. Umješnost Renée Zellweger je u veoma uvjerljivom imitatorskom postupku glume i u fizičkoj prilagodbi, ali i dubljem psihološkom ulaženju u lik čineći ga tako stvarnim bićem. Dobar je to spoj karakteristika dviju glumica, snažnih žena, unatoč krhkosti i ranjivosti. Tom se ulogom Renée Zellweger povratila na film nakon šest godina u kojima se, osim temeljite pripreme za lik Judy Garland, posvetila sebi. Iskazala je u filmu i svoju muzikalnost i umijeće pjevanja, pa je odlučila snimiti i izdati album pjesama, koje je

izvorno pjevala Judy Garland. Stoga Renée Zellweger i nosi film, te unatoč manjim glumačkim pretjerivanjima i nezgrapnostima, zasluzeno joj se smiješe (nove) nominacije za mnoge filmske nagrade. Jednu je već dobila, i to za najbolju glumicu godine, *Hollywood Film Award*.

Film je ponajprije prilagodba uspješnoga kazališnoga komada koju je napravio scenarist, Britanac Tom Edge, a redatelj Rupert Goold primijenio je kazališne postupke. Stoga se gledateljima često čini da ispred sebe imaju kazališnu ili koncertnu pozornicu te da su dio takve publike. Taj dio filma karakterizira osvjetljenje tamnoga kolorita i posve teatarsko ozračje, dok kamera bilježi najčešće krupne planove likova, čime to još više ističe. A posrnuli život nekadašnje zvijezde na zalasku, u tu se zagasitu atmosferu dobro uklapa.

No, srećom, redatelj Rupert Goold taj kazališni ugođaj montažno prekida nekoliko puta filmskom razigranošću svijetlih tonova, poput šarenila ondašnjega technicolora, kojima dočarava djetinjstvo Judy Garland u vremenu kada sni-

ma Čarobnjaka iz Oza. Dapače, prvi kadar i prva dulja sekvenca u filmu uprizoruje taj naizgled čaroban, cvjetni svijet sa seta Čarobnjaka iz Oza. Tada mladu Judy glumi mleta Darci Shaw, također vrlo predano i uvjerljivo. Prikazan je i velik, razoran utjecaj producenta Louisa B. Mayera (Richard Cordery), iz produkcijske kuće Metro-Goldwyn-Mayer, na Judy Garland. Sugerira se da su on i njegova produkcijska kuća krivi zbog toga što joj davali tablete da bi smršavjela i ostajala budna radi snimanja. To ju je postepeno dovelo do ovisnosti o lijekovima i alkoholu, koji su joj na kraju i odnijeli život. Ali s obzirom na to da je bila dijete vodviljskih glumaca, Judy je već od svoje druge godine bila na sceni, što je posebice podržavala njezina majka.

Te dosta česte sekvence povratka u mladost – kada je Judy morala biti poslušna i kada su je ponižavali i izrugivali joj se, pogrdno je zbog debljine nazivajući svinjom, te kada se samo jednom, kako je prikazano, ohrabrla pobuniti – u filmu su postavljene tako da stvaraju dojam da su ondje korijeni svih njezinih kasnijih problema. Zanimljivo i vrlo dinamično su snimljene te sekvence, pa bi se moglo premontirati i čak tako tvoriti kratak film. No dobro je i ovako kako jest, jer uvelike doprinose ritmu cijelog filma i lakšoj gledanosti, unatoč dva sata trajanja.

Bezvremenska, Oscarom nagrađena pjesma *Somewhere over the Rainbow* lajtmotiv je koji daje i simboličan kraj u duhu punom nade u bolji život, unatoč tragičnoj glumičinoj sudbini. Njezin optimizam i toplina bili su neslomljivi. Publiku je na londonskom koncertu zamolila: "Nemojte me zaboraviti. Obećajte da nećete." A oni su svi s njome zapjevali tu pjesmu. U filmu ima nekoliko vrlo upečatljivih, dirljivih i važnih scena u kojima je prikazan topao, iskren i human odnos Judy sa svojim obožavateljima. Iako njezine pjesme i izvedbe prevladavaju i nose film, vrlo je lijepa, diskretna i ugodajna i originalna filmska glazba oskarovca Gabriela Yareda, francusko-libanonskoga skladatelja. On upotpunjuje paletu europskih umjetnika koji su radili na ovom filmu tako da on ima više obilježja europske negoli američke kinematografije. No kada je po-

srijedi glazba, valja svakako podsjetiti na sjajan film s Judy Garland *Zvijezda je rođena (A Star Is Born, 1954)*, Georgea Cukora, najbolji od svih inačica te priče.

Uz navedene metafilmske elemente, a koji se ponajprije odnose na snimanje Čarobnjaka iz Oza, valja spomenuti i one izvanfilmske, biografske, koji su tek dotaknuti i nisu dio filma. Naime, Judy Garland imala je nesretan i buran privatni život. Rođena je u SAD-u, u Minnesotu, kao Frances Ethel Gumm, engleskoga, škotskoga i irskoga podrijetla, a umrla je u Londonu. Bila je visoka samo metar i pol, ali je imala velike izražajne oči vesela pogleda. Jedna je od prvih zvijezda koja je odrastala pred kamerama, što se na koncu za nju pokazalo lošim. Jednom je rekla da može živjeti bez novca, ali ne može bez ljubavi. Pet puta se udavala i imala troje djece. Najpoznatija joj je kći glumica Liza Minnelli iz braka s redateljem Vincenteom Minnellijem. Mlađu kćer Lornu i sina Joeya imala je iz braka s producentom Sidneyjem Luftom.

U Judy postoji samo jedna vrlo kratka scena u kojoj se pojavljuje Liza Minnelli (Gemma-Leah Devereux), dok, s druge strane, Lorna (Bella Ramsey) i Joey (Lewin Lloyd) zauzimaju veći dio filma. Prikazani su nekoliko godina mlađima negoli su stvarno bili 1969. Oni su dobra djeca koja su stalno uz majku, ali im treba stabilnost doma. To zastupa posebno miran i brižan, njihov otac Sidney Luft (Rufus Sewell), i koji se vrlo obzirno odnosi prema Judy. Ta njihova obiteljska dirljivo-tragična dinamika ispunjena ljubavlju, vrlo je osjetljivo, ali i veoma očito dana u filmu. Tu je i početak veze s posljednjim, petim Judynim mužem, mlađim Mickeyem Deansom (Finn Wittrock), koji joj, pak, vraća veselje i ljubav u svagdašnjicu. U filmu je prisutna i Judyna londonska pomoćnica Rosalyn Wilder (Jessie Buckley), te hotelsko i koncertno osoblje koje trpi Judyne hirove i promjenljiva raspoloženja. Likovi su svi vrlo dobro profilirani, a njihova je karakterizacija jasna, što uz opću solidnu glumu doprinosi uvjerljivosti svega prikazanoga, i privatnoga i poslovнoga te društvenoga života potkraj šezdesetih godina dvadesetoga stojeća, uz odgovarajuću

scenografiju i kostimografiju. Usto redatelj dobro uravnotežuje glumačke i pjevačke, te tužne i crnoumorne dijelove filma.

Zanimljivo je da je Liza Minnelli izjavila da nije razgovarala s Renée Zellweger oko njezine uloge Judy Garland te da nije dala pristanak, ali ni osporila nastanak filma. Lorna, koja je također postala glumica, nije se oglasila, kao ni njezin brat Joey, koji je jedini izvan svijeta zabave i glume. Godina 2019. izvrsno je vrijeme za ovaj film, jer je ujedno dvostruka obljetnica i podsjetnik na ovu zvijezdu zlatnoga doba Hollywooda i sjajnu pjevačicu: pedeset godina od njezine smrti i osamdeset godina od filma Čarobnjak iz Oza, njezine Dorothy i pjesme *Somewhere over the Rainbow*.

Marijana Jakovljević

UDK: 791.633-051BREŠAN, V."2019"(049.3)

Koja je ovo država!

(Vinko Brešan, 2019)

Ako je išta obilježilo ratne devedesete u hrvatskoj kinematografiji, onda je to svakako film *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996) redatelja Vinka Brešana. Te sam davne 1996. završila prvi razred osnovne škole, a Maja Blagdan pobijedila je na Dori pjesmom *Sveta ljubavi*. Ne sjećam se kako je prošla na Eurosingu, ali se sjećam kako se i u mojem malom mjestu neprestano pričalo o spomenutom filmu. Jednoga dana, cijelo je moje društvo, u obližnjem gradu i u improviziranom kinu, pogledalo privjenac Vinka Brešana. Nakon toga gotovo se svaki naš razgovor svodio na citiranje i prepričavanje toga djela, a posebno dijela o Aleksi i paštašuti. Iskreno, nismo imali pojma koja je poruka filma, i kao osmogodišnjacima jedino nam je bilo važno da nam je film bio zabavan i da u kućnoj radinosti možemo rekonstruirati neke scene iz njega. Tako se Vinko Brešan, barem što se tiče mojeg sociokulturnog okruženja, uspio tim filmom upisati u kolektivnu svijest generacije, a danas je neizostavni dio hrvatske popularne i filmske kulture.

Ono što je polučilo uspjeh Brešanova duogometražnog privjenca dobro je učio Jurica Pavičić u kritici njegova najnovijeg filma, ističući kako Brešan "zna pogoditi o čemu praviti film i kada taj film praviti".¹ Ipak, gotovo dvadeset i tri godine poslije filma *Kako je počeo rat na mom otoku*, Brešanov recentni filmski rad neće imati ni približno toliki generacijski i popularnokulturni utjecaj, iako se redatelj i dalje nastavlja baviti, kako ističe Pavičić, "društvenim simptomima i kulturnim dijagnozama".

¹ <<https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/kritičar-jurica-pavčić-o-novom-bresanovom-filmu-zanimljiv-je-kao-drustveni-simptom-i-kulturalna-dijagnoza/8193782/>>



Film *Koja je ovo država!* na prvu bi se mogao okarakterizirati kao komedija situacije gdje komični efekti proizlaze iz neobičnih, nepredviđenih i neočekivanih događanja, no ispod površine zapravo je riječ o puno kompleksnijem fabularnom nizu. Tri su fabularne linije koje Brešan koncipira na snovima glavnih protagonisti, no za razliku od realne funkcije sna, koja se svodi na halucinantne nizove bez reda u kojima ne postoji "ja", Brešanovi protagonisti sanjaju strukturirano i koherentno. Jedinu bi iznimku mogli predstavljati samoubilačke snovite vizije umirovljenog generala Hrvatske vojske. Potonji lik (Nikša Butijer) jedan je od skupine muškaraca čija se priča prati u filmu. U teškoj borbi s depresijom, on neprestano razmišlja o samoubojstvu, a kada o svojim boljkama ispriča prijatelju (Goran Navojeć) ovaj ga odvodi u lov u kojem general posve počinje sumnjati u vlastiti koncept stvarnosti. Druga se fabularna linija temelji na priči o ministru Stanku Kelavi (Krešimir Mikić), koji se za vrijeme polaganja kamena temeljca za novo zatvorsko krilo u Lepoglavi odluči zatvoriti u spomen ćeliju odbijajući izaći van, čime izaziva državnu kruz. Poslijednju, i glavnu priču redatelj ocrtava oko skupine umirovljenika (Lazar Ristovski, Ljubo Jelčić,

Mate Gulin, Slobodan Milovanović) koji jedne večeri, odjeveni u dresove hrvatskih reprezentativaca, s Mirogoja ukradu Tuđmanove posmrtnе ostatke, da bi "ucjenjivali" predsjednika države (Daniel Olbrychski).

Priče koje se prate nisu poredane nekim hijerarhijskim redoslijedom, nego više odgovaraju funkciji halucinantnih nizova, čime se dobiva dojam poigravanja redatelja s gledateljima, one-mogućujući im razlučivanje jasne granice između sna i jave. Većinu radnje čine fragmentarni odломci koje su gledatelji nužni povezati u cjelinu da bi dobili katarzični završetak. No, sve nepredviđljive, neobične i komične situacije na kraju ne ispunjavaju očekivanja.

Iako se na humorističan i satiričan način obračunava s državnim aparatom, Brešanu u kritici potonjeg nedostaje određena izazovnost i buntovnost, štoviše, njegova početna subverzija na kraju prelazi u patetiku. Tako se u završnim scenama promatra skupina penzionera-lopova na audijenciji kod predsjednika. Pokazujući fotografije svojih sinova nestalih u ratu, zahtijevaju da se njihovi posmrtni ostaci pronađu i da će tek tada otkriti mjesto na koje su prenijeli prvog hrvatskog predsjednika. S obzirom na filmsku

cjelinu, ucjena penzionera posjeduje određeni smisao, ali, s druge strane, ne nudi zadovoljštinu, razrješenje – zapravo je gledatelju posve jasna absurdnost čitava njihova čina i besmislenost njihove pobune. No disfunkcionalnost države dalje se u filmu ne problematizira, već se zapada u patetičnost i time ukazuje na nemogućnost odmaka, što u kritici koju Brešan želi odaslati nikako ne funkcirira.

Baveći se novim "ženskim perspektivama" u regionalnoj kinematografiji, u svojem radu "Rat, rod, klasa: nove filmske perspektive autorica iz regije"² Mima Simić uočava kako ulaskom u Europsku uniju kod hrvatskih redateljica dolazi do odmaka od ratne tematike, pri čemu se referira na filmove Hane Jušić i Ivone Juke. Usmjeravajući se na (obiteljske) drame mlade autorice donose malo osvježenja u praksi dugometražnog igranog filma u kojem uglavnom dominiraju muški redatelji, a često s njima i ratna tematika. Iako se zadnjih godina može uočiti određeni pomak u hrvatskoj kinematografiji, a povezano s temama koje se obrađuju, i dalje je duboko prisutna ratna tematika koja postaje sama sebi svrhom – bez odmaka, bez kritičkog propitkivanja te s mnogo patetike.

Vinko Brešan, iako gotovo čitav film ne-izravno progovara o posljedicama koje je rat ostavio na dio hrvatskog društva, nije mogao izbjegći patetiku u obradi teme. Njegova kritika upućena samoj državi i državnom aparatu uvelike podsjeća na, vjerujem, nikada zaboravljenu izjavu bivšeg premijera, danas predsjedničkog kandidata Zorana Milanovića – o Hrvatskoj kao "slučajnoj državi". Posebno je to vidljivo u posljednjim scenama gdje bivši general, pod prijetnjom samoubojstvom, od predsjednika traži ukinuće države, jer jedino će tada njegov život dobiti smisao – kroz borbu za bolju Hrvatsku.

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Brešan zapravo progovara o jednom propalom kolektivnom snu koji je hrvatski narod sanjao prije gotovo 30 godina. No čini se kako je o tom propalom snu nemoguće razmišljati iz drugačijih očišta, na inovativniji, buntovniji i zanimljiviji način. Tako film *Koja je ovo država!* na kraju ne donosi ništa novo, svježe, ništa što bi klinci doma rekonstruirali, pamtili dijaloge ili što bi im više od 20 godina ostalo u pamćenju, kao što je mojoj generaciji ostao prvijenac *Kako je počeo rat na mom otoku*.

Martina Jurišić

2 Brković, Ivana; Pišković, Tatjana (ur.), 2018, *Zbornik radova 46. seminara Zagrebačke slavističke škole: Izvedba roda u hrvatskom jeziku, književnosti i*

kulturi, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 203–220.

UDK: 791.633-051 PEELE, J. "2019" (049.3)

Mi

(Us, Jordan Peele, 2019)

Nakon Oscara za scenarij, koji je dobio za svoj prvi film *Bježi* (*Get out*, 2017), Jordan Peele snimio je još jedan film strave sa snažnim autorskim pečatom. A osim što je redatelj, on je i glumac, scenarist i producent, s tim da je jedan dio (rane) karijere proveo radeći na televizijskim komedijama (*Kay & Peele* /2012–15/). No nakon filma *Bježi*, više se okreće hororu i fantastici, premda i dalje ne zapostavlja druge žanrove (npr. producent je nagrađivanoga filma *Crni član KKKlana /BlacKkKlansman*, Spike Lee, 2018/ te sukreator, narator i producent novog izdanja kulturne serije *Zona sumraka* /*The Twilight Zone*, 2019/).

Dio upečatljivosti Peeleovih filmova proizlazi iz originalnih žanrovske premisa, intelektualnog propitivanja klase i rase, promišljenog pop-kulturnoga posuđivanja, sjajno tempiranog humora te gotovo neprimjetne režije uz cjelovitost stvorenog filmskoga svijeta koja podsjeća na starije majstore filma strave poput Cronenberga ili Carpentera. Njegove filme neki kritičari smještaju u podžanr pomodnoga naziva "uzdignuti film strave" (*elevated horror film*), odnosno, filma strave koji miješa žanrovske elemente s utjecajima art filma, u koji, među ostalim, ubrajaju i *Vješnicu* (*The Witch*, 2015) Roberta Eggersa ili filme Arija Astera, *Nasljeđeno zlo* (*Hereditary*, 2018) i *Festival straha* (*Midsommar*, 2019). Ipak, mnogi kritičari ističu da je taj naziv isključivo marketinška, a ne strukturno-filmska kategorija. Peeleovim djelima, s druge strane, možda bolje odgovara kategorija socijalnoga triler-a, koju je i sam redatelj upotrijebio pri opisu svojih djela.

Dio Peeleove originalnosti širenje je žanra filma strave na kulturu i iskustva Afroamerikanaca, budući da tim žanrom tradicionalno

dominiraju bijeli redatelji i glumci. Zaplet filma ukratko glasi – mlada afroamerička obitelj, koju čine majka Adelaide (Lupita Nyong'o), otac Gabriel Wilson (Winston Duke) i dvoje njihove djece, odlazi na ljetovanje. Iste večeri u kući ih napadnu ljudi fizički identični njima, obučeni u crvene kombinezone i naoružani škarama. Nakon uspješnog bijega, obitelj shvaća da je cijelo stanovništvo SAD-a napadnuto od strane svojih dvojnika. *Doppelgänger* sebe nazivaju Povezani (*The Tethered*), a iako će njihov postanak biti objašnjen pred sam kraj, mnoštvo je pitanja namjerno ostavljeno otvoreno. Čitava se pak radnja događa unutar vremenskog okvira od otprilike 24 sata, dok se druga vremenska linija odnosi na traumatično iskustvo glavne protagonistice iz djetinjstva.

Unatoč brojnim pop-kulturnim referencama i određenoj lakoći pristupa, Jordan Peele je sjajan u stvaranju jeze – što je vidljivo već od uvodne špice za njegovu produkcijsku kuću *Monkeypaw Productions*, naslovljenu prema priči strave engleskog pisca W.W. Jacobsa. Bitan element svakog filma strave je i priroda prijetnje: je li ona ljudska, demonska, izvanzemaljska ili čudovišna. Kako film odmiče, Peele odgađa dati finalnu informaciju o prirodi prijetnje, a takvo odgađanje, pa i izostanak potpunog objašnjenja, doprinose elementu jeze – čime se proizvodi strah temeljen na iščekivanju i nelagodi (teror), za razliku od eksplicitne strave (horor). Kako redatelj umješno gradi atmosferu, evidentno je već i u "dokumentarnosti" produženoga uvoda. Slično kao i neki drugi izvrsni horori recentne produkcije, poput filma *Mandy* (Panos Cosmatos, 2018) ili *Nasljeđenog zla*, i *Mi* ima produženi uvod u kojem se tek nakon devet minuta otkriva uvodna špica. Ovaj postupak uvodi gledatelja direktno u atmosferu filmskoga svijeta, odgađajući metatekstualne informacije poput imena redatelja, producenata, pa i naslova samoga djela. Ugođaju doprinosi i glavna glazbena tema, monumentalna pjesma sa zborском pozadinom, koja gradeći atmosferu izoliranosti i prijetnje nedoljivo podsjeća na glazbu iz animiranoga filma



Duh u oklopu (Kôkaku Kidôtai, Mamoru Oshii, 1995).

Iako je atmosfera koju Peele stvara svakako jeziva, svojevrsni lagani ton filma daje humor i naglašena referencijsku kontrastnu funkciju. Zato njegov filmski jezik označavaju i kontrasti koji su često proizvod mehanike humora. Pri izjavi "Let's lighten the mood" – nestane struje, a nakon početka pjesme *Good Vibrations* grupe The Beach Boys započinje masakr. Humor je tako prepleten s nasiljem i stravom, no on ne prelazi nužno u cinizam, već stvara atmosferu neformalnosti i bliskosti. Također, povezan je i sa sveprisutnom nostalgijom, pogotovo za 1980-ima i 1990-ima (pjesma *Thriller* Michaela Jacksona ili pak videoigrana *Micro Machines*). Humor povezan s nostalgijom pruža ventil komičnog oduška, pogotovo za stariju publiku. Posebno uznemirujući trenutak u filmu scena je na plaži u kojoj je rastuća nelagoda kontrastirana sretnim licima kupača. Ovaj postupak i izbor lokacije djeluju kao direktni hommage Spielbergovim *Raljama* (*Jaws*, 1975), čiji se motiv nalazi i na majici jednog od likova. Još neke značajne filmske reference su – ime i nošenje maseke sina Jasona Wilsona po liku ubojice iz serije filmova *Petak 13.* (*Friday the 13th*) te zviždanje mlade Adelaide Wilson pred kulminaciju zločina, kao u filmu *M* (1931) Fritza Langa.

Mi je politički i rasno angažiran film. Unutar esencijalno žanrovskoga filma, Peele upisuje iskustvo klasne i rasne nejednakosti kroz afroameričku perspektivu. Za razliku od filma *Bježi*, klasni komentar izražen kroz satiru ipak je vidljiv u manjoj mjeri. Tako je recimo kuća afroameričke obitelji estetski više u stilu 1980-ih, dok je ona bijele obitelji Tyler suvremena i puna umjetnina. Bjelačka obitelj ima i bolji brod i veliki automobil. Iako je satira u *Mi* manje prisutna nego u prethodnom filmu, to ne znači da je nema, pogotovo u komentarima o klasi. Gabrielov jeftini rabljeni gliser ima grešku i periodično se gasi i ide ulijevo, što mu kasnije spasi život. S druge strane, visoka tehnologija glasovne aktivacije u kući Tylerovih, umjesto poziva policiji, pušta pjesmu *Fuck the Police* "najopasnije" rap grupe, N.W.A. Svakako veseli i izbor *Adult Swim*ovog Tima Heideckera (uz Erica Wareheima dio kultnoga komičarskoga duja *Tim i Eric*) kao glavnoga bijelogu lika Josha Tylera. U ulozi bogatog, no nesretnog i očajnog sredovječnog muškarca, Heidecker doprinosi svojom poznatom postmodernom groteskom i nelagodom. Mogli bi tako reći da bijela obitelj njegova lika predstavlja stereotip bogatih i nesretnih, dok crna obitelj Adelaide i Gabriela predstavlja stereotip povezane i tople, ali siromašnije obitelji.

Filmovi *Bježi* i *Mi* dijele isti koncept: horor se nalazi na granici fantastičnoga te je uokviren širim društvenim kontekstom. Naziv filma *Us*, osim značenja "mi", direktno upućuje i na značenje "US – United States". Štoviše, vrhnac političko-rasnog komentara nalazi se u odgovoru na pitanje koje Adelaide Wilson postavlja svojoj dvojnici: "Tko se vi?", na što joj ona odgovara: "Mi smo Amerikanci". To je u filmu možda i najizraženiji komentar o klasi i rasi u današnjem političkom krajoliku Amerike. Peele kao da kaže, postoji cijela jedna skupina ljudi koja je deprivirana, iskorištavana i izmanipulirana, ali i oni su Amerikanci i teže životu kao "iz reklame". Povezani (*The Tethered*) tako su klasa ispod najniže klase, lumpenproletarijat, budući da su samo zrcalo ili sjena originalnih ljudi na površini. Oni su u psihoanalitičkom smislu objekti, bez autonomije, ali ipak s težnjom ostvarenja subjektiviteta.

I zbilja, Povezani pokreću svoju revoluciju ("Now it's our time") tako da škarama odrežu vezu, tj. ubiju svoje originale. Stvaranje pak mreže "Hands Across America" njihov je simbolički čin predstavljanja svijetu i uspostavljanja nove veze – među njima samima, a ne više kao sjena stvarnoga svijeta. Indikativno je da naziv njihove akcije odaje direktnu referencu na humanitarnu akciju *Hands Across America* iz 1986. koja je bila namijenjena borbi protiv gladi, beskućništva i siromaštva. Svijet Povezanih tako podsjeća na ljudе-krtice iz podzemlja New Yorka 1990-ih (dokumentarac *Mračni dani /Dark Days*, Marc Singer, 2000) ili pak Las Vegasa zadnjih godina. Alternativni svijet u podzemlju djeluje kao blijeđa i neurotična kopija stvarnoga. Takav je život izvan moderne srednjoklasne paradigmе, a svodi se na zadovoljenje osnovnih potreba.

Ono što filmu daje "art" patinu Peeleova je sklonost vizualnom simbolizmu čime se zapravo mitologizira Povezane i njihovu revoluciju. Gotovo kao neki kult, država ili politička organizacija, oni imaju svoj skup simbola koji ih definira iznutra, ali i komunicira njihovu ideologiju prema van. Zečevi su lajtmotiv radnje, točnije laboratorijski zečevi. Osim što se Povezani hrane zečevima, prva žrtva "razdvajanja" je odrezana glava pliša-

ne igračke – zeca. To ujedno i simbolizira prekid njih kao laboratorijskih zečeva, budući da su dijelili identičnu sudbinu objekata. "Razdvajanje" se vrši njihovim glavnim oružjem i jednim od simbola filma – škarama. S druge strane, struktura filma zaokružena je prostorom cirkusa i sobe zrcala, uz misterije koje ona krije. Soba zrcala na početku filma (1980-ih) te na kraju (2010-ih) nosi pak prikladan naziv "Pronađi sebe". Također, simbolizam je prisutan prvenstveno kroz broj jedanaest. Značajan broj u numerologiji, jedanaest u filmu jasno simbolizira dvije združene jedinke – original i *doppelgänger*. Nadalje, osim što se glavnoj junakinji bog ukazuje kroz ples, pokazuje se i kroz slučajnosti. Točnije, citatom iz Biblije (Jeremija 11, 11) koji se pojavljuje kao "11.11" na više mesta u filmu, a glasi: "Zato ovako govori Jahve: 'Evo, dovest ću na njih zlo kojemu neće umaci; vapid će k meni, ali ih ja neću slušati.'"

Iskra koja pokreće "revoluciju" Povezanih je umjetnost, i to ples. Adelaidina *doppelgängerica* kaže da je kroz ples spoznala boga. Ne nužno kršćanskoga, ali boga. Ples oslobađa um, a kasnije i tijelo. Ples je ono što *doppelgängerica* spaja s bogom i posljedično sa samom sobom. Ples – autonomija pokreta, služi kao dokaz i inspiracija ostalim Povezanim da se priključe pokretu. Po prvi put, ona se kreće sama od sebe, bez direktne veze sa svojom dvojnicom i postiže oslobađanje. Na kraju filma, Peele majstorski nudi obrat radnje, i tako redefinira sve do tada viđeno. Doduše, ne objašnjava kako se točno organizira njihov pokret, iako se i sami likovi to pitaju, kada Gabriel kaže da je za to potrebno "shitloads of coordination". Ne znamo, niti ćemo ikada dobiti odgovor, kako su se to Povezani organizirali, kako su preživjeli na zečetini ili kako su točno povezani s ljudima na površini, kao i na brojna druga otvorena pitanja. Ali, to nije ni bitno. Zašto? Zato što je ovdje u prvom planu zaintrigirati i potaknuti na razmišljanje, gotovo kao u misterijama Davida Lynch-a, a ne prezentirati riješenu žanrovsку slagalicu. *Mi* je tako i više nego funkcionalan i bez dodatnih objašnjenja.

Jerko Stjepanović

UDK: 791.633-051 LANTHIMOS, Y. 22018"(049.3)

Miljenica

(The Favourite, Yorgos Lanthimos, 2018)

Patnja nema rok trajanja. Kod redatelja Yorgosa Lanthimosa ona ne nosi ni klasično-tragičarsku katarzu za protagoniste. Uvučena u sve pore egzistencije, potmulo čami u nutrini, kao vječni podstanar i podsjetnik na jalovost životnih udesa. U pozadini i tkanju lika, ona ga određuje i zaslužna je za njegovu moralnu dekadenciju. Satira aristokracije u Lanthimosovu najnovijem filmu ispoljila je likove vođene snažnim apetitom za moći, koji su se od osjećaja disocirali, kanalizirajući patnju i traumu u okrutne, hladne činove.

U njima ih vjerno prati bizarna, psihodelična atmosfera koja poput ektoplazme vijuga i dominira filmskom teksturom. Jer kao i u svojim ostalim djelima, i ovdje Lanthimos postojano prebiva na tragikomičnom teritoriju koji često skreće u nadrealizam. Pritom idiosinkratičnim registrom meandrira između absolutne sablasti i konstantno zajedljiva humora.

Lukrativna suradnja s novim scenaristima polučila je jednako odvažno i ekscentrično, ali istodobno, u odnosu na prethodna djela, mekše i svježije ostvarenje u kojem se portretira ludilo i absurd u surovosti svijeta po modelu impresivno farsične, mračno-dirljive povijesne fikcije. No to ne znači da Lanthimos i dalje nije cijepljen na onu realnost koja je opće pitka; grotesknim, crvenim ruževima na muškarcima te njihovim ispraznim aktivnostima ili montipajtonovskim plesnim pokretima, radi izlete u očit eksces. Pa ipak, koliko god film nosi njegov karakterističan kreativni pečat, prezentira i neosporiv zaokret od do tada uobičajene estetike uznemirujućih i odsječenih svjetova prikazanih kroz nerealističko stiliziranje. Drvene dijaloge i razgovornu nasumičnost, koji redom karakteriziraju sva njegova

ostvarenja, ovdje je odlučno obavio energičan i opušteniji stil.

Iako je *Miljenici* nominalno pridan žanr povijesno-biografske drame, preciznost povijesnog iznošenja događaja iz ranomoderne britanske ere nije ni izdaleka u prvom planu. Zaigranost i ležeran pristup historičnosti očituje se i u korištenju suvremenih jezičnih anakronizama te žonglištanju činjenicama i fabriciranim materijalom. U filmu strukturiranom kroz deset poglavlja i tri čina, značajno pomaknutom u odnosu na milje koji reprezentira, likovi sa svojom animalističkom impulzivnošću i slobodnim, profanim jezikom (u većinski suvremenim dijalozima) utjelovljuju osjećenje i antitezu onodobnim stereotipima i društvenim normama.

Osim što scenarij Deborah Davis i Tonyja McNamare obiluje *non sequiturima* u vidu vrcavkih *one-liner* dosjetki i modernih fraza, glazbeni je spektar protegnut od popratnog eksperimentalnog *electro-syntha* do klasike s potpisom Schumanna i Bacha. Poigravanje različitim razdobljima ne isključuje ni kostimografiju, koja doprinosi vizualnoj besprijecknosti dodatno naglašenoj oslanjanjem na prirodno svjetlo, kao ni koreografiju koja u ultimativno ridikuloznoj plesnoj sceni implementira *breakdance*. No, prije svega, povijesne su premise Lanthimosov poligon ne samo za komičnu igru, već i za oslikavanje odnosa i portretiranja osobnih povijesti triju protagonistica i njihove međusobne dinamike.

Platno za njihovo oslikavanje engleski je dvor koji živi u svili i kadif, u vlastitoj realnosti gdje neometano vlada izobilje, pompa i ekscentrična razonoda, bez obzira na to što je rat između Engleske i Francuske u punom jeku i što vlada kraljična besparica. Posljednja vladarica iz dinastije Stuart, kraljica Anne (Olivia Colman), koja je zaposjela dvor na prijelazu u 18. stoljeće, prije je kraljica drame i dramatičnih ispada, nego što je prava vladarica sposobna za vladanje. Zato umjesto nje kraljevstvom zapravo upravlja siva eminencija, njezina dvorska dama Sarah (Rachel Weisz), kraljičina prijateljica iz djetinjstva te povremena ljubavnica. Ona s izuzetnom lakoćom i autoritetom vrši utjecaj na kraljicu te kontrolira

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



njezine brojne ispade i mušice, pritom ne skrivači svoje interesne sfere. Pa iako kraljicom manipulira u prvom redu za svoje dobro, ona je jedina osoba koja će ju iskreno i istodobno okrutno upozoriti da se "našminkala kao jazavac".

Patološki odnos kraljice i njezine dvorske dame neometano funkcioniра sve dok na dvor prvi put ne kroči Abigail (Emma Stone), bivša aristokratkinja i Sarahina rođakinja koju je otac kao tinejdžericu prodao zbog duga svodniku. Još prekrivena blatom, u koje je upala direktno iz kočije, ona skromno prihvaća posao pomoćnice u kuhinji, isprva se doimajući kreposnom dušobrižnicom naoko plemenitih motiva koja spravlja obloge od ljekovitog bilja za kraljičin giht. No njezin zavodljiv šarm, manipulacija i lukavost ne mogu zadugo skrivati organski perfidnu narav i kljastu emocionalnost. Abigailina pojava na dvoru nije samo okidač priče o uzurpaciji, već postaje i okidač za formiranje ljubavnog trokuta koji je ujedno i trokut moći. Za Lanthimosa, borba i blud idu ruku pod ruku pa je i seksualnost iskoristena kao oruđe za dokazivanje moći. I seksualnost i moć, međutim, posve iz svojeg okvira isključuju muškarce.

Vješt i smion portret ženske moći u *Mjenici* ističe feminine emocionalne i seksualne veze, koje u biti pokreću povijest i utiru putove, te utječu na političke manevre muškaraca koje dovode u pozadinski plan. Prebivajući na periferiji radnje, muški su likovi svedeni na groteske marionete i kicoše koji se poput pjetlova s komično velikim vlasuljama umjesto kreste, šepure dvorom. Oni su tek pretjerano urešen dio raskošna ambijenta ili, pak, sporedna i usputna misao, te ih većinom promatramo kako se u dokolici skiku naokolo. Posve su zaokupljeni beznačajnim aktivnostima poput utrkivanja rasnih gusaka ili gađanja dvorske lude prezrelim voćnim plodovima, dok se među iznimnom ženskom trojkom odigrava ključna igra moći. Sarah i Abigail, čije je nadmetanje glavno gorivo radnje, jasno kontriraju "nježnijem" muškom spolu, čime se u filmu izokreće klasična percepcija spolova i naglašava se bezvremena odlučnost i snaga ženske borbe da se dobije ono što se želi, koje se god sredstvo trebalo da upotrebi: um, seksualnost ili oboje. No u svojem tretmanu ženske moći Lanthimos ne zanemaruje njihovu ranjivost niti osobne nedraće, koje su središnje ženske figure pretrpjele

da bi se uopće održale u svijetu kojim dominiraju muškarci, pa kako bivaju sve više izazivane svojim demonima i socijalnim statusom, izdiže se njihov očaj na površinu. Stoga Sarah i Abigail nisu samo puki rivali i međusobni antipodi, one su snažne individue u intelektualnoj borbi za opstanak te se – za razliku od crno-bijelih kostima koje nose – njihova karakterizacija pažljivo sjenča u bogatstvo nijansi. Sva tri glavna ženska lika razapeta su između vlastitih životnih tragedija i visokih ambicija, s biljegom osobnih nesreća koje pulsiraju tik ispod površine. Njihove ambicije, potaknute gladi za moći, pokreću i suptilne isake pakosti, ali i absolutne izljeve brutalnosti. No kako siju tako će i žeti. Iz *Miljenice* izniče opipljiva perpetuirana patnja koja upućuje na čemerni korijen psihotičnih i bezdušnih postupaka histrično komičnih likova, uobičajući krug patnje.

Za izražavanje stanja likova važnu komponentu čini prostor. Odlučivši se za netipičan treman kamere i uporabu ekstremno širokokutnog objektiva, kojim zaokružuje svaki kadar, Lanthimos otvara pogled na čitavu prostoriju odjednom. Likovi koji se kreću golemlim prostorom dvorca, zarobljeni su i progutani beskrajnim gizdavim sobama palače i njezinim granicama. A u fizičkoj se sferi reflektira i emocionalna. Osim što kamera potiče osjećaj otuđenja samotnih figura izolirajućim širokokutnim objektivom, takve individue u praznim prostorima impozantnih i eksstragantanih interijera odaju dojam paradoksalne klaustrofobije – svijet se naprsto sručuje na njih (Abigail na svoj život gleda kao na labirint iz kojeg se ne može izvući). Također, česte kaotične vožnje kamere, kombinirane s izrazito širokokutnim objektivom, potenciraju psihotičnost i dezorientirajući dojam "pomične sobe". Ovim postupkom distorzija linija likovi se stavljuju u prvi plan koji odaje njihov ego i potrebu za dominacijom. Na isti način kao što su i robovi prostora, robovi su i vlastitoga ega.

Ta zatvorenost prostora i izolacija likova stvara omiljeno Lanthimosovo ozračje i igralište u kojem se isprepleće privatno i politično, osobni odnosi i političke zakulisne makinacije. Pa

ipak, ono što posebno odjekuje u *Miljenici* nisu ni spletke, ni elementi bizarnog humora, ni opsцености koje komplementiraju bonvivanski dvorski život. Ono gdje film pogađa žicu precizno je postizanje tragične ironije, a koja se sastoji u tome da je na kraju pobjednik u toj dvorskoj sumanutoj igri bez pravila, jednako, ako ne još i više tragičan lik od gubitnika. Sustavno generiranje osjećaja uzaludnosti, kako poštenog života tako i beskrupulznih makijavelističkih postupaka, epitomizira tragičnu nemoć likova da izbjegnu sudbinu koja ih kao kakav nepozvani gost uvijek sustiže.

Ipak, različite su reakcije likova na svoju nesretну kob, proživljene traume i jad. Kraljičina trauma naglašava njezine razuzdane emocije i nemogućnost kontrole. Shrvana je svojim tragičnim gubitkom – njezinih sedamnaest kunića predstavljaju memorijal za mrtvu djecu. Ona je slabog fizičkog zdravlja, a uslijed osobne tragedije i psihički nestabilna, sklona sugestiji, depresivna, suicidalna i osamljena, pa zapada u stanje napadaja panike i nekontroliranog bijesa. Naspram čeličnih dama, kraljica je infantilna i fragilna, karaktera mekušastog kao i kolačići kojima se pohlepno prejeda do točke u kojoj joj pozli, te joj je bitnije da joj sluge pozdrave zečeve, nego da riješi porezne probleme i ratne dugove. Nimalo uglađenih manira, nemilog i impulzivnog temperamenta, ali s tužnom hrabrošću preživjele, ona je tragikomican element u filmu i uporišna točka komedije karaktera. Ali Olivia Colman nadrasla je u liku samu karikaturu i iznjedrila njegovu tragediju koja se nazire netom ispod gorko komične površine. Utjelovivši u sebi ekstreme, ona je i monstruozan i empatičan monarch koji velikodušno dariva svoje najbliže podanike u žudnji za pridobivanjem njihove ljubavi koja je tako tragično izostala s njezinim izgubljenim potomstvom.

S druge strane, Abigail traumu koristi kao kartu za emocionalnu manipulaciju i vlastitu korist dok igra isključivo za sebe. Za razliku od Sarah, koja barem ima svoju političku viziju za dobrobit države, Abigail od svijeta traži nadoknadu i oslobođenje jarma prljave prošlosti, a u

svojem solilokvijskom promišljanju, dok nezainteresirano odrađuje "dužnost" svoje prve bračne noći, najavljuje da neće prezati ni pred kojom opstrukcijom da ne bi ponovo završila na ulici. U naumu da prevenira da joj se moral jednoga dana ne nasmije u lice, ona besramno krči svoj put do pretendirane pozicije dvorske dame, do koje naposljetku i dolazi. Ali sreća nije nikada odveć dugo u posjeti kod dvorjanina. Dok kolo od sreće uokoli vrteći se na dvoru nikada ne pristaje, tempo udaraju brzopotezna nadmetanja "čeličnih dama". U toj igri i same sebi podmeću nogu. Puno prije nego što Abigail hladno i nemilosrdno zgazi potpeticom nevino biće na kraju filma, ona je zapravo pogazila samu sebe. Jer nakon što je utažila žđ i požudu za rasipničkim i hedonističkim životom i trajno se nastanila u kraljičinim odajama, praznina u njoj i dalje zjapi. Ne uspijeva pobjeći svojoj upornoj, zloj kobi, a ta je da će ostati zatočena kao kraljičin podanik koji će se poniziti i bespogovorno zadovoljavati kraljičine potrebe. Sve od čega je bjesomučno bježala u svojoj prošlosti, snašlo ju je, samo s luksuznijim predznakom.

Zadnja scena otkriva najdublju mučninu najmračnije slutnje – obmanu, izdaju i nasmarenost. Ali prekasno je. Mrtvi izrazi lica obiju protagonistica u zadnjoj sekvenci naznačuju da je bila riječ o Abigailinoj Pirovoj pobjedi. Ona je osuđena na život u očaju bez osobne autonomije, unatoč stečenom statusu. S druge strane, kraljičin pogled bespomoćan je i odsutno se gubi negdje u praznom prostoru beskrajnih odaja. Nagovješta spoznaju da je izgnala svoj temeljni životni kompas i odani oslonac izabравši slatkorječivu laskavost nad istinom. Paleta njezinih emocija na licu – kajanja, izgubljenosti, iznemoglosti, usamljenosti i, nadasve, gubitka, otkriva apsolutnu nemoć... osim jedinoga što joj je preostalo – seksualne kontrole nad Abigail, koja je ujedno i posljednje uporište i manifestacija njezina autoriteta.

Finalni *tableau* zečeva i pretapanje kadrova suprotstavljenih lica skreće film u zonu bizarnosti koja u ovom trenutku doseže vrhunac

poetičnosti. Kraj podcrtava *pathos* i pruža mučnu sliku reperkusija i korozivnih efekata moći na ljudsku psihu. U izrazito dugoj sekvenci Lanthimos gotovo da poziva na gađenje prema pohlepi za moći te otvara prostor za snažnu misao da je možda najveća borba koju su likovi vodili bila, ne ona protiv druge države ili političkih oponenata i konkurenata na engleskom dvoru, već ona najteža – s vlastitim egom.

Silvija Bumbak

UDK: 791.633-051 RADIĆ, D. "2018" (049.3)

Posljednji dani ljeta

(Damir Radić, 2018)

Već sâm naslov ovog dugometražnog igranog prvičenca scenarista i redatelja Damira Radića, inače filmskog i književnog kritičara, pjesnika i urednika (1966), emanira sjetu, jer svaki svršetak ljetne dokolice poput male je smrti. Ljeto to nosi potencijal promjene, makar privremene, nudi mogućnost izmještanja, a onda i odmak od kolotećine, s kojim se uspostavlja alternativna rutina, pa i varljivi privid novog početka.

Radićeva drama intimističkog prosedea usredotočuje se na troje protagonisti: isprva gledamo pomalo uznemirujuć isječak repetitivne i isprazne rutine jednog samotnog muškarca, a istodobno pratimo i bezdogađajnu ljetnu svakodnevnicu istospolnog para, Antonije (Antonija Šitum) i Tanje (Tanja Kordić). Ivan (Ivica Gunjača) u uvodnim kadrovima djeluje dekontekstualizirano, iščupano i bačeno, izgubljeno i zapravo devijantno, jer nije jasno zašto vrijeme provodi u automobilu uz lezbijski porno film, dok u odnos dviju djevojaka nastojimo proniknuti promatrajući njihove male svakodnevne aktivnosti, rijetke zajedničke i češće individualne, usamljeničke. Ivan nam do kraja filma ostaje zagonetkom, no ni o djevojkama ne saznajemo puno, autor gledatelju uskraćuje pretpriču i pažnju mu usmjerava na manifestacije tihog okončanja njihova ljetovanja, a s njim, očito je, i ljubavnog odnosa.

Iako su protagonisticke snimane pretežno u konvencionalnim srednjim planovima, dojam gledatelja je da ih neprestano vidi u krupnom planu; čini mu se, naime, kao da im je objektiv stalno za leđima, utiskuje im se u profil, dodiruje zatiljak, uvlači se u pore... guta ih. U lijepo snimljenim, senzualnim kadrovima svjedočimo njihovim vrlo privatnim situacijama: introspekciji, povremenoj zvoljji, ali i interakciji, sitnim trzavicama, nijemom predbacivanju ili, pak,

ignoriranju, a na trenutke i ostacima nježnosti pa i homoerotske želje, nostalгије za ljetom koje se gasi i žala za svime što se više neće vratiti. Pritom naslućujemo da njihov zajednički život može biti isključivo sad i ovdje, u toj mediteranskoj pustosi, na imanju pokraj mora, u kamionskoj prikolicci pretvorenoj u kamp-kućicu; izvan tog okvira, njih dvije kao par ne postoje. U jednom trenutku djevojke čak i razgovaraju, doduše šturo i nevoljko, o tome koja će kamo; uskoro, kad počnu prvi mrazovi, planiraju krenuti svaka na svoju stranu, pritom se doimaju da ih izvjesnost skorog rastanka istodobno rastužuje i rasterećuje.

Muški protagonist uveden je indirektnije, u prvim kadrovima lice mu naziremo tek kao refleksiju na ekranu laptopa, jer fokus s muškarčeva lika prebacuje se na predmet njegova interesa, odnosno na pornografski sadržaj koji gleda. Ivana se i nadalje u filmu predstavlja kroz besmislene radnje kojima ispunjava prazninu svojih dana – promatranje odnosa lezbijskih parova, simuliranih na ekranu, a naizmjenice i uhođenje stvarnih djevojaka koje će snimati iz prikrajka, da bi na koncu, u dramatičnoj kulminaciji, zakratko, od promatrača postao sudionikom. Odnos koji ga opsesivno zaokuplja realan je doduše, ali samo uvjetno dohvatljiv, jer jedna od djevojaka odmah ga odbija, a druga se s njim poigrava s neizvjesnim ishodom. Također, zajedništvo dviju žena i dinamika njihova življnenja izgubili su u međuvremenu na naboju i čaroliji, partnerice su pred razilažnjem, što stvara ozračje tugaljivog nezadovoljstva. Kontrapunktirana su ovdje dva oblika frustracije: muškarčeva samotnjačka fiksacija na samog sebe, a onda i na Tanju, djevojku koja je u odnosu s drugom, dok su istodobno dvije partnerice opterećene okrajcima svoje veze i skorim prekidom.

Tanja na putu do trgovine iz nezaključanog automobila na parkingu ukrade vrećicu s namirnicama, za leđima joj se pojavljuje Ivan koji ju je očito pratio, nasmije je rečenicom "Krasti hranu i knjige nije grijeh", a onda ona drsko produži kući. On krišom odlazi za njom do improviziranog kampera i promatra je skriven iza stabla, a

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



njegov voajerizam tijekom čitavog filma generira napetost i nelagodu. Skokovito montiran film ispunjen je sporovoznim, ali zato atmosferičnim scenama praznog vremena; primjerice, svakodnevnih kućanskih zadaća protagonistica, a u kulminacijskoj točci fabule, Ivan s Tanjom, s kojom je uspostavio manjkavu i eliptičnu komunikaciju, završi u erotičnoj sceni ispunjenoj latentnim nasiljem. Antonija, koju kući dovozi prijateljica (Natalija Grgorinić) prizor isprva, na trenutak šokirano promatra iz prikrajka, a zatim Ivana udara čekićem koji joj se nađe pri ruci (istim onim kojim Tanja u sižejno zadnjoj sceni filma, a koja fabularno spada negdje na početak radnje, snažno udara i razbija obojeno kameno srce, da bi zatim razmljene komadiće slijepila).

U prepletanju erosu i tanatosa, poetske suptilnosti i naturalističke eksplisitnosti, u navedenoj sceni ostaje upitnik je li Antonijina agresija motivirana strahom za partnericu, iracionalnom ljubomorom na muškog uljeza ili možda neosviđenom ljutnjom što je umjesto nje odabранa Tanja.

U predmetnom filmu nalazim odjeke poetike Bruna Dumonta, scenarij je škrt na dijalozima, razgovorne dionice rijetke su i oskudne,

komunikacija aktera nerijetko je intuitivna i neverbalna (prvi put netko od njih progovorit će tek u četrnaestoj minuti), a zatječemo ih u ljubavnim i ljubavničkim odnosima koje ovi iz ne sasvim shvatljivih razloga nastoje neuspješno održati ili pak otpočeti. Radić uspješno radi s naturšćicima (izuzev profesionalnog glumca Gunjače), zvučna vrpca ispunjena je zvukovima iz prirode, nedijegetska glazba koristi se samo iznimno (u tri navrata oglasiti će se Air J. S. Bacha), snima se kamerom iz ruke, a u kulminaciji gledamo podugu, možda i predugu scenu grubog seksa, kakve često nalazimo upravo u Dumontovim radovima. Pritom prikazi pejzaža potencijalno reflektiraju emocionalnost likova, primjerice, promatranje mora i noćno kupanje usamljenost protagonista, a šetnja lučkim gradom besciljnost i prepustoš samom sebi. Radnja je ambijentirana u sredozemni krajolik, nadomak moru, a opet odmaknut od obale, more je stoga vidljivo tek u pokojem kadru, što simbolički upućuje na ovdje rekurentan motiv uskrate, prisutan u ponavljajućim situacijama kad je objekt želje nadohvat, ali ipak izmiče.

Radićevo kasno ljeto zagasito je i melankolično, dodatno potamnjeno osjećajem nezado-

voljstva, neuspjeha i neprilagođenosti, a ponajviše svješću o prolaznosti ili pak neostvarivosti ljubavi.

Posljednji dani ljeta interpretativno je intrigantno i estetski zavodljivo ostvarenje domaće nezavisne produkcije, drama o tankoj liniji između strasti i opsesivnosti, usamljenosti samoće, o osjetljivim temama koje su obrađene promišljeno i stilski rafinirano, na rubu eksperimenta.

Vanja Kulaš

UDK: 791.633-051JELČIĆ, B."2018"(049.3)

Sam samcat

(Bobo Jelčić, 2018)

"Ti nemaš gdje... kako da ja sad... sjednem i čekam? Šta da radim... Ja ako ne radim ništa, nije dobro... opet, ako nešto radim, nije dobro... pa sad ti budi pametan..." Ove će riječi u jednom od kratkih predaha svoje borbe za drukčije uvjete skrbištva nad maloljetnom kćerkom, izgovoriti središnji lik filma *Sam samcat*. I kroz taj će istražani monolog – i riječima, i mislima i osjećajima – izreći bit svoga sve nepodnošljivijeg stanja. Što god uradio neće učiniti ništa dobro. Odluči li se za čekanje, propustit će priliku da uz svoje dijete bude dulje i sadržajnije. Ta je propuštena prilika puno više od neostvarene životne situacije jer je u ovom slučaju riječ o striktnim zakonskim rokovima. S druge strane, što god pokušavao, a to čini gotovo od samog razlaza sa svojom bivšom suprugom, ne mijenja mu svakodnevnicu. Negdje u međuprostoru bračnog brodoloma, borbe za roditeljstvo, hodnika Centra za socijalnu skrb, nadležnog suda i svoje okoline, Marko (Rakan Rushaidat) postaje sve izmučeniji i usamljeniji. Doslovce "sâm samcat". No za tu samotnu donkihotovsku borbu, od prvog kadra filma pokušava dobiti suborce u gledateljima. Redatelj i scenarist Bobo Jelčić od samog početka stvara iznimno uvjerljivo ozračje ove filmske priče koja protječe kao da su gledatelji dio nje. I to ne s druge strane filmskog platna, nego doslovce unutar radnje. Kada film krene teško je ne osjetiti postupno javljanje mučnine, nelagode i rastuće nemoći s kojima se protagonist suočava.

Dok prvih nekoliko minuta protječe u frenetičnoj vizualizaciji uobičajenih asocijacija na bezimene činovničke sredine – mnoštvo dokumentata, pretrpani stolovi, hladni interijeri, suho recitiranje zakonskih norma te kakofonija ljudskih glasova i telefonskih uređaja – gledatelji, baš kao i Marko, shvaćaju da su dio nehumanog

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



tretmana onđe gdje bi humanost trebala biti prepostavkom za bilo kakvu odluku. U institucionalnom reguliranju odnosa djece i roditelja. S obzirom da u ovom konkretnom filmskom, ali i u mnogobrojnim stvarnim slučajevima, to nije tako, priča ima svoj pokretač. U trenutku uspostavljena identifikacija s Markom, neovisno gledali se na njegovo iscrpljivanje s vlastitim roditeljskim iskustvom ili ne, prva je i po mnogo čemu jedna od vodećih odlika ovog filma.

U svom prethodnom dugometražnom igranom filmu *Obrana i zaštita* (2013) Bobo Jelčić portretirao je čovjeka koji prolazi kroz osobnu kalvariju donošenja odluke o tome hoće li ili ne nazočiti posljednjem ispraćaju s druge strane duboko podijeljenog grada, društva i države. U svom novom radu, veoma sličnim filmskim jezikom, govori o čovjeku koji je odluku donio, ali je njezina realizacija podjednako kafkijanska. Nema rješenja jer je svako rješenje blokirano odnosiما na koje donositelj odluke ni na koji način ne može utjecati. Zato je glavni junak filma ne samo praktički nego i metaforički sam. I u strahu od najpogubnijega napuštanja. Samog sebe. Skoro da je riječ o usudu, osobito u sredini u kojoj individualizam unaprijed gubi bitku s različitim oblicima kolektivizma, a svaki pojedinačni čin iskoraka nailazi na prepreke koje se nižu od obiteljske

sredine do ustroja društva i države. U takvim je okolnostima čovjek sve usamljeniji što je okružen većim brojem ljudi. Jer je i – nemoćniji kako mu sve više njih nudi neki oblik pomoći.

Ako je od prvog susreta s glavnim likom redatelj htio gledateljima dočarati situaciju u kojoj je nesretan čovjek sve samotniji kako se oko njega umrežavaju socijalni odnosi bez pravog sadržaja, onda priča drame *Sam samcat* od prvog trenutka teče u pravom smjeru i na pravi način. Neovisno što je i u ovako čvrsto postavljenom filmskom konceptu s bogatim filmskim jezikom moguće pronaći prostor neispunjeno još ponekim bitnim volumenom, prije svega međuljudskim. Cjelina unatoč perifernim propustima funkcioniра samorazumljivo, dinamično i nadasve uvjerljivo. Film u smislu roda koketira s dokumentarnim prikazom sličnih pokušaja borbe za roditeljska prava, a žanrovski, mada jasan kao obiteljska drama, ima elemenata i psihološkog trilera te političko-socijalne satire što se i podrazumijeva kada se životne epopeje s prostora tranzicijskog jugoistoka Europe prenose u umjetničku formu. Jelčić sve to radi promišljeno, bez improviziranja kako i sam naglašava, ali u tom pristupu nikad ne djeluje docirajuće ili tehnicistički. Njegov je film, baš kao i *Obrana i zaštita*, izronio iz konkrentnoga životnog problema i na njega odgovara konkret-

nom umjetničkom konstrukcijom likova, njihove sredine i situacija koje ih muče te konteksta opipljivog u svakom elementu.

Ta je konstrukcija naglašeno autorska premda sâm autor ni na koji način ne stavlja svoje autorstvo u prvi plan. Ono se jednostavno osjeti, prepozna i shvati kao stil razvijanja filmske, a u osnovi životne priče. Iako je Jelčić u prvom redu ugled stekao kao jedan od važnijih suvremenih hrvatskih kazališnih redatelja, on itekako zna koristiti specifično filmska sredstva poput upotrebe filmskog vremena i prostora, te uopće slikovnu komponentu i oblikovanje zvuka, kao i izbor filmskih planova od kojih svaki ima pažljivo mu dodijeljenu narativnu ulogu.

Svoj prvi dugometražni film *Ono sve što znaš o meni* (2005) napravio je s Natašom Rajković. To je ipak još bio eksperiment između iskustva rada u kazalištu i budućih filmskih projekata. No *Sam samcat i Obrana i zaštita* otkrivaju da je Bobo Jelčić napredovao u viziji kako da ono što napiše na optimalan način uprizori ispred filmskih kamera. Njegova je sinergija scenarističkog i redateljskog rada i u aktualnom djelu vodeća odlika te bi teško netko drugi Jelčićev tekst mogao vizualizirati na tako sugestivan način. A tekst je nedvojbeno nadahnut stvarnošću, pri čemu je dobro poznat zaplet o roditeljima koji čine sve kako bi i kroz institucije izborili svoje pravo na ravnopravno roditeljstvo, ovdje dobio ponešto netipičan pristup. Ovdje je u središtu otac koji – i u stvarnosti i u životu – nerijetko izlazi iz fokusa kao roditelj. Borba je za skrbništvo u filmu prikazana iz očeva kuta, ne zato što je majka u konkretnom slučaju na bilo koji način privilegirana ili je na suprugovu štetu prisvojila dijete, nego zato da istovjetni primjeri iz života dobiju svoju višedimenzionalnost. Raspad obitelji veoma je često bolan proces u kojem će uvijek netko izgubiti puno, a djeca najviše, postanu li, a što je često, svjedocima traumatičnih raskida.

U ovom slučaju trauma završetka jednog načina života – u braku i obitelji – najviše pogoda lik Marka, oca djevojčice Lee (Lea Breyer) koja nakon razvoda živi s majkom, dok Marko s

djetetom provodi samo dio tjedna. To ograničeno vrijeme s djetetom, koje su mu odredile institucije, Marka muči na više razina. Prva je, dakako, odvojenost od maloljetne kćeri s kojom više nije u svakodnevnom kontaktu te u tom smislu i njegovo očinstvo dobiva dimenziju povremenosti i ograničenja što je presudan izvor njegove frustracije i kao roditelja i kao čovjeka. Kada tu frustraciju privremeno ublaži susret s Leom, on je bezuvjetno sretan (to je prikazano duljim kadrom u kojem Marko trči prema Lei te jednim kadrom u kojem se smije). No čim se primakne trenutak rastanka te ponove dani bez djeteta uz sebe, on taloži nove frustracije, čiji je obrambeni mehanizam, s jedne strane, upuštanje u borbu za institucionalnu promjenu sadašnjih uvjeta skrbništva, a s druge mogu li mu ljudi iz neposredne okoline na bilo koji način pomoći izvan institucija ili unutar njihovih sivih, pa i crnih zona. Sljedeća "muka po Marku" izvire iz njegova osjećaja da osim što se ne može realizirati kao roditelj, nije realiziran ni kao muškarac. Nakon odlaska iz zajedničkoga obiteljskog doma, smjestio se kod tete i tetka na periferiji grada pomakнуvši se i u fizičkom smislu iz središta zbivanjâ kojima je donedavno bio okružen. To se privremeno stanje sve više pretvara u permanentno gubljenje tla pod nogama koje naglašava nemogućnost da i u koliko-toliko sklonoj mu okolini pronađe pravi izvor podrške i pripadanja. Ovu dimenziju samoće redatelj supitno gradi kroz niz Markovih dijaloga s obitelji, poznanicima i slučajnim sugovornicima. U njima nema ni traga nježnosti, topline i razumijevanja za nešto što je duboko osobno.

Iako svatko ima neki savjet za Marka, nitko u biti ništa za njega ne osjeća. Ne zato što su posrijedi "ljudi bez osjećaja", nego zato što su sami nesvesni nedostatka vlastite empatije te zato što su usredotočeni uglavnom na sebe – jer su i sami nezadovoljni. To se ponajbolje vidi u reakcijama Markova tetka i tete koji su mu, uostalom, i pružili krov nad glavom. Tetak (Miki Manojlović) pokušava pomoći Marku potežući veze sa stvarnim ili samoproglašenim moćnicima u vlasti, navodeći stanovitoga "gospodina Josića", dok teta

(Snježana Sinović Šiškov) razumije i supruginu stranu, kako na kraju nitko ne bi ostao prikraćen. No tetka u prvom redu muči skora udaja njegove kćeri za nepoznatog muškarca, a tetu činjenica da nju nitko ne sluša, i to godinama. Tako se Markova frustracija okružuje frustracijama njegovih novih ukućana stvarajući dodatni oklop rješavanju problema. To se multiplicirajuće nezadovoljstvo u Markovu slučaju prikazuje u mijenjaju raspoloženja od potištenosti do bijesa, a u slučaju tetka i tete u mrmljanju sebi u bradu, potihih psovka i prokljinanja vlastite sudsbine, što kod gledatelja stvara dodatni osjećaj skučenosti njihovih karaktera, ali i prostora u kojem figurativno nastoje doći do zraka. U tom je smislu osobito uspjela redateljeva odluka da lik Markove supruge ostane na razini pojma te se ona uopće ne pojavljuje u filmu osim kao tema u razgovorima. I zbog toga je fokus na očev status nakon razvoda dobio na punini.

Kako tijekom filma pratimo oca u pokušajima da na svaki mogući način – osim na onaj koji bi mogao povrijediti mu dijete – dobije povoljnije uvjete skrbništva, tako se sužava prostor u kojem to on čini. Na samom je početku filma prikazan unutar svoje nimalo perspektivne borbe da kroz rad institucija ostvari planirano. Bezimeni ljudi i bezlični prostori nižu se kao na traci, a sve podsjeća na neku inačicu Procesa Franza Kafke. Nema izlaza. Kada Marko u trenucima očaja ne želi napustiti jedan od ureda u kojem bezuspješno pokušava doći do vlastitog poimanja pravde, činovnica mu zaprijeti službom osiguranja dok u istom uredu stoji nova stranka. Ovo je možda jedan od najneugodnijih prizora u filmu jer se u njemu briješljivo – suho i tenično – dočarava sva nemoć pojedinca u sukobu sa sustavom za koji on ne predstavlja ništa osim pukog broja. Zbog toga je već od početka filma razvidno da je protagonist gubitnik koji svoj položaj teško može promijeniti do raspleta vlastite drame. Ovu institucionalnu dimenziju upotpunjuje decentno ocrtavanje socijalne sredine kojoj Marko pripada. To su, zapravo, ljudi s marginе. Za njih je veliki grad u kojem žive isključivo sredina u ko-

joj preživljavaju, a najbolje se osjećaju u svojim domovima na periferiji grada u kojima evociraju zavičajne običaje. I unatoč nezadovoljstvu pronalaze načine opuštanja. I dok je u filmu *Obrana i zaštita* poslijeratni podijeljeni Mostar djelovao kao ravnopravan lik u priči, gotovo kao antički kor, i u svakom se kadru znalo o kojoj je sredini riječ i – zašto, u filmu *Sam samcat* taj je kontekst radnje znatno prigušeniji, ali zato ništa manje važan. Bosna i Hercegovina više se puta u filmu što osjeća, što spominje, a najkonkretnije kao moguće rješenje Markova problema. Tako susjedna zemlja ponovno postaje odredištem bijega u srazu s hrvatskim pravosuđem, samo što potencijalni bjegunci ne bi bili moćnici osuđeni zbog kaznenih djela, nego jedan nesretni otac i njegova kći. Iako je ova mogućnost za Marka samo naznaćena, itekako zazvoni u pažljivoj rekonstrukciji svega onoga što Hrvatska kao sredina nudi u institucionalnom zadovoljavanju pravde. Za jedne ta je pravda prespora jer su joj pobegli namirivši se za više naraštaja, a za druge nedostizna jer su u kovitlacima hrvatskoga tranzicijskog društva sami bili prespori da ih ne bi stigle anomalije sustava. Baš kao što se Bosna u filmu spominje kao „rješenje“, tako se čuju i vijesti o slučaju Agrokor kao simbolu spomenute tranzicije.

Iako rubni, ovi su političko-socijalni nalogasci dovoljno determinirajući da jedna intimna drama poprimi elemente drame cijelog jednog društva. To društvo u ovom slučaju predstavlja Markova okolina, ponajprije rodbina i prijatelji za koje nije teško pretpostaviti da su i sami izloženi, ili da će biti izloženi sličnim privatnim nedoumnicama i nevoljama. U filmu, naime, nema lika koji bi bio zadovoljan svojim stanjem. Možda je za to trebao poslužiti lik Markove kćeri, da makar ona kao dijete, podalje od briga odraslih, utjelovi nadu i optimizam. Međutim, kako se priča približava raspletu tako i Lea unosi novu količinu pesimizma. Ipak, šteta je što njezin lik nije slojevitije opisan. On se u filmu podrazumijeva i predstavlja ga isključivo Markova posvećenost cilju da uz svoje dijete provodi što više vremena. No to je izvedeno mehanistički te čak ni odnos oca i

kćeri ne unosi toplinu u ovako mlake i ohlađene međuljudske odnose. Koliko god bio kratak i zgušnut zbivanjima, film je, rekao bih, trebao dobiti određeni odmak u generiranju nečeg posve suprotog od svega preostalog. U priči u kojoj je roditeljska ljubav pokretač događaja premalo je pokazane ljubavi koja bi dobrodošla i kao potvrda i kao kontrast.

Spomenuti se prostor Markove borbe u posljednjem dijelu filma sužuje na njega samog te u konačnici on postaje strancem u vlastitom životu. Kada mu u epilogu tetak ponovno pokušava pomoći mimo zakona, Marko je suočen sa završnom, odnosno trajnom dvojbom: što bi za njega bio pravi gubitak? Mada film odgovor ostavlja u zraku, uz sad već emotivno ispraznjenoj protagonista, čini se da od svakog zla ima i nešto gore. Je li to jedini mogući optimizam uz ovakve ljudе, sredinu i sustav? Bobo Jelčić u filmu slaže itekako upеčatljiv odgovor na to pitanje te je *Sam samcat* djelo koje kroz lokalni koordinatni sustav efektno zaokružuje univerzalno razumljivu ljudsku dramu. Otprilike onako kako smo to proteklih godina vidjeli u više hvaljenih naslova poput belgijskog filma *Dva dana, jedna noć* (*Deux jours, une nuit*, 2014) Luca i Jean-Pierre-a Dardennea, u kojem Marion Cotillard tumači radnicu koja očajnički pokušava spasiti svoje radno mjesto. Ili, primjerice, u rumunjskom filmu *Poza djeteta* (*Poziția copilului*, 2013) Călini Petera Netzera, a u kojem očajničku bitku za svoga sina ubojicu vodi njegova majka u izvedbi Luminitе Gheorghiu.

Na sličan način snaga ovoga filma, uz već spomenuto režiju i scenarij, izvire i iz snažnih interpretacija cijele glumačke ekipe na čelu s Rakanom Rushaidatom koji dojmljivo portretira čovjeka koji nema što izgubiti osim vlastitog integrata – i sve je izglednije da bi mu se upravo to moglo i dogoditi. Kao što svaki dobar film uz uvjerljivoga glavnog interpreta ima jednako takve glumice i glumce u sporednim ulogama, nastup Mikiјa Manojlovića u ulozi Markova tetka izvrsna je interpretacija pozadinskog lika koji je puno više od konkretnog čovjeka. On je pred-

stavnik cijele jedne sredine koja je, kako se gleda, i žrtva i generator loših okolnosti.

Na kraju, cijeli je film dobio vizualnu prepoznatljivost i specifičan ritam izvanrednim snimateljskim radom Erola Zubčevića čija nemirna kamera, krupni planovi, dugi kadrovi i stanke kao predasi, maestralno opisuju stanja likova, njihove okoline i cijelog sustava u kojem se likovi bore i sami svjesni da se nemaju čemu nadati. Kada se u filmu u jednom trenutku čuje: "...ovo nije za hitnu, ovo je da se ubiješ", nema sumnje da su Zubčevićeva kamera i Jelčićeva režija u umjetnost pretvorile stvaran život.

Boško Picula

UDK: 791.633-051GUADAGNINO, L."2018"(049.3)

Suspiria

(Luca Guadagnino, 2018)

Suspiria Luce Guadagnina nikako nije klasični remake – prije je zaigrana postmoderna premetaljka i rekonceptualizacija kultnog istoimenog horora Darija Argenta iz 1977. Guadagnino koristi osnovne motive Argentova filma, međutim, iz njih gradi nešto sasvim drukčije. *Suspiria*, koju su zamislili redatelj Guadagnino i scenarist Kajganich (surađivali su već na mondenom trileru *Rasprskavanje /A Bigger Splash*, 2015.), ambiciozna je studija u čijoj je srži poetika i politika tijela. Dvojac secira mitologiju Argentova originala da bi isporučio elaborirani i britki društveni komentar na suvremene rodne politike. Film je to prije svega o institucionalizaciji ženske moći i njezinoj cijeni po žensku solidarnost, a sve to u jeku pokreta #MeToo i *Time'sUp!*. Ovo bi mogao biti intrigantan pothvat da je postavljen na čvrstim temeljima, ali, nažalost, preferira se klimavi postmodernistički senzacionalizam – instant filozofija za rasplesana tjelesa društva spektakla.

Argentova *Suspiria* punokrvni je sineastički užitak, eksperimentalna noćna mora i psihodelični trip epskih razmjera. Radnja se odvija u njemačkoj baletnoj školi, međutim, u filmu gotovo uopće nema plesnih scena. Umjesto samog plesa, Argento niže morbidne vinjete u kojima sablasna ubojsvta mladih plesačica postaju pomno koreografirane točke – ritualizirani egzorcizmi minuciozno razrađeni do zadnjeg detalja, ritma i intenziteta. Sablasne partiture talijanskog benda Goblin, sugestivna režija i ekspresivni kadrovi te raskošni, jarki i prezasićeni kolorit snimatelja Lucijana Tovolija, zajedno tvore iznimno stiliziranu i estetiziranu tjeskobnu atmosferu u kojoj se rastvara primordialni osjećaj straha, ali i fascinacije smrću. Međutim, novopridošlica Suzy Bannon (Jessica Harper) razbija čaroliju i razara vještičje

leglo – odupire se zavodljivosti mračne strane. "Neizreciva djevojka", po uzoru na Perzefonu, jedina posjeduje tajnu smrti, dok smo mi smrtnici-gledatelji i dalje općinjeni njezinom praiskom silinom.

Ako je Argentov film bio krvava estetska "besmislica" u najboljoj maniri žanra *giallo*, operete ili teatra Grand Guignol, prevladavajuće karakteristike Guadagninova filma su turobnost i politiziranost. Umjesto drečavog baroknog kiča Guadagnino se odlučuje za spor tempo i prigušene, gotove pastelne boje, a tu je i prikladno sumorna glazbena podloga Thoma Yorkea koja doprinosi općenitom dojmu nostalгијe i krivnje.

Film je strukturiran u šest dijelova i epilog, a smješten je u podijeljeni Berlin 1977 (godina je to kada je snimljena i izvorna *Suspiria*, međutim, Argentova svevremenska priča odbijala se baviti aktualnim društvenim kontekstom). Mlada žena – Amerikanka Susie (Dakota Johnson) – transformira se kroz konfrontaciju s moćnim vješticama čija se korupcija proteže generacijama. Ovo je osnovni motiv i Argentove horor-bajke, no kod Guadagnina poprima eksplisitne političke dimenzije. Naime, 1977. odvija se niz događaja (samoubojstvo vodećih članova RAF-a, ubojstvo Hannsa Martina Schleyera, otmica Lufthansina aviona i talačka kriza u Mogadišuu) koji će ući u povijest pod zajedničkim nazivnikom "njemačka jesen" i koja je okončala tzv. crveno desetljeće (vidi: *Njemačka u jesen /Deutschland im Herbst*, 1978/, dokumentarni film koji su surežirali niz pripadnika "njemačkog novog vala").

No svi ovi događaji utkani su u Guadagninovu *Suspiriju* ne da bi se njima dubinski bavilo, već kao kulisa. Oni svjedoče uzavreloj političkoj atmosferi koja bi ovoj nadnaravnoj priči o vješticama trebala ponuditi njezin *Gründung* i auru ozbiljnosti. Guadagnino i Kajganich toliko su fiksirani na historijski realitet Njemačke 1970-ih, i stalno aludiraju na nerazriješeno nasljede nacizma i krivnjom opterećenu povijest, da to u nekom trenutku postaje sljepa točka filma. U skladu s izabranim fokusom, nova *Suspiria* i stilski i sadržajno oslanja se na Rainera Wernera Fassbindera



– njemački *enfant terrible* pozabavio se terorističkim akcijama grupe Baader-Mainhof u svojoj distopiji *Treća generacija* (*Dritte Generation*, 1979). Guadagninov film atmosferom mjestimice priziva i kulturno djelo poljsko-francuskog redatelja Andrzeja Żuławskog, *Opsjednutost* (*Possession*, 1981), nadrealistički spoj erotike, horora i fantastike – no sličnosti su kao i u slučaju poveznice s Fassbinderom, samo kozmetičke prirode.

Guadagnino se kroz odnose unutar moćnog vještičnjeg klana u prestižnoj berlinskoj plesnoj školi Markos Tanzgruppen nastoji baviti pitanjem majčinstva i njegove toksične inverzije – surogat-majka postaje krvožedna rospija – starije “majke” izrabljaju “kćeri” i koriste ih kao pijune u svojoj suludoj utrci za moći. Umjesto intergeneracijskih spona i solidarnosti, između žena različitih generacija nastupa korupcija unutar koje one starije i etablirane, sabotiraju uspon svojih mlađih “suparnica” – transfer znanja ne nastupa prirodno, već će se morati razriješiti u finalnom krvavom banketu. Kroz cijeli film prevladava opsjednutost lažnim majkama i priziva se smrt svakoj drugoj majci – Susie će u svojem usponu na tron također morati svladati “lažnu”

Mater Suspiriorum da bi se mogla (raz)otkriti kao ona “prava”.

Miljenjalka Susie (Dakota Johnson) nastoji izgraditi vlastitu politiku identiteta i iznaci novi način promišljanja i provođenja ženske moći, a u *Suspiriji* ova se promjena paradigme ostvaruje izravno kroz tijelo, odnosno ples. Dok u Argentovoj *Suspiriji* ples igra posve minornu ulogu, on je središte Guadagninova filma – kao moćna alegorija ženske moći, tjelesnosti i povezanosti dijelova i cjeline, glave i trupla, društva i građana, koji ga sačinjavaju. Mnogi su s pravom primjetili snažan utjecaj njemačke koreografinje Pine Bausch i njezine inačice *Tanztheatera*. Madame Blanc u interpretaciji Tilde Swinton itekako simuliра njezinu fizionomiju, a centralni performans u filmu, *Volk*, atraktivn je pastiš njezinih kapitalnih djela. Tu su i upečatljivi kostimi sastavljeni od užadi koja tvori prozračne crvene ćelije oko nagih tijela bakantica (aluzija na Bauschinu koreografiju *Viktor* iz 1986, ali i *Como el musquito* iz 2009). Alegorija užeta je snažna i često prisutna kao simbolička i umjetnička alatka u Bauschinim plesnim komadima – uže sapinje tijela i oslobođa svojevrsni emocionalni primitivizam. Kostimi

protkani od crvenih niti asociraju, doduše, i na arahnoidne skulpture *Maman* Louise Bourgeois, koje svjedoče snazi majke koja u svojem tkanju života može biti razorna neman i(l) svemoćna zaštitnica.

No najutjecajnija je Bauschina definicija jezika plesa kao mjesta u kojem dolazi do intoksikacije tijela u pokretu i njegove transcendencije, no istovremeno pozicioniranja sebstva unutar kolektiva. "Ne zanima me kako se ljudi kreću, već što ih pokreće", izjava je Bausch koja najbolje priziva ovu političku dimenziju plesa i njegovu potencijalno transgresivnu prirodu unutar društva i prevladavajućih normi – a time neizbjježno dotičemo i polje moći – što pokreće ljudе kod totalitarnošću opijenih umova, lako postaje stvar samo toga tko ih pokreće. Plesne su točke inkantacije koje istovremeno razaraju i oplemenjuju tijelo i sebstvo koje je zatočeno u njemu. Pokret je jezik, a ples je politička akcija – riječima filmske inkarnacije Pine – madame Blanc – "on ne može biti lijep, lepršav i razigran u ovaku svijetu – treba razbiti nos svakoj lijepoj stvari" (estetika ružnoće).

Plesne scene tvore najbolji dio filma – one su eksplozivne i iščašene, senzualne ali opasne – no prvenstveno omeđene ženskim pogledom. Primjerice, scena u kojoj Susie zauzima mjesto glavne plesačice u Volk; paralelno gledamo njezinu prethodnicu Olgu koja je zarobljena na drugom katu zgrade u plesnoj sobi sa zrcalom; Susieni pokreti bacaju njezino tijelo po sobi, ona je marioneta čiji se zglobovi i rebra savijaju i pucaju te na koncu završava kao groteskna hrpa kostiju iz kojih cure izlučevine. Bi li ova scena trebala služiti kao demonska manifestacija "ženske moći" ili, pak, kao sociološki komentar na kompetitivnost među ženama, koje čak i kada nisu toga svjesne, u kapitalističkom društvu dolaze na poziciju moći jedino ako jedna druga "žrtvuju"? Vjerojatno bismo upravo to trebali misliti, ali Guadagninu kao da to nije dovoljno. On bi htio da mislimo još podosta, da hipertrofiramo od potencijalnih tumačenja. Dok je Argento koristio sva filmska sredstva koja je imao na raspolaganju

da bi nas namamio da se prepustimo opojnom transu straha i nasilja, Guadagnino je opterećen izlaganjem svoje ekspozicije koja je zagušena pod teretom diverzija i prolaznih distrakcija. Nije mogao odoljeti ovlaš dotaknuti se i niza drugih tema poput holokausta i oprosta, a zatim i interpoliranja muškog lika u priču o ženskoj moći. Transvestizam Tilde Swinton te menonitsko odrastanje Susie i njezin odnos sa sadističkom ultrareligioznom majkom, koji je reminiscentan na kraljicu vriska Carrie (koja je definitivno bila inspiracija za njezinu transformaciju u finalnoj sceni), samo su neki od elemenata koji odvode priču u krajnje shizofrenim smjerovima. Mnogi su tu još besmisleni i plitki obrati, pogotovo u genealogiji triju majka Tenebrarum, Lachrymarum i Suspiriorum, koje su nekoć obitavale na zemlji i širile tamu, suze i uzdahe (literarni izvor na koji su se Argento i suscenaristica Daria Nicolodi u izvorniku oslonili jest prozna fantazija engleskog esejista Thomasa De Quinceyja *Suspiria de profundis*).

Je li Guadagninova *Suspiria* feministički film? Ona to sasvim sigurno želi biti, ali ironijom sudbine *Suspiria* starog fetišista Argenta, kojeg se dovjeka optuživalo za mizoginiju, nosi mnogo transparentniju feminističku poruku – nezavisna Amerikanka Suzy od samog početka odbija biti zatravljena mistifikacijama starog svijeta – nova generacija propituje staru i zahtjeva nove načine razmišljanja o ženama i moći. U Argentovoј *Suspiriji* i zlikovci i heroina bili su ženskog roda, što je u ono doba predstavljalo svojevrsni kurižitet. Guadagnino ovo vodi korak dalje – ambivalentan je prema svojim vješticama – one su s jedne strane korumpirane, zlostavljuju svoje plesačice i ugnjetavaju sve koji im predstavljaju možebitnu prijetnju (sjajna scena u kojoj se sadistički poigravaju sa znatiželjnim policajcima), no istovremeno one pružaju otpor prema patrijarhalnom društvu. Ako su nacisti i dalje na vlasti, kako se implicira, voditeljice Tanzgruppe Markos vjerojatno s njima prešutno kolaboriraju, a da bi održale svoju neovisnost. Znači li to da je vrijeme za novu generaciju jer je stara generaci-



ja feministica ogreza u tradicionalno "muškom" grijehu – žudnji za moći? Markos Tanzgruppen možemo interpretirati i kao bastion zagovornica liberalnog feminizma koji propagira asertivnost i probijanje staklenog stropa. Učiteljice predstavljaju nekolicinu privilegiranih žena koje su se uspele na društvenoj ljestvici, a škola promiče tržišnu viziju jednakosti koja se savršeno preklapa s konzumerističkom slobodom izbora i korporativnim entuzijazmom prema različitosti. Mlada i naivna učenica Susie iz Ohija, neustrašiva je plesačica koju pokreće iskonska želja za stvaranjem, a dodatni šarm daje joj raspoložena izvedba Dakote Johnson. Ona je krhka i nevina, ali snažna – time uvjerljivo parira Argentovojo Suzy. Pred mladu menonitkinju Susie, mentorica madame Blanc, podastire dilemu – skočiti uvis bez granica ili ostati čvrsto vezan uz zemlju – Susien izbor imat će utjecaj na njezin konačni obračun s triumviratom mitskih majki. Krvavi banket koji nastupi demonski je spektakl ženske moći – udovi postaju oružja – a plesačica izaziva smrtonosnu bol.

Amerikanka dakle razara prešutne dogovore starog svijeta, ali s kojim ideoškim predznakom? Guadagninova *Suspiria* naizgled grčevito propagira smrt starog i uspon novog poretka.

Nažalost, poput liberalnog feminizma, koji naoko kritizira, upada u zamku pozterstva. Nije do kraja jasno koju viziju zastupa nova generacija žena čija je Susie predstavnica. Je li možda potrebna fundamentalna transformacija društvene strukture, ukidanje kapitalističkog poretka? Ovu marksističko-feminističku orijentaciju utjelovljuje Susiena kolegica Patricia (Chloë Grace Moretz), koja je napustila školu zbog svojih političkih uvjerenja (možda i aktivnog angažmana) u urbanim gerilama RAF-a. Redatelj se ipak odlučuje za mnogo suzdržaniji i pitomiji završetak – tobožnje iskupljenje i oprost mlađe generacije starijoj, žena muškarcima – Susie u činu milosti briše psihijatru Klempereru sjećanje na njegovu suprugu Anke koja je umrla u koncentracijskom logoru (epizodna uloga Jessica Harper). Zadnja scena gotovo je idilična – u ujedinjenom Berlinu stara kuća Klemperera i Anke postala je dom za mladi bračni par, dok je oznaka njihove ljubavi i dalje tamo.

Ovakav eskapistički kraj koji značenjski nimalo ne odgovara tonu ostatka filma i prilično nazadnjačko inzistiranje na ljekovitosti zaborava i blagoj ženskoj naravi, znak je površnog redatelja kojeg više zanima poigravanje sa stilskim dimenzijama Fassbinderove generacije filmaša

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

(čak angažira njegovu mužu Ingrid Caven kao jednu od vještica), negoli koherentnost političko-etičkih stanovišta. „Žalim što su ti moje kćeri učinile – trebamo krivnju, ali ne tvoju“, kaže Susie. Svaka generacija treba svoj rat, tvrde protagonisti Fassbinderove terorističke crne komedije *Treća generacija*, dok Guadagnino prije ustvrdjuje da svaka generacija treba svoj (prividni) mir.

Guadagnino dodatno pojačava i queer elemente, koji su itekako bili prisutni u Argentovu originalu, no kod njega izbijaju u prvi plan – pogotovo kroz senzualnošću nabijen odnos između Susie i njezine mentorice madame Blanc – svojevrsni feminizirani slučaj erasta i eromenosa. Međutim androgina pojавa Tilde Swinton, koja je od filmova Dereka Jarmana preko prve međunarodno zapažene uloge u *Orlandu* (1992) Sally Potter, pa do nedavnog autoironičnog performansa u Jarmuschevu zombie-hororu *Mrtvi ne umiru* (*The Dead Don't Die*, 2019), toliko puta djelovala poticajno, u Guadagninovoj *Suspiriji* postaje klišej najgore vrste. Swinton u filmu mijenja spolove i glumi tri uloge: madame Blanc (benevolentna je plesna mentorica koja se odupire autoritetu beskrupulozne Majke Helene Markos), samu Helenu Markos (lažna Mater Suspiriorum) pod grotesknom maskom trulog mesa te psihiyatru Jozefu Klempereru, koji je središnji muški lik i čija je priča prilično nespretno nakalemljena na feminističko-plesnu okosnicu (na odjavnoj špici filma i u promotivnim materijalima navedena je pod alter-egom Lutz Ebersdorf).

Ova tragikomična maskerada nema baš apsolutno nikavu svrhu u filmu, u pitanju je banalni transvestizam lišen ikakve transgresije. Psihijatar Klemperer trebao bi tobožje služiti kao utjelovljenje patrijarhata – on ne vjeruje u vještice (moćne žene) i smatra kako one boluju od deluzija. Pa što nam onda poručuje Guadagnino stavivši Tildu Swinton u njegovu ulogu? Je li u pitanju ironično bockanje na račun fluidnosti spolova ili *trompe l'oeil* koji nema opravdanu svrhu? U svakom slučaju dijelovi s Klempererom nepotrebno opterećuju naraciju, što ponovno upućuje na glavni problem filma – nizanje referenci i ci-

tata bez smislenosti i vođenja računa o koherentnosti cjeline, naizgled intrigantne premise koje se ispostavljaju kao stranputice.

Argentova *Suspiria* izdanak je specifičnog filmskog načina percepcije, filmskog pogleda koji je suštinski vezan uz kino koje dovršava film u njegovoj želji da nalikuje vremenu. Ono što fascinira kod Argenta jest inertnost i bespomoćnost u koju pozicionira gledatelja, pokazujući nam trenutak smrti koji nam nikad neće biti moralno prihvatljiv. Istovremeno gledamo očima ubojice i očima ubijenog, prepušteni na milost i nemilost te lišeni vlastitog pogleda. Želja za gledanjem opasna je, jer je pasivna. Guadagnino se, pak, ne može odlučiti koju priču želi ispričati. Toliko je zauzet utrpavanjem svega i svačega, u strahu da neka referenca ne bi ostala neiskorištena. Njegova *Suspiria* na specifičan način sudjeluje u valu retromanije u kojem se sve što je bilo nekad vraća povampireno i nikad ne umire. Ona je dijete digitalnih ekrana u kojima nije bitno što film jest, već što se u njemu pokazuje u svrhu konzumacije. Od redatelja fetišista (Argento) došli smo do redatelja kameleona (Guadagnino). Pretencioznost je odlika umjetničkog djela koje tobožnjom serioznošću prikriva svoju ispraznost. Takvo je djelo Guadagninova *Suspiria* – ovaj kravavi matrijarhalni horor umjesto da prigriči svoju eklektičnost i razigranu citatnost, na silu želi ponentirati i proniknuti u „što pokreće ljudi“ i opravdati svoje nasilje usiljenim narativom. No u silnoj želji da sve u filmu bude važno, uskraćen nam je visceralan užitak gledanja koji je bio toliko svojstven Argentovu klasiku. *Suspiria* pokušava previše, a postiže premalo. *All Surface, No Feeling*.

Dina Pokrajac

UDK 791.633-051ZIMMERMANN, D."2018"(049.3)

Walden

(Daniel Zimmermann, 2018)

U ovom švajcarsko-austrijskom filmu mnogo je toga nepoznatoga. Određeno predznanje je možda potrebno. Opet, filmske vinjete poetskih kompozicija se mogu netremice gledati puštajući um da svoje slike stvara, razara i nanovo pretvara u smisao. Ili besmisao, svejedno. Ništa nije pogrešno. Svet koji vidimo, taj koji nam je prediočio Daniel Zimmermann, naposletku je naš svet.

Trinaest je to priča na putu. U prvoj se pojavljuje šuma. Začudnost se odmah javlja. Pitanja se sama nameću, ali zvukovi prirode ih umiruju. Stabla koja se ređaju nam postaju bliža ili dalja, slika jasnija ili mutnija. Stabla su to, stabla su ta koja će imati glavnu ulogu.

Nametnuti mir najedanput remeti zvuk motorne testere i udaraca sekire u drvo. Kao da je tim činom Zimmermann najavio svojevrsni "upad realnosti", rastakanje idiličnosti biljnoga sveta, čovekov uticaj na život oko njega. Potpuno neinscenirano, događa se dan. Zimmermann ga zajedno sa svojim snimateljem Geraldom Kerkletzom prati kamerom koja se ravnomerno (o) kreće na dobro utvrđenom stativu i obrće čitavih 360 stepeni. I tako trinaest rečenih puta.

Odlučivši se za prilično radikalnu metodu snimateљskog postupka, režiser je svesno krenuo u adaptaciju sopstvenih zamisli kroz film koji će imati ograničeno polje gledalaca, i gde bi se dalo pomisliti da će njegovi dometi ostati omeđeni izabranom formom. No, Zimmermann slagalično gradi priču bez reči, ne dozvoljavajući da se izabrani stilski aspekti umešaju u narativ koji se želi ispričati.

Pojava natpisa mesta u okviru železničke stanice daje nam moguća odgonetanja oko mesta prвobitnog zbivanja radnje. Sa te strane, film se može posmatrati kao road movie misterija. No, ipak, očudni je to križanac kontemplativnog

filma, nemog filma-eseja, socijalno-angažovanog ostvarenja i filma-slike. Svakako se svako može pronaći u redovima između pobojanih, ali je film možda ipak neophodno gledati izvan kategorija odredivog, izvan svake sumnje i svakog predodređenog odgovara. U tom slučaju dakako pruža najviše.

Slojeve onoga što želi da nam prikaže Zimmermann nastoji da nam laganim odmotavanjem otkriva, iako je sve što radi taj jedan jedini pokret kamere. No pažljiv rad na biranim lokacijama i njihovo vešto kombinovanje u montaži daju konstantnu dozu intrige naoko "sporom" filmskom prikazu. Zbog toga se kao bitna izdvaja i "scena u sceni", kada shvatamo da se i čovek kao reprezent, i civilizacija kao šira celina pojavljuju kao bitan i odlučujući faktor, istovremeno sa transportnim sredstvima pomoću kojih će se drvo prevoziti do željene destinacije.

Složena i obeležena građa se tovari u vagonе. Sve je precizno, nigde nema odstupanja. Sistem je jasan, poštiva se. Daske se javljaju kao objekti radnje, kao brojevi, delovi jedne veće celine. Neminovno se tu rađa pitanje kod gledaoca – a šta mi znamo o prevoženju drvne građe? Koje je predznanje sa kojim dolazimo u bioskop na ovaj film, i da li nam on ruši i ono malo krhkih ubeđenja koja smatramo svojim? I koliko nam je uopšte sve to bitno i važno, i da li ono što vidimo možemo da povežemo sa nekim drugim, možda jasnijim procesima? Ovde film izlazi iz svojih zacrtnih okvira i kreće sa jednim drugim, teorijskim pitanjima i raspravama. Opet, šta je to što se moglo očekivati od *Waldena*, uz donekle jasnu najavu, ali nejasnu strukturu filma? Gde se naša predubeđenja susreću sa namerama autora, i na koji način ih izneverava? Da li se odnos gledaoca prema filmu menja, ako ne dobija ono što očekuje, i koliko savremeni posmatrači filmskih uradaka imaju razumevanja za sve ovo dok sede u bioskopu tražeći uglavnom otklon od stvarnosti kojoj su zatvorili vrata?

I dok taj proces prвobitnog utovara traje, sve drugo je blago u vazduhu, jedna neobična mirnoća prolazi kraj svega, tihost izvire iz kraji-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



čaka kamere, i sve se odvija na način puke rutine, svakodnevne nonšalancije malo kome interesantne. Normalno je to i uobičajeno, kao i putevi i pruge, voz, kao i sve drugo što omogućuje prevoz određene robe. Zimmermann tu stavlja naglasak na cestu kao deo celokupnog procesa, kao sredstvo bez kojeg sve prikazano ne bi moglo da bude realizovano. I kao što mu je to manir koji nastoji da kontrapunktira asfaltnom drumu, koji je čovek napravio prema svojim potrebama, oslikavajući visinski, panoramski šumu, okolinu same radnje iz koje je sve i potecklo.

Ako se ništa i ne otkriva, moramo da posmatramo. Onda ćemo videti i kišu, čuti njenu dob, lupkajuće rominjanje, kola će kroz nju proklizati i ostaviti otiske svojih farova na vratima crvenim obližnje kućice. Ispostaviće se da se ona nalazi na putu za Beč, Linz i Graz. Pošto građa prolazi određene granične tačke na svom putu, biće potrebne i određene formalnosti kojima će biti podvrgnuta.

Kiša lije, ne namerava da prestane, snage reda su tu. Oseća se ocvalost vremena, i kao da sve govori koliko je tužan ovaj svet, još tužniji nego što možemo da zamislimo.

Jutro neće promeniti ništa, ali potrebno je da svane. Kamioni koji prolaze svoj put moraju se zaustaviti i na benzinskim stanicama, kako bi propisani odmor bio ispunjen. Tu dolazimo do

jedne izuzetne scene u kojoj Zimmermann pokazuje dosta osećaja za detalj, za stvar naizgled nebitnu, rutinsku u svojoj suštini. No kada je kamera "pokrije", taj momenat će dobiti na svojoj uzvišenosti.

Mnoštvo je kamiona, subrina. Svi su uparkirani jedan do drugoga. U jednom momentu, jedan se lagano ubacuje između dva, tražeći svoje mesto pod odblescima jutarnje svetlosti nebeske. Zvuk mašine je tu, vozač se ni ne vidi. Lagano, i sada je i taj međuprostor popunjeno, i svi mogu na zasluženi odmor. Zimmermann se na ovoj sceni zadržava taman onoliko koliko je to potrebno – dovoljno da svojim prisustvom ne izremeti "mir velikih točkova", ali i da istovremeno uhvati tren "isparavajuće poetičnosti", kojom čak i prevozna mehanizacija može da (o)diše.

Beskonačan je niz, dugokotrljajući je ovo tok jedne slike, kao neprekinate u svojoj ravnini. Zimmermann se vešto igra kako kamerom tako i montažom. Vreme mu je još jedan poligon za vežbu. Dvostruko gleda na njega. Ono mu sa jedne strane predstavlja oskudevajući resurs, kojim pažljivo mora da rukovodi ne bi li formalnu stranu svoje priče mogao da zaokruži. U naličju njemu, on to isto Vreme kroz svoj film isporučuje gledaocima u potpuno drugačijoj formi – na platnu ono prolazi mnogo sporije, ali je stoga i zahtevnije. Paradoksalno gledano, zato je potrebno

prema njemu pažljivije se odnositi, jer se u ovih sat i po vremena *Waldena* svašta može videti, a pride, i promisliti.

Čar je u trajanju.

Monotonija pokreta kamere, koja se kreće u jednom smeru kao konstanta, i kao morajuće, podrazumevajuće prihvatanje stvari. Kiša je opet, silosi beli, i vetrenjače. Zvuk ulice, zvuk kola. Čekaju da pređu most, dok kamera lažno nesvesno prati brod. Znakovi raspoznavanja su registarske tablice, i sve ide svojim putem.

Pod okriljem noći se nalazimo u samom srcu utovara građe na brod. Njegov mehanizam funkcioniše besprekorno, baš kao i kamera koja ga snima. Svetla sijaju odasvud, sve odiše mirisom radništva. Prizor je taj koji nam govori koliko toga se odvija dok je većini san na očima. I da je taj prizor božanstven za film, za onoga koji snima, ali da se ta velikodušnost gubi svakim primicanjem stvarnosti u njemu.

I ako je na jednoj obali bila noć, odlaznoj, onda je na drugoj dan. Oseća se prisustvo svađodnevice. Brazil, i teret je stigao. Opet su tu brodovi, i opet Zimmermann uspeva da nadomesti nestrpljenje i da laganim pokretima dođe do onog glavnog broda koji prevozi teret. Tu su i radnici bez kojih ništa ne bi ni moglo da bude učinjeno. Nasuprot njima, u sledećem poglavlju vidimo teniski teren. Nedugo zatim kamera ide ka plaži. Vešt je to prelaz između rada kao osnove i odmora kao privilegije. Nije slučajno što ih deli žica. Odmah nakon te slike vidimo jednu nejasnu – brod li je to koji vuče teret ili je teret taj koji odvlači brod? Ambivalentne nejasnoće su tu da bi pojačale osnove samog filma, koje su upravo takve, niti u jednom trenutku sasvim dokučive. Kroz žicu u ogradi gledamo taj prizor na vodi. Kako se kamera pokreće, vidimo da je u moru romboidno komponiranih žica, jedna nepravilna. Malo kasnije, ukazaće nam se i nekoliko pokidnih. Dovoljno.

Iza odškrinuća prašume, javiće se prostranstvo obale. Kiša će opet padati, a ljudi nesvesni onoga što kamera čini, netremice će gledati u nju. Starosedeoci su tu da ostanu. Na moru će se

videti lokalni brodići, nazivi će se moći pročitati, oni će voditi svoj stalni život, a teret će nastaviti sopstveni put.

Odličan je način na koji Zimmermann uspeva da iz ponuđenog “dobije” ono što želi. Verujem da mu posao nije bio nimalo lak. Zato će to u jednom trenutku “izrodit” trodelnu sliku – voda, šuma, nebo, ravnomerno raspoređeni – koja se može gledati i iz suprotne perspektive. Sve će biti na svom mestu, i sve je baš onako kako bi i trebalo da bude.

Kako se teret bliži svom odredištu, sve je nejasnije kuda i zašto ide. Na kraju krajeva, to nije ni potrebno znati da bi se uživalo u filmu. Putovanje je ono što je važno.

Preko reke se prodire u prašumu. Gledajući širu sliku, onu zavaravanju, priroda je netaknuta i nedirnuta. Njene pejzažne slike se nižu, stižući jedna drugu. I ako je u prethodnoj sceni prizivao slikarsko platno, kamerom koja je beležila mrtvu prirodu, onda ovde doziva slikare romantizma i njihove vizure posmatranja i interpretiranja okoliša. Priroda dobija svu život tajanstva, a sve izvan nje postaje ne toliko bitno.

To ujedno predstavlja odličan uvod u zaranjanje u samu bit prašume, u zlokobne zvuke i neobičnu prepletenu grana i podgranja, u mirnoču zabiti koja to nikako nije. U trenutku kada se pomisli da ničega ljudskog osim kamere (!) u toj prirodi nema, najedanput izranjavaju čamci koji prevoze istu onu drvnu građu dopremljenu sa početka puta, iz središta Evrope. Motor će čamca uzburkati vodu, zvuk istoga će dobro doći kao odlična glasovna kulisa istoga, a budno oko snimatelja će sve to pratiti, čuditi se, nestajati i bivati tiho.

Gde li čitav put vodi? Drvna građa se ručno nosi sa čamaca. Sve ostalo je zamaskirano, premreženo, kamuflirano. Sve ostalo je zeleno.

Bliskost drveća objektivu kamere, istovetno je onom na početku. Krug se jasno zatvara, sve teče. Prava divljinu je svuda, sve ostalo je relativno.

Milan Zaviša

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051JELIĆ, S. M."2019"(049.3)

Zagrebački ekvinocij

(Svebor Mihael Jelić, 2019)

Kad je 2015. Zagreb zahvatila "suša" i marihanu nije bilo moguće nabaviti "ni za lijek", nitko od nas nije pomislio da bi se iz toga mogao napraviti scenarij za igrani film. Bolje rečeno, nitko osim Svebora Mihaela Jelića, srednjoškolca koji je u to vrijeme na pameti imao samo dvije stvari – kako snimiti film o zagrebačkom noćnom životu i, naravno, od koga probati "srediti" travu.

Kamo je Jelića odvelo ovo drugo pitanje ne znamo, no rezultat kreativnog poriva mladog redatelja da napravi dugometražni mladenački film dobro je poznat domaćoj filmskoj, pa i široj, publici. Naime, čak i kad ne bi bio prikazan u glavnoj konkurenciji nekog domaćeg festivala, Zagrebački ekvinocij uvijek bi napunio kinodvoranu, a završetak projekcije bio bi popraćen zdušnim pljeskom publike. Zašto? Pa, za početak, jer je snimljen s 9199 kuna prikupljenih crowdfunding kampanjom, ali ponajviše jer zrači energijom i strasti koja se rijetko kad vidi u hrvatskom filmu (čak i u kratkom metru).

Iako u skoro tri puna desetljeća nisu pronašli svoje mjesto u domaćoj kinematografiji, nezavisni niskobudžetni filmovi zadnjih su nekoliko godina ipak počeli privlačiti više pozornosti. Primjera radi, tu su filmovi Andelka Jurkasa, *Posljednji dani ljeta* (2018) Damira Radića te nagrađivani Kratki izlet (2017) Igora Bezinovića. Prethodnik svih ovih ostvarenja je *Mondo Bobo* (Goran Rušinović, 1997), film koji je i stilski i sadržajno odskočio od crno-bijelog patriotizma 1990-ih i po prvi put mlađim generacijama dao glas u hrvatskom filmu, a sada smo, 22 godine kasnije, napokon dobili njegovu suvremenu inačicu.

Premda oba filma krasi zaneseno prezentiranje "duha vremena" i (ne)snalaženja mlađih ljudi u stvarnosti koja ih okružuje, između Ru-

šinovićeva i Jelićeva filma postoje velike stilске i dramaturške razlike. Tome svakako doprinose činjenice da *Zagrebački ekvinocij* govori o svijetu adolescenata, a i snimili su ga – adolescenti, pa i ne čudi da je film izvedbeno naivan, a sadržajno nerazrađen.

U zagrebački noćni život uvlači nas dinamično montirana uvodna špica, a sama priča počinje tamo gdje počinje većina avantura urbanih hrvatskih tinejdžera – na kavi. Konkretnije, u *The Old Pharmacy Pubu* gdje se skupina od šest mladića i djevojaka dogovara oko organizacije tuluma u stanu koji je Klas, "legenda s Džamije", ostavio na milost i nemilost zagrebačkoj mladeži. Već u ovoj sceni Jelić poseže za kreativnim vizualnim rješenjima te nam svoje likove predstavlja tehnikom *split-screena*, odnosno kadar lomi na nekoliko prozorčića unutar kojih vidimo protagoniste i odgovarajuće ime ispod svakog od njih. U ovom uvodnom dijelu dobivamo neke osnovne karakterne obrise naših budućih junaka, a oni se pak podijele na parove od kojih svaki dobije vlastiti zadatak te, samim time, film biva razdijeljen na tri narativne linije čija ćemo zbivanja paralelno pratiti do kraja filma.

Lena (Lena Medar) i Maša (Lana Bogović) odlaze u stan da bi sve pripremile za tulum i doček ekvinocija, no stvari se zakompliciraju kada im nepoznati gosti počinju lupati na ulazna vrata popraćeni bijesnim upozorenjima čangizave susjede koju utjelovljuje Ksenija Marinković u jednoj do svojih standardnih izvedbi nabrijane purgerske gospode. Međutim, Lenu, glavnu organizatoricu tulumu, najviše muči hoće li se na tulumu pojavit Miki Solus, kantautor s Filozofskog čija je jedna pjesma ujedno i naslov ovog filma. Između nje i Maše razvije se tipična djevojačko adolescentska netrpeljivost i sve kulminira nespretno režiranim ekscesom u "sobi za akciju".

U drugoj narativnoj liniji pratimo dvojicu najboljih frendova, Mrvu (Patrik Gregurec) i Kačiju (Mislav Živković), čije prijateljstvo ubrzo dolazi na kušnju. Njih dvojica zaduženi su za nabavljanje cuge, no i njima se plan zakomplicira jer su, vrlo jednostavno rečeno – kreteni koji su



u stanju u sat vremena izgubiti kupljenu cugu, svoje osobne, novčanike... Kako kaže kontrolor ZET-a (koji ih zaustavlja jer, naravno, nemaju karte ni novac za kupiti karte), bolje da su svoje glave izgubili. No, ipak, dečkima su njihove glave čvrsto na ramenima i Kači, koji je nešto manjki kreten, naljuti se na svog frenda jer mu ovaj nije dao do znanja da je usput nabavljenu "pinkicu" trave sakrio u džep njegove jakne. Nakon bijega od policajca, ZET-ovca i Uberovca kojeg su prevarili, svada eruptira u noćnom tramvaju, teške riječi bivaju izrečene i ovaj se par "bisera", naposljetku, pomiri provlačeći ZET-ov pokaz na za to predviđenom uređaju. Eto, barem da nešto naprave kako treba...

U potragu za zelenim svetim gralom uputili su se nabrijana Splićanka Luna (Luna Pilić) i *spaljeni* Blagi (Tin Blagojević), osobe isprva nespojiva karaktera koje do kraja balade ipak pronalaze prostora za međusobno razumijevanje. Njihov đanerski pohod svojevrsna je turneja po znamenim mjestima "henganja" mladeži u centru Zagreba. Od legendarne trgovine Žabac, preko klupica na Opatovini pa sve do Džamije, Luna i Blagi pokušavaju nabaviti "kesu" trave (paket od 25 grama) te, u konačnici, dilera poznatog pod imenom Lepi pronalaze u backstageu Tvornice Kulture za vrijeme koncerta zvijezda mlade treperske scene

u Hrvatskoj – sastava High5. Da sumiram, traža je bila prejaka zbog čega njih dvoje nije pronašlo svoj put do tuluma, koji ionako više nije ni trajao jer je u stanu došlo do potpunog raspada sistema. Naime, čini se da se zagrebačka mladež lišena konzumacije trave pretvara u poprilično nasilnu pa čak i psihotičnu skupinu majmuna.

Dramaturški je recept, dakle, krajnje jednostavan – dvije osobe odlaze na misiju, tijekom epizodnih dijelova između njih dolazi do sukoba, ali, napisljeku, prijateljstvo pobjeđuje sve prepreke. Ovako strukturirana priča s više narativnih linija savršeno se uklapa u ideju Zagrebačkog ekinocija, međutim, problem je nastao u tempiranju i, retrogradno, u razvoju scenarija. Prvim epizodnim scenama, odnosno susretima s preprekama organizaciji tuluma, potrebno je previše vremena da dođu do poante i tijekom njih likovi (doslovno) stoje na mjestu te film ispučava nekoliko što boljih, što lošijih, humorističnih dosjetki pritom zaboravljajući da radnja mora ići naprijed da bi one zaista funkcionirole. Osim toga, tu je i scena na samoj polovici filma koja služi da bi se prikazalo zahuktavanje nesuđenog tuluma koja ima dva konkretna problema. Kao prvo, Apokalipso Darka Rundeka jednostavno nije odgovarača glazbena podloga za ovu scenu. Nije toliko što je to pjesma iz vremena kada su ove

generacije još bile u pelenama (istina, svi vole Apokalipso, no neki suvremeniji glazbeni broj bi svakako bolje odgovarao), veći je problem što atmosfera pjesme jednostavno ne pranja uz prikazane kadrove.

Daleko je rezonantnija scena pred sam kraj, kada je tulum dosegao svoj vrhunac, rasplesana pijana gomila počela ludovati, a sa zvučnika trešti trash hit Gaber hip-hop sastava Krankvester. Uostalom, ako već imamo jedan montažni niz koji nam prikazuje rasulo partijanja – je li nam stvarno potreban onaj prethodni koji prikazuje početak cuganja? Također, pogrešno je tempirana i scena klimaksa svađe između Mrve i Kačije koja slijedi ubrzo nakon polovice filma, što znači da rasplet njihova odnosa pratimo i prije nego dođe do vrhunca sukoba u drugim narativnim linjama. Pogrešno tempirane scene i spori razvoj radnje donekle je spasila (bolje rečeno, zakamuflirala) dinamična montaža, a protočnosti pomoglo i oslanjanje na vizualne tehnike poput inserata s objašnjenjima kolokvijalnih izraza te korištenje animacija.

Producija Zagrebačkog ekvinocija je na zaista zavidnoj razini, jer okupiti mlade filmske amatere, koordinirati brojne nemirne statiste, ishoditi sve potrebne dozvole, dogovoriti suradnju s nekoliko profesionalnih glumaca te se pobrinuti da su svi siti i napiti, nije lagan zadatak ni za plaćeni i iskusniji producentski tim. Treba spomenuti i iznimno uvjerljivu scenografiju (prvenstveno grafite) koja je stan u centru metropole stvarno pretvorila u prostor za ludiranje. Glumačka ekipa mlađih naturščika svoje je uloge odigrala bez prevelikih grešaka, tek tu i tamo uz pokoju neuvjerljivost koja je uobičajena pojавa i u izgovoru akademski obrazovanih glumaca, no njihove nebrusene izvedbe sasvim se uklapaju u nesavršenost cijelog filma. Uostalom, ni iskusniji glumci ne bi mogli spasiti neke od jednostavno loših dijaloga.

Kamera osobitu pažnju pridaje ocrtavanju Zagreba, a na vrhuncu je svoje razigranosti u kadrovima snimljenima za vrijeme stvarnog nastupa grupe High5. Režija na početku filma, točnije

sceni u The Old Pharmacy Pubu, ide više u smjeru sitcoma, no do kraja filma Jelić je više-manje pohvatao sve konce svoje vizije te nam napokon podario pravi mладенаčki film kakav je našoj kinematografiji već odavno trebao.

Zagrebački ekvinocij je ogoljen, razbacan, zaigran i iznad svega zabavan te je prototip suvremenog filmskog pristupa koji će se, neminovno, iskrstalizirati u nadolazećem desetljeću. Film je to koji je najbolje gledati u kinodvorani, kao dio kolektiva koji je ponijela osvježavajuća i dinamična energija prikazanog filmskog svijeta. Jer ipak – ovo je film od mlađih za mlađe, partizanski pothvat “internet” generacije da ostavi svoj digitalni filmski otisak i stane u čvrstu obranu adolescentske ludosti, gluposti, bunta i prijateljstva. Za Zagrebački ekvinocij se ne može reći ni da je dobar, a bome niti da je loš, ali iz svakog se pojedinog kadra osjeća da je rađen iz jedne velike ljubavi, ljubavi prema osjećaju slobode, ljubavi prema osjećaju omamljenosti, ljubavi prema svome gradu, ljubavi prema svojim prijateljima te, povrh svega, ljubavi prema – filmu.

Matej Beluhan

UDK: 791.633-051FARRELLY, P."2018"(049.3)

Zelena knjiga: Vodič za život

(*Green Book*, Peter Farrelly, 2018)

“Ako nisam dovoljno crn, ako nisam dovoljno bijel i ako nisam dovoljno muškarac, reci mi, što sam ja onda?” Premda i na pragu trećeg desetljeća 21. stoljeća ovo pitanje upućeno u prvom redu samom sebi, a odmah zatim i društvu u kojem se osoba nalazi, itekako ima smisla s obzirom na diskriminirajuće socijalne i zakonske koordinate u nizu dijelova svijeta, ono je 1962. na američkom Jugu bilo puno više od pitanja vezanoga uz vlastiti identitet. Bio je to upit o temeljima same zajednice. Ovo retoričko pitanje izgоварa jedan od dvojice središnjih likova američke biografske humorne drame *Zelena knjiga: Vodič za život* koja je obilježila matičnu kinematografiju u 2018. Film je osvojio nagradu Američke filmske akademije za najbolje ostvarenje, a Američki filmski institut uvrstio ga je među deset najboljih filmova godine te je privukao milijune gledatelja diljem svijeta. Filmske priče o zlu rasizma uistinu nisu rijetkost; također ni njihovo kontekstualiziranje kroz odnos dvojice u mnogo čemu različitim ljudi; baš kao što ni zaplet o pojedincima koje vožnja automobilom istodobno sukobljava i povezuje nije novost na velikom ekrantu. Osobito doda li mu se međurasni i međuklasni segment, kako je to izveo još jedan oskarovski laureat, *Vozeći gospođicu Daisy* (*Driving Miss Daisy*) iz 1989. u režiji Brucea Beresforda s kojim se *Zelena knjiga: Vodič za život* najčešće uspoređuje.

Pa ipak, recentni rad redatelja i suscenzarista Petera Farrellyja premijerno prikazan na festivalu u Torontu 2018., na kojem je znakovito osvojio nagradu publike, uspio se, unatoč više-manje već viđenim elementima, nametnuti

kao svjež, ozbiljan i zabavan film. Može se reći da uz još neke slično intonirane recentne radeve kao što su *Tajni život kućnih pomoćnica* (*The Help*, Tate Taylor, 2011) i *Skrivene brojke* (*Hidden Figures*, Theodore Melfi, 2016) učvršćuje podžanr pitko ispričanih drama o rasnoj segregaciji u američkom društvu na samom pragu njezine zakonske eliminacije sredinom 1960-ih.

Zelena knjiga: Vodič kroz život radi to na veoma promišljen način koji izvrsno komunicira s publikom otpočetka je tretirajući kao ključnog svjedoka jedne osobne transformacije te koji slojivo gradi jedan filmski svijet čiji su dijelovi u gotovo svakom segmentu priča za sebe. U filmu se, naime, od prvog kadra stvara iluzija ulaska u konkretno vrijeme i prostor čije naoko bajkoliko ozračje prepuno atraktivne glazbe, privlačnih interijera i eksterijera te duhovitih dijaloga služi kao slatkasti sirup čiji je osnovni sastojak itekako gorak. Mada bi se lako moglo prigovoriti da je to u biti pojednostavljena fantazija o jednom mračnom vremenu koje i dalje traje usprkos u međuvremenu donesenim zakonima i uhodanoj praksi, upravo je njegova bajkovitost lucidno iskorišteno sredstvo i kada je riječ o temi kojom se autori bave, i kada je riječ o komuniciranju s publikom. Sve se to, dakako, moglo ispričati kudikamo zagasitiće i na taj način nedvojbeno bliže stvarnim okolnostima. Ali, ovakav je redateljski pristup u konačnici doveo do rada čija lakoća gledanja pojačava težinu središnjeg pitanja te mu tako i odgovor čini prijemčivijim. Ponekad su najproblematičnije stvari u životu najshvatljivije kroz jednostavan pristup. Pristup u kojem je ono loše, pa i najgore, rješivo samo kroz nekorištenje istih metoda. Pritom rasna segregacija i rasizam nesumnjivo pripadaju u ono najgore.

Tko u filmu za sebe smatra da za svoju okolinu nije ni dovoljno crn, ni dovoljno bijel, ni dovoljno muškarac? To je Donald Walbridge Shirley, zvan Don, jedan od dvojice ravnopravnih protagonisti. Rođen na Floridi 1927. Shirley je od malena pokazivao iznimam dar za glazbu postavši akademskim pijanistom, doktorom glazbene umjetnosti te cijenjenim izvođačem jazza

KINO-
REPETOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

i klasične glazbe, kao i skladateljem. Njegovu je virtuoznost istaknuo i znameniti ruski skladatelj ukrajinskog podrijetla Igor Stravinski. No Shirley je uz slavu kao umjetnik neprestance doživljavao i sustavnu diskriminaciju kao Afroamerikanac od čega film i polazi. I dok je Shirley za rasne nesnošljivosti dio američkoga bjelačkog stanovništva, osobito na Jugu, bio dio segregirane i šikanirane manjine, za dio je vlastite rasne zajednice bio odveć "bijel" zbog obrazovanja i višega socijalnoga statusa, dok su njegove veze s muškarcima bile u to doba, dakako, dodatni razlog za diskriminaciju. Shirleyjeva trostruka izoliranost te povremeno otvoreno neprijateljstvo sredine, ovisno gdje se i u čijem se društvu našao, u filmu je uglavnom predstavljena kroz problem položaja Afroamerikanaca u američkom društvu u politički i socijalno burnom razdoblju 1960-ih. Premisa o uspješnom afroameričkom glazbeniku koji se na turneji američkim Srednjim zapadom i južnim državama u jesen 1962. neprestance suočava sa zadnjim trzajevima zakonski tolerirane rasne segregacije, temeljena je na stvarnim osobama i povijesnim okolnostima, a u konačnici je zaživjela kroz ono ponajbolje u filmu. To je filmski pismeno i iznimno izražajno interpretiranje zbiljskih događaja koje izbjegava puko nizanje faktografije kakvo je primjereno kroničarskom, a ne umjetničkom pristupu. Pritom se faktografsko u filmu oživljava harmoniziranim spojem osobne drame – u koju je utkano podsta humora – te dramatičnih okolnosti u SAD.

To je vrijeme u kojem je na čelu države John F. Kennedy u čijem su kratkom obnašanju dužnosti američkog predsjednika mnogobrojni depriviligirani Amerikanci vidjeli mogućnost promjene. Baš kao i u djelovanju njegova brata Roberta F. Kennedyja kojemu se kao tadašnjem ministru pravosuđa u jednom trenutku u filmu obraća sâm Don Shirley. Kennedyjeva će se politika izjednacavanja zakonskih prava svih Amerikanaca nakon njegova ubojstva u atentatu 1963. oživotvoriti u dva fundamentalna opća pravna akta. To su Zakon o građanskim pravima iz 1964. i Zakon o biračkom pravu 1965. Njima je de jure dokinuta

rasna segregacija u SAD-u, i to puno stoljeće nakon završetka Američkoga građanskog rata.

Radnja se događa uoči tih tektonskih zakonskih promjena te mu je i naslov svjedočanstvo o prilikama koje su desetljećima opterećivale položaj depriviligiranih Afroamerikanaca. Zelena knjiga iz naslova odnosi se na publikaciju *The Negro Motorist Green Book* čiji je autor afroamerički poštanski službenik iz New Yorka Victor Hugo Green, a objavljivala se od 1936. do sredine 1960-ih. Riječ je o vodiču za polako stasalu srednju klasu Afroamerikanaca koja je bila dovoljno mobilna i imućna da se upućuje na turistička i poslovna putovanja zemljom. Međutim, u istom su razdoblju diljem SAD-a, a poglavito na jugu, Afroamerikanci i dalje tretirani kao drugorazredni građani kojima je rasizmu skloni mjesno stanovništvo tijekom putovanja odbijalo pružiti usluge poput smještaja, prehrane i autoservisa. Stoga je Greenov vodič služio kao smjerokaz prema hotelima, motelima, restoranima i radionicama u kojima su afroamerički putnici mogli dobiti uslugu, čak i u najnegostoljubivijim krajevima. Knjiga je doista imala zelene korice kao poveznicu s prezimenom svog autora, dok je nakon izglasavanja spomenutih zakona postala jednim od slikovitijih i, kako se pokazalo, filmičnijih povijesnih svjedočanstava segregacije. Ona je sve do sredine 1960-ih bila dijelom zakonodavstva kroz tzv. Zakone Jima Crowa, kako se pejorativno titulirao stereotipski pojmljen Afroamerikanac iz rasistički obojenog djela dramatičara Thomasa D. Ricea. Jim Crow u slučaju filma Petera Farrellyja postaje Don Shirley u očima cijele galerije likova koje susreće na dvomjesečnoj turneji o kojoj Zelena knjiga govori. Jim Crow simbol je američkih crnaca i za drugog protagonista priče. Barem početku.

Odnosno barem do početka njegove osobne transformacije iz slabo prikrivenog rasista u američkog multikulturalista. To je Shirleyjev vozač na turneji Frank Anthony Vallelonga zvan Tony Usna, u filmu poprilično plastično napisan i odglumljen, što je svakako zasluga i stvarne osobe i načina kako ga se u filmu dočaralo. I dok je



Shirley bio genijalni umjetnik, Vallelonga je bio prosječan Amerikanac svoga doba talijanskog podrijetla čije će iskustvo druženja s iznadprosječnom osobom i življenja u iznadprosječnim vremenima postati esencijom ove priče. Nije, naiime, slučajnost da se radnja zbiva u jesen 1962., konkretno od sredine listopada do Badnjaka, jer je to vrijeme u američkoj i unutarnjoj i vanjskoj politici vjerojatno jedno od najvažnijih za oblikovanje nacije u poslijeratnom razdoblju. Zanimljivo je da se i prošlogodišnji dobitnik Oscara za najbolji film, fantastična drama *Oblik vode* (*The Shape of Water*, 2017) u režiji Guilllerma del Tora radnjom smjestio doslovce u isto razdoblje, samo što se u njegovu slučaju naglasak stavio na kontekst vrhunca Hladnog rata tijekom Kubanske krize 1962., a u Zelenoj knjizi na (ne)spremnost dijela američkog društva na zakonsko dokidanje rasne segregacije. Tako Vallelonga na samom početku filma, u svom njuorškom domu, baca u koš za otpatke čaše koje su prethodno koristili afroamerički majstori koje je pozvala njegova supruga Dolores. Ona je u odnosu na Tonyja predstavnica kennedyjevski orijentiranog američkog socijalnog miljea te će u tom smislu ubrzati suprugovu

preobrazbu. A ona počinje Tonyjevom potragom za poslom, budući da je noćni klub u kojem je radio kao čuvar privremeno zatvoren. Potraga će ga dovesti do Shirleyja kojemu za planiranu turneju treba iskusni vozač i tjelesni čuvar. Isprva odbijen Donovim i rasnim i statusnim profilom, Tony će ipak uz podršku supruge pristati na angažman kako bi se uz pristojnu zaradu njoj i dječi vratio do badnje večeri. Pritom je na samom početku putovanja jasno da dvojica suputnika ne dijele nijednu ključnu životnu okolnost, ali je njihova gotovo prisilna suradnja predstavljena uz lucidno postavljenu scenarističku ravnotežu glavnih karakternih i socijalnih odlika dvojice likova. Mada je očito da je afroamerički glazbenik, unatoč umjetnosti, bogatstvu i profesionalnom uspjehu, samo prividno više rangiran na socijalnoj ljestvici, a italoamerički vozač također je dio depriviligiranog stanovništva, situacija je kontekstualno obrnuta. Njih dvojica u toj dvostruko različitosti – rasnoj i klasnoj – neprestance se sukobljavaju, što ih opet, s obzirom na narav angažmana, upućuje na zajedništvo. Don je prema mnogo čemu rezerviran, pojavom veoma elegantan, oslanja se isključivo na vlastitu daro-

vitost i obrazovanje, a to što je slavan i imućan služi mu uglavnom kao slabašna brana prema nedvojbenom diskriminiranju. Tony je, s druge strane, otvoren i bez dlake na jeziku, obožava hranu, koristi se snagom kad god zatreba, okružuje se sličima sebi, a u biti je nesvjestan da je velik dio društva predmet sustavnog zanemarivanja te nasilnog isključivanja. Točka u kojem će se ovako dva različita čovjeka početi međusobno shvaćati, podržavati te boriti se jedan za drugoga, locirana je u otpočinjanju svakodnevnih situacija koje potvrđuju njihove statuse. Neke su od njih prikazane duhovito i zabavno, neke mračno i s gorčinom. Prvima, primjerice, pripada početak putovanja kada vječno gladni Tony poslodavcu u automobilu ponudi pohetu piletinu koju Don inače ne konzumira te se njihovo nadmudrivanje pretvori u pravu bravuru međusobnog uvjerenja, od prvog zalogaja do uklanjanja ostataka hrane. Slično je i kada Tony iz dućana uzme, zapravo ukrade kamen što je za Donovo poštenje neprihvatljivo, dok lajt-motivom filma, postaje Tonyjevo pisanje pisama supruzi koji se od gramatički i sadržajno neukih tekstova, uz Donovu pomoć, pretvaraju u simbolima i emocijama nabijene crtice s putovanja.

U vedrijim trenucima dijaloškog i situacijskog nadopunjavanja dvojice protagonista film djeluje kao humorna drama na tragu *buddy-buddy* komedija, poglavito onih iz 1980-ih u kojima se središnji par osovilo oko međurasne osi (*Smrtonosno oružje /Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987/; 48 sati /48 Hrs., Walter Hill, 1982/). No pravu dramu socijalnog i političkog predznaka donose prizori u kojima Don doživljjava diskriminaciju te nasilničko ponašanje cijele lepeze stanovnika gradova koje posjećuju. Od radnika u koncertnoj dvorani i prodavača odjeće do naizgled učitve publike i domaćina koji svom glazbenom gostu ne dozvoljavaju korištenje nužnika ili prostora za objed. U tim je trenucima potpuno jasno zašto je priča naslovljena prema vodiču koji je afroameričkim putnicima savjetovao koja mjesta posjećivati, a koja svakako zabilaziti. Zato i hrvatski dodatak naslovu *Vodič*

za život ima smisla premda bi točnija kovanica bila *Vodič za preživljavanje*. Osim što afroamerički dio ovoga suputničkog para doživljava verbalno maltretiranje, doživljava i nasilje, i to ne samo mržnjom i segregacijom zadojenog puka, nego i predstavnika institucija poput policije. To cijeloj priči dodaje i kafkijanski element nemoći pojedinca spram beščutnog sustava okamenjenog u unutarnjoj logici. Kako Don tijekom turneje sve više postaje metom rasista, tako Tony sve više odbacuje predrasude i u nekome koga je pri prvom susretu apriorno odbijao, počinje gledati suborca u borbi za elementarnu pravdu i čovječnost. Kao što otkriva replika s početka ovog teksta, ta pravda i human pristup drugom čovjeku ne iscrpljuju se samo u poštivanju druge rase, nego svih odlika ljudskog bića. Jer je Don za bijele rasiste samo crn, ali je i za pripadnike svoje rase drukčiji jer je drukčijeg socijalnog i obrazovnog statusa, dakle "bijel".

Napokon, on u kontekstu zadrtosti nije ni dovoljno muškarac, s obzirom na homoseksualnost te film prema raspletu na poprilično bolan način skida sloj po sloj višestruke obilježenosti čovjeka poput Dona Shirleya. To je skidanje u filmu izvedeno uz efektну uporabu Tonyjeva lika jer on – vedar, neopterećen i prijamčiv ključnoj promjeni – generira ne samo Donovo hvatanje u koštač s onim što ga muči, nego i personalizira promjenu cjelokupne klime u društvu. Do jučer nevoljan piti iz iste čaše kao i ljudi druge rase, Tony je sada spremjan udariti policajca da bi obranio čast novog prijatelja. A budući da segregacija, osim na nasilju, počiva i na sprječavanju zblžavanja među ljudima, priča o Donu i Tonyju potvrđuje da je prvi korak prema potiranju predrasuda kontakt između dvaju ljudskih bića, međusobno upoznavanje i prilika da se nametnuti stereotipi pretvore u stvarne odnose. Iako se olako može zaključiti da je ovako postavljen rad u kontrastu sa ostalim filmovima Petera Farrellyja i njegova brata Bobbyja, njih su dvojica u nizu svojih ostvarenja, među kojima su i kinohitovi *Glup i gluplji* (*Dumb and Dumber*, 1994) i *Svi su ludi za Mary* (*There's Something About Mary*, 1998), redovito

držali stranu najslabijih ili najneshvaćenijih u jednoj sredini. Zelenu knjigu Peter Farrelly je režirao bez pomoći svoga brata posvećenog drugim projektima i sâm srušivši predrasudu o jednom tipu filma koji može režirati. Dapače, film je minuciozno režiran, nemetljivo sugestivno i što je najbitnije posvećen je isticanju punine likova i posebnosti njihove priče. Uz redatelja, scenarij su napisali Brian Hayes Currie te Nick Vallelonga, Tonyjev sin koji se u filmu s ostatkom obitelji pojavljuje u manjoj ulozi. To personalno prepletanje stvarnosti i umjetnosti podaruje filmskoj *Zelenoj knjizi* dozu autentičnosti, kao što je i glazba – spoj izvornih Shirleyjevih interpretacija, manje poznatih ondašnjih skladbi te partiture skladatelja Krisa Bowersa – stvorila idealnu kulisu za dramu koja je i priča o glazbeniku. Njega tumači Mahershala Ali, koji se u samo nekoliko godina nametnuo kao jedan od vodećih američkih karterskih glumaca na malom (*Kuća od karata / House of Cards*, Beau Willimon, 2013–18/; *Pravi detektiv /True Detective*, Nic Pizzolatto, 2014–/) i velikom ekrantu (*Mjesecina /Moonlight*, Barry Jenkins, 2016/; *Skrivene brojke*).

Nakon *Mjesecine* ponovno nagrađen Oscarom za najbolju sporednu mušku ulogu, Ali je zapravo jedan od dvojice glavnih glumaca ostvarivši svojim decentnim, a snažnim nastupom zasad ulogu karijere. Isto bi se moglo reći i za Vigga Mortensena (*Ruska obećanja /Eastern Promises*, David Cronenberg, 2007/; serijal *Gospodar prstenova /The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001, 2002, 2003) u ulozi Tonyja čija je fizička preobrazba popraćena rafiniranim humorom i jednakom sirovošću. Njih su dvojica realizirala tako uvjerljivu međuigru da je film samim glumačkim izvedbama vrijedan lauda. Možda im je ispred kamera uspjelo ono što je u stvarnom životu uspjelo njihovim likovima – iskrena ljudska povezanost unatoč svemu.

KINO-
REPERTOAR

Boško Picula

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051COOPER, B."2018"(049.3)

Zvijezda je rođena (A Star Is Born, Bradley Cooper, 2018)

Mogao bih reći da je redateljski prvijenac Bradleyja Coopera *Zvijezda je rođena* već neka vrsta filmskoga klasika, iako je nastao tek prošle godine. Ovaj film čak dvije stvari čine snažnim djelom. Prvi element – a to je onaj na koji bi se moglo i požaliti – jest element marketinga pa se o filmu mnogo toga moglo saznati i prije gledanja; i o nesuđenim režiserima (Clint Eastwood), i o nesuđenim glavnim glumicama (Beyoncé), ali i o samom snimanju, produkciji, kao i o radu s velikom pop-zvijezdom današnjice, Lady Gagom. Ali dobro, to je sada već lajmotiv velike industrije na koju se moramo i možemo naviknuti, dapače, trebali bismo biti sretni što su nam online dostupni brojni intervjuji i druge stvari vezane uz film. Danas je to za kritičara velika prednost jer može više, brže, lakše saznati mnoge elemente nastanka filma koji mogu obogatiti njegovo razumijevanje i otkriti namjere njegovih tvoraca.

Drugi element koji ovaj film čini klasikom, njegova je povijest. Naime, ovo je već četvrta verzija sličnoga ili istoga scenarija. Prvi film pojavio se sad već daleke 1937. te je tematizirao uspon mlade glumice. Glumački par činili su Janet Gaynor i Frederic March, a vrijedi napomenuti da je Gaynor bila velika zvijezda nijemoga filma. U biti, možemo reći da je svaka verzija *Zvijezde...* uvijek uzimala u svoju glumačku postavu jednu od popularnijih glumica tadašnje generacije i hollywoodske produkcije. Tako je Gaynor gradila sliku filma već svojom prepoznatljivošću iz ranijega razdoblja. Ista se praksa nastavila i sa sljedećim filmom iz 1954, međutim, uz djelomičnu prilagodbu da se više nije radilo o mlađoj glumačkoj zvijezdi, već o glumačkoj zvijezdi u mjuziklu. Tadašnji par Judy Garland i James Mason nametao

se sam od sebe, pogotovo Garland koja je kao velika dječja zvijezda imala golemo glumačko i zabavljajučko, ali i vrlo teško životno iskustvo.

Treća i predzadnja verzija iz 1976., a u kojoj se spojio glumački par Barbra Streisand i Kris Kristofferson, prema mišljenju većine kritičara najlošiji je film u nizu. Međutim, scenaristi su dobro prepoznali koji pomak trebaju napraviti u odnosu na starije filmove – od glumačko-glazbenoga miljea u rock vode. Tome je vjerojatno kumovalo i razdoblje – teško bi u 1970-im bilo prodati publici oslanjanje na klasični muzikl, jer je on u to vrijeme već duboko bio zakopan u 1950-ima. Nakon rock'n'roll revolucije u glazbi i emancipacijskih (kontra)kulturnih strujanja u američkom društvu, kao i nakon velikih i društveno značajnih koncerata, rock-zvijezda postala je logičan izbor u prilagodbi scenarija, a stil života tadašnjih popularnih glazbenika, npr. Jima Morrisona, ali i mnogih drugih, pomagao je scenariju da bude uvjerljiv i prepoznatljiv. Ali ono što je filmu ipak odmoglo navodna je kontrola Barbre Streisand nad produkcijom pa je, osim glume koja se često opisivala kao otrcana i srce drapateljna, na odjavošpici ostalo i da je nosila svoju vlastitu odjeću.

Režijski prvijenac Bradleyja Coopera otvara se scenom s koncerta. Time već vidimo da će važan dio filma predstavljati glazba, dapače, mogli bismo reći da je ona jedan od važnih likova. Osim toga, već na samome početku pokazuje se važna karakteristika lika Jacka Mainea (Bradley Cooper) – on odmah nakon koncerta kreće u potragu za alkoholom. Njegov problem s alkoholom i drugim opijatima prisutan je od početka te on praktički nikad niti nije trijezan. No, sklonost alkoholu "donijela" mu je ipak i jednu pozitivnu stvar – u baru upoznaje Ally (Lady Gaga), konobaricu predivnoga glasa, ali koja nije uspjela u glazbenoj karijeri jer kako kasnije kaže Jacku nije bila dovoljno fizički zanimljiva producentima. Njihov susret je zanimljiv, ali možda ipak malo pretjeran: Jack sjedi za šankom i sluša Ally kako pjeva *La vie en rose*, i odmah je očaran njezinim glasom. Za njega njezin glas postaje njezina prava ljepota. Naravno, ništa u filmu nije

slučajno, pa tako niti odabir ove pjesme Edith Piaf o "gledanju na život kroz ružičaste naočale". Ally je tridesetjednogodišnja neuspjela umjetnica, ali njezin je optimizam, u trenutku kad je već odustala od svega, konačno nagrađen. Jack i Ally odmah se zblžavaju te već u garderobi on skida njezine umjetne trepavice i želi je vidjeti kakva jest, bez maske, jer ona je njezin glas, njezina je prava ljepota ono što ona kao umjetnica može i ima reći drugima. Njihovo druženje traje cijelu noć i pri tome se otkrivaju jedno drugome: Jack priznaje da je ostao bez majke već pri porodu i priča o ocu, a Ally pokazuje vještina pisanja stihova recitirajući pjesmu koja će postati temeljni nosilac samoga filma.

Već narednoga dana Jack je poziva na vlastiti koncert da zajedno izvedu njezinu pjesmu, koju je on u međuvremenu uglazbio, te šalje privatni avion po Ally. Njihov zajednički nastup pokazuje se veoma uspješnim te Ally kreće na put ispunjenja Jackova proročanstva o njoj kao velikom talentu. No taj uspjeh zasjenjen je realnim životom u kojem je Jack alkoholičar; već prve večeri nakon koncerta, on se "ukomiran" sruši na krevet, a ona ga pazi dok se otriježnjen ne probudi, te tada vode ljubav po prvi put. Romantika, naravno, ne može trajati predugo – već poslije sljedećega koncerta, na kojem je izvela svoju pjesmu na klaviru, pristupio joj je producent Gavron koji je želi zastupati. Razvoj karijere junaka dijametralno je suprotan; u trenutku kad se upoznaju, on je na vrhuncu, prepoznaju ga na ulici, fotografiraju. Nasuprot tome, Ally je tek na početku i ne zna se još nositi s pritiskom i popularnošću, što dodatno potencira i njezina sklonost oma-lovažavanju same sebe, kao i iskompleksiranost izgledom. Njezino je iskustvo loše, i ne može vjerovati u to što joj se događa niti to prihvati, kao niti razumjeti sve zamke onoga što se od nje očekuje – producent je usmjerava u lukrativnije vode, mijenjajući joj imidž i glazbeni izričaj.

Motiv vjenčanja Jacka i Ally, prekretnica je filma: a ono dolazi nakon još jedne svađe zbog njegova alkoholizma kada je on, da bi izmirio situaciju, prosi, te se vjenčavaju istoga dana. Time



ulazimo u drugi dio filma koji karakterizira pad tempa, pa i glumačke ozbiljnosti. Sada glavni problem za gledatelje postaje prikaz odnosa Jacka i Ally, kao i nedovoljno motivirana promjena njezina ponašanja budući da ona ne mijenja samo glazbeni izričaj, nego i svoju osobnost (a mijenja čak i boju kose u crvenu), što sve skupa dolazi prilično brzo i neuvjerljivo. Sukus sukoba jest u tome da je ona iz nejasnih pobuda podlegla pritisku producenta da banalizira glazbu i trivijalizira stihove, što ni Jack ne razumije pa joj je u žestokoj svađi, pijan i bijesan, po prvi i posljednji put izgovorio da je ružna. Smisao toga razgovora nadovezuje se na scenu s početka, kada joj je rekao da istinski umjetnik može biti samo onaj koji se ne skriva, koji se daje i koji ima što reći te da su osobe s takvom vrstom talenta dužne učiniti sve da ga zadrže i pokažu drugima. Jedan dio kritike vidio je tu mizogino patrijarhalno dociranje smatraljući da Jack "pokroviteljskim" stavom u biti želi kontrolirati Ally i sputati je (što su, doista, možda relikti iz nekih ranijih filmova), dok su drugi, pak, u tome vidjeli poruku da je rock-glazba superiornija pop-glazbi. No s druge strane ima li žešćega feminističkog stava od toga da je Ally istinski lijepa, dapače prelijepa kad isijava

svoj istinski talent, i da nije baš toliko lijepa kad sama sebe svede na polugolo skakutanje i pjevanje laganih, ne baš dubokih pop-pjesmuljaka? I prigоворi koji su se ticali glazbe, u biti su promašeni, jer niti nije bilo riječi o žanru pop-glazbe u cjelini, nego o konkretnoj glazbi koju Ally radi s novim producentom.

No najvažnije je da su se u toj njihovoj svadbi iskazale ključne stvari ne samo njihova odnosa nego i onoga što ih obilježava kao osobe; u skladu s onom da pijan govori što trijezan misli, Jack doista jest Ally rekao da ona pati od toga da se svidi svima (našto je ona počela spominjati njezina mrtvoga oca, također alkoholičara) i da je ružna, ali po njezinu emocionalno izrazito burnoj reakciji čini se da ju je pogodio u žicu; površnim pjesmuljcima pokušava se svidjeti drugima, jer se ne svida dovoljno samoj sebi; pod svaku cijenu pokušava dobiti odobravanje da je dovoljno dobra, jer sama misli da nije. A sve to nije dovoljno dobro i ne bi joj smjelo biti budući da bi trebala težiti zrelom izričaju i ozbiljnosti, što se, pak, teško može postići bez proživljene tragedije (što ćemo shvatiti tek na kraju filma).

S obzirom na to da već od prije znamo da će radnja završiti tragedijom, bilo je zanimljivo

vidjeti samo na koji će se način film rasplesti. Jack, već pomalo suicidalan, odlazi na odvikanje od alkohola i opijata, ali izlazi neizlijечен, nažalost, upravo na Allyn nagovor, jer mu tijekom posjete kaže da im svima nedostaje i da bi voljela da se vrati kući. To se sve, paradoksalno, događa u situaciji kada se ona upravo spremna na europsku turneju. Svom producentu Gavronu (Rafi Gavron) predlaže da joj se i Jack pridruži, što se njemu nikako ne svida, ali u suprotnom je čak spremna otkazati već dogovorene nastupe. Taj se potez pokazao presudnim jer Gavron odlazi Jacku u posjet i uvjerava ga da je breme za Ally i sramota za njihov brak te da samo škodi njezinu karijeri. Jack tada shvaća da Ally laže kada mu kaže da je turneja otkazana i da se veseli da se njih dvoje posvete jedno drugome, pa ne vidi drugi izlaz osim da je uistinu riješi svoga balasta i počini samoubojstvo (nešto ranije Ally pronalazi stihove njegove nezavršene pjesme posvećene njoj, koja najavljuje tragičan kraj).

Već sam napisao da glazba u filmu postoji praktički kao samostalan filmski junak, možda čak i kao svojevrstan narator koji nam izlaže radnju. Tako se već i pjesmom, kojom se otvara film, nazire i cijeli rasplet jer se pokazuje tipičan život rock-zvijezdi, problemi s kojima se susreću, a verzija pjesme Edith Piaf, koju izvodi Ally, profilira je kao lik koji je početnik te optimizmom pokušava prekriti tešku realnost i razočaranja koja je okružuju. Međutim, tek je naslovna pjesma *Shallow* ona koja ogoljuje filmske junake, istinski lajtmotiv cijelog filma. U trenutku njezina nastanka, kad je tijekom noćnog druženja Ally sklada i rearanžira pred Jackom, mi već vidimo da je to dvoje filmskih junaka u svojevrsnom dijalogu. Pjesma je i zamišljena kao duet, pa zapravo funkcioniра kao dijalog, koji nam otkriva pozicije u kojima se nalaze Jack i Ally. A oni se nalaze na prekretnici i postavljaju sebi pitanje je li to to, ili u životu ima nečega više; za Jacka da se konačno izvuče iz začaranoga kruga alkohola i ovisnosti, a za Ally da iskorakne na pozornicu i da svoju nesigurnost ostavi iza sebe. No zašto je ta pjesma onda romantična balada? Pa upravo zato što po-

kazuje da oni u svojoj zajedničkoj ljubavi pronađe odgovore koje postavljaju u njoj, i sada kada su pronašli jedno drugo, tranzicija konačno može početi. Ona je ocrtna i zaokružena u odličnom ljubavnom rekviјemu na kraju filma. Pjesmu koju je Jack pisao u tajnosti, i koja je trebala poslužiti kao njegovo oproštajno pismo (*I'll Never Love Again*), u posljednjoj sceni pjeva Ally. Osim kao rekviјem za umrlog muža, pjesma funkcioniра i kao element povratka korijenima – njome Ally doista postaje “zvijezda koja je rođena” iskovana u obiteljskoj tragediji te se u potpunosti formira kao umjetnica i zaokružuje kao osoba.

Nažalost, ono što je uistinu tragično jest to da se život često naruga umjetnosti. Tako je pred samu pripremu te posljednje scene Lady Gaga doznala da joj je dugogodišnja prijateljica na samrti, te iako je otišla sa snimanja, ipak na koncu nije uspjela stići oprostiti se s njom. Nakon toga snimila je završnu scenu u kojoj se praktički opršta od umrloga muža, pa gledajući tu scenu možemo upisati i dodatne emocije u tu izvedbu, a i poprimiti drugačije viđenje snage koja isijava iz te scene u kojoj u potpunosti dominira Ally, a publika ostaje nejasna, u prikrajku i nevidljiva. Da je sve vezano uz glazbu shvaćeno vrlo ozbiljno, pokazuju Cooperove pripreme: čak osamnaest mjeseci pohađao je satove pjevanja budući da je svoj glas morao sniziti za jednu oktavu, a također je morao naučiti svirati gitaru, što se isplatilo jer se može pohvaliti da je uspio svirati na Glastonburyju i Coachelli, festivalima na kojima je produkcija uspjela dobiti po nekoliko minuta da se snime scene koncertnih nastupa. Cooperu je ovo najbolja uloga do sada. Glumca kojeg pamtim po nastupima u tri dijela *Mamurluka* (*The Hangover*, Todd Phillips, 2009, 2011, 2013) i sličnim filmovima, i koji je *U dobru i zlu* (*Silver Linings Playbook*, David O. Russell, 2012) i Američkom snajperistu (*American Sniper*, Clint Eastwood, 2014) imao prve dramski ozbiljnije uloge (ako zanemarimo kazališne nastupe), sada se pokazao kao posve zreo glumac koji može iskazati i drugačije lice od onoga koje smo navikli gledati. Lady Gaga je, dakako, pjevački odlična, a kao

glumica je dobra onoliko koliko treba biti da bi dobro funkcionirala u filmu.

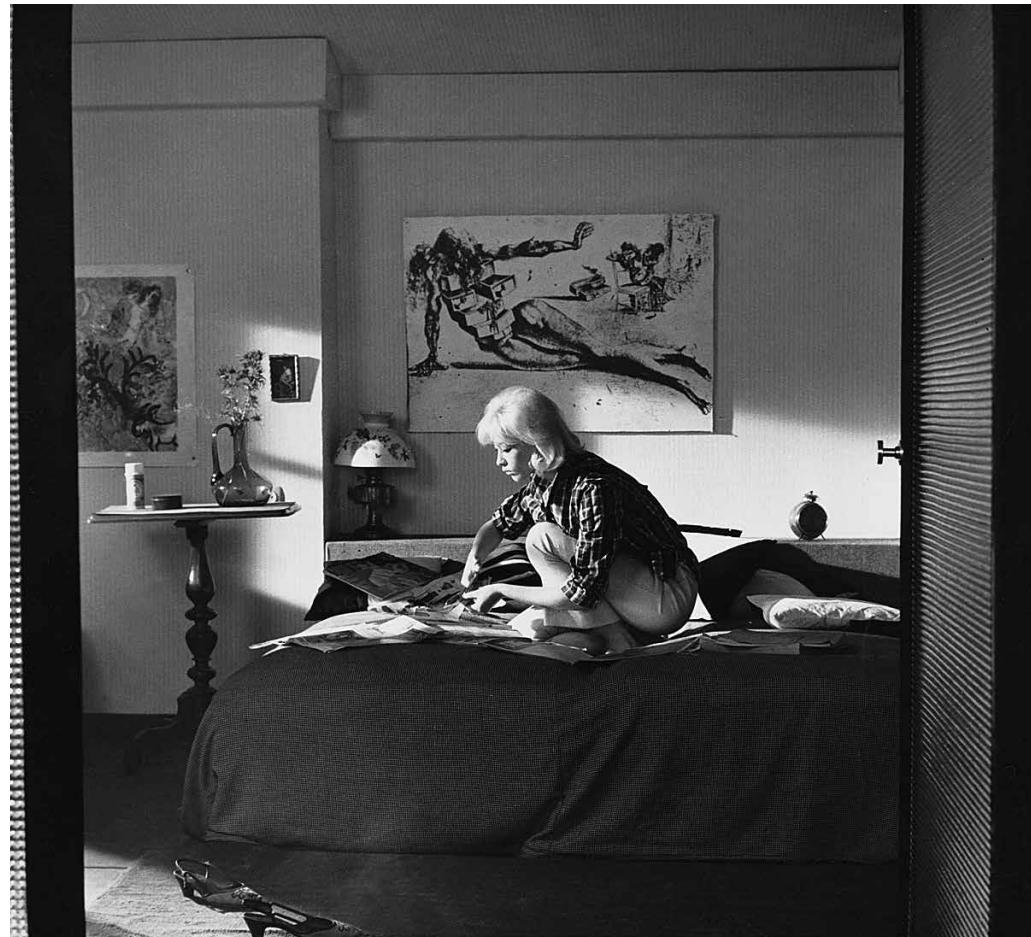
Ono što doprinosi kvaliteti i uspjehu filma jest i to što je riječ o ljubavnoj melodrami koja nije upala u zamku patetike i predvidljivosti; s jedne strane imamo veliku i romantičnu ljubavnu priču, ali i tragediju koja je još veća, tim više što je nastala iz prevare i zabune, djelovanjem producenta Gavrona – ali to je sve potrebno budući da moramo na kraju doći do likova koji su ispunjeni određenom snagom i jasnoćom. Cooperova režija film čini dosta prizemljenim i promišljenim – npr. u prvom dijelu filma lik Jacka nikad nije središnje postavljen u kadru, ali Ally jest od prve svoje pojave. Trenutak kada se Jack pojavljuje u središtu kadra središnji je trenutak i samoga filma (u sceni kad je u krevetu s Ally). Tako nam se kazuje da se sad nalazi uz Ally koja je središnja osoba i za njega samoga. Važan za vizualni izgled filma zaslužan je naravno i snimatelj Matthew Libatique koji se s Cooperom odlučio za saturirane i zagasite, zasićene tonove, često i za snimanje kamerom iz ruke, čime se naglašava razlika između koncertnoga prostora i intimističkih scena Jacka i Ally.

Ono gdje su se Cooper i Libatique i generacijski našli s gledateljima, sigurno je i način snimanja koncertnih nastupa. Za razliku od totala koji su prevladavali u verziji iz 1976, u Cooperovu filmu pokretna kamera stalno je prisutna na pozornici i kreće se među izvođačima u razini pogleda, naglašavajući dinamiku na pozornici tijekom izvedbe, što je slično prikazu suvremeno snimljenih koncertnih nastupa. No ne približava se Cooper generacijski svojim gledateljima samo time. Generacijski jaz između gledatelja iz 1970-ih i danas vidi se i u ciničnom iščitavanju priče u ovoj najnovijoj verziji. Mnogi su u film upisivali elemente melodramatske patetike, pa se možda i skrivali od izlaganja ovakvoj priči na iskren način. Očito smo generacijski došli do trenutka kada se sramimo biti izloženi velikim emocijama, ili se, možda, ne znamo nositi s njima. Moguće je da ih se generacija TV serije *Euforija* (Euphoria, Sam Levinson, 2019–) boji pa se cinično s njima

izruguje, iako na sve moguće načine pokušava kompenzirati nedostatke emocija i melodrame u vlastitim životima.

Zaključno: ovo je jedna od boljih verzija ove priče. Odlično vrijednosno komunicira s gledateljima, glazba je izvrsna, suvremena, savršeno isproducirana, a jedna od velikih vrijednosti filma jest i to što nam je ponudio dvije mogućnosti o kojima ćemo možda moći raspravljati u budućnosti. Prva je da će biti zanimljivo u kojem će se smjeru razvijati karijera Bradleyja Coopera, koje će filmove glumački birati te hoće li i dalje režirati. Druga je u kome će smjeru ići Lady Gaga – ona je već sada velika pjevačka i društvena zvijezda, i sigurno bi bilo zanimljivo vidjeti još jedan film s njom u glavnoj ulozi u kojoj bi mogla pokazati snagu i ozbiljnost svoga glasa podalje od previše isproduciranih pop izvedbi.

Ante Pavlov



Milena Dravić
u prizoru iz
filma Rondo
(Zvonimir
Berković, 1966)

98-99 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.221/.228(497.5):791.32.072.3(438)(049.3)

Urszula Putyńska

Poljski pogled na hrvatski film

Patrycja Pająk, 2018, *Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego*, Varšava, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Hrvatska je kinematografija još u vijek slabo prisutna u recepcijском iskustvu poljskih gledatelja, kao i u poljskom kulturnom te znanstvenom diskursu – vrlo rijetko je tema filmskih recenzija i znanstvenih (kroatističkih ili filmoloških) studija. Premda se mogu nabrojiti mnogi razlozi (ovisno o vremenu, različite naravi) za takvo stanje stvari, ta “neprisutnost” sigurno nije uzrokovanu nedostatkom izvanrednih filmskih djela hrvatskih redateljica i redatelja. Knjiga *Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego* (Remek-djela hrvatskoga igranoga filma) Patrycjiusza Pająka, slavista koji višegodišnjim radom pokazuje interes za dostignuća hrvatske kinematografije, nudi poljskom čitatelju (odnosno gledatelju) interpretacijski prikaz relevantnih djela za razumijevanje spomenute filmske kulture.

Izdanje se temelji na autorovim tekstovima objavljenima između 2008. i 2017. u poljskim stručnim časopisima i zbirkama radova (jedan od članaka, posvećen Tadićevu filmu *Ritam zločina*, preveden je na hrvatski jezik te objavljen u znanstvenome časopisu *Književna smotra*).¹ Svi su od njih – u odnosu na prethodna izdanja – dopunjeni i prerađeni, a većina se analiza koncentriira na jedan – kako ističe au-

tor – arbitrarno odabrani film. U skladu s naslovom knjige u kronološkom redoslijedu prezentirana su dugometražna igrana filmska djela koja istraživač smatra iznimno vrijednima, na estetskoj i na sadržajnoj razini: 15 naslova iz razdoblja od 1950-ih do početka 2000-ih. Osim kratkog uvida i detaljnih analiza određenih filmova, autor također donosi dva poglavlja u kojima u općoj perspektivi: 1) opisuje (oslanjajući se na istraživanja Dejana Kosanovića i Ive Škrabala) početno razdoblje hrvatske kinematografije u tridesetogodišnjem rasponu omeđenome dvama bitnim trenutcima u njezinoj povijesti: nastankom prvoga hrvatskog igranog filma *Brcko u Zagrebu* Arsena Maasa 1917. te produkcijom prvih dugometražnih igranih filmova nakon Drugoga svjetskoga rata – *Slavice Vjekoslava Afrića* i *Živjeće ovaj narod* Nikole Popovića iz 1947; 2) razmišlja o transnacionalnom karakteru hrvatske filmske produkcije, bilježeći različite razine suradnje i kulturnih suodnosa s drugim nacionalnim kinematografijama (ovisno o povijesno-političkim okolnostima – jugoslavensko i postjugoslavensko razdoblje hrvatskog filma). Podcrtava također sličnost izabranih filmova (ovoga puta neovisno o vremenu njihova nastanka) s predstavnicima

¹ “Filmska sličica iz života jedne gradske četvrti”, *Književna smotra*, 2010, br. 155

raznolikih poetskih tendencija u europskom filmu – da bi zaključio: "Filmska remek-djela analizirana u ovoj knjizi (...) ne samo da iskažuju srodnost s europskim filmom nego su umjetnički jednakovrijedna s njegovim najvećim dostignućima" (str. 341).

Najopširniji je dio knjige posvećen filmovima iz doba modernizma (u njegovim raznim fazama), što se može interpretirati kao izraz autorove ambicije da prikaže brojnost filmskih idioma i senzibiliteta kanonskih autora umjetnički najzanimljivijega razdoblja hrvatske kinematografije. U predstavljenom su se panteonu stvaratelja našli: Branko Belan, Nikola Tanhofer, Veljko Bulajić, Zvonimir Berković, Krsto Papić, Ante Babaja, Vatroslav Mimica (dvojici posljednjih autor knjige posvetio je po dva teksta). Autorov izbor nudi poljskomu čitatelju prigodu da se upozna s imenima redatelja ključnih za razvoj hrvatskoga filma koji su svojim radom pridonijeli heterogenosti filmske modernističke poetike na tom kulturnom prostoru. U izbor su uključeni Belanov *Koncert* (1954), Tanhoferov *H-8...* (1958) te Bulajićev *Vlak bez voznog reda* (1959) kao predstavnici ranoga modernizma, dok reprezentaciju njegove zrele faze naznačuju: Berkovićev *Rondo* (1966), Babajini *Breza* (1967) i *Mirisi, zlato i tamjan* (1971), Mimičini *Kaja, ubit će te!* (1967) i *Događaj* (1969) te Papićeve *Lisice* (1969). Kasnija razdoblja povijesti hrvatskog filma 20. stoljeća prikazana su manjim brojem predstavnika: jedini je film iz 1970-ih Zafranovićeva *Okupacija u 26 slika* (1978), dok je iz produkcije 1980-ih autor odabrao dva naslova: *Ritam zločina* (1981) Zorana Tadića i *Samo jednom se ljubi* (1981) Rajka Grlića.

Filmovi snimljeni 1990-ih, koje su obilježili traumatični povjesni događaji, nisu uopće uključeni u autorov izbor, no dva filma analizirana u knjizi se neposredno nadovezuju na rat, umjetnički obrađujući tu temu s vremenske distance: *Buick Riviera* (2008) Gorana Rušinovića te *Crnci* (2009) Gorana Devića i Zvonimira Jurića. Treći predstavnik novije hr-

Patrycjusz Pająk

**ARCYDZIEŁA CHORWACKIEGO
FILMU FABULARNEGO**



vatske produkcije – Radićev film iz 2005. Što je *Iva snimila 21. listopada 2003.* – tematizira vrijeme tranzicije.

Već se iz navedenih naslova vidi autorova želja da predstavi složenu sliku hrvatske filmske kulture. U nekoj mjeri heterogenost prezentiranih stilova, tema i poetskih tendencija implicira velik vremenski raspon u koji se upisuju izabrana djela (a koji je još i duži, uzme li se u obzir prvo poglavje o početnome razdoblju hrvatskog filma). Na primjeru pojedinih filmova autor pokazuje niz poetika u povijesti hrvatske kinematografije (prisutnih ili kao dominantan smjer ili kao otklon od njega): klasični film, neorealizam, modernizam, postmodernizam, neomodernizam. Naravno, unutar određenih estetskih tendencija ima mjesta za umjetničku polifoniju, što istraživač prikazuje analizirajući raznolike inačice autorskoga filma. Osim toga pojedini filmovi, osobito oni "granični" koji najavljaju nove mogućnosti u pristupu stvaranju filmskoga djela, nose elemente karakteristične za različite poetike (među razmatranim je filmovima npr. Belanov

Koncert). Filmovi podvrgnuti analizi stvaraju heterogenu skupinu i s obzirom na žanrovska pripadnost: psihološka drama, film strave, triler s elementima fantastike, melodrama, postmodernistički žanrovska hibrid. U svojim interpretacijama autor opisivane filmove smješta u prostor cijelokupne hrvatske filmske produkcije određenoga razdoblja, bilježi njihov status u povijesti hrvatske kinematografije (nekad i danas: neki su od naslova doživjeli revalorizaciju mnogo godina nakon prvotnog neuspjeha kod kritike i publike, npr. Belanov *Koncert* ili jedno od najvažnijih modernističkih ostvarenja – *Mimičin Kaja, ubit ču te!*) te ih sagledava u širem kontekstu europskog filma (odatle na primjer čitanje Bulajićeva *Vlaka bez voznog reda* kao hrvatske inačice talijanskog neorealizma – s razlikovanjem dviju varijanti jedne poetike s obzirom na drugaćiju kulturnu pozadinu).

Kako su prvotno tekstovi sabrani u knjizi bili objavljeni kao samostalni znanstveni radovi, ne karakterizira ih jednak kompozicija ili jedan metodološki pristup. Za svaki je naslov Pajak pronašao originalan interpretacijski ključ oslanjajući se na teoretske studije iz različitih područja (filozofije, književnosti i, naravno, filmologije). Nedvojbeno, u autorovu su se izboru našli naslovi koji u različitom intenzitetu i stupnju produbljenosti realiziraju univerzalne teme: utjecaj velike povijesti na individualnu mikropovijest, opresivnost sredine prema pojedincu, nasilje vladajuće ideologije (osobito u filmovima koji tematiziraju politička zbivanja iz udaljene vremenske perspektive, npr. *Samojednom se ljubi*). U nekim se filmovima može zapaziti ambicija prikazivanja društvenoga presjeka (*Vlak bez voznog reda*, *H-8...*) ili obrnuto – fokus na komornu sliku intimnih suodnosa (*Rondo, Što je Iva snimila 21. listopada 2003*) te unutarnje stanje pojedinca (*Mirisi, zlatoto i tamjan, Buick Riviera*). Sam autor ističe da je nadređena perspektiva, u okviru koje se može interpretirati većina filmova predstavljenih u knjizi, refleksija o ljudskome stanju u odnosu na opoziciju: priroda – kultura.

Prema autorovu čitanju, analizirana filmska djela realiziraju tu problematiku u različitim inačicama, primjerice: teški uvjeti (određeni geografskim čimbenicima) utječu na siromaštvo duha seoske sredine u Babajinoj Brezi, a u Mimičinu *Kaja, ubit ču te!* izvor je zla ljudska narav, a ne vanjske prilike (kulturne – ideologija), koje samo aktiviraju destruktivne instinkte. U autorovu izboru mogu se naći filmovi koji spomenutu relaciju valoriziraju obratno: u Babajinim *Mirisima, zlatu i tamjanu* prirodna izoliranost otoka nastoji biti utočište pred ideologiziranim velegradskom kulturom, u Tadićevu *Ritmu zločina* prevladava atmosfera iracionalnog straha od nadolazeće civilizacije. Naravno, autorovu sugestiju treba smatrati jednim od mogućih smjerova za interpretaciju tema obrađivanih u filmovima. Ta je perspektiva korisna u određivanju općeg okvira za sve naslove uključene u izbor. S obzirom na njihovu sadržajnu složenost, kao i očigledne razlike među pojedinim filmovima, sam autor u svojim analizama nudi i druge perspektive iščitanja kodiranih značenja.

Ovdje se može zabilježiti da sve interpretacije poljskog istraživača izrastaju iz solidnog filmološkog temelja. Autor, oslanjajući se na suvremena istraživanja hrvatskih filmologa, opisuje promjene u modelu filmske produkcije i uvjetima proizvodnje, bilježi paralelne poetske tendencije određenih razdoblja hrvatske filmske povijesti, prikazuje umjetničke profile redatelja kroz njihov cijelokupan opus. Premda su, u skladu s naslovom knjige, interpretirana samo dugometražna igrana djela, u mnogočetinim komentarima i opširnim fusnotama obuhvaćeni su i fenomeni vezani uz druge filmske rodove (npr. Zagrebačka škola crtanog filma, amaterska i eksperimentalna djelatnost kinoklubova).

U svakom izboru mogu se naći zamjerke s obzirom na sve ono što u njega nije uključeno. U odgovoru na potencijalne primjedbe autor ističe da je njegov izbor arbitraran, a imajući u vidu činjenicu da su uključeni samo

URSZULA
PUTYŃSKA:
POLSKI
POGLED NA
HRVATSKI FILM

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

filmovi koje smatra remek-djelima – ekskluzivan. Ipak, mnogi drugi naslovi koji bi odgovarali takvim kriterijima, premda nisu obrađeni u zasebnim tekstovima, nisu sasvim isključeni iz autorovih razmatranja. Informacije o umjetničkoj djelatnosti drugih redatelja ključnih za povijest hrvatske kinematografije (poput Bauera, Vrdoljaka, Ivande) te podatci o određenim djelima (koja bi se također mogla nazvati kanonskim) funkcionišu kao važan kontekst za analizu izabranih ostvarenja ili kao dopuna slike predstavljenih filmskih zbivanja. Na taj se način realizira autorova namjera da poljskom čitatelju ponudi što širi uvid u hrvatsku filmsku kulturu.

Prezentirani filmovi – različiti s obzirom na sadržajnu razinu, vremenski okvir radnje, dominantnu stilistiku i žanrovska obojenost – omogućuju ne samo višeslojnu filmološku analizu nego također proširenje interpretacijske matrice o raznim izvanfilmskim kontekstima: kroz prizmu pojedinih djela autor komentira povijesna razdoblja te uz njih vezane društveno-političke fenomene (predstavljene u filmovima i/ili aktualne tijekom njihove proizvodnje i distribucije). Istraživač izbjegava čitanje pojedinih naslova u političkome ključu, no signalizira mogućnost takve interpretacije te – posebice u slučaju filmova koji se fokusiraju na radikalna povijesna zbivanja – upućuje čitatelja (koji ne mora biti upoznat s tim podatcima) u lokalnu geopolitičku situaciju u konkretnim vremenskim cezurama.

Ovdje bi trebalo dodati da se na primjeru izabranih filmova uočava uzajamno prožimanje društveno-političkih okolnosti i kulturno-prostorne komponente. Premda se povijesni presjek hrvatskoga filma ponuđen u knjizi temelji na djelima koja se mogu smatrati i općim naslijedjem europskoga visokoumetničkog filma, sva su ona na izrazit način ukorijenjena u lokalnoj kulturi (čak i neka od najvećih modernističkih ostvarenja povezuju inovativne filmske postupke / inovativnu pripovjedačku formulu s folklornim elementom upisanim u mjesto radnje – slučaj Babajine *Breze* ili

Papićevih *Lisica*). Autorov izbor uspijeva predstaviti raznolikost društvenih pojava i mentaliteta određenih hrvatskih krajeva u određenim povijesnim okolnostima, npr. međuratni seoski karakter *Turopolja* (*Breza*) i poslijeratna Dalmatinska zagora u doba raskida odnosa sa Sovjetskim Savezom (*Lisice*), gradski/zagrebački kolorit kraja 1960-ih i početka 19980-ih (Zagreb u *Rondi* i njegov sasvim drugačiji portret u *Ritmu zločina*), dalmatinska obala uoči fašističke okupacije (*Kaja, ubit će te!*, *Okupacija u 26 slika*). Osim što je naveden kontekst sam po sebi potencijalnom poljskom čitatelju vrijedan izvor spoznaje te okvir nužan za potpuno razumijevanje autorovih interpretacija, Pajakov odabir filmova je ujedno i potvrda da se ponajbolja umjetnička djela ne moraju odričati vlastita lokalnog kolorita da bi impresionirala pripadnike drugih kultura.

Uzimajući u obzir širok vremenski okvir u koji se upisuju analizirana djela, višeslojan komentar koji obuhvaća niz različitih konteksta, kao i pouzdan filmografski temelj svih tekstova, knjigu se može smatrati – što uostalom ističe i autor – “selektivnom i subjektivnom poviješću hrvatskoga igranog filma”. Istodobno, što se ipak – s obzirom na postojeće poljsko-hrvatske kulturne kontakte – može činiti začuđujuće, Pajkova knjiga prvo je izdane posvećeno hrvatskoj kinematografiji objavljeno u Poljskoj. Crtajući sliku hrvatske filmske povijesti – utemeljene na analizi filmova izabranih po vrlo strogim estetskim kriterijima – autor preuzima ulogu ambasadora druge kulture. Ta svojevrsna “granična” pozicija ima i dvostruko značenje: iznimno dobro upućen u suvremene studije hrvatskih filmologa i kritičara, autor daje poljskom čitatelju uvid u refleksiju hrvatskih istraživača o domaćem filmu, a okrenuvši perspektivu – autorovo sagledavanje hrvatskih filmova “izvana” te originalne interpretacije u kojima se višekratno oslanja na različite teoretske pristupe svjetske humanistike, hrvatska bi ga filmologija mogla smatrati svježim i inspirativnim pogledom na svoja kanonska filmska djela.

UDK: 929LUCAS, G.(049.3)

Dinko Štimac

O Lucasu bez strasti, vještine i ljubavi

Brian Jay Jones, 2017, *George Lucas – Jedan život*, Zagreb: Profil

U svibnju 1977. George Lucas, s navršene trideset tri godine života i režirana dva dugometražnaigrana filma: *THX 1138* (1971) i *Američki grafiti* (*American Graffiti*, 1973), predstavio je publici svoj ambiciozni bajkoviti ZF spektakl o kozmičkoj borbi dobra i zla – *Ratove zvijezda*¹ (*Star Wars*, 1977). Film je već nakon pola godine prikazivanja, od kraja svibnja do prosinca 1977, izborio titulu finansijski najuspješnjega filma svih vremena, nadjačavši dotadašnjega šampiona – *Spielbergove Ralje* (*Jaws*) iz 1975. Sljedeća četiri desetljeća popularnost *Ratova zvijezda* proširila se cijelom zemaljskom kuglom, postavši nezaobilazan element globalne popularne kulture i temeljni kamen Lucasova divovskog multimedijskog carstva. Američki biograf Brian Jay Jones, autor knjige o Washingtonu Irvingu i tvorcu Muppeta Jimu Hensonu, svojom najrecentnijom biografijom *George Lucas – Jedan život* iz 2016, nastojao je zaći u glavni motivacijski neksus toga multimedijskog carstva – osobu Georgea Lucasa – i razjasniti put koji je Lucas prošao od rođenja 1944. u kalifornijskom gradiću Modestu, djetinjstva, stvaranja prvih studentskih i dugometražnih filmova pa sve do 2012. kada se povukao u mirovinu i svoju tvrtku Lucasfilm Ltd. za 4,06 milijardi dolara prodao Disneyu.

Jones se u prikazu Lucasova života, uz iznimku prolepse iz prologa, pri izlaganju koristi linearnim kronološkim obrascem i objekt

proučavanja prati od rođenja do aktualnosti. Na razini interpretativne nadgradnje, međutim, struktura biografije zrakastog je tipa, s time da je u središte strukture smješteno Lucasovo stvaranje prvoga filma u ciklusu *Ratova zvijezda*. Biograf događaje koji prethode tom ključnom neksusu mahom interpretira kao nagovještaje svijetle budućnosti, dok sve ono nakon – ili evaluira u odnosu na neksus, ili posve oslobođa opsežnijih analitičkih pokušaja. Svesna ili nesvesna odluka da se pothvat dešifriranja enigme “Lucas” temelji upravo u odnosu na *Ratove zvijezda* – koji su većini gledatelja ionako prva asocijacija na Lucasovo ime – nije problematična sama po sebi i u teoriji se čini posve legitimnom, međutim, Jonesova konkretna izvedba posjeduje izvjesne probleme.

Već od prvoga poglavlja, naslovlenoga “Mršavi vražićak (1944.-1962.)” Jones, umjesto da “izlaže”, upravo grozničavo “traži” bilo kakve podražaje i tematske linije koje bi mogao povezati s kasnijim uspjesima i događajima u životu svojeg objekta proučavanja. Lucas je bio jedino muško dijete u obitelji s četvoro djece pa će Jones na toj činjenici temeljiti motiv “Lucasova cjeloživotnog traženja figure starijega brata” kroz koji će onda prokrustovski razmatrati gotovo svaki Lucasov odnos sa starijim, uspješnijim ili iskusnijim muškarcima. Opet, problem nije u samome motivu, zato što on zaista može biti vrlo koristan za razu-

¹ U hrvatskoj se distribucijskoj mreži uobičajio prijevod pojma *Star Wars* kao *Ratovi zvijezda* pa ču ga u tom obliku rabiti i u ovome tekstu. Međutim,

sretnjim se možda čini prijevod *Zvjezdani ratovi* – koji ne implicira međusobni rat zvijezda, već rat koji se odvija među zvijezdama.

mijevanje pozadine nekih od Lucasovih međuljudskih odnosa, ali Jonesovo uporno simplificiranje i odsutnost kontekstualnih činjenica kojima bi mogao argumentirati važnost istaknutoga motiva proizvode zamor kod čitatelja. John Baxter, još jedan Lucasov biograf, u svojoj će knjizi iz 1999. naslovljenoj *George Lucas – A Biography* primjerice opetovano upozoravati na specifičnost Lucasova odnosa sa starijim i iskusnijim radnicima u filmskoj industriji, ali Baxter za razliku od Jonesa barata bogatstvom kontekstualnih činjenica kojima nemametljivo i argumentirano može istaknuti one aspekte Lucasova života koje smatra osobito važnim ili zanimljivima.

Ipak, čak i uz Jonesovo nespretno, nevezno, neprecizno i sinkopirano izlaganje, čitatelju se pruža velika riznica zanimljivih podataka iz kojih se, ponekad uz malo veći, a ponekad uz manji napor može rekreirati vrlo zanimljiv život Georgea Lucasa. Primjerice, Lucas je u osnovnoj i srednjoj školi bio općenito prosječan do loša đaka, ne odveć zainteresiran za školu, posve nezainteresiran za preuzimanje očeve tvrtke za prodaju uredskoga materijala, ali posvećen automehaničarskoj struci i automobilizmu općenito. Čini se da mu je u srednjoj školi jedna od glavnih životnih ambicija bila postati profesionalni vozač trkačih automobilova. U planovima ga je omela gotovo fatalna automobilska nesreća koju je doživio s 18 godina vozeći Autobianchi Bianchinu koju mu je kupio otac. Nakon nesreće Lucas od svijeta tehnike skreće prema antropologiji i sociologiji na preddiplomskome studiju u Modestu, baveći se u slobodno vrijeme fotografijom. Konačno, 1964. odabire umjetnički životni smjer i prebacuje se na filmsku školu sveučilišta USC (*School of Cinematic Arts, University of Southern California*) u Los Angelesu.

98-99 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Oko redoslijeda snimanja Lucasovih studentskih filmova postoje neslagenja. Jones Lucasov kratkometražni film *Herbie* naziva njegovim trećim filmom (Jones, 2017b: 61), dok ga John Baxter opisuje

FASCINANTNA BIOGRAFIJA
NAJVEĆEG FILMAŠA DANAŠNICE

BRIAN JAY JONES

GEORGE LUCAS

JEDAN ŽIVOT



PROFIL

Za studentskih dana na USC-u i netom poslije, Lucas je u razdoblju od 1965. do 1968. režirao ukupno devet kratkih filmova po svojim scenarijima. Njegov prvi film, kratkometražni *Pogled na život* (*Look at Life*) iz 1965. jednominutni je eksperimentalni kolaž fotografija iz časopisa *Life. Freiheit*, snimljen iste godine, u Lucasovo stvaralaštvo uvodi ljudske likove. Mladić bježi od uniformirane osobe i na kraju završava ustrijeljen, dok glasovi u off-u raspravljaju o slobodi i njezinoj važnosti za pojedinca i čovječanstvo. *Herbie* iz 1966, Lucasov treći film,² još je jedno eksperimentalno istraživanje, ovoga puta o glazbi američkog jazz-glazbenika Herbieja Hancocka. *I:42.08*, također iz

kao njegov "drugi film" (Baxter, 2000: 56), međutim, u pregledu filmografije na kraju knjige ipak ga određuje kao Lucasov treći film, kronološki smješten nakon filma *Freiheit* iz 1965 (Baxter, 2000: 417).

1966, prati vozača Petera Brocka koji u Lotusu 23, na stazi za utrke Willow Springs sjeverno od Los Angelesa ostvaruje vrijeme kruga iz naslova filma. *THX 1138 4EB*³ iz 1967. nastavlja se na motiv čovjeka u bijegu, prisutan i u ranijem filmu *Freiheit*, međutim, *THX 1138 4EB*, osim što je duljega trajanja – petnaest minuta naspram tri – gradi kompleksni znanstvenofantastični distopijski svijet hladnih nadzornika koji će nastojati osujetiti bjegunčev pothvat.

Godine 1967. snimio je još tri kratkometražna filma: *Car (The Emperor)* o DJ-u Bobu Hudsonu; *anyone lived in pretty [how] town*, neobičnu adaptaciju istoimene pjesme E. E. Cummingsa; i 6-18-67, eksperimentalni film o snimanju vesterna *Mackennino zlato (Mackenna's Gold)*, John Lee Thompson, 1969). Lucas 1967. dobiva stipendiju studija Warner Bros. i kao promatrač sudjeluje u snimanju *Finianove duge (Finian's Rainbow)*, 1968) Francisca Forda Coppole. Između dvoje redatelja razvija se prijateljstvo i Lucas se pridružuje Coppoli na snimanju njegova idućeg filma *Kišni ljudi (The Rain People)*, 1969). Lucas u produkciji filma sudjeluje kao svojevrsna "Katica za sve", paralelno snima dokumentarac o snimanju Kišnih ljudi naslovjen *Filmmaker: a diary by George Lucas* (1968) i noćima uz Coppolin nagovor i pomoć radi na scenariju za svoj prvi dugometražni film temeljen na ranijem kratkom filmu *THX 1138 4EB*.

Uz velike porođajne muke, Lucas završava scenarij za *THX 1138* i uz financiranje studija Warner Bros. i u produkciji Coppolina i Lucasova novoosnovanoga studija American

Zoetrope (stvorenoga s ciljem dokidanja dominacije hollywoodskih središta moći i osnaživanja mladih i kreativnih filmaša) 1971. snima svoj prvi dugometražniigrani film. *THX 1138*, distopijski ZF film o bijegu iz totalitarističkoga društva, ne doživjava pretjerano pozitivnu inicijalnu recepciju ni kod publike, a ni kod finansijera – studija Warner Bros. Warner Bros. nakon produkcije toga filma prekida suradnju sa studijem American Zoetrope, zadajući time mlađoj tvrtki ozbiljan udarac.

Nakon relativno mlake recepcije dugometražnoga prvijenca, Lucas se nalazi u ne povoljnoj finansijskoj situaciji i duguje novac svojem ocu i Coppoli. Čini se da je to prijelomna točka za njegovu filmsku karijeru jer, unatoč ponudama da za znatne iznose režira tuđe projekte, ipak ustraje na vlastitu scenariju za *Američke grafite (American Graffiti)*, 1973) i nakon mnogo truda konačno osigurava finančiranje kod studija Universal, s time da film producira Lucasov novoosnovani Lucasfilm. *Američki grafiti*, pušteni u distribuciju u kolovozu 1973., nostalgičan su film o odrastanju, životu u malome kalifornijskom gradu, automobilima i glazbi, i predstavljaju Lucasov prvi veliki komercijalni uspjeh s čak pet nominacija za Akademijinu nagradu, uključujući i onu za najbolji film. Dok *Američki grafiti* ostvaruju uspjehe kod publike i struke, Lucas se već nalazi usred pregovora sa studijem Twentieth Century Fox oko produkcije svojeg idućeg filma, *Ratova zvijezda*, koje Lucas tada opisuje kao kombinaciju Jamesa Bonda, 2001: *Odiseje u svemiru (2001: A Space Odyssey)*, Stanley Kubrick,

DINKO ŠTIMAC:
O LUCASU
BEZ STRASTI,
VJEŠTINE I
LJUBAVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Urednica Sally Kline, pak, u zbirci intervjuja *George Lucas: Interviews*, Herbie navodi kao Lucasov drugi film (Kline, 1999: XXI). Međutim, ona iz Lucasove filmografije posve briše film *Freiheit*. Internetske stranice Wikipedia (2018) i IMDb (2018), složne su u određenju filma Herbie kao Lucasova drugoga filma, ali se ne slažu oko godine snimanja. Wikipedia navodi 1965, a IMDb 1966.

³ Film je poslije preimenovan u *THX 1138 4EB: Elektronički labirint (THX 1138 4EB: Electronic Labyrinth)* (Baxter, 2000: 75). George Lucas u prekrasnom intervjuju s Geneom Youngbloodom iz 1971 (*George Lucas: Maker of Films*, dostupno na internetskoj stranici YouTube) navodi da je razlog za promjenu imena vezan uz autorska prava i kasnije izdavanje dugometražne verzije.



Fotografija sa snimanja filma *Ratovi zvijezda* (*Star Wars*, 1977) – George Lucas i Mark Hamill

1968), Flasha Gordona i Bucka Rogersa. Vrlo dalekovidno i promućurno, u pregovorima s Foxom koncentira se na osiguravanje prava na snimanje nastavaka i na eksploraciju proizvoda povezanih s filmom.

U prikazu produkciskoga, postprodukciskog i recepciskoga puta Ratova zvijezda Jones predstavlja bogatu riznicu mikrodetalja, ali prisutan je manjak strukturalne uvjerljivosti širega pripovjedačkog zahvata koji bi obuhvatio i kontekstualne čvorove priče. Primjerice kada opisuje njegova razilaženja sa stručnjakom za specijalne efekte Johnom Dykstrom, koji je vodio Lucasovu tvrtku Industrial Light & Magic, osnovanu isključivo za proizvodnju specijalnih efekata za Ratove zvijezda, Jones navodi niz detalja o opuštenoj atmosferi u sjedištu tvrtke u Kaliforniji (Lucas za to vrijeme snima u studiju Elstree u Engleskoj) među kojima je i "detalj o hladnjaku": "(...) jednog poslijepodneva Lucas i Kurtz uvezli su se na parkiralište ILM-a u pravom trenutku da vide Dykstru koji je, prtljavajući s komandama viličara, s treskom otposlao frižider na pločnik. Lucas je izišao iz auta, prešao

preko ostataka i ušao u skladište. Nikad to nije spomenuo." (Jones, 2017b: 218)

Osnovni problem ovoga detalja kako nam ga prenosi Jones izostanak je apsolutno ikakva konteksta. Odakle Dykstra u viličaru, odakle mu hladnjak i zašto ga, pobogu, razbijaju? Odgovore na ta pitanja možemo pronaći u Lucasovoj biografiji J. Baxter: "Odnose [sa studijem Twentieth Century Fox] nije poboljšala činjenica da je izaslanstvo službenika iz studija jednoga dana zateklo Dykstru, uz nemirujućeg lika u kratkim hlačama i s kosom do stražnje, kako viličarom podiže hladnjak prema krovu skladišta, a onda ga, uz klicanje svojeg osoblja, pušta da prasne o pod. Okupljeni su naknadno razjasnili da je ostarjeli hladnjak prestao funkcionirati, i sve ih je nekako zanimalo kakav bi zvuk mogao proizvesti pri padu na beton." (prevedeno iz Baxter, 2000: 198)

Osnovna razlika između ovih dviju verzija, osim razlike u subjektima i kronologiji (Baxter incident smješta prije Lucasova povratka iz Engleske u Kaliforniju da uvede red u slabu produktivni ILM, a Jones upravo u trenutak

povratka), jest u tome što Baxter pruža bogat kontekst koji razjašnjava motivacije pojedinih aktera za njihovo djelovanje i postavlja te akcije u odnos prema širem procesu snimanja Ratova zvijezda, dok su Jonesovi akteri neuvjerljive, nerazumljive i nerazrađene crne kutije.

Ostatak biografije prati razdoblje nakon što su Ratovi zvijezda postali kulturni fenomen, opisuje Lucasove daljnje produkcijske uspjehe i neuspjehe, širenje tvrtke, gomilanje bogatstva i konačno umirovljenje. Opet, Jones na jednome mjestu uspijeva nagomilati zalihu najrazličitih i instruktivnih detalja iz Lucasova profesionalnoga, a katkad i privatnoga života, ali cijelom tom pothvatu kronično manjka širi analitički, a onda i sintetički zahvat pravog ljubitelja i poznavatelja filmske umjetnosti. Također, valja upozoriti i na činjenicu da Jones ovu neautoriziranu biografiju općenito temelji na istraživačkome radu prijašnjih biografa i arhivskim intervjuima, osobno provodeći intervju s tek petero osoba na ovaj ili onaj način povezanih s Georgeom Lucasom (Randal Kleiser, John Korty, Gary Kurtz, Paul Golding i Larry Mirkin). Iz nepoznatih razloga, Jones je iz biografije o jednom od bez sumnje najznačajnijih filmskih autora suvremenoga doba u smislu utjecaja na popularnu kulturu izostavio – njegovu filmografiju!

Na žalost, osim izostanka filmografije, čitatelj hrvatskog izdanja nakladničke kuće Profil mora se pomiriti i s izostavljanjem kazala pojmoveva i imena koje je prisutno u engleskom izvorniku. Nepostojanje kazala iznimno umanjuje praktičnu vrijednost izdanja i otežava pokušaje da ga se konzultira za precizne podatke o Lucasovu životu i stvaralaštvu. Osim dodatne opreme teksta Profilova izdanja, u negativnom smislu treba istaknuti i prijevod Ive Karabać koji jednostavno nije na adekvatnoj profesio-

DINKO ŠTIMAC:
O LUCASU
BEZ STRASTI,
VJEŠTINE I
LJUBAVI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Strojni prijevod s Googleova servisa Prevoditelj: "Kao producent filma, Coppola je dobio deset bodova – to je bilo sve dobro i dobro. Ali on i Lucas također su se složili podjednako podijeliti čak četrdeset

nalnoj razini verzije spremne za tisak: potreban mu je dodatni rad s urednikom ili vanjskim suradnikom na usustavljanju prevođenja stručnoga nazivlja, a onda i naslova filmskih djela. Primjerice, neprihvatljivo je riječ "jedi" u naslovima filmova u genitivu malo sklanjati kao "jedija", a onda "jedia", pogotovo ako je riječ o naslovu filma *Povratak jedija* (*Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983) koji se u tom obliku već udomaćio u hrvatskoj distribuciji. Osim toga, prijevod treba uskladiti s duhom hrvatskog jezika i korigirati kalkove. Usporedimo engleski izvornik i hrvatsko izdanje:

As the film's producer, Coppola received ten points – that was all well and good. But he and Lucas also agreed to split forty other points equally between them, and the details of that arrangement were causing friction between master and upstart apprentice. 'George is just like an accountant when it comes to money,' said Willard Huyck.

(Jones, 2017a: 181)

Kao producent filma, Coppola je dobio 10 posto – i to je sve bilo u redu i dobro. No on i Lucas također su se dogovorili da ostalih 40 posto podijele međusobno, a detalji dogovora izazvali su iskrenje između gazde i nadobudnog pomoćnika. 'Kad se dođe do novca, George je poput računovode', rekao je Willard Huyck.

(Jones, 2017b: 154)

Osim što je riječ o prijevodu "riječ za riječ" tek marginalno naprednijem od strojnoga prijevoda,⁴ s konstrukcijama kao što su "to je sve bilo u redu i dobro" ili "kad se dođe do nov-

drugih bodova, a pojedinosti tog aranžmana izazivale su trenje između majstora i šegrtnika. 'George je poput računovode kada je riječ o novcu', rekao je Willard Huyck."

ca” koje nisu uskladene s duhom hrvatskog jezika, problem je u tome što je izgubljena cijela razina jezika onkraj doslovne. Jones pri opisu Coppolina i Lucasova odnosa čitatelja ne odveć uvijeno upućuje na filmski kontekst Ratova zvijezda, nazivajući prvoga *master*, a drugoga *apprentice*. Međutim, prevoditeljica uspijeva propustiti ovu poveznici i nudi kontekstualno nepismene “gazdu” i “pomoćnika” (u prijevodnoj se praksi ovi termini u kontekstu Ratova zvijezda generalno prevode kao “učitelj” i “učenik”). Ostatak knjige rese kalkovi i neuspješni prijevodi poput: “umjetnička filmska bomba” (orig. *art movie bomb* – riječju *bomb* Jones se ovdje koristi u kontekstu izraza *box office bomb* – komercijalno neuspješnog filma); “kompjuterska hulja HAL iz 2001.: *Odiseje u svemiru*” (*rogue computer HAL*); “George nije naročito društvena osoba. On ne skreće sa svojeg puta kako bi se družio” (*George is not a particularly social person. He doesn't get out of his way to socialize.*); i slično.

Konačno, iako Brian Jay Jones knjigom *George Lucas – Jedan život* ne nudi preciznu filmološku studiju, pouzdanu biografiju ili dobro napisanu fluidnu i napetu priču, riječ je o knjizi koja će već i zbog same količine prikupljenih

informacija čitatelju možda biti zgodan uvod u život i stvaralaštvo Georgea Lucasa i potaknuti ga na opsežnija istraživanja – ne bi li rasvjetlio predjele koje Jones ostavlja nejasnima – ili ga nagnati na dodatno informiranje o filmskoj umjetnosti, producijskim i distribucijskim sustavima, itd. Na žalost, hrvatsko izdanje nakladničke kuće Profil ovoj biografiji znatno oduzima eventualnu praktičnu uporabljivost izvornika. Između čitatelja i vrijednih podataka o Lucasu, stoji tako dvostruka prizma: ona Jonesovih sporadičnih nepreciznosti i ne odveć uvjerljiva baratanja (filmsko)povjesnim kontekstom višestruko umnožena neprofesionalnom uredničkom pripremom hrvatskog izdanja.

Tekst će završiti podatkom iz sfere svakodnevne ekonomije: engleski izvornik knjige u mekom uvezu, s kazalom pojmove i imena i osamnaest priloženih fotografija (od toga čak osam u boji!) stoji oko 75 kuna s uključenom dostavom iz Ujedinjenoga Kraljevstva. Zadovoljstvo posjedovanja Profilova izdanja, također u mekom uvezu, bez kazala, s istih osamnaest fotografija (ali nijednom u boji) i prijevodom niske kvalitete, čitatelju će iz kese pak izbiti impozantnih 199,00 kuna. Sretno!

LITERATURA

- Baxter, John**, 2000, *George Lucas – A Biography*, London: HarperCollinsEntertainment
Jones, Brian Jay, 2017a, *George Lucas – A Life*, London: Headline
Jones, Brian Jay, 2017b, *George Lucas – Jedan život*, Zagreb: Profil
Kline, Sally, 1999, *George Lucas – Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi

MREŽNI IZVORI

- “**George Lucas**”, <https://www.imdb.com/name/nm0000184/?ref_=fn_al_nm_1>, posjet 10. lipnja 2018.
“**George Lucas filmography**”, <https://en.wikipedia.org/wiki/George_Lucas_filmography>, posjet 10. lipnja 2018.

UDK: 791.077(049.3)

Nikica Gilić

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Amaterska posla

Isidora Ilić, Boško Prostran (ur.), 2017, *Amateri za film. Radna sveska za amaterski pristup i pokretne slike / Amateurs for film. Notebook for Amateur Approach and Moving Images*, Beograd: Transimage

Ako ste iz naslova ovoga kratkog prikaza naslutili da će tekst krenuti negativnim tijekom, vi ste razlog zašto ova mala, ali vrijedna knjiga postoji (i zašto je ovaj tekst napisan). Amaterizam, naime, i dalje ima negativne konotacije u društvu i kinematografiji, a i sam sam katkada pridonio perpetuiranju takvih stereotipa. Priznajem, kriv sam. A eto, takozvana profesionalna kinematografija sama po sebi nema negativnih konotacija (osim u Hrvatskoj često ponavljane laži da je posebno skupa u odnosu na druge umjetnosti). I u nas i u svijetu, profesionalna kinematografija puna je loših filmova, neki od njih dobivaju čak i mnoge nagrade i sjajne kritike; profesionalna je kinematografija k tome puna redatelja koji uzmu od financijera pola milijuna eura, pa snime nešto što ne izgleda skuplje od deset tisuća eura; ima i (rijetkih) redatelja koji od države dobivenu lovnu potroše na babe-vračare, o redateljima kojima je film samo odskočna daska za političku karijeru i uhljebljivanje da i ne govorimo. Pa ipak – društvo ima problem s amaterima koji ga zapravo ništa ne koštaju (pri čemu amaterima ne treba

smatrati ljude koji rade filmove u amaterskim uvjetima, ali isključivo s ciljem sjedanja na državni, ili u nas na HAVC-ov proračun).

Dostupna internetom (na stranicama izdavača) i na papiru, knjiga *Amateri za film* nastala u sklopu umjetničkoga projekta Videodrom (Srbija, 2016) sadržava veoma zanimljive tekstove međunarodnih autora o fenomenima amaterizma, a svi su objavljeni na dva jezika (drugi je engleski, a prvi zovite kako vam drago; autori su iz raznih susjednih država i pišu raznim standardima). Isidora Ilić i Boško Prostran, urednici knjige, potpisuju prvi tekst "Amateri za film" kao Doplgenger, dvojac koji djeluje u umjetničko/stručnom prostoru, te u njemu obrazlažu i potrebu te ulogu amaterizma danas i njegovu povijest u socijalističkoj Jugoslaviji. Tu pišu sažetak i objašnjavaju ono što se u knjizi nalazi (to je, dakle, klasičan uvod), ali daju i svoj jasan stav prema tematiki, vidljiv, uostalom, i iz cjeline *Amatera za film*. Neime Reč¹ u tekstu "10.5 teza o amaterima", nastalom u Beogradu i Bruxellesu 2016, donosi pravi manifest amaterskoga djelovanja.

¹ Prijevod imena na engleski (*Not a Name but Word*) jasno upućuje na to kako treba čitati ovaj pseudonim. Dakako, pseudonimi, grupna imena i mistifikacije oko imena logični su i uobičajeni postupci i u avangardi i

u amaterizmu, fenomenima koji i danas imaju jasne veze (premda su povijesne avangarde, zapravo, mrtve).

Manifest je, dakako, militantan, strog, krut i lijep, kakvi manifesti moraju biti još od doba avangarde, te se u skladu s nekim ovdašnjim tradicijama jasno vezuje uz revolucionarnu ljevicu (dakako, bilo je i fašistoidnih avanguardista i manifesta; i u Europi i "na ovim prostorima", no to je druga priča). Bitno je međutim utvrditi da vrijednost ovoga manifesta lako možete provjeriti u praksi (ova se knjiga s razlogom sa modefinira u podnaslovu kao "radna sveska"), radeći filmove, shvaćajući istodobno ovaj tekst i kao manifest, a to pak među ostalim znači i književni žanr koji se rodio u avangardi da bi do dana današnjega pratio, među ostalim, filmske amatere. U Hrvatskoj je tako posebno poznat srodan manifest karizmatičnog i kontroverznog ideologa novijeg amaterizma Vedrana Šuvara. Tekst Neime Reč vjerojatno je vrhunac ove knjige (ili je barem meni najdraži tekst u njoj).

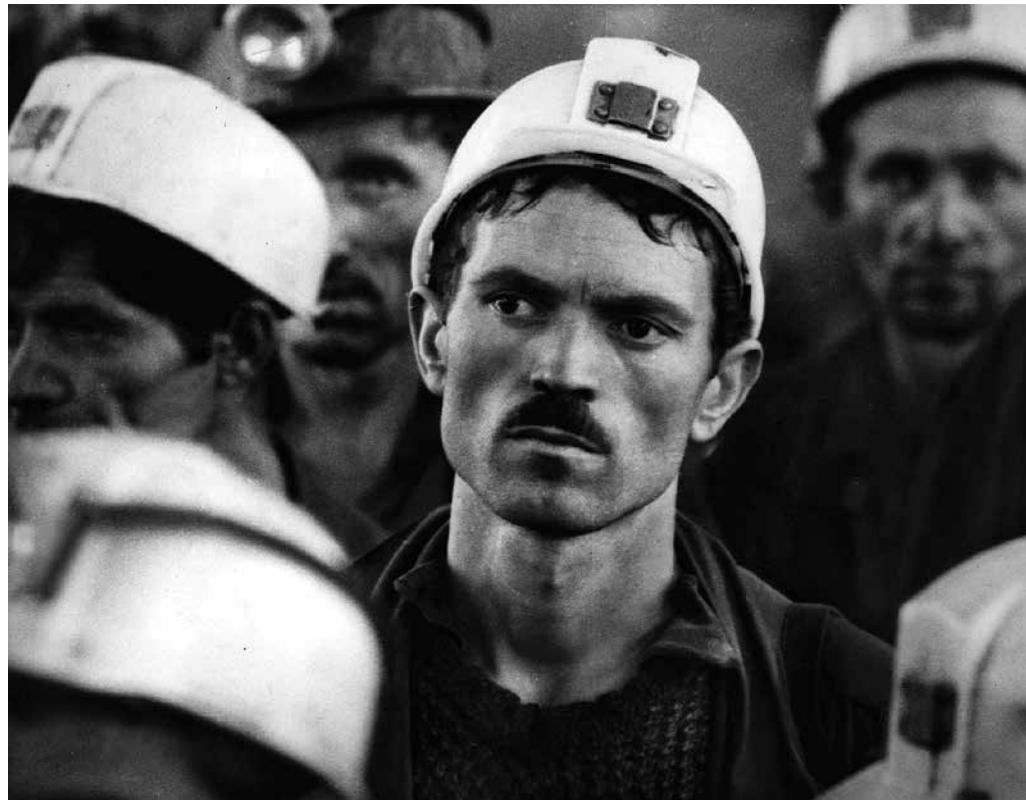
Ivana Momčilović donosi, recimo, svojevrsnu studiju amaterskog slučaja u tekstu "Netipični junaci u netipičnim situacijama ili crveni talas jugoslovenskog filma – Krsto Škanata". Naime, jedna je od ideja projekta Videodrom iz kojeg je nastala ova knjiga upoznavanje belgijskih studenata s amaterskom tradicijom, a Krsto Škanata (koji je djelovao i u profesionalnoj kinematografiji) umnogome je reprezentativan autor. Škanata se ovdje čita na svjetlu političkih sukoba na ljevici 1940-ih i dalje (Titov raskid sa Staljinom i teorijske implikacije jugoslavenskih verzija marksizma). Zagrebački teoretičar kulture Leonardo Kovačević udara pak u rodno mjesto mnogih



filmskih rasprava i do današnjih dana – do časopisa *Cahiers du cinéma* koji je uzdigao Forda i Hawksa (što dijelovi intelektualne ljevice ni danas ne uspijevaju provariti), unio radikalnu marksističku teoriju u kanon filmske kritike (što je mnogim filmofilima i danas crvena krpa) te istodobno rušio sva pravila i uspostavljao novi kanon (što je bilo moguće dijelom i zbog umjetničkih uspjeha njegovih kritičara, ali je, bez obzira na razloge uspjeha, revolucija kakvu tek internetske generacije početaka 21. stoljeća imaju uvjete ponoviti).² I Kovačević u

2 Ako iz upravo pročitane rečenice iščitate tvrdnju da se revolucije ponavljaju, niste daleko od istine; to mi se s jedne strane uistinu čini prilično očitim, a s druge mi se strane čini da je to tek moja želja, kojoj tražim dokaze u stvarnosti. Je li digitalna revolucija stvarno toliko različita od ostalih medijskih revolucija? Godard je mislio onomad da će televizija biti demokratizirajući medij koji će

uzdrmati građanske okvire klasične/profesionalne/srednjostrujne kinematografije, mnogi su isto mislili i za internet, a sve mi se nekako čini da pravo imaju umnici koji tvrde da se i rušilačke geste i normaliziranje radikalnoga logično i neraskidivo vežu, u vječnom ponavljanju istoga koje je možda zastrašujuće, ali time nije manje lijepo i zanimljivo.



Prizor iz filma
Prvi padež —
čovek (Krsto
Škanata, 1964)

svom kratkom tekstu (knjiga nema dugih tekstova) objašnjava ambivalencije filmske i političke zbilje, pa kada se pita je li politički film uopće moguć, jasno je zašto to čini... Nekoć su filozofi ljevice htjeli mijenjati svijet, a tijekom vremena shvatili su koliko svijet mijenja njih. To je, dakako, otupilo njihovu kritičku oštricu, no poboljšalo je dubinu njihovih uvida u stvarnost (što god to bilo).

I napokon, Derek Woolfenden /Derek Vulfenden/ piše tekst "U slavu faund-futidža", objašnjava poetiku, pa čak i povijest pronađenih snimki (*found-footage*) kao temelja umjetničkoga stvaralaštva. U početku se konstatira veza s videoumjetničkim modelom korištenja već postojeće audiovizualne građe, što je dobro, da bi svima bilo jasno što film (pa i amaterizam) mogu značiti danas. Neraskidiv od ranijih citatnih mehanizama književnoga manirizma ili kasnijih glazbenih sempliranja, filmski koncept *found-footage* filma, dakako,

neraskidivo je povezan s mogućnostima i ograničenjima montaže (više mogućnostima nego ograničenjima), a Woolfenden ih smješta u korijene filma i razmišlja kakve konotacije takav postupak ima u različitim kinematografijama u različitim vremenima. Pritom nas upozorava koliko je zapravo takav film slabo vidljiv i slabo predstavljen, pozivajući nas da ga uočimo (i primijenimo ovu kategoriju) i ondje gdje nam to ne bi prije čitanja ove knjige palo na pamet.

Ne znam možete li iz ovih kratkih opisa članaka zaključiti koliko dobrom i korisnom smatram ovu knjigu, pa ču to izrijekom i ustvrditi – ona predstavlja sjajan uvid u mogućnosti suvremenog amaterizma, njegove povijesne korijene i poveznice s ranom poviješću filma, avangardom, novovalovskim komešanjima i drugim relevantnim fenomenima. Isto tako, knjiga daje i dobre teorijske okvire za promišljanje amaterskoga stvaralaštva (ne samo suvremenoga nego i povijesnoga), objašnjavajući

NIKICA GILIĆ:
AMATERSKA
POSLA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

filmske mutacije koje dovode do amaterizma. Život i film, dakako, nisu isto, ali riječ je o fenomenima podjednake razine kompleksnosti – objasniti ovih otprilike 110 godina filmske umjetnosti (filmski medij još je stariji, dakako) kompleksno je koliko i objasniti 20. stoljeće, a što će nam donijeti 21. stoljeće u području amaterizma tek se naslućuje. Otud se i u ovim tekstovima često pribjegava kontekstualnim tumačenjima, sasvim opravdanima ako uočimo koliko je amaterizam socijalan i u svojoj definiciji i u svom djelovanju (na stranu pita-

nje koliko i kako umjetnost općenito nastaje i djeluje u društvenim okvirima). Nadam se da će idućih izdanja knjige biti, šteta bi bilo da ih ne bude, i da će se knjiga svakim izdanjem širiti (npr. mogla bi uključiti i već spomenuti Šuvarov "Manifest amaterskog filma").

Tiskanu knjigu *Amateri za film* teško ćete nabaviti, ali zato možete odmah odjuriti na stranicu izdavača, "platforme za politiku pokretnih slika Transimage": <<https://transimage.org/2017/09/25/toolbox-video-drom-publikacija-amateri/>>. Ne gubite vrijeme.

Janko Heidl

Kronika

08. 06. Zagreb

Filmskim programom "Povedi me na Mjesec" (održanom u sklopu 29. Animafesta Zagreb, 3. 6.-8. 6) otvorena je nova sezona projekcija na Ljetnoj pozornici kina Tuškanac, nazvana "Prvi red do mora".

09. 06. Karlovac

Prikazivanjem japanskog cjelovečernjeg igranog filma *Obiteljske veze* Hirokazua Kore-edu otvoreno je novo karlovačko kulturno poprište, Terasa pobjednika, na terasi Glazbene škole Karlovac. Istim je projekcijom otpočela i nova sezona ljetnog programa "Film za van", s repertoarom suvremenih popularnih cjelovečernjih filmova, koji se održavao u Karlovcu (Terasa pobjednika, atrij Starog grada Dubovca), Ozlju (Trg braće Radić) te u dvoranama Kina.hr u Vrbovskom, Plaškom i Liču.

09. 06. Podgorica, Crna Gora

Hrvatska Srbenka Nebojše Slijepčevića, u produkciji Restarta, nagrađena je Maslačkom, kao najbolji film u regionalnoj konkurenciji, posebno priznanje žirija osvojio je hrvatski film *Na vodi* Gorana Devića, u produkciji Petnaeste umjetnosti, a hrvatsko-slovenski *Dani ludila* Damiana Nenadića, u produkciji Restarta i Petra Pan Film Productions, osvojili su nagradu publike, na 10. Underhill Festu, međunarodnom festivalu cjelovečernjeg dokumentarnog filma (2. 6.-9. 6). U natjecateljskim programima prikazani su i hrvatski filmovi i koprodukcije Majči Josipa Lukića i Pozdravi iz slobodne šume lana Soroke.

10. 06.-13. 06. Zagreb

Na Ljetnoj pozornici kina Tuškanac održana je Revija najvećih hitova Motovunskog filmskog festivala posljednjih godina, kao jedan od programa "Motovunizacije!", uvodnog zagrijavanja za 22. Motovun Film Festival (23. 7.-27. 7).

10. 06.-13. 06. Dubrovnik

U Hotelu Dubrovnik Palace i na drugim lokacijama održan je "7. NEM – New European Market", središnja konferencija u regiji Srednje i istočne Europe na kojoj se okupljaju profesionalci iz TV industrije kako bi se upoznali s najnovijim poslovnim trendovima i podijelili svoje "formule za uspjeh". Među inima, na NEM-u su sudjelovali britanski glumac Alan Cumming, američke glumice Jessica Alba i Gabrielle Union, ravnatelj HAVC-a Christopher Peter Marcich, voditeljica Film-

skog ureda Grada Zagreba Mia Pećina Drašković i producent Nebojša Taraba.

10. 06.-14. 06. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 9. ciklus turskog filma.

10. 06.-14. 06. Sarajevo, Bosna i Hercegovina

U sklopu 10. festivala JaBiH... Pet dana Zagreba u Sarajevu održane su i projekcije hrvatskih filmova.

10. 06.-16. 06. Sveti Ivan Zelina, Zelina, Stari grad Zelingrad, Kladešćica i Zagreb

U Kinu Zelina i Vinariji Hrupec (Sv. Ivan Zelina), Baženima Zelina (Zelina), Starom gradu Zelingradu te Multimedijalnom centru i Kulturnom centru Mesnička (Zagreb), održane su 6. Diverzije – međunarodni festival kratkoga filma/Diversions International Short Film Festival. Grand Prix pripao je švicarskom dokumentarcu *All Inclusive* Corine Schwingruber Ilic, a nagradu za najboljeg redatelja osvojio je Niko Radas za hrvatski animirani film *Neobična kupka gospodina Otmara*. Sirijski dokumentarni film *Opustošeni narod Hebe Khaled* osvojio je nagradu Pax Diversity, a hrvatski igrano-eksperimentalni Sovjetski psi Nikice Zdunić osvojili su nagradu Diverzijski glas inovacije/ Diversions Innovative Voice. Posebnim priznanjima osvjetljeni su grčki igralni film *Molly od 6 do 8* Efthimisa Miheloudakisa, glumica Nur Aiza za ulogu u španjolskom filmu *Jaula* i glumac Okan Yalabik za ulogu u turskom igranom filmu *Riblji kreker* Yiğita Evgara. Održana je Radionica metodike nastave kratkoga filma kao i drugi popratni programi. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Dokument Parakozmik* Vladislava Kneževića, *Early Bloomers* Mie Luke Vincetić, *Peti kat lijevo* Renate Lučić, *Prvi korak* Petre Kožar, *Osmijeh Matee Kovač* i *Zamjena Jasne Safić*.

11. 06. Zagreb

U ciklusu Kratki utorak, u kinu Tuškanac održan je program "Otpor, stoko!", s projekcijama nagrađivanih političkih filmova koji su prikazivani na filmskom festivalu u Oberhausenu u posljednjih šezdesetak godina, uz popratnu riječ direktora arhiva oberhausenskog festivala Carstena Spichera.

12. 06. Pula

U povodu povlačenja dodjele nagrada Oktavijan (Hrvatsko društvo filmskih kritičara), Fabijan Šovagović (Društvo hrvatskih filmskih redatelja) i Vedran Šamanović (Hrvatsko društvo filmskih djelatnika, Hrvatska udruga filmskih snimatelja, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Hrvatsko društvo filmskih kritičara i Hrvatski filmski savez) s Pulskog filmskog festivala, ravnateljica i umjetnički ravnatelj festivala, objavili su sljedeće:

"Kako se društvo redatelja putem medija izjasnilo da neće nagradu dodijeliti u Puli, bojali smo se da se nagrada uopće ne dodjeli, ali dragi nam je da će je primiti Vukovar Film Festival, s obzirom na to da je to rodni kraj Fabijana Šovagovića, glumca po kojemu nagrada nosi ime. Pulski je ipak nacionalni festival i ima svoje prestižne nagrade koje se dodjeljuju u povijesnoj Areni, pred više tisuća gledatelja, kako i priliči hrvatskom filmu, i koje imaju svoju posebnu težinu. Uvijek smo rado primali sve goste koji su kod nas željeli u tom ozračju dodjeliti nagrade i to ćemo činiti i dalje, ali razumijemo da svatko želi svoj poseban trenutak i, uostalom, svako je priznanje filmskim djelatnicima važno, ma gdje se ono dodjeljivalo. Pulski festival je osmišljen tako da na se najsvečaniji način prikažu ostvarenja hrvatske kinematografije i nagrade najbolji. Sve ostalo nisu festivalske nagrade i njihov izostanak ne narušava integritet festivala. Štoviše, to je u skladu stalnih nastojanja Festivalskog vijeća da smanji broj nagrada. Uostalom, u Hrvatskoj imamo više od šezdeset filmskih festivala i stvarno nema potrebe da sve bude u Puli, na festivalu koji ima svoju konцепciju, izbornika i svoje ocjenjivačke sudove, svidjelo se to nekim ili ne. Pula je oduvijek bila nešto posebno i tradicionalno se oko nje diže prašina već desetljećima zbog ovog ili onog, ali poput rimske Arene stoljećima, i ona na tom tragu postoji već šezdeset šest godina i vrlo je vjerojatno da će i dalje postojati. Sigurna sam da je izmjешtanje navedenih nagrada dobro, jer su se na Puli stapale sa ostalima, ali mi je žao dobitnika jer ne postoji ljepeš mjesto na svijetu gdje možete primiti nagradu.

Gordana Restović, ravnateljica."

"Nemam ništa protiv oduke DHFR da se Nagrada Fabijan Šovagović više ne dodjeljuje u Puli i dragi mi je da ide baš u Vukovar. Pula je toj nagradi bila samo domaćin uručenja, nismo ni na koji način sudjelovali u nominacijama i odlučivanju. Pulski filmski festival ima statutom predviđenu Zlatnu arenu za životno djelo – koju jedno vrijeme nismo dodjeljivali, jer je bilo više sličnih nagrada strukovnih udruga – kao i nagradu Marijan Rotar Javne ustanove PFF. Bit će mi zadovoljstvo i čast da predložim za idući festival laureata naše vlastite, tradicionalne Zlatne arene za životno djelo koju je prvi dobio Dušan Vukotić 1956. godine, a poslije i Boris Dvornik, Krešo Golik, Branko Bauer, Vatroslav Mimica i drugi. Što se tiče nagrade Vedran Šamanović, već sam ranije predlagao Festivalskom vijeću da se ona ne dodjeljuje u Puli, prvenstveno zato što je to godišnja nagrada koja uključuje i kategorije koje su kod nas nenatjecateljske (kratkiigrani, dugi dokumentarni) ili ih uopće nemamo (eksperimentalni,

animirani), a u kategoriji cjelovečernjeg i granog filma kolidira sa Zlatnim arenama. Po pitanju nagrade Oktavijan posve razumijem razloge koje je navelo Hrvatsko društvo filmskih kritičara, a to je da se svim članovima HDFK, uključujući one koji ne dolaze u Pulu, omogući da krajem godine sudjeluju u glasanju za Oktavijana za dugometražniigrani film. Festival će pak provesti anketu među hrvatskim novinarima akreditiranim na Festivalu i zamoliti ih da ocijene sve hrvatske filmove i koprodukcije, te ćemo rezultate ankete, tj. prosječne ocjene, objaviti na završnoj tiskovnoj konferenciji. Ta kva anketa provodila se u Puli još na prvom festivalu 1954. g. i starija je od Zlatnih arena uvedenih 1955. g. Zaključno, podržavam sve tri odluke i želim im puno sreće s novim domaćinima, a Pulski festival ide dalje sa svojim vlastitim nagradama stariim šest i pol desetljeća – Zlatnim arenama koje će se dodjeljivati pred auditorijem od 5000 ljudi na najdugovječnijem i najposjećenijem festivalu nacionalnog filma na svijetu.

Zlatko Vidačković, umjetnički ravnatelj."

12. 06.-13. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program "Portreti: Suvremeni afrički film Abderrahmane Sissakoa", uz uvodno slovo romanistice Dore Slakoper.

13. 06. Zagreb

U ciklusu Večeri animacije, u kinu Tuškanac prikazan je izbor kratkih filmova prikazanih na 42. izdanju Međunarodnog festivala animiranog filma u Annecyju (11. 6.-16. 6. 2018).

13. 06. Zagreb

U Autonomnom kulturnom centru Medika premijerno su, uz popratnu besedu autora, prikazana tri kratka filma iz produkcije Filmskog studija Medika: Friends Paula Andreja Milovana i Vladimira Smuda, *Ilija i Pavle* Nike Kapelec i Neno *Who Killed His Father* Viktora Ivanova.

13. 06. Zagreb

U sklopu višemedijskog festivala Design District Zagreb 2019. (11. 6.-16. 6.), u Martićevoj ulici, u parku kod spomenika fra Grgi Martiću, prikazan je program filmove Restartove škole dokumentarnog filma.

13. 06. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti predstavljena je knjiga *Veličanstveno ništa: Dramaturgije depresije* Nataše Govedić, uz nazočnost autorice, a među predstavljačima bje filmologinja Tanja Vrvilo.

13. 06. Beograd, Srbija

Ravnateljica Pulskog filmskog festivala Gordana Reštović trajno je u Legat Milene Dravić i Dragana Nikolića, u Jugoslavenskoj Kinoteci, predala repliku Zlatne arene koju je Milena Dravić osvojila 1962., na 9. Festivalu jugoslavenskog filma u Puli, za ulogu u Pre-kobrojnoj Branka Bauera. Originalna Arena ukradena je iz njezinoga stana desetak godina poslije, a ova je izrađena kako Legat ne bi bio lišen prve glumičine Zlatne arene.

13. 06.-22. 06. Split

U kinoteci Zlatna vrata, kinu Dom mlađih i Ljetnom kinu Bačvice održan je 12. Festival mediteranskog filma Split. Udicu FMFS-a, glavnu nagradu festivala koju dodjeljuje publika, osvojio je francuski cjelovečernji igrani film *Ona koju zamišljaš Safyja Nebboua*. Udicu žirija za najbolji hrvatski kratki film u programu Ješke osvojili su igrana *Stepska lisica* Andrije Mardešića, u produkciji Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, i dokumentarno-eksperimentalna *Strujanja Catherine Dude*, u produkciji Restarta, dok je posebnim priznanjem izdvojena dokumentarno-animirana *Mačka je uvijek ženska* Martine Meštrović i Tanje Vujasinović, u produkciji Kreativnog sindikata. Najboljim hrvatskim kratkim filmom publika je proglašila *Dok je trajao Roland Garros* Snježane Tribuson, u produkciji Kinorame, srednjometražnim *Kol'ko god nas noge nose* Renate Lučić, u produkciji ADU u Zagrebu, dok je najboljim kratkim filmom međunarodne konkurenциje proglašen portugalski dokumentarni *Staklena kuća* Filipea Martinsa. U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i koprodukcije Još jedan odlazak Renate Poljak, Lavovi Visa Nicola Bongiorna, Glavno jelo Kristine Barać, *Doplovit će Rex Josipa Lukića, Dom boraca Ivana Ramljaka, Bila soba i Bogomoljka Mladena Stanića, Doma za Božić i Moljci* Tomislava Đurinca, IKEA for YU Marije Ratković Vidaković i Dinke Radonić, Malo se sjećam tog dana Leona Lučeva, *Uime jagode, čokolade i Duha Svetoga Karle Lulić, Dogovor Filipa Lozića, Spirala Petra Vukičevića, Lovebox Ivana Turkovića-Krnjaka, Uduhnut život Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona i Pivac Sabrine Begović-Corić*. Na FMFS-u je Martini Meštrović i Tanji Vujasinović, za film *Mačka je uvijek ženska*, uručena nagrada Vedran Šamanović koju "filmskom umjetniku koji je u bilo kojoj grani filmske umjetnosti, u kratkom ili dugom metru, inovativnim pristupom proširio granice filmskog izraza u hrvatskom filmu" dodjeljuju Hrvatsko društvo filmskih djelatnika, Hrvatska udruga filmskih snimatelja, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Hrvatsko društvo filmskih kritičara i Hrvatski filmski savez. Održane su radionice i drugi popratni zabavno-obrazovni programi.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

14. 06. Zagreb

U kinu Metropolis/MSU održan je program kratkih filmova o vrijednostima Europske Unije, imenovan "#EU i ja/#EU and Me".

14. 06. Motovun

U sklopu projekta Istra u kadru, na Trgu Andrea Antico, jednoj od lokacija snimanja, prikazan je hongkonško-jugoslavenski film *Božji oklop* (1986) Jackieja Chana, uz uvodni koncert filmske glazbe u izvedbi KUD-a Matko Laginja te popratnu izložbu plakata filma i fotografija sa snimanja.

14. 06.-16. 06. Zagreb

U Dokukinu KIC prikazan je program "Novi srpski doksi", s repertoarom novih srpskih dokumentarnih filmova, uz gostovanje nekih autora.

14. 06.-18. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac, na platou iznad kina Tuškanac, u Centru za kulturu Trešnjevka, Parku Stara Trešnjevka i Kulturnom centru Mesnička održani su 28. Dani hrvatskog filma. Grand Prix osvojio je dokumentarni film *Srbenka Nebojše Sljepčevića*, u produkciji Restarta, a Tomislav Stojanović nagrađen je za montažu istoga ostvarenja; nagradu za režiju osvojio je Ivan Turković-Krnjak za kratki igrani film *Lovebox*; za scenarij Jelena Paljan, za kratki igrani film *Trešnje Dubravke Turić*; za kameru Damian Nenadić, za cjelovečernji dokumentarni film *Na vodi Gorana Devića*; za glazbu Miro Manojlović, za kratki igrano-eksperimentalni film *Sovjetski psi* Nikice Zdunić; za glumu Vinko Kraljević za ulogu kratkom filmu *Predmeti koji tonu* Filipa Peruzovića; za najbolju manjinsku koprodukciju bosanskohercegovačko-hrvatski srednjometražni dokumentarni film *Sestre Zdenka Jurilja*, u produkciji Kadra FVP i Olimpa. Nagrade Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara osvojile su *Trešnje*, u produkciji Kinematografa, za igrani film; *Srbenka* za dokumentarni film; *Neobična kupka gospodina Otmara Nike Radasa*, u produkciji Hrvatske udruge digitalnih umjetnika, za animirani film; *Gradovi u kojima nisam bio* Damira Čučića, u produkciji Mitrope, za eksperimentalni film te *Kartoline* Igora Bezinovića, Hrvoslave Brkušić, Katerine Dude, Ivane Pipal, Ante Zlatka Stolice i Darovana Tušeka, u produkciji Studia Pangolin, za namjenski film. Žiri Društva hrvatskih filmskih redatelja dodijelio je Nagradu Jelena Rajković za najboljeg mladog redatelja do trideset godina starosti Filipu Mojzešu za kratki igrani film *Smrt bijela kost*; Nagradu Vijeća za etiku i ljudska prava osvojio je srednjometražni dokumentarni film *Susjedi* Tomislava Žaje, u porudžnici Gral Filma, a posebnim priznanjem Vijeća izdvojen je cjelovečernji dokumentarni film *Dani lu-*

dila Damiana Nenadića, u produkciji Restarta; Zlatna uljanica tjednika Glas Koncila za promicanje etičkih vrijednosti dodijeljena je Neobičnoj kupki gospodina Otmaru; nagradu publike osvojio je srednjometražni dokumentarni film *Izlazite li vanka?* Ines Jokoš, u produkciji Petnaeste umjetnosti. Nagrade Vladimir Vučković Hrvatskog društva filmskih kritičara dodijeljene su Aldu Paquoli za životno djelo, Marijanu Krivaku za najboljeg filmskog kritičara godine te Miri Frakiću za najboljeg novog kritičara; Zlatni Oktavijan za životno djelo dodijeljen je redatelju Bogdanu Žižiću. U natjecateljskim programima sudjelovali su i Albatros Nenada Jankovića, Chris the Swiss Anje Kofmel, Dokument Parakozmik Vladislava Kneževića, Eutanazija Joška Marušića, *Ispod kojeg li su samo kameni ispužali?* Daniela Šuljića, *Jedan od mnogih* Petre Zlonoge, M Karle Skok, *Malleus Dei Dine Krpana*, Ne ču Jasne Čagalj, *Osmijeh Matee Kovač*, Prvi korak Petre Kožar, *Udahnut život Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona*, *Zagubljena sjećanja Ivane Radić*, 021_123 Gilda Bavčevića, *Blizina Anite Čeko*, *Catamine* Vedrana Husremovića i Suncice Ane Veldić, *dogs, moon river and baudeleaire* Marije Kovačine, *Dvorac Tomislava Šobana*, Izvana Liliiane Resnick, *Jabuka, tri dvopeka, jogurt* Anite Čeko, *Još jedan odlazak* Renate Poljak, *Lost Generation* Marcelle Zanki, *Nigdina Neli Ružić*, *Slučajni oblici/po-sljedica unutarnjih stanja i vanjskih utjecaja* Roka Crnića, *Soba za dan* Ane Hušman, *Space is Not Enough* Vedrana Šuvara, *Traženje riječi* Dražena Žerjava i Tene Trstenjak, 3. rujna 2015. Sare Jurinčić, *Doplovit će Rex Josipa Lukića*, *Tube i Fajfront* Davida Lušićića, *Glava u balunu* Mladena Stanića, *Iva Maje Alibegović*, *Kako je Tanja ostala sama* Mie Sidorov, *Mačka je uvijek ženska* Martine Meštrović i Tanje Vujasinović, *Meso Elvisa Lenića*, *Na kraju tame* Ranka Paukovića, *Najljepša zemlja na svijetu* Želimira Žilnika, *Polarni san Đure Gavrana*, *Pusti Dobre, pusti Vlatke Vorkapić*, *Remiza, Andreja, Rundek & Ekipa Ftičeki – Mura Mura* i Andreja, *Rundek & Ekipa Ftičeki – Dolinom se šetala Arona Kovačića*, *Square Morane Franov*, *Strujanja* Katerine Dude, *Zabava* Bojana Mrđenovića, *Bila soba i Bogomoljka* Mladena Stanića, *Dok je trajao Roland Garros* Snježane Tribuson, *Ljske* Marije Georgiev, *Malo se sjećam tog dana* Leona Lučeva, *Moljci* Tomislava Đurinca, *Peti kat lijevo i Luul – Nju nije briga* Renate Lučić, *Predmeti koji tonu* Filipa Peruzovića, *Stepska lisica* Andrije Mardešića, *Tina & Sendy* Hani Domazet, *ABOP – Right Now* Katrin Novaković, *Aljoša Šerić – Glup*, *Tonka – Vedro i Mile Kekin – Takav par* Filipa Filkovića, *Blank_Edu – Klapa i Blank_Edu – Kompozicija kadra* Marka Bičanića i Karla Voroha, *BluVinil – Moderna* Ive Gavrilović, *Boris Štok – Dodiri* Jasne Nanut, *Chui feat. Boris Štok – Pogledaj*, *Mangroove – Nešto veće od nas*, *The Strange – Last Summer Song* i *Kojoti – Evolucija ide u pogrešnom smjeru* Dalibora

Barića, CMSvsMUP Daria Juričana, DHF Promo 2018 Filipa Zadra, *Doringo – Rimska salata*, Kazan – *Ravno polje*, Kevlar Bikini – *Nailbiter Blues* i Dunja Knebl & Kolorira – *Za škrlavom cimer* Dinka Čvorića, Iggy Bznis – *Vikend* Frane Pamića, *Mangroove – Laka sam* Davida Peroša Bonneta i Sanje Šantak, Mile Kekin – *Samo moja Marina Nekića*, *Mirna – Nestvaran i Punčke – Ako se rumenim ire* Tomić, *Najavna špica za 50.* reviju hrvatskog filmskog stvaralaštva, Rođendanska pozivnica za 90. rođendan KKZ-a i *Pjesma mora* Dalije Dozet, *Nola – Imam tebe* Katarine Radetić, *Porto Morto – Kuća Maje Alibegović* i Roka Crnića, *Rijeka 2020 – Port of Diversity* Dalibora Matanića, *Seine – Nebo* Marine Uzelac, *Svemirko – 34,5* Denisa Komljenovića, *Toni Starešinić – Ritam vlaka 216* Arsena Oremovića, *Waitapu feat. Remi – Safe Zone* Andjela Jurkasa i Zagreb Film Festival 2018. – *Špica i Zagreb Film Festival 2018.* – *Ugasite mobitele* Luke Vucića. U pratećim programima održani su okrugli stol, radionica, izložba fotografija, retrospektivni filmski niz, predstavljene su knjige.

14. 06.-13. 07. Velika Gorica

U Galeriji Galženica održana je izložba "Paradigme animacije" s radovima Draška Ivezića, Chintis Lundgren, Martine Meštrović, Jelene Oroz, Veljka Popovića, Tanje Vujasinović te radovi Vaska Lipovca i Marije Ujević Galetović, koji su nadahnuli animirane filmove i likovne radove animatora.

15. 06. Rijeka

U Mini Art-kinu Croatia predstavljen je edukativni program "Distribuiraj to! – Distribute This!", o distribuciji i promociji dokumentarnog filma, koji će se održavati u Mini Art-kinu i Galeriji Filodrammatica. Trajanje programa sastavljenog od radionica, projekcija, analiza slučaja i diskusija predviđeno je do prosinca, a voditeljica je Morana Ikić Komljenović, nezavisna stručnjakinja iz područja filmske i televizijske produkcije, medijske edukacije, razvoja i distribucije audiovizualnih djela. Prva radionica održana je u Filodrammatici 22. lipnja.

16. 06. Beograd, Srbija

Srednjometražni dokumentarni film *Putnici* Tine Šimurine, u produkciji Manevra, osvojio je nagradu publike na 4. Festivalu glazbenog dokumentarnog filma *Dok'n'Ritam* (13. 6.-16. 6). Prikazani su i hrvatski filmovi *Bebè Na Volé – Time of Great Depression* Vladimira Gojuna i *Blues kamp – od Lonjskog Polja do Memphisa* grupe autora Blues Kampa.

16. 06.-28. 06. Šibenik

U okviru 59. Međunarodnog dječjeg festivala (15. 6.-29. 6), na stubama u Ulici Krste Stošića održan je

program tuzemnih i inozemnih filmova za djecu imenovan "Filmske večeri na Gorici".

17. 06.-19. 06. Osijek

U Video klubu Mursa održana je radionica stop-trik animacije "Vidi/Dodirni/Pokušaj/See/Touch/Try", namijenjena starijim osnovnoškolcima, srednjoškolcima i studentima. Kratki filmovi nastali na radionici premijerno su prikazani u osječkom Ljetnom kinu Doma tehnike, 6. srpnja, uoči otvorenja 17. Gastro Film Festivala, a potom su, 9. srpnja, objavljeni na mrežnoj usluzi YouTube.

17. 06.-20. 06. Split

U Kino klubu Split održane su Radionica scenarija pod vodstvom mađarsko-američke dramaturginje Kinge Keszthely i Radionica filmske kritike pod vodstvom američkog filmskog kritičara Jonathana Rosenbauma.

17. 06.-21. 06. Gradec

U OŠ Gradec održana je filmska Radionica za djecu i mlade Frooom!

17. 06.-12. 07. Osijek

U sklopu programa "Ljeto s Franom", u kinu Urania održane su filmske radionice za djecu "Snimamo film s Franom".

18. 06. Zagreb

U Hrvatskom državnom arhivu održana je svečana dodjela 60. Nagrade Vladimir Nazor za najbolja umjetnička ostvarenja u Republici Hrvatskoj na području književnosti, glazbe, filma, likovnih i primijenjenih umjetnosti, kazališne umjetnosti te arhitekture i urbanizma. U području filmske umjetnosti nagradu za životno djelo dobio je glumac i redatelj Rade Šerbedžija, a godišnja je nagrada pripala redatelju Nebojši Slijepčeviću za dokumentarni film Srbenka.

18. 06. Zagreb

U Sceni F22 Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu održan je četvrti PitchADU, susret na kojem studenti završnih godina diplomskih filmskih studija ADU Sveučilišta u Zagrebu predstavljaju svoje projekte stručnjacima iz audiovizualnog sektora zainteresiranim za angažman, otkup i suradnju. Održani su i konferencija, predavanje i tribina.

19. 06.-28. 06. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus "Portreti: Svijet obmane Billyja Wildera", uz uvodno slovo filmskog kritičara Maria Kozine.

20. 06. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice prikazan je bosanskohercegovačko-hrvatsko-talijanski dokumentarni film *Trst, Jugoslavija Alessia Bozzera*, uz video-razgovor s idejnom autoricom i sceneristicom filma Wendy D'Ercole.

20. 06. New York, New York, SAD i Zagreb

Dokumentarni film Srbenka Nebojše Slijepčevića počeo se prikazivati na televizijskom kanalu HBO i online video servisu HBO Go, što mu je svjetska televizijska premijera.

20. 06. Barcelona, Španjolska

Na kongresu CineEurope (17. 6.-20. 6), suosnivaču i članu uprave hrvatskog Blitz-CineStaru Hrvoju Krstuloviću uručena je nagrada Međunarodne kinematografske udruge UNIC (Union Internationale des Cinémas/International Union of Cinemas) Blitz – CineStaru za najboljeg kinoprikazivača (International Exhibitor of the Year) u Europi 2019.

21. 06.-23. 06. Beograd, Srbija

U Jugoslavenskoj kinoteci održana je 1. Smotra hrvatskog filma.

21. 06.-28. 06. Martin Brod, Bosna i Hercegovina... Hrvatska Kostajnica

U bosanskohercegovačkim mjestima i gradovima Martin Brodu (21. 6), Kulen Vakufu (22. 6), Bihaću (22. 6), Bosanskoj Krupi (23. 6), Novom Gradu (24. 6), Dvoru (24. 6), Kostajnicama (25. 6) te u Knjižnici i čitaonici u Hrvatskoj Dubici (26. 6), Knjižnici i čitaonici u Jasenovcu (26. 6), Majuru (27. 6), Knjižnici i čitaonici u Sunji (27. 6), u Centru mladih Ribnjak u Zagrebu (27. 6) te u vrtu obitelji Cvjetnić u hotelu Central u Hrvatskoj Kostajnici (28. 6), u Hrvatskoj, održan je 12. SEFF – Smaragdni Eco Film Festival, putujući (biciklistički) festival filmova ekološke tematike (mahom) u naseljima uz rijeku Unu. Najboljim kratkim filmom proglašen je nizozemsko-malezijsko-singapurskiigrani glazbeni video *Birthplace – Novo Amor* Jorika Dozyja i Sila van der Woerda, cjelovečernjim srpska dokumentarna *Crna sjenka zelene energije* Dragana Gmizića, a animiranim švicarsko kratko *Neobično suđenje* Marcela Barellijsa. Nagrada publike pripala je talijanskim cjelovečernjem dokumentarnom filmu *U divljini Giacomo Giorgija*. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi i koprodukcije *Sjeverozapadni vjetar – između legende i stvarnosti* Zdenka Bašića, Bobo Andreja Rehaka, *m. ocean sensoria* Tončja Bakotina i *Put risa* Gregora Subica i Setha Wilsona. U Hrvatskoj Kostajnici održana je izložba ilustracija Zdenka Bašića, a od 25. do 28. lipnja održane su filmske radionice za djecu i mlade, pod vodstvom filmaša Branka Ištvančića.

ća i crtača Davora Šunka. Zagrijavanje za 12. SEFF održano je projekcijom nazvanom "SEFF ispod zvijezda", u Baškim Oštarijama/Stupačinovu, u okviru 1. Tesla In Lika, festivala inovacija, znanosti, sporta i zabave posvećenoga Nikoli Tesli (6. 6.-9. 6).

21. 06.-19. 10. Makarska, Sutivan, Pirovac i Split

Višepostajni, vremenski diskontinuirani 4. Dalmatinski filmski festival/Dalmatia Film Festival, međunarodni festival igranog, dokumentarnog i promotivnog filma, održan je u Parku fra Jure Radića u Makarskoj (21. 6.-23. 6), u sklopu Šumoteke, trodnevnom programa "čitaonice na otvorenom"; u Ljetnom kinu Mediteran/Sutivan u Sutivanu (20. 7.-22. 7); u Gradskoj kino dvorani i na Trgu Rudina u Pirovcu (2. 8.-4. 8) te u kinoteci Zlatna vrata u Splitu (16. 10.-19. 10).

22. 06.-17. 08. Vodnjan

U Apoteci je održana izložba "Film svim sredstvima" filmaša performera, multimedijalnog i konceptualnog umjetnika Tomislava Gotovca.

23. 06. Valletta, Malta

Dubravka Turić, Filip Mojzeš i Filip Peruzović osvojili su nagradu Najbolji novi talenti za režiju cijelovečernjeg omnibusa *Duboki rezovi*, na 5. Filmskom festivalu u Valletti (Valletta Film Festival, 14. 6.-23. 6). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije *Izbrisana* Mihe Mazzinija, *Sitnica* Mladena Stanića, *Udahnut* život Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona, *Neobična kupka gospodina Otmara* Nike Radasa i *Zagubljena sjećanja* Ivane Radić.

23. 06.-30. 06. Čakovec

U Centru za kulturu Čakovec održana je 26. Internationalna filmska radionica za djecu, uz vodstvo kineske dokumentaristice Tianlin Xu i hrvatskog autora animiranih filmova Božidara Trkulje. Na završnoj projekciji prikazani su radionički filmovi, filmovi Škole animiranog filma Čakovec ostvareni tijekom prošle sezone tj. školske godine te *Posljednji izazov* Božidara Trkulje. U Izložbenom salonu CZK Čakovec postavljena je izložba lutaka i scenografije iz filma "Posljednji izazov" Božidara Trkulje (27. 6.-26. 8).

24. 06.-26. 06. Zagreb

U sklopu glazbenog festivala INmusic festival #14, na Jarunu je održan program kratkih filmova o vrijednostima Europske Unije, imenovan "#EU i ja/#EU and Me".

24. 06.-28. 06. Tavankut, Srbija

Na Etno salasu Balažević održana je filmska radionica za djecu "Kad se male ruke slože", pod mentorstvom filmaša Branka Ištvaničića i Zoltána Siflisa.

25. 06.-01. 09. Zagreb

Na Katarininom trgu održana je deseta sezona Ljetnog kina Gradec, s programom suvremenih tuzemnih i inozemnih, uglavnom cijelovečernjih igranih filmova, uokvirenima projekcijama kinotečne hrvatske uspješnice *Tko pjeva, zlo ne misli* Kreše Golika i ovosezonske hrvatske uspješnice *Koja je ovo država!* Vinka Brešana.

26. 06.-28. 06. Đakovo

U otvorenom kinu na gradskom Korzu i u Gradskoj knjižnici i čitaonici održani su 10. Đakovački rezovi, odnosno 16. Srce Slavonije, međunarodni festival etnografskog filma. Nagradu Zlatno srce Slavonije osvojio je ruski cijelovečernji dokumentarno-animirani film *Knjiga mora* Alekseja Vakhrusheva, Srebrno srce Slavonije brazilski kratki dokumentarni film *Boja kože* Livije Perini, Brončano srce Slavonije brazilski kratki dokumentarni film *Osmildo* Pedra Daldegana, a Posebno srce Slavonije španjolsko-grčki kratki dokumentarni film *Naš život dječijih izbjeglica u Europi* Silvije Venegas. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Sestre* Zdenka Jurilja, *Hiša* IVE Kuzmanića i Alekseja Gotthardi-Pavlovskoga, *Da mi Uskrs dođe* Davora Borića i *Sakreštan* Luke Klapana. Održana je radionica animacije za vrtićarce.

26. 06.-30. 06. Rijeka

U Filmaktivu je održana radionica izrade lutaka i stop-motion animacije, pod vodstvom Antonije Veljačić.

26. 06.-05. 07. Split

U kinoteci Zlatna vrata održan je program "Nešto se kuha", s ciklusom filmova vezanih uz gastronomiju, kuhaškim radionicama i hranidbenim razgovorima.

26. 06.-12. 07. Zaprešić

U Foto kino video klubu Zaprešić održana je Ljetna filmska radionica za osnovnoškolce i srednjoškolce, okončana prepremijernom projekcijom osnovnoškolskog igrano-animiranog kratkog filma *U Pablovom svijetu* koji je istoga dana objavljen i na mrežnoj usluzi YouTube.

26. 06.-28. 08. Šibenik

Na Tvrđavi Barone održan je 4. Srijedom po svijetu, ljetni program tuzemnih i inozemnih cijelovečernjih filmova s projekcijama jednom tjedno, mahom uz uvodne riječi autora ili drugih upućenika.

27. 06. Zagreb

U prigodi obilježavanja Dana državnosti, predsjednica Republike Hrvatske Kolinda Grabar-Kitarović uručila je u Predsjedničkim dvorima odlikovanja i priznanja istaknutim pojedincima iz svih područja javnog djelovanja. Za dugogodišnji doprinos razvoju i promociji hrvatskog filmskog stvaralaštva i međunarodne kulturne suradnje, Povelja Republike Hrvatske dodijeljena je Pulskom filmskom festivalu. Povelju je predsjednica uručila ravnateljici PFF-a Gordani Restović.

27. 06.-30. 06. Ston

U Kneževom dvoru i na Glavnoj placi održan je 10. Kinookus – Food Film Festival, festival gastronomskih filmova, ove godine s temom "Hrana budućnost". U programu su sudjelovali hrvatski filmovi Na vodi Gorana Devića i Moj život bez zraka Bojane Burnać.

27. 06.-02. 07. Zagreb

U sklopu festivala izvedbenih umjetnosti Ganz nove Perforacije (27. 6.-2. 7), premijerno je održan višemedijski performans "Skriveno unutra/Inner Hidden" Marka Jovića (Tehnički muzej-Noć performansa, 29. 6), predstavljena je višemedijska interaktivna prostorna instalacija "Slušaj šume" Azre Svedružić i Demirela Pašalića (Park Josipa Jurja Strossmayera, 29. 6.-2. 7) i premijerno je prikazan dokumentarni film O lijepa, o draga, o slatka sloboda Gordana Bosanca (Dokukino KIC, 2. 7).

27. 06.-07. 07. Zagreb

U kinu Tuškanac i na Ljetnoj pozornici kina Tuškanac održan je 9. Fantastic Zagreb Film Festival, revija filma fantastike.

27. 06.-08. 07. Bruxelles, Belgija

U Bruxelleskom Video centru/Centre Vidéo de Bruxelles (CVB) i drugdje, održan je završni susret četverogodišnjeg projekta Kreativne Europe, YEAD – Young European (Cultural) Audience Development/Razvoj mlade europske publike (kulture), na kojem je, preko Hrvatskog filmskog saveza, sudjelovalo šest mlađih hrvatskih filmaša, uz mentorstvo voditeljice medijskih projekata i filmašice Ksenije Sanković. Tijekom programa snimljeno je jedanaest kratkih filmova, čija je premijera održana 8. srpnja u kinu Cinéma Galeries.

28. 06. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb predstavljeni su radovi polaznika radionica održanih protekle sezone – "Mala filmska forma", "Filmska vježbaonica: U prirodi", "Pisanje za film" i "Psiho, drama".

28. 06. Zagreb

Uprava kina Europa i Umjetnička organizacija Zagreb Film Festival, na čelu s direktorom Borisom T. Matićem, priopćili su javnosti da nakon višemjesečnih peripetija vezanih uz nastavak rada kina pod vodstvom UO ZFF, kojoj je ugovor o zakupu kina, vlasništvu Grada Zagreba, istekao 1. lipnja 2019, vraćaju ključeve kina Gradu Zagrebu. "U petak, 31. svibnja, s velikom smo radošću primili obavijest o privremenoj mjeri Trgovačkog suda u Zagrebu prema kojoj UO ZFF do daljnje ostaje u prostoru kina Europa. To rješenje probudio je nadu u drugačiju budućnost kina, a posebice u mogućnost kontinuiteta programskih aktivnosti. Rad kina trenutačno ovisi o odlukama koje će se donijeti na budućim ročištima, a o završetku i konačnom ishodu sudskega procesa možemo tek nagađati. Neizvjestan sudska proces onemoguće kvalitetno vođenje kina te smo zbog toga odlučili vratiti ključeve kina Gradu Zagrebu," stoji u priopćenju. Posljednja projekcija održana je 25. lipnja, u dvorani Müller, na programu je bio manjinsko-hrvatski cjelovečernjiigrani film Teret srpskog redatelja Ognjena Glavonića.

28. 06. Zlarin

Na trgu Ispo' leroja održana je premijera promotivnog videa *Odmori se od plastike* projekta "Za Zlarin bez plastike", uz prigodne besjede i razgovor sa suradnicima na projektu, članovima udruge za održivi razvoj i ekologiju Natašom Kandić, Sandrom Vlašić i Sylvainom Petitom.

28. 06. Stuttgart, Njemačka

U okviru festivala SWR Doku Festival (26. 6.-29. 6) Anji Kofmel dodijeljena je Njemačka nagrada za dokumentarni film (Deutscher Dokumentarfilmpreis) za cjelovečernji dokumentarno-animirani film *Chris the Swiss*, ostvaren u švicarsko-hrvatsko-njemačko-finskoj koprodukciji (hrvatski koproducent je Nukleus Film).

29. 06. Zagreb

U galeriji Greta održana je premijera eksperimentalnog filma *Pulsar* Martine Nevistić.

29. 06.-30. 06. Zaprešić

U sklopu Banovanja – Ljeta u Zaprešiću (14. 6.-30. 6), na Trgu Franje Tuđmana prikazan je program animiranih filmova nazvan "Crtić fest".

30. 06. Zagreb

U sklopu dodjele godišnjih Nagrada Hrvatskoga narodnog kazališta, u Hrvatskom narodnom kazalištu održan je koncert hitova filmske glazbe "Od Evite do

"Harryja Pottera", u izvedbi ansambla Opere Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.

01. 07. Zagreb

U Art parku Ribnjak održana je revija filmova ostvarenih na Frooomovim radionicama.

01. 07. Los Angeles, SAD

Američka akademija filmskih umjetnosti i znanosti, koja dodjeljuje nagrade Oscar, izvijestila je da je poziv za članstvom uputila 842 novih članova iz 59 zemalja, među kojima su hrvatsko-američka redateljica Antoneta Alamat Kusijanović i hrvatsko-američki direktor fotografije Vanja Černjul.

01. 07.-05. 07. Zagreb

U Pogonu – zagrebačkom centru za nezavisnu kulturu i mlade, održane su Filmske početnice za osnovnoškolce – Radionica 3D modeliranja (1. 7.-2. 7) i Radionica filmskih eksperimentata (3. 7.-5. 7).

01. 07.-07. 07. Varaždin

U Centru za mlade Varaždin održane su Ljetne filmske radionice Filmsko-kreativnog studia VANIMA – Radionica animiranoga filma za osnovnoškolce (1. 7.-5. 7) i Radionica eksperimentalnog filma za mlade (5. 7.-7. 7), pod vodstvom Marka Mikšića i Ivana Stjepana Lucića te Radionica animiranog filma za odrasle, tj. za zaposlenike dječjih vrtića i osnovnih škola (8. 7.-11. 7), pod mentorstvom Vaniminih voditelja Dubravke Kalinić Lebinec, Ane Sever i Hrova Seleca. Radionice su ostvarene u sklopu projekta "Svi smo mi kultura" Udruge mladih V. U. K. (Varaždinski underground klub), odnosno u sklopu zabavno-edukativnog programa "Hladoveena" (23. 6.-12. 7). U CZM-u su prikazivani i dokumentarni filmovi iz putujućeg programa KineDok. Filmovi Radionice eksperimentalnog filma (bez naziva) i Radionice za odrasle (*Gospodin Piet* i *Gospodin Piet 2*) nekoliko su dana poslije objavljeni na mrežnoj usluzi YouTube.

01. 07.-12. 07. Zagreb

U OŠ Silvija Strahimira Kranjčevića održane su (1. 7.-5. 7. i 8. 7.-12. 7) Frooomove filmske radionice za djecu i mlade – Početna, Napredna i Majstorska, sa specijaliziranim smjerovima "Kostimografija", "Sasvim posebna režija", "Montaža i dramaturgija" i "Pisanje scenarija" umjetničke organizacije Bacači sjenki, pod vodstvom Borisa Bakala, Ivane Bakal, Anite Čeko, Dajlje Dozet, Nore Krstulović i Lee Milette.

01. 07.-31. 07. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je ciklus "Portreti: Ljeto s Bergmanom", u kojem je prikazan tridesetjedan cjelo-

večernji film Ingmara Bergmana, što je dosad najveća hrvatska retrospektiva toga švedskoga redatelja.

02. 07.-14. 07. Zagreb

U kinu Metropolis i na ljetnoj pozornici Tuškanac održana je 6. Revija europskog filma, s programom suvremenih cjelovečernjih igralnih filmova.

03. 07. Zagreb

U Muzeju prekinutih veza predstavljen je cjelovečernji dokumentarno-igrani film *Dnevnik Diane Budislavljević* Dane Budislavljević, u produkciji Hulahopa, uz načinost članova filmske ekipe.

04. 07.-07. 07. Vukovar

U CineStaru Vukovar, kinu Borovo, Hrvatskom domu, na terasi Agencije za водне путове, u perivoju dvorac Eltz i na Magenti 1 Vukovar Waterbusu održan je 13. Vukovar Film Festival, festival filmova podunavskih zemalja. Zlatni šlep za najbolji cjelovečernji igralni film osvojila je njemačka *Rozbijajučica* sustava Nore Fingscheidt, Zlatni šlep za najbolji kratki film mađarski Šaptači Barnabasa Totha, a Zlatni šlep za dokumentarni film bugarski *Kalin i zatvorska ekipa* Petka Gyulcheva, dok je posebnim priznanjem u dokumentarnoj konkurenciji izdvojena srpska Nebeska tema Mladena Matičevića. Glumcu Žarku Potočnjaku dodjeljena je Nagrada za životno djelo, a nagrada Krsto Papić za poseban doprinos hrvatskoj kinematografiji dodijeljena je scenografu Mariju Ivezicu. U natjecateljskim programima sudjelovali su hrvatski filmovi *Sam samcat Bobe Jelčića*, *Dok je trajao Roland Garros* Snježane Tribuson, *Dijagnoza Hrvoja Mandića* i *Polarani san Đure Gavrana*. Održani su Radionica jednonutnog filma u jednom kadru i radionica Od ideje do realizacije (1. 7.-7. 7) te drugi popratni zabavno-poučni programi.

04. 07.-18. 07. Poreč

U galeriji Zuccato održana je retrospektivna višemesdijska izložba "Grupa OHO", s radovima slovenske grupe OHO i Marka Pogačara.

05. 07.-05. 09. Zagreb

Na platou Mamutice, pored Kulturno umjetničkog centra Travno, održan je 7. OFF (Otvoreni filmski festival) Travno, s projekcijama animiranih, zabavnih i edukativnih filmova u pet termina – 5. 7., 22. 8., 29. 8. i 5. 9.

06. 07. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je "Pozdrav ljetu", cjelodnevna priredba filmskoga usmjerenja čiji su najistaknutiji odječni objava selekcije filmova Filmske revije mladeži

i Four River Film Festivala te premijerno prikazivanje radova nastalih na ovosezonskim obrazovnim radio-nicama održanima u kinu Tuškanac.

06. 07. Split

U kinoteci Zlatna vrata održana je prva kinoprojekcija digitaliziranog i restauriranog cijelovečernjeg igranog filma *Kuća na pijesku* Ivana Martinca. Sljedeća je održana 30. rujna u zagrebačkom kinu Tuškanac, uz uvodnu riječ filmske kritičarke Višnje Vukašinović. Najavljen je da će obnovljeni film biti dostupan i na službenoj stranici <www.ivanmartinac.com>.

06. 07. Osijek

U Ljetnom kinu Doma tehnike održan je 17. Gastro film festival, međunarodni festival kratkih filmova na temu hrane i pića. Prvu nagradu žirija osvojio je grčki igrač *Ivan Panagiotisa Kountourasa*, drugu njemački animirani *Gelato – sedam ljeta sladoledne ljubavi* Daniela Opp, a treću talijanski igrač *Relikatesa Eugenia Villania i Raffaelea Palazza*. U natjecateljskom programu sudjelovao je hrvatski film *Utjeha običnoga dana* Aleksandra Muharemovića.

06. 07. Sopot, Srbija

Koja je ovo država! Vinka Brešana, u produkciji Interfilma, osvojila je Grand Prix, a nagradu Mira Stupica za najbolju žensku ulogu osvojila je Snežana Bogdanović za nastup u srpsko-slovensko-hrvatsko-bošnanskohercegovačkoj koprodukciji *Šavovi* Miroslava Terzića, na 48. Filmskom festivalu u Soporu SOFEST (2. 7.-6. 7.). U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* Predraga Ličine, *Iz ljubavi* Nenada Mikovića i Reži! Koste Đorđevića.

06. 07. Karlovy Vary, Češka

Kosovsko-hrvatsko-francusko-albanski cijelovečernji igrač *Agina kuća Lendite Zeqiraj*, (hrvatski koproducent je Woof Films), osvojio je posebno priznanje žirija Udrženja filmskih kritičara Europe i Mediterana (FEDEORA) na 54. izdanju Međunarodnog filmskog festivala Karlovy Vary (28. 6.-6. 7.).

06. 07.-07. 07. Zagreb

U prostorima Restarta održana je "Radionica VR leksikona – 360 stupnjeva", radionica snimanja videa u 360 stupnjeva, pod vodstvom novinara i filmaša Ivana Granića i Mislava Šćukaneca Rezničeka.

07. 07. Vila do Conde, Portugal

Na 27. izdanju Međunarodnog filmskog festivala Curtas Vila do Conde (6. 7.-14. 7.), u okviru programa "Eu-

ropska panorama", prikazan je fokus-program sa šest recentnih hrvatskih kratkih filmova.

07. 07. i 14. 07. Zagreb

"Motovunizacija!", programi zagrijavanja za 22. motovunski filmski festival, održani su 7. srpnja u Vintage Industrial Baru, uz projekcije kratkih filmova nominiranih za prošlogodišnju Europsku filmsku nagradu te 14. srpnja u Art parku Ribnjak, uz projekciju kratkih filmova o mačkama, imenovanu "Mačke se samo žele zabaviti/Cats Just Wanna Have Fun" i druga zabavna zbiranja.

08. 07.-13. 07. Pašman

Na mjesnom igralištu u Pašmanu održane su 13. Pašmanske filmske večeri, s programom tuzemnih i inozemnih dugih i kratkih filmova.

10. 07. Zagreb

U povodu obilježavanja 24. godišnjice genocida u Srebrenici, u Ulici Hrvatske bratske zajednice u Zagrebu, na zagrebačkim fontanama kod Nacionalne i sveučilišne knjižnice izvedena je svjetlosna projekcija cvijeta "Sjećanje".

10. 07. Komiža

U galeriji Boris Mardešić održana je revija najboljih filmova Froomove filmske škole 2018.

11. 07. Erevan, Armenija

Tijekom 17. izdanja Međunarodnog filmskog festivala u Erevanu Zlatna Marelica/Golden Apricot (11. 7.-19. 7.) održano je "sinergijsko događanje" potprograma Kultura i MEDIA "Dan Kreativne Europe" u kojem je aktivno sudjelovao i Desk Kreativne Europe – Ured MEDIA Hrvatske. Među inim, voditeljica DKE – Ureda MEDIA Hrvatske Martina Petrović održala je predavanje "MEDIA: uspjesi vs izazovi".

11. 07.-14. 07. Dvor Veliki Tabor kod Desinića

U Dvoru Veliki Tabor održan je 17. Tabor Film Festival, međunarodni festival kratkoga filma. Grand Prix dodijeljen je slovenskim dokumentarno-igranim Temeljima Petera Cerovška, a posebnim priznanjem žirija izdvojen je crnogorski dokumentarni film *Sinovi smo tvog stijenja* Ivana Salatića. U konkurenciji hrvatskih filmova prvonagrađen je animirani *Udahnut* život Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona, u produkciji Bonobostudia, a posebnim su priznanjima osvijetljeni animirano-dokumentarni *Mačka je uvijek ženska* Martine Meštrović i Tanje Vučasinović, u produkciji Kreativnog sindikata, eksperimentalni *Gradovi u kojima nisam bio* Damira Čučića, u produkciji Mitrope, te dokumentarno-eksperimentalni *Jabuka, tri dvopeka*,

jogurt Anite Čeko, u produkciji Kinokluba Zagreb. Na-gradu publike osvojio je slovenski animirani film *Uporni duh* Ane Čigon. U natjecateljskom programu sudje-lovali su i hrvatski filmovi *Planine* Hrvoslave Brkušić, *Mjesto odakle vam pišem pisma* Nikoline Bogdanović, *Jedan od mnogih* Petre Zlonoge, *Doplovit će Rex Josipa Lukića*, *Kako je Tanja ostala sama* Mie Sidorov, *Demonstracija brilljantnosti u 4 čina* Lucije Mrzljak i Mortena Tšinakova, *Lovebox* Ivana Turkovića-Krnjačka, 3. rujna 2015. Sare Jurinčić, *Izlazite li vanka?* Ines Jokoš, *Moljci* Tomislava Đurinca, *Sovjetski psi* Nikice Zdunić, *Meso* Elvisa Lenića i *Stepska lisica* Andrije Mardešića. Održane su retrospektive, fokus programi i druga zabavno-poučna prateća zbivanja.

12. 07.-14. 07. Šibenik

U sklopu Festivala komedije u tvrđavi/Comedy Fortress Festivala, komičarske nastupe na tvrđavi Barone održali su irski glumci i scenaristi Dylan Moran (s programom "Dr. Cosmos") i Jiméoin te novozelandska glumica Rose Matafeo.

13. 07.-14. 07. Zagreb

Pod egidom "Dokumentarci na godišnjem", na mrežnoj stranici <volimdocumentarce.net> tijekom vikenda omogućeno je besplatno gledanje više od osamdeset naslova iz Restartove "dokuriznice".

13. 07.-21. 07. Pula

U Areni, kinu Valli, Istarskom narodnom kazalištu Pula, Circolu – Zajednici Talijana Pula, na plaži Ambrela, u galeriji Makina, Multimedijalnom centru Luka, Srpskom kulturnom centru, Hrvatskom udruženju interdisciplinarnih umjetnika, Muzeju suvremene umjetnosti Istra i na Portarati, održan je 66. Pula Film Festival, festival hrvatskog filma. Velikom Zlatnom arenom za najbolji film nagrađen je dokumentarno-igrani *Dnevnik Diane Budisavljević* Dane Budisavljević, ostvaren u produkciji Hulahopa, te koprodukciji slovenskog Decembera i srpskog This and That Productions. Zlatnim su arenama za isti film nagrađeni i redateljica Dana Budisavljević, skladatelji Alen i Nenad Sinkauz te montažer Marko Ferković, a film je ktoru osvojio nagradu publike Zlatna vrata Pule i nagradu za najbolji hrvatski cjelovečernji film *Ocjjenjivačkoga suda Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana* (FEDEORA). *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* Predraga Ličine osvojio je četiri Zlatne arene: Hristina Popović za glavnu žensku ulogu, Svetlana Gutić i Miroslav Lakobrija za masku, Selena Orb za kostimografiju i Jana Piacun za scenografiju, a redatelj je nagrađen Brezom za najboljeg debitanta. Krešimir Mikić nagrađen je Zlatnom arenom za glavnu mušku ulogu, a Mate Matišić za scenarij, za film *Koja je ovo država!* Vinka Brešana. Olga Pakalović nagrađena je Zlatnom

arenom za sporednu žensku ulogu, Borko Perić za sporednu mušku ulogu, a Zvonimir Krivec za specijalne efekte, za film *General Antuna Vrdoljaka*. Sven Pepeonik nagrađen je Zlatnom arenom za kameru, a Krsto Jaram, Michal Struss, Antonio Ilić, Goran Stojnić, MagicLab i Hommage za vizualne efekte, za film *Moj dida je pao s Marsa* Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića. Zlatnom arenom za oblikovanje zvuka nagrađeni su Dario Domitrović, Dušan Maksimovski, Dominik Krnjak i Tomislav Hleb, za film *F20* Arsena Antona Ostojića. Zlatne arene u programu manjinskih hrvatskih koprodukcija osvojili su nizozemsко-belgijsko-hrvatsko-talijanski *Rafaël Bena Sombogaarta* – hrvatski koproducenti su Nukleus film i JDP – za najbolji film; Teona Strugar Mitevska, za režiju filma *Bog postoji, njeno ime je Petrunija*; Judita Franković Brdar za glumačko ostvarenje, u filmu *Izbrisana Mihe Mazzinija*. Ocjenjivački sud FEDEORE nagradio je i srpsko-slovensko-hrvatsko-bosanskohercegovačke Šavove Miroslava Terzića – hrvatski koproducent Spiritus Movens – kao najbolju manjinskohercegovačku koprodukciju te dao posebnu pohvalu Juditi Franković Brdar za ulogu u *Izbrisanoj*. Godišnja nagrada Marijan Rotar "pravnim ili fizičkim osobama koji su podjednako svojim idejama i djelima spojili Pulu i film i na taj način doprinijeli razvitku Festivala i raspoznavanju Pule kao filmskoga grada" dodijeljena je Povjesnom i pomorskom muzeju Istre/Museo storico e navale dell'Istria. Dodijeljene su i nagrade za snimanje Nikola Tanhofer Hrvatske udruge filmskih snimatelja: Damiru Kudinu za cjelovečernji film *Comic Sans Nevia Marasovića*; Radislavu Jovanovu Gonzu za kratki film *Trešnje Dubravke Turić*; Danku Vučinoviću za drugu sezonu televizijsku seriju *Novine Dalibora Matanića*, te posebno priznanje Bojani Burnać za cjelovečernji dokumentarni film *Moj život bez zraka* koji je i režirala. U glavnom natjecateljskom programu hrvatskog filma sudjelovali su i *Dopunska nastava* Ivana Gorana Viteza i *Sam samcat Bobe Jelčića*, a u natjecateljskom programu manjinskih koprodukcija Reži! Koste Đorđevića i Teret Ognjena Glavonića. Održane su radio-nice, okrugli stolovi (među inima i o pitanju potrebe izgradnje filmskog studija u Hrvatskoj), izložbe, predstavljene su knjige.

14. 07.-11. 08. Karlovac, Duga Resa, Ozalj...

U Karlovcu (Foginovo kupalište i kupalište "kod drvenog mosta" na Korani), Dugoj Resi (Amfiteatar), Ozlju (Gradsko kupalište na Kupi), Ogulinu (dvorište Frankopanskog kaštela), Kamanju (Kupalište Petrinski kut), Slunj (Gradsko kupalište) i na Petrovoj gori (kod spomenika na Petrovoj gori) održano je 9. Riječno kino, "dislocirani" ljetni program filmskih projekcija na otvorenom.

14. 07.-22. 08. Bjelovar

U sklopu Bjelovarskog kulturnog ljeta (25. 6.-2. 9), u Boho parku održan je program "Filmodrom", s projekcijama novijih inozemnih cjelovečernjih igralih i dokumentarnih filmova.

15. 07.-15. 08. diljem zemlje

Pod krilaticom "Ljeto u mreži – nacrtaj se u kinu!", u dvadesetjednom gradu i mjestu diljem Hrvatske, u kinima Kino mreže, prikazivan je filmski program kojim su dominirali cjelovečernji animirani filmovi. Program se odvijao u dvoranskim i otvorenim kinima Kulturni i multimediji centar Bjelovar (Bjelovar), Kino Mediteran Bol (Bol), Centar za kulturu Čakovec (Čakovec), Kino 30. svibnja (Daruvar), Kino Slavica (Dubrovnik), Kino Mediteran Hvar (Hvar), Kino Ivanec (Ivanec), Kino Mediteran Jelsa (Jelsa), Kino Mediteran Komiža (Komiža), Kino Velebit (Koprivnica), Kino Krapina (Krapina), Kino Moslavina (Kutina), Kino Mediteran Lastovo (Lastovo), Kino Mediteran Mljet (Mljet), Dvorana Relković (Nova Gradiška), Kino Pazin (Pazin), Dom kulture Grada Preloga (Prelog), Kino Samobor (Samobor), Ljetno kino Bačvice (Split), Kino Mediteran Supetar (Supetar) i Kino Gorica (Velika Gorica).

16. 07. Zagreb

Društvo hrvatskih filmskih redatelja pokrenulo je kampanju "Meni se to gleda, HRT ne da!", želeći ukažati na nezadovoljstvo odnosom Hrvatske radiotelevizije prema hrvatskome filmu te pozivajući građane i korisnike HRT-a da od HRT-a traže otkup više hrvatskih audiovizualnih sadržaja, prema zakonski propisanim kvotama. HRT je reagirao objavivši da smatra da su priopćenje i kampanja DHFR nekorektni.

16. 07. Đurđevac

Preminuo je producent, redatelj i fotograf Krinoslav Heidler, rođen 1932, u Vitezu, u Bosni i Hercegovini.

16. 07.-25. 07. Zagreb

Na Ljetnoj pozornici kina Tuškanac prikazan je program cjelovečernjih igralih filmova u distribuciji Zagreb Film Festivala.

17. 07. i 24. 07. Silba

U sklopu programa Liburnia uplovjava, Ispred škole, na otvorenome, prikazan je izbor hrvatskih dokumentarnih filmova sa 16. Liburnia Film Festivala (20. 8.-24. 8. 2018, Opatija).

18. 07.-21. 07. Buzet

U kinu Muzej, Kapetanovom kinu i na Pjaceletu održan je 7. Buzz@teen, program dječjih filmova i pret-premijera filmova 22. motovunskog filmskog festivala. Nagradu Dječeg zbora osvojio je dansko-švedski cje-

lovečernjiigrani film *Haker Poula Berga*. U natjecateljskom programu sudjelovao je hrvatski film *Hangar 8* Ratimira Rakuljića.

19. 07. Peć, Kosovo

Na 10. izdanju Međunarodnog festivala animacije Anibar (15. 7.-21. 7.) prikazan je fokus program "Suvremena hrvatska animacija" s pet filmova. Dan prije, 18. srpnja, održani su retrospektiva filmova i predavanje Daniela Šuljića. U natjecateljskom programu sudjelovalo je pet hrvatskih filmova.

19. 07.-21. 07. Zagreb

U Kino klubu Zagreb održana je filmska radionica "Ljetna avantura", pod vodstvom filmašice Dalije Dozeti.

20. 07. Grude

Ispred Doma kulture, na terenu Gruda Opena, negdašnjoj lokaciji ljetnog kina Gruda, održan je program "Kino susret na Grudi" – projekcija dokumentarnog filma *Doplovit će Rex Josipa Lukića* uz razgovor s mjesnim kinooperatorom Mihom Miljakom – kao uvod u 3. Unseen Film Festival/Nevidjeni filmski festival (Cavtat i Dubrovnik, 2. 10.-15. 10). Bila je to prva filmska projekcija na Grudi nakon deset godina. Kino Gruda funkcionalo je od 1958. do 2009.

22. 07.-27. 07. Šibenik, Zlarin, Prvić i Kaprije

Na Trgu Ivana Pavla II., tzv. Maloj Loži i stepenicama u Ulici Krste Stošića na Gorici, u Galeriji sv. Krševan i Galeriji Matija te na festivalskom brodu, na kojem se program odvijao u šibenskoj luci, na otvorenom moru i u lukama otoka Zlarin, Prvić i Kaprije, održan je 9. Supertoon, međunarodni festival animacije. U kategoriji kratkih profesionalnih animiranih filmova Grandtoon prvonagrađen je ruski *Lola, živi krumpir* Leonida Shmelkova, a posebna priznanja članova žirija dodjeljena su ruskom *Pet minuta do mora* Natalije Mirzozjan, estonsko-hrvatskoj *Demonstraciji brižljantnosti u 4 čina* Lucije Mrzljak i Mortena Tšinakova (hrvatski producent je Jadranska animacija/Adriatic Animation) i francuskom *Buddyju Joeu* Juliena Davida, dok je Na-gradu publike u toj kategoriji osvojio američki *Učitelj engleskoga* Andyja Londona. U kategoriji studentskoga filma Studentoon prvonagrađen je estonski *Dobro zvuči Sandera Joona*, a posebnim su priznanjima izdvojeni njemački *Treptaj* Kiane Naghshineh, austrijski *Umak od jabuke* Alexandra Gratzera i njemački *Voli me, boji me se* Veronice Solomon. U kategoriji animiranih glazbenih spotova Supertune nagrađen je izraelski *U2 – Love Is Bigger Than Anything In Its Way* (Beck Remix) Broken Fingaz Crewa, a posebnim je priznanjem osvijetljen francuski *Samantha & Sabrina – SABA Marie Larrivé* i Lucasa Malbruna. U katego-

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

riji animiranih naručenih filmova Supercomm nagrađen je njemački *TapirTape* Anselma Pyte. U kategoriji filmova za djecu *Planktoon* dječji je žiri nagradio hrvatskog *Pužića slikara* Manuele Vladić-Maštruko, u produkciji Zagreb filma, a posebnim je priznanjem izdvojio kanadsku *Veličanstvenu stvar* Arne Selznik. U natjecateljskim programima prikazani su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Ispod kojeg li su samo kamena* ispuzali Daniela Šuljića, *Jedan od mnogih* Petre Zlonoge, *Mačka* je uvijek ženska Martine Meštrović i Tanje Vujasinović, *Udahnut* život Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona, Motivi Danijela Žeželja, *Odrasti u malo drovo* Noemi Ribić, *Zagubljena sjećanja* Ivane Radić, *Osmijeh* Matee Kovač, *Izvan sebe* Stelle Hartman, Bobo Andreja Rehaka, *Balada o fruli i ogrlici* Martina Babića, *Prošlo je s klišom* Siniše Ercegovca, *ABOP – Right Now* Katrin Novaković, *Mit o Sízifu* Draška Ivezica, OIAF 2018 *Signal Film* Chintis Lundgren i Zagreb Film Festival *Špica* 2018 Luke Vucića. Održane su radionice, paneli i drugi obrazovni i zabavni sadržaji.

22. 07.-29. 07. Kraljevica

U Nacionalnom centru tehničke kulture u Kraljevici održano je Ljeto u Kraljevici, s radionicama igranog, animiranog, dokumentarnog i eksperimentalnog filma za djecu i mlade, uz voditelje Borisa Poljaka, Hrvoja Seleca, Igora Jelinovića i Tomislava Šobana, a u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza.

23. 07. Zagreb

U Klinici za psihijatriju Vrapče održana je Filmska tribina, uz projekciju dokumentarnog filma *Pouke o čovječnosti* Branka Ištvančića te razgovor s ređateljem, psihijatrom Veljkom Đorđevićem (prema čijoj je istoimenoj knjizi film snimljen), filmskim kritičarom Josipom Grozdanićem i ravnateljicom Klinike Vrapče Petranom Brečićem.

23. 07. Strasbourg, Francuska i Venecija, Italija

Predstavnici godišnje Nagrade LUX 2019 koju dodjeliće Europski parlament, objavili su da je među tri finalista izabran makedonsko-belgijsko-slovensko-hrvatsko-francuski film *Bog postoji*, njeno ime je *Petrinja* Teone Strugar Mitevske (hrvatski koproducent je *Spiritus Movens*). Druga dva finalista su dansko-norveško-švedsko-belgijski *Hladan slučaj Hammar-skjöld* Madsa Brüggera i španjolsko-francusko *Vlast* Rodriga Sorogoyena. Nagrada LUX bit će dodijeljena 27. studenog.

23. 07.-26. 07. Zagreb

U kinu Metropolis u Muzeju suvremene umjetnosti održan je program "Pula u Zagrebu", s izborom hrvatskih igranih i dokumentarnih filmova prikazanih na 66. Pula Film Festivalu (Pula, 13. 07.-21. 07).

23. 07.-27. 07. Motovun

U otvorenim i zatvorenim kinima Trg, Bauer, Billy, Mak i Roxanich Open Air održan je 22. Motovun Film Festival, međunarodni filmski festival. Glavnu nagradu, Propeler Motovuna, osvojio je islandski *Bjeli, bijeli dan* Hlynura Pálmasona. Nagradu žirija kritičara FILPRESCI (Međunarodna federacija filmskih kritičara) osvojio je makedonsko-belgijsko-slovensko-hrvatsko-francuski film *Bog postoji*, njeno ime je *Petrinja* Teone Strugar Mitevske (hrvatski koproducent je *Spiritus Movens*). Nagradu publike osvojila je slovenska *Nikad više lužerica* Urše Menart. U kategoriji kratkoga filma prvonagrađena je iranska *Tetovaža* Farhada Delarama, za Nagradu Europske filmske akademije nominirana je češka *Rekonstrukcija* Jiříja Havlíčeka i Ondřeja Nováka, a posebnim priznanjem izdvojena je libanonsko-sirijska *Aziza* Soudade Kadaan. Nagrada Pedeset godina dodijeljena je filmskom snimatelju Živku Zalaru. U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Dnevnik Diane Budislavljević* Dane Budislavljević, Šavovi Miroslava Terzića, *Tusta* Andreja Koroljeva, *Janje Nine* Violić, *Lieber Augustin* Miroslava Terzića i Motivi Danijela Žeželja. Održane su radionice, predavanja, diskusije, performansi i drugi obrazovni i zabavni popratni sadržaji. Izbor filmova poslije je prikazan i u drugim gradovima Hrvatske pod egidom "Motovun kod nas": u Ljetnom kinu Bačvice u Splitu (25. 7.-27. 7.), u Frankopanskom kaštelu/Školskoj sportskoj dvorani kraj OŠ Ivane Brlić Mažuranić u Ogulinu (1. 8.-3. 8.), Novom kinu Novigrad u istarskom Novigradu (6. 8.-8. 8.), na raškom Trgu u Raši (11. 8.-12. 8.), na trgu ispred Sportske dvorane u Kostreni (16. 8.-17. 8.), na lihadici parka Gradac u Dubrovniku (23. 8.-24. 8.), u Kući za ljude i umjetnost Lauba u Zagrebu (29. 8.-8. 9.) i u Art-kinu Croatia u Rijeci (21. 9.-22. 9.).

23. 07.-27. 07. Postira

Na Pjaci i na plaži Prja održan je 9. Postira Seaside Film Festival, međunarodni festival kratkoga filma. Dobitnik glavne nagrade, nagrade publike Zlatna srđela, francusko je tuniški *Nogometni klub Nefta Yvesa Piata*. Sudjelovali su i hrvatski filmovi *U ime jagode, čokolade i Duha Svetoga Karle Lulić, Dogovor Filipa Ložića, Trešnje Dubravke Turić, Žonglerova noćna mora* Mariusa Cakivira i *Stori zjog Salamunovića*.

25. 07.-27. 07. Pula

Na Fratarskom otoku održan je 4. Film na šugamanu kina Valli, kratak ljetni program obiteljskih filmova u kinu u prirodi.

26. 07.-31. 07. Zagreb

Na Ljetnoj pozornici kina Tuškanac prikazan je izbor filmova s 12. Festivala mediteranskog filma Split (13. 6.-22. 6.).

28. 07. Gunja

U Osnovnoj školi Antun i Stjepan Radić je otvorenjem Novog kina Osmijeh otpočela 10. Ljetna škola filma Gunja koja se održavala do 2. kolovoza.

29. 07.-09. 08. Omišalj

U knjižnici Vid Omišjanin održana je 2. Ljetna filmska radionica za djecu. Radionički filmovi 3. su rujna objavljeni na mrežnoj video platformi Vimeo, odnosno na YouTubeu.

01. 08.-04. 08. Split

U organizaciji TVISTA – Tvornice ideja Split održana je "Filmska ponistra", radionica *pitchinga*, odnosno pripreme filmaša za javno predstavljanje kratkih filmskih projekata, pod vodstvom filmaša Anite Čeko i Ante Marina.

03. 08. Knin

Na Kupalištu uz rijeku Krku, na Vidrićevoj obali, održana je Revija dokumentarnih filmova o Domovinskom ratu.

05. 08.-06. 08. Slunj

Na Kupalištu uz rijeku Slunjčicu održana je Revija dokumentarnih filmova o Domovinskom ratu.

05. 08.-14. 08. Šipan

U otvorenom kinu Šipan i na drugim poprišima otoka, održana je 16. Ljetna filmska škola Šipan.

05. 08.-14. 08. Lastovo

U sklopu festivala Lastovo otok glazbe, u uvali Sv. Mihovila održane su filmske projekcije te radionica plakata, među inima i za 3. Unseen Film Festival/Neviđeni filmski festival (Cavtat i Dubrovnik, 2. 10.-15. 10.).

07. 08.-09. 08. Supetar

U Ljetnom kinu Supetar, Amfiteatru Waterman Re-sorta i OŠ Supetar održan je 5. Brački filmski festival/Brač Film Festival, međunarodna filmska revija. Održani su radionica, predavanje, izložba i drugi prateći zabavno-obrazovni programi.

08. 08.-30. 08. Đakovo

U Strossmayerovom parku održan je program "Ljetno kino", s repertoarom suvremenih inozemnih cjelovečernjih igralih i dokumentarnih filmova.

10. 08. Prizren, Kosovo

Hrvatski film *Na vodi* Gorana Deviča, u produkciji Petnaeste umjetnosti, prikazan u natjecateljskom programu Balkan Dox, dobio je posebno priznanje žirija 18. međunarodnog festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma DokuFest (2. 8.-10. 8.). U natjecateljskim programima DokuFesta prikazani su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Pozdravi iz slobodnih šuma* Iana Soroke, *Najljepša zemlja na svijetu* Želimira Žilnika, *Tusta Andreja Korovljeva* i *Srbenka Nebojša Sljepčevića*.

11. 08. Zagreb

Tijekom prvog vikenda prikazivanja (9. 8.-11. 8.), cjelo-večernjiigrani film *General Antuna Vrdoljaka*, ostvaren u produkciji Kiklop filma, pogledalo je 28.383 posjetitelja s kupljenim ulaznicama. Posrijedi je drugi najbolji rezultat premijerne vikend-gledanosti hrvatskoga filma u povijesti Republike Hrvatske. Na prvom su mjestu *Svećenikova djeca* Vinka Brešana, s 33.759 gledatelja, a na trećem također Brešanova *Koja je ovo država!*, s 23.212 gledatelja, oba u produkciji Interfilma.

14. 08.-15. 08. Lič

Projekcijama suvremenih američkih cjelovečernjih filmova *Kralj lavova* Jona Favreaua, *Spider-Man: Daleko od kuće* Jona Watts-a i *Brzi i žestoki: Hobbs i Shaw* Davida Leitcha 14. i 15. kolovoza u Domu kulture, u organizaciji distribucijske tvrtke Kino.hr i Općine Fužine, održane su prve kino projekcije u Liču nakon dvadesetdevet godina "bez kina".

15. 08.-28. 08. Bol

U ljetnom kinu Bol održani su 8. Dani umjetničkog filma u Bolu na Braču/Films Like No Other/Neki drugi film, međunarodna revija umjetničkog filma.

18. 08.-28. 08. Varaždin

U kinu Gaj, Sveučilištu Sjever, Pučkom otvorenom učilištu Varaždin i drugdje održana je 21. Škola medijske kulture Dr. Ante Peterlić, uz mentore i predavače Hrvoja Turkovića, Etami Borjan, Brunu Kragića, Midhata Ajanovića Ajana, Tomislava Šobana, Marka Rojnića, Ivana-Gorana Viteza, Tomislava Mršića, Borisa Poljaka i druge.

19. 08.-24. 08. Vinkovci

Uz uvodni program održan 17. kolovoza, u Lapidariju Gradskog muzeja održane su 7. Antičke filmske večeri, filmska manifestacija posvećena antičkim temama (19. 8.-20. 8.) i 13. Festival dokumentarnog rock filma – DORF (21. 8.-24. 8.), objedinjeni u zajedničku priredbu Filmski tjedan u Vinkovcima. Dobitnik novootmeljenog priznanja Antičkih filmskih večeri, nagrade

JANKO HEIDL:

KRONIKA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Stojan Dimitrijević za doprinos filmu i arheologiji, hrvatski je filmski Goran Dević. Nagradu za najbolji film u regionalnoj konkurenciji DORF-a osvojili su hrvatski Putnici Tine Šimurine, u produkciji Manevra, a posebnim priznanjem žirija osvjetljen je hrvatski Bebè Na Volè – *Time Of Great Depression* Vladimira Gajuna, u produkciji Nukleus Filma. DORF-ovu nagradu za životno djelo dobio je srpski redatelj Slobodan Šijan, a nagradu za doprinos undergroundu srpski glazbenik Antonije Pušić (Rambo Amadeus). Održana su predavanja, radionice, izložba, predstavljene su knjige.

19. 08.-06. 09. Zagreb

U OŠ Silvija Strahimira Kranjčevića održane su (19. 8.-23. 8.; 26. 8.-30. 8.; 2. 9.-6. 9) Frooomove filmske radionice za djecu i mlađe – Početna, Napredna i Majstorska, umjetničke organizacije Bacači sjenki, pod vodstvom Marije Georgiev, Pavla Perkovića, Borisa Bakala, Anite Čeko, Dalije Dozet, Nore Krstulović i Lee Milette.

20. 08.-24. 08. Zagreb

Na Ljetnoj pozornici kina Tuškanac prikazan je program suvremenih britanskih glazbenih filmova.

21. 08. i 22. 08. Cres i Lovran

U sklopu programa Liburnia uplovjava, u CineCresu (Cres, 21. 8.) i kinu Sloboda (Lovran, 22. 8.) prikazan je izbor hrvatskih dokumentarnih filmova sa 16. Liburnia Film Festivala (20. 8.-24. 8. 2018, Opatija).

22. 08. Sarajevo, Bosna i Hercegovina

Srce Sarajeva za najbolji kratki film, na 25. Sarajevo Film Festivalu (16. 8.-23. 8.) osvojila je srpsko-hrvatsko-grčka koprodukcija – hrvatski koproducent je Antitalent – *Posljednja slika o oču* Stefana Đorđevića. Time je taj film kvalificiran za prijavu za nagradu Oscar Američke akademije filmskih umjetnosti i znanosti, budući da je Američka filmska akademija imenovala Sarajevo Film Festival kvalifikacijskim u toj kategoriji. U natjecateljskim programima 25. SFF-a sudjelovali su i hrvatski filmovi i manjinske koprodukcije *Šin Ines Tanovačić*, *Još jedan odlazak Renate Poljak*, *Da je meni ono što mi nije Višnje Skorin*, *Tina Dubravke Turić*, *Groblje slonova Filipa Mojzeša*, *Šišta Damira Markovine*, *Kuća male zvijezde Slađane Lučić* i *Prirodni odabir Alete Rajić*.

23. 08. Berlin i Essen, Njemačka

Dizajnerski studio Rašić+Vrabec, autori vizualnog identiteta 66. Pula Film Festivala, nagrađeni su za dizajn logotipa 66. PFF-a međunarodnom nagradom Crvena točka za dizajn robne marke i komunikacije t.j. s Red Dot Award: Brands & Communication Design,

koju dodjeljuje njemački Design Zentrum Nordhein Westfalen/Centar za dizajn Sjeverne Rajne – Vestfalije.

23. 08.-27. 08. Rab

U Ljetnom kinu Rab, Zimskom kinu Rab, uvali 1. Padova (gdje su se projekcije mogle gledati i iz vlastitih brodica, a program je imenovan "Rab Seaplex – Kaich Cinema"), Villi Antonieta/Mahačevoj vili i na Trgu slobode, održan je 1. RAFF – Rapski filmski festival/Rab Film Festival, festival istraživačkog filma. Nagradu žirija Raff Frame zaigrani film osvojio je britanski cjelovečernji *Oprostite, mimošli smo se* Kena Loacha, a za dokumentarni film nizozemski cjelovečernji *Bellingcat* Hansa Poola. Publiku je nagradila francuski cjelovečernji igrani film *Jadnici Ladja Lya*. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi i koprodukcije *Tak kak je Arsena Oremovića*, *Šavovi Miroslava Terzića* i *Dnevnik Diane Budislavljević* Dane Budislavljević. Održane su radionice, predavanja i drugi zabavni i poučni programi.

25. 08. Zagreb

U Art parku Ribnjak održana je revija filmova ostvarenih na Frooomovim radionicama.

25. 08.-01. 09. Stara Sušica

U Dvorcu Stara Sušica održana je 3. Ljetna škola pisanja Centra za kreativno pisanje, među inima i radionica scenarija za kratki film, pod mentorstvom scenaristice Sanje Kovačević.

26. 08. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održana je svečana premijera hrvatskog srednjometražnog dokumentarno-igranog filma *Moje putovanje od Skoplja preko Zagreba do...* Mirjane Novak-Perjanec, u produkciji Obzor filma.

26. 08.-30. 08. Opatija

Na maloj Ljetnoj pozornici Opatija i u Vili Antonio održan je 17. Liburnia Film Festival, festival hrvatskog dokumentarnog filma. Nagradu za najbolji film osvojio je češko-hrvatski *U slučaju rata Jana Geberta* (hrvatski producent je Hulahop), a Jana Vlčková nagradena je za montažu istoga filma. Publiku je najboljim ocijenila hrvatsko-srpsko-makedonskog *Tustu Andreja Koroljeva* (hrvatski producenti su Factum i Zagreb film). Posebno priznanje žirija dodijeljeno je dokumentarno-animiranom filmu *Mačka je uvijek ženska Martine Meštrović* i Tanje Vučasinović, u produkciji Kreativnog sindikata. Nagradom za najbolji regionalni film nagrađen je *Pluf!* Elvisa Lenića, u produkciji Pulske filmske tvornice. Nagradu za režiju osvojio je Goran Dević za

Na vodi, a Martin Semečić za dizajn zvuka, za isti film. Jasenko Rasol proglašen je najboljim direktorom fotografije, za *Susjede* Tomislava Žaje. U natjecateljskom programu sudjelovali su i *Baka Borne Židarića*, *Da je meni ono što mi nije Višnje Skorin*, *Doma za Božić* Tomislava Đurinca, *Doplovit* će Rex Josipa Lukića, *Fajrонт* Davida Lušića, *Glava u balunu* Mladena Stanića, *Hipokritovi sinovi* Antona Mezulića, *Izlazak radnika* iz tvornice i *Ulazak vlaka u stanicu* Zvonimira Rumboldta, *Još jedan odlazak* Renate Poljak, *Lavovi Visa Nicole Bongiorna*, *Nigdina Neli Ružić i Nihilist* Renate Lučić. Održane su radionice i drugi popratni sadržaji.

26. 08.-30. 08. Rijeka

U Muzeju moderne i suvremene umjetnosti održane su Frooomove filmske radionice – Početna, Napredna i Majstorska, pod vodstvom Božidara Trkulje, Nine Sorića, Tanje Golić i dr.

27. 08. Sinj

U Gradskom kinu Sinj održana je revija filmova ostvarenih na Frooomovim filmskim radionicama u Sinju i Splitu.

27. 08. Berlin, Njemačka

Europska filmska akademija – EFA objavila je naslove četrdeset šest najboljih europskih cjelovečernjih igranih filmova koji su ušli u selekcijski izbor za nagradu Europske filmske akademije. Među nominiranim su makedonsko-belgijsko-slovensko-(manjinsko)hrvatsko-francuska koprodukcija *Bog postoji, njeno ime je Petrunija* i Teone Strugar Mitevske i srpsko-slovensko-hrvatsko-bosanskohercegovačka koprodukcija *Šavovi* Miroslava Terzića. Hrvatski koproducent oba filma je Spiritus movens. Svečano proglašenje i dodjela 32. Nagrade EFA održat će se 7. prosinca 2019. u Berlinu.

27. 08.-10. 09. Zagreb

U Kući za ljude i umjetnost Lauba održana je višemedijska izložba Ivane Tkalić "BWPWP/Back When Pluto Was a Planet/OKJPBP/Onda kad je Pluton bio planet".

29. 08.-31. 08. Sisak

U Starom gradu Sisak i Kazalištu 21 održan je 6. Star Film Fest, međunarodni festival kratkoga filma. Na-gradu za animirani film dobitno je francusko *Moje tijelo* Sandralee Zinzen i Nicolasa Nivessea, za igrani film slovenska *Praznina* Ane Trebiše, za dokumentarni film brazilsko-portugalski *Za Gisa Thiaga Carvalhaesa*, za eksperimentalni film španjolski *Bijele spavaće sobe* Gabriela Morana, za industrijski film iransko *Disanje* Farshida Ayoobinejada. Španjolski dokumentarni

film *Agelasta Sare Garcie Jimenez* osvojio je nagradu publike, makedonski igrani *Miško Hanisa Bagashova* nagrađen je kao najbolji regionalni film, a hrvatski dokumentarni 3. rujna 2015. *Sare Jurinčić*, ostvaren u produkciji Restarta, osvojio je nagradu selektorica. Za montažu je nagrađen francuski igrani *Sastanak anonymnih grjevnika* Jana Chaplina, a za kameru grčki igrani *Nekydallo Elani Molfeta*. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Bibek* Bojana Radanovića i *Ponekad je lakše ubiti nekoga drugoga* Elizabete Ružić. Održane su radionice, predavanja, tribine i drugi poučni i zabavni prateći sadržaji.

29. 08.-07. 09. Moskva, Ruska Federacija

U Novoj Tretyakovskoj galeriji predstavljen je program s pedesetak restauriranih filmova Zagrebačke škole crtanog filma.

30. 08. Zagreb

Hrvatsko društvo filmskih djelatnika izabralo je *Maloga Antonija Nuića* za hrvatskoga kandidata za 92. nagradu Oscar Američke akademije filmske umjetnosti i znanosti, u kategoriji najboljeg međunarodnog cjelovečernjeg filma.

30. 08. Tavankut, Srbija

Na Etno salasu Balažević, projekcijom dokumentarnog filma *Dužnjaca* Branka Ištvanića otpočeo je Ciklus hrvatskog filma u Vojvodini 2019. Dne 13. rujna na istom je prostoru prikazan kratki film *Tavankut iz filmskog kuta polaznika dječje radionice* "Kad se male ruke slože" održane na Etno salasu Balažević od 24. do 28. lipnja.

30. 08.-31. 08. Hrvatska Kostajnica

U hotelu Central i na Spomen području Gordana Leaderera održan je 5. PRESS Film Festival, festival filma posvećen novinarstvu i fotoreportažama. Ovogodišnja tema bile su lažne vijesti. Održani su radionica, tribina i izložba.

30. 08.-31. 08. Vela Luka

U Ambalaži je održan 4. Ambalaža Film Fest, odnosno izbor iz programa 9. Postira Seaside Film Festivala, a u sklopu kulturno-zabavnog programa Luško lito 2019. (21. 6.-27. 9.).

02. 09.-06. 09. Sinj i Koprivnica

U Pučkom otvorenom sveučilištu Koprivnica u Koprivnici i u Alkarskim dvorima u Sinju održane su Frooomove filmske radionice – Početna, Napredna i Majstorska, pod vodstvom Božidara Trkulje, Lee Miletic i drugih.

02. 09.-08. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je ciklus "Portreti: Filmska snovištenja Davida Lynch-a", uz uvodnu riječ filmologinje Karle Lončar.

03. 09. Zagreb

Nova sezona Kratkog utorka u kinu Tuškanac otvorena je programom kratkih filmova Dušana Makavejeva imenovanim "U carstvu subverzije".

04. 09.-07. 09. Zagreb

U Kulturno umjetničkom centru Travno održana je radionica animiranog filma za osnovnoškolce.

04. 09.-07. 09. Varaždin

U kinu Gaj održan je 14. Trash Film Festival, međunarodni festival niskoproračunskih filmova akcijskih i srodnih žanrova te trash estetike, a ovogodišnja tema bila je "Avanturisti, heroji i mitovi". Dobitnik Zlatne motorke po izboru publike je španjolski *Tvoj posljednji dan na Zemlji* Marca Martíneza Jordána; u kategoriji akcijskog filma Zlatnu je motorku osvojila njemačka *Beta Kaia Erfurt*; u kategoriji SF-a švedski *Eldritchев kod Ivana Radovica*; u kategoriji jeze/horora francuski *Timere Folia* Ralphe i Adama Héloisea; a u kategoriji borilačkog filma meksička *Połomljená šuma* Alfreda Uzete. U Uskoj ulici, proglašenoj varaždinskom Šetnicom slavnih/Walk of Fame, postavljena je ploča glumcu Slavku Brankovu, koja se dodjeljuje "poznatim Varaždincima koji su zadužili filmski i kazališni eter Hrvatske i šire". Održani su razgovori i druge zabavno-poučne prateće priredbe.

04. 09.-08. 09. Betina

U otvorenom kinu Trg, kinu Skalinada, u Prezentacijskom i informacijskom centru Betina te u BAFFzoni održan je 2. Betina Film Festival, međunarodni filmski festival. U kategoriji hrvatskih filmova najboljim igračkim ostvarenjem proglašen je kratki film *Malo se sjȅcam tog dana* Leona Lučeva, u produkciji Everything Works, dokumentarnim kratki *Tak kak je* Arsena Oremovića, u produkciji Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, a animiranim kratki *Jedan od mnogih* Petre Zlonoge, u produkciji Bonobostudia. Nagradu za najboljeg mladog autora dobio je Tin Meze za kratkiigrani film *Sahrana*. U međunarodnoj konkurenciji nagrađeni su francuski kratkiigrani film *Yasmina Alija* Esmilija i Claire Cohen, britanski kratki dokumentarni *Crna ovca* Eda Perkinsa i američko-kineski kratki animirani *Mali korak* Bobbyja Pontillas i Andrewja Cheswortha. U natjecateljskim programima prikazani su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Sitnica* Mladena Stanića, *Nitko nije savršen* Barbare Vekarić, *Ko'ko god nas noge nose* Renate Lučić, *Srbenka Nebojše Slijepčevića*, *Plavi Petar* Marka Šantića, *Sestre* Zdenka Jurilja,

Sigurno mrtvi Ivana Grgura, *Sakreštan* Luke Klapana, *Mjesto odakle vam pišem pisma* Nikoline Bogdanović, *Iva Maje Alibegović*, *Nije kasno* Vladimira Mikete, *Moj dida je pao s Marsa* Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića, *Mačka je uvijek ženska* Martine Meštrović i Tanje Vučasinović, *O djedu, maci i proljeću* Lucije Oroz, *Koyaa Kolje Sakside*, *Prvi korak* Petre Kožar, *Balada o fruli i ogrlici* Martina Babića, *Buđenje u strahu* Maria Merdžana, *Predmeti koji tonu* Luke Peruzovića, *Bila soba* Mladena Stanića, *Zagrebački ekvinocij* Sverbora Mihaela Jelića, *Dijagnoza* Hrovoja Mandića, *F6o.3* Pavla Bobinca, *M Karle Skok*, *Pogrešna sjećanja* Ivane Radić, *Moljci* Tomislava Đurića, *Trešnje* Dubravke Turić, *Dok je trajao Roland Garros* Snježane Tribuson, *Albatros* Nenada Jankovića, *Posljednji Srbin u Hrvatskoj* Predraga Ličine, *Motivi* Daniela Žeželja, *Neobična kupka gospodina* Otmara Nike Radasa, *Seine – Nebo* Marine Uzelac, *Udahnut život* Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsoна, *Živjeti, ploviti* Lane Šarić i Teret Ognjena Glavonića. Održane su radionice, predavanja, razgovori i drugi obrazovno-zabavni prateći sadržaji.

05. 09. Venecija, Italija

Film Primorsko-goranske županije o Rabskoj fjeri osvojio je nagradu za najbolji kratki film u kategoriji očuvanja lokalne baštine i identiteta, u posebnom dijelu programa 76. Izdanja Međunarodnog filmskog festivala u Veneciji (28. 8.-7. 9.). Autori nagrađenog videa su Josip Lukić i Sebastian Pervan.

05. 09. Prag, Češka

Otpočela je redovna češka kinodistribucija hrvatsko-slovensko-češko-bosanskohercegovačko-luksemburško-slovačko-norveške koprodukcije *Moj dida je pao s Marsa* Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića (hrvatski producent je Studio Dim).

07. 09. Ljubljana, Slovenija

U Kinodvoru je održana svečana slovenska premijera hrvatsko-slovensko-češko-bosanskohercegovačko-luksemburško-slovačko-norveške koprodukcije *Moj dida je pao s Marsa* Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića (hrvatski producent je Studio Dim). Dne 12. rujna otopočela je redovna kinodistribucija filma u Sloveniji, a slovenski se koproducent Senca Studio priključio pratećem edukativnom projektu "Filmovi ne padaju s Marsa" prijevodom digitalne publikacije *Međuzvjezdani filmološko-metodički priručnik* i kratkih filmova koji su dio projekta, a sve je dostupno na mrežnoj stranici *Filmi ne padaju s Marsa*.

07. 09. La Paz, Bolivija

Moj dida je pao s Marsa Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića, u produkciji Studia Dim, osvojio je Nagradu za najbolji cjelovečernjiigrani film na 6. Fic-

LaPazu, Međunarodnom filmskom festivalu u La Pazu (4. 9.-7. 9). U natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski film *Malleus Dei Dine Krpana*.

07. 09.-14. 09. Orašje, Bosna i Hercegovina

U kinu Orašje i Sportskoj dvorani održani su 24. Dani hrvatskog filma Ivo Gregurević u Orašju-dosele zvaničnog Dani hrvatskog filma u Orašju – prvi bez osnivača i spiritusa movensa festivala, glumca Ive Gregurevića, preminulog 1. siječnja 2019. U sklopu svečanosti otvaranja, u novom parku u Orašju otkrivena je skulptura Ive Gregurevića, rad akademskog kipara Ante Jurkića. Nagradu Zlatni dukat s likom Ive Gregurevića za umjetnički doprinos razvoju hrvatskog filma dobili su redatelj Rajko Grlić, glumac Mustafa Nadarević, producent Jozo Patljak te producent, redatelj i scenarist Jasmin Duraković za umjetnički razvoj i suradnju bosanskohercegovačke i hrvatske kinematografije.

08. 09. Sydney, Australija

Lana Hranjec osvojila je Nagradu Brigitte Helm za najbolju glumicu u cjelovečernjem filmu, za ulogu u *Moj dida je pao s Marsa* Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića, a Luka Hrgović i Dino Julius Nagradu Georges Méliès za specijalne efekte u kratkom filmu, za *Slice of Life/Kriška života* koju su i režirali, na 6. Festivalu filmova znanstvene fantastike/SciFi Film Festivalu (6. 9.-8. 9).

09. 09. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održan je program "Doviđenja, ljeto", s projekcijama cjelovečernjih igranih filmova *Ljetnikovac* Damira Čučića i *Posljednji dani ljeta* Damira Radića uz gostovanje redatelja, a sve u spomen na ljetos preminulog filmaša Krunoslava Heidlera.

09. 09. Sarajevo

Udruženje filmskih radnika BiH izabralo je film *Sin* Ines Tanović za bosanskohercegovačkog kandidata za 92. nagradu Oscar Američke akademije filmske umjetnosti i znanosti, u kategoriji najboljeg međunarodnog cjelovečernjeg filma. Posrijedi je bosanskohercegovačko-hrvatsko-rumunjsko-slovensko-crnogorska koprodukcija, a hrvatski (manjinski) koproducent je Spiritus movens.

09. 09.-12. 09. Zagreb

U Kulturno informativnom centru i Muzeju suvremene umjetnosti održani su filmski programi, u sklopu 7. Festivala svjetske književnosti (Zagreb i Split, 8. 9.-14. 9.).

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

09. 09.-14. 09. Split

U kinoteci Zlatna vrata održan je program "Vukovar Splitu", s izborom filmova s 13. Vukovarskog filmskog festivala (4. 7.-7. 7, Vukovar).

09. 09.-19. 09. Split

U Multimedijalnom kulturnom centru Split održana je retrospektivna izložba "Sanja Iveković-Dvostruki život: dizajn, umjetnost, aktivizam" Sanje Iveković, s njezinim radovima grafičkog dizajna, među ostalim i televizijskih grafika.

09. 09.-22. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je ciklus "Portreti: Kanonski filmovi Akire Kurosawe", uz uvodnu riječ filmologa Njelice Gilića.

10. 09.-14. 09. Karlovac, Duga Resa, Novigrad na Dobri i Stari grad Ozalj

U Gradskom muzeju Karlovac, Gradskom kazalištu Zorin dom, otvorenim kinima u Fuginovom kupalištu na Korani i u Aquatici (Karlovac), Kod Bosiljevca na Mrežnici (Duga Resa) te u dvorcu Novigrad na Dobri i u Starom gradu Ozlju održani su 24. filmska revija mladeži – nacionalna revija srednjoškolskog filma – i 12. Four River Film Festival, međunarodna revija srednjoškolskog filma. Grand Prix 24. FRM-a i 12. FRFF-a osvojio je mongolski igrani film *Ključ Nomina Gantule*, a nagradu publike izraelska animirana *Duša na prodaju* Anne Belenkiy, Shire Salimi i Romyja Granota. Na 24. filmskoj reviji mladeži u kategoriji animiranog filma nagrađen je *Prvo su došli...* Josipa Skledara i Jurice Nikolića (Foto kino video klub Zaprešić), u dokumentarnoj kategoriji *David Valentine Ban* i *Natali Ban* (Dom mlađih, Novi Vinodolski), u igranoj *Monolozi i ostala zla* Matije Benića (samostalni autor), a u kategoriji slobodnog stila *120 sekundi* Lucije Pigl (samostalna autorica). Na 12. Four River Film Festivalu, u kategoriji igranog filma nagrađen je iranski *Aysan Mehrshada Kheradmandia*, u kategoriji slobodnog stila grčki *Salome* Dimitre Petmez, animiranoga *Duša na prodaju* i dokumentarnoga nizozemski *Bitcoin Boy Moosa van Dorpa*, Nasha Gortera i Paula Jonkera. Posebno priznanje stručnog žirija osvojili su španjolsko igrano *Pleme* Sergija Merchana i češki dokumentarni *Žužo Labužo* Petra Kamila Poneca. Nagradu Žuta zastava, koja se dodjeljuje za film koji svojim temama i pričama najuspješnije i najuvjerljivije osuđuje nasilje, dodijeljena je britanskom igranom filmu *Moj prijatelj Frank Joel Caborna*, a nagradu sudjelovanja na Prodigy Campu u Seattleu osvojila je Lucija Petković iz FKVK Zaprešić za animirane *Sljepce*. Žiri mlađih nagradio je Davida Petrželku kao najboljeg glumca, za ulogu u *Žužu Labužu*, i Tuvshinzayu Munkhbat kao najbolju glumicu, za ulogu u *Ključu*. Nagrade za režiju osvojili

su Anna Belenkiy, Shira Salimi i Romy Granot za *Dušu na prodaju*, za scenarij Filippo Di Piramo, za talijanskog animiranog *Franka* koji je i režirao, za snimatelja Daniel Lasker, za južnoafričkog *Čovjeka* koji je i režirao, a za montažu grupa montažera – Lucija Majnarić, Marija Nikolić, Jurica Nikolić, Lucija Petković, Josip Skledar, Andrej Cirkveni, Irma Škaljo, Martina Anić – za animirane *Metamorfoze* koje su i režirali. U natjecateljskom programu 24. FRM-a sudjelovali su i 100 % polyester i *Imaš li malo vremena?* Luke Stjepanovića, Alex grupe autora Muškog učiteljskog doma Dubrovnik, Barska tučnjava Ivana Srakica i Luke Jazića, *Božić u XIII., gimnaziji i Svi za Orlovac*, oba grupe autora XIII. Gimnazije u Zagrebu, *Ciklus Petre Donković, Djeca Sunca* grupe autora iz Zagreba, *Etikete Nine Damjanović, Geneza Merjem Memić, Greška u emocijama, Špica Filmske Runde i Riba Davida Gaše, HAK – Ako pješ, ne vozi!* Karla Špoljara, *HAK – Kaciga glavu čuva* Renea Rehaka, *Ja sam Đuro Grgura Šikića, Aleksandra Žagara i Marte Špoler Čanić, Klinka Petre Pavetić Kranjčec, Ljudska prava Marijana Vukasa, Mamac Patrika Ivačića, Mjesecarka Deborah Jancić, Moderna kuharica Dorje Cug, Moje bijelo vrijeme Marije Milovan, Nastavi okretati pedale Eve Baste, Not* grupe autora Srednje škole Duga Resa, *Ofelija Filipa Dulčića, Opomena Stelle Pin i Antonelle Pin, Pijunova igra* Kajana Branimira Bulića, *Poruka iz budućnosti Leona Bjelinskog, Pračovjek prema televizoru Adriana Krajcara, Ribolov Eve Magdić Govedarice, Smetnje* grupe autora FKVK Zaprešić, *Sve u šesnaest(oj) grupe autora XVI. Gimnazije u Zagrebu, U svijetu anđela Karla Gagulića, Vikend u Dubrovniku Davida Bakarića i Zmija Jurice Balente.* Održana su predavanja, predstavljanja, debate, radionice i drugi poučno-zabavni programi.

10. 09.-14. 09. Rijeka, Matulji, Crikvenica i Novi Vinodolski

U Hrvatskom kulturnom domu, galeriji Kortil, Zajednici Talijana Circolo (Rijeka), u Dvorani Zora (Crikvenica), Kući braće Mažuranić (Novi Vinodolski) i na staroj željezničkoj postaji u Matuljima, prigodno pretvorenoj u kino Štacio, održan je 3. History Film Festival/Povijesni filmski festival, međunarodni festival povijesnog dokumentarnog filma. Grand Prix osvojio je nizozemski *Ljubav su krumpiri* Alione van der Horst koja je nagrađena i za režiju. Za scenarij je nagrađen Carlos Oteyza za *Ja sam narod – Venezuela pod populizmom* koji je i režirao; za snimanje Matthias Grunsky, za *Prkos. Tri žene i pravo glasa* Beate Thalberg; za montažu Christine Marier za *Što se dogodilo s Rosemary Kennedy?* Patricka Jeudyja; za produkciju Michel Rotman za *Fritza Bauera, tužitelja nacista Catherine Bernstein*; za glazbu Nizamettin Aric za *Neviđene fotografije* Anfala Hawraza Muhameda i Nabaza

Ahmeda. Austrijski *Prkos. Tri žene i pravo glasa* Beate Thalberg nagrađen je kao najbolji film televizijske produkcije, a također austrijski *Waldheimov valcer* Ruth Beckermann kao najbolji film nezavisne produkcije i dobitnik nagrade publike. Održana su predavanja, razgovori, susreti, izložba i druge prateće poučno-zabavne priredbe.

12. 09.-22. 09. diljem Hrvatske

U dvadesetdva kina Kino mreže diljem Hrvatske održan je 5. Rendez-vous au cinéma, program sa šest klasičnih i suvremenih francuskih filmova. Ovogodišnji Rendez-vous ugostili su Dom kulture Grada Preloga (Prelog), Pučko otvoreno sveučilište Matija Antun Relković (Nova Gradiška), Centar za kulturu Čakovec (Čakovec), kinoteka Zlatna vrata i Ljetno kino Bačvice (Split). Kinematografi Dubrovnik (Dubrovnik), kina Gaj (Varaždin), Valli (Pula), 30. svibnja (Daruvar), Moslavina (Kutina), Pazin (Pazin), Slatina (Slatina), Zelina (Zelina), Gorica (Velika Gorica), Zabok (Zabok), Samobor (Samobor), Urania (Osijek), Croatia (Rijeka), Velebit (Koprivnica), Mediteran (Hvar), Gradsko kino (Sinj), Kinoteka i Metropolis (Zagreb). Program je otvoren 12. rujna u zagrebačkom Art-kinu Metropolis, projekcijom igranog filma *Magistrala Kennedy* uz gostovanje redateljice Dominique Cabrere i autorice književnog predloška Maylis de Kerangal. Dan poslije, autorice su gostovale i na projekciji filma u splitskom kinu Bačvice.

12. 09.-14. 11. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je višemesdijska izložba "Ljudska mjera/Human Scale" Damira Očka.

13. 09. Zagreb

U studiju glazbenog TV-kanala CMC-a/Croatian Music Channela je uz nazočnost autora i protagonista predstavljena *Autorica!*, dokumentarna televizijska serija kratkih epizoda, posvećena ženama koje su svojim stvaralaštvom ostavile trag na domaćoj glazbenoj sceni. Prikazane su prve dvije epizode. Emitiranje serije je na CMC-u otpočelo je četiri dana prije.

13. 09. Rijeka

U Art-kinu Croatia je uz nazočnost dijela ekipe održana riječka premijera *Dnevnika Diane Budisavljević* Dane Budisavljević, a time je otpočelo i redovno prikazivanje filma u tom kinu. Istog je dana film prikazan u kinu Pazin u Pazinu, a prethodno je – nakon premijere (18. 7.) na Pula filmsk festivalu (13. 7.-21. 7.) – mahom uz nazočnost članova ekipe prikazivan na festivalima i izvan njih, na tzv. otočkoj turneji: u ljetnom kinu Jadran u Dubrovniku (24. 7.), u kinu Trg u

Motovunu (26. 7), u ljetnom kinu Bačvice u Splitu (8. 8), u Centru za kulturu Korčula u Korčuli (12. 8), u kinu Mediteran u Jelsi (13. 8), u kinu Mediteran u Hvaru (14. 8), u ljetnom kinu Hrid u Visu (20. 8), u kinu Mediteran u Goveđarima (22. 8), u kinu Mediteran u Supetru (23. 8), u Kinu Mediteran u Bolu (24. 8), u Ljetnom kinu u Rabu (26. 8), u Kinu Mediteran Lastovo (29. 8) i u Kinu Mediteran u Komiži (30. 8).

13. 09. Vranje, Srbija

Na 6. svjetskom dječjem festivalu animiranog filma Zlatni puž tri su filma Foto kino-video kluba Zaprešić osvojila posebna priznanja: *Mica-tica*, za dramaturgiju; *Svjetionik*, za jasno pripovijedanje i *Godina u prirodi*, za nevjerojatnu sliku. Posebno priznanje za originalnu interpretaciju klasične priče osvojila je *Alegorija* Filmsko-kreativnog studija VANIMA. U natjecateljskom programu sudjelovao je i hrvatski film *Ne virusima* FKS VANIMA.

14. 09.-15. 09. Sankt Petersburg, Ruska Federacija

Na "43. Cineposiumu", godišnjoj konferenciji Međunarodne udruge filmskih komisija (AFCI – Association of Film Commissioners International), sudjelovali su i hrvatski predstavnici, a jedan od govornika bio je ravnatelj HAVC-a Chris Marcich. Hrvatski audiovizualni centar je s Odjelom za poticaje ulaganja u audiovizualnu proizvodnju (Filming in Croatia/Snimanje u Hrvatskoj) član AFCI-ja od 2015, a ove godine se članstvu pridružio i Zagrebački filmski ured – Zagreb Film Office.

14. 09.-28. 09. Zagreb

U Francuskom paviljonu Studentskog centra održana je izložba "Kinematografija/Portreti – Cinema/Portraits" francuske fotografkinje Brigitte Lacombe, s fotografijama filmskih tema i motiva, mahom snimljenima na snimanjima inozemnih filmova. Brigitte Lacombe je nazočila otvorenju izložbe.

16. 09. Zagreb

U sklopu 52. međunarodnog festivala kazališta lutaka – PIF (13. 9.-19. 9), na Platou Mamutice, pored Kulturno umjetničkog centra Travno, održana je projekcija animiranih filmova Foto kino video kluba Zaprešić, nazvana "Lutke na velikom platnu".

17. 09. Zagreb

U knjižnici Augusta Cesarca održana je projekcija filmova prve generacije polaznika interdisciplinarnog programa medijske pismenosti "Samo nebo nam je granica", filmske radioničke škole Bacáča sjenki namijenjene starijima od 54 godine, održane u Zagrebu, Sinju i Pakracu.

JANKO HEIDL:

KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

17. 09. Zagreb/diljem Hrvatske

U organizaciji Deska Kreativne Europe – Ureda MEDIA Hrvatske održan je webinar (internetski seminar) vezan uz poziv Europske komisije "Kina – inovativni centri" namijenjen pokretanju inovativnih kulturnih središta vezanih uz film i kinematografiju, s posebnim naglaskom na područja koja su infrastrukturno deficitarna u pogledu razvoja kinoprikazivačkog i ostalog kulturnog sadržaja.

17. 09.-19. 09. Pula

Na Portataru, u Ulici Sergijevaca, Forumu, Kandlerovoj ulici, Usponu sv. Teodora, Titovom parku, Parku kralja Petra Krešimira i Carrarinoj ulici održan je 7. Visualia festival, festival svjetla i audiovizualne umjetnosti/ audiovizualni festival novih tehnologija.

17. 09.-28. 09. Zagreb

U Kinoteci je prikazan ciklus "Opus: Ava Gardner".

18. 09. Zagreb

Redatelj Dario Juričan – autor cjelovečernih dokumentarnih filmova s temama privredno-političke korupcije u Hrvatskoj – *Gazda* (2016) i *Gazda: Početak* (2018) te *Kumek* (o zagrebačkom gradonačelniku Milanu Bandiću, najavljen za 2020) – najavio je kandidaturu za državne predsjedničke izbore i to pod imenom Milan Bandić, koje je i službeno promijenio u svibnju 2019. Predizborna kampanja redatelja Milana Bandića, sa sloganima kao što je "Korupcija svima, a ne samo njima", otpočela je medijski snažno, kao svojevrstan umjetničko-politički performans. Od svibnja nadalje mjerodavne službe su osporavale Juričanovo pravo na promjenu imena u Milan Bandić, a on je uzvraćao tužbama i nastojao zadržati novo ime te je njegova predsjednička kampanja – ostvarena i kao svojevrstan višemedijski performans – prema prilici, vođena pod oba osobna imena.

18. 09.-20. 09. Koprivnica

Uz projekcije, predavanja i druge aktivnosti, u kinu Velebit održan je 5. Sajam filma, godišnje radno okupljanje i "prostor konstruktivne razmjene iskustava" neovisnih kinoprikazivača Hrvatske, zaključen Skupštinom Kino mreže.

18. 09.-25. 09. Split

U Kinoteci Zlatna vrata i u kinu Karaman održan je 24. Split Film Festival – Međunarodnog festivala novog filma. Grand Prixom nagrađeni su američko-hongkonški dokumentarni film *Sadašnjost*. Prošlost Shenhze Zhu, u Međunarodnoj konkurenciji cjelovečernjeg filma, i hrvatski animirani film *Jedan od mnogih* Petre Zlonoge, u produkciji Bonobostudia, u Me-

đunarodnoj konkurenciji kratkoga filma. Posebnim su prizanjima osvijetljeni vijetnamskaigrana *Treća žena* Ash Mayfair, u Međunarodnoj konkurenciji cijelovečernjeg filma, i brazilskiigrani *Jo je Pu Roberta Barberya Miera*, u Međunarodnoj konkurenciji kratkoga filma. Nagradu Ivan Martinac u natjecanju hrvatskoga filma osvojio je kratki eksperimentalni *Corpus Petre Pavetić Kranjčec*, u produkciji Blank_filmског inkubatora. U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Eutanazija* Joška Marušića, *Dokument Parakozmik* Vladislava Kneževića, *Ispod kojeg li su samo kamera ispuzali Daniela Šuljića*, Zagrebački ekvinocij Svebora Mihaela Jelića, *Posljednji dani ljeta* Damira Radića, *Jabuka, tri dvopeka, jogurt Anite Čeko, Ljuske Marije Georgiev, Zoka i potočić Igora Jelinovića, Peti kat lijevo Renate Lučić, Hipokritovi sinovi Antona Mezulića* i *Neobična kupka gospodina Otmara Nike Radasa*. Održana su predavanja, radionice i drugi poučni i zabavni prateći programi.

19. 09. Zagreb

U sklopu programa Filmski četvrtak u Hrvatskom državnom arhivu održan je program "Imaginarna akademija", s dokumentarnim filmovima Dražena Žarkovića i Andreja Korovljeva, uz popratnu besedu filmaša i jednog od osnivača Imaginarne akademije u Grožnjanu Nenada Puhovskog.

19. 09.-22. 09. Nacionalni park Plitvička jezera

U kampu Korana održan je 1. Plitvice Film Festival, s programom dugih i kratkih, tuzemnih i inozemnih, kinotečnih i novih, profesionalnih i amaterskih filmova svih rodova koji tematiziraju očuvanje prirode. Natjecateljski program "Snimi film o prirodi" bio je sastavljen od dvanaest filmova izabranih na istoimenom otvorenom natječaju za kratke filme u trajanju do pet minuta, za djecu i mlade do osamnaest godina starosti. Prvonagrađen je *Nature Sare Marin* iz Srednje škole Pakrac, a drugonagrađena je *Moderna kuharica* Dorje Cug i Dee Vitas iz Škole za umjetnost, dizajn, grafiku i odjeću Zabok. U rečenom natjecateljskom programu-ponuđenom za gledanje i glasovanje na mrežnoj stranici Nacionalnog parka Plitvička jezera, na adresi <<https://np-plitvicka-jezera.hr/glasaj-za-film-o-prirodi/>> – sudjelovali su i hrvatski filmovi *Naturae Patrika Brleka i Antonia Andročeca, Crnobijeli svijet Jane Balent, Perspektiva Patrika Jarnjaka i Mihaela Mutaka, Poznato, nepoznato Melani Stuzić, Sprovod Luke Stjepanovića, Vodena priča* grupe autora Filmsko-kreativnog studija VANIMA, *Simbol nečega* Hane Kocijan, Pie Lasić, Petre Pavetić Kranjčec i Vjeke Šenjug te *Divlje vs. urbano (Kad ste zadnji put vidjeli leptira?)* Luke Stjepanovića i Luke Grgića.

98-99 / 2019

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

19. 09.-22. 09. Rovinj

U Grand Hotelu Park i Staroj tvornici duhana Rovinj održan je 12. Weekend Media Festival, regionalni marketinško-komunikacijsko-medijijski festival razmjene medijskih iskustava, u sklopu kojeg su održane i rasprave, odnosno predavanja vezana uz kinematografiju – "Od King's Landinga do McMafije: Zašto globalne TV i filmske produkcije biraju region" i "Streaming Wars – Europe Strikes Back", a među inima, sudjelovali su ravnatelj HAVC-a Christopher Peter Marcich i glumac Goran Bogdan.

19. 09.-29. 09. Zagreb

U Gliptoteci HAZU održana je "Izložba slika akademika Zlatka Boureka", likovnog umjetnika i filmaša Zlatka Boureka.

20. 09.-21. 09. Osijek

U Gradskoj i sveučilišnoj knjižnici Osijek održana je proslava petog rođendana umjetničko-teatarsko filmske-organizacije Teatar To Go, uz filmske projekcije i radionicu.

21. 09. Zagreb

U sklopu višemedijske priredbe "Dobrodošli u Baltazargrad" (kazališne predstave, filmske projekcije, radionice i dr) upriličene na Trgu Nikole Šubića Zrinskoga u povodu pedesete godišnjice pokretanja serijala *Profesor Baltazar*, održana je i svečana premijera nove epizode serijala, *Augustova treća sreća*, u režiji Borisa Kolara i produkciji Ultra linka, ostvarene istim povodom.

21. 09. Zagreb

U Kinoteci je održan cjelodnevni umjetnički program "Vrata širom otvorena" koji je uključio i filmske projekcije i instalacije.

21. 09. Zagreb

U sklopu manifestacije "Desničini susreti 2019." (20. 9.-22. 9), vezanog uz hrvatskog književnika Vladana Desnicu, na Akademiji dramske umjetnosti održan je okrugli stol "Desnica na filmu, Desnica o filmu", uz filmske projekcije i izlaganja filmologa Brune Kragića i Tomislava Šakića te filmskog kritičara Silvestra Milete.

22. 09. Zagreb

Preminuo je filmski producent Boris Dmitrović, rođen 1951. u Virovitici.

22. 09. Portorož i Ljubljana, Slovenija

Tri hrvatske manjinske koprodukcije nagrađene su na 22. Festivalu slovenskoga filma (Festival slovenskega filma, 17. 09.-22. 09) – slovensko-hrvatski igrači Raj Sonje Prosenc i Mitje Ličena (hrvatski kopro-

ducent Wolfgang&Dolly) osvojio je Vesnu za najbolji kratki film); Vesnu u kategoriji slovenske manjinske koprodukcije osvojio je makedonsko-belgijsko-slovensko-hrvatsko-francuski cjelovečernjiigrani film *Bog postoji, njeno ime je Petrunija* Teone Strugar Mitevske (hrvatski koproducent je Spiritus movens), a Jana Zupančić nagrađena je Vesnom za najbolju sporednu žensku ulogu, za nastup u slovensko-hrvatskom cjelovečernjem igranom filmu *Korporacija Matteja Nahtigala* (hrvatski koproducent je Jaako dobra produkcija). U natjecateljskim programima prikazane su i hrvatske većinske i manjinske koprodukcije Svi protiv svih Andreja Košaka, *Moj dida je pao s Marsa* Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića, *Dnevnik Diane Budislavljević* Dane Budislavljević, *Sin Ines Tanović*, *Šavovi Miroslava Terzića*, *Najljepša zemlja na svijetu* Želimira Žilnika i Scout Alexa Cvetkova.

22. 09. Jagodina, Srbija

Kako si? Karle Anić, Lucije Petkoviček, Luke Bakonjija i Filipa Dučića, u produkciji Foto kino video kluba Zasprešić, osvojio je posebno priznanje u kategoriji filma - autora od petnaest do osamnaest godina starosti, na 7. Animator Festu, europskom festivalu animiranog filma djece i mladih (18. 09.-22. 09). U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi Čekaonica Lovre Sabljaka, Vida Milkovića i Luke Krstičića, Godina u prirodi i Bura grupe autora, svi u produkciji FKVK Zaprešić; Crna prognoza grupe autora Foto film video amatera Luke; Evolucija plastelinskog bića u tri čina Pia Ferlina, Ivice Kajfeša, Aurore Nad i Dore Ujčić iz Pulske filmske tvornice te Paralele crvene i bijele, Munje gromovi i naši strahovi i Alegorija Filmsko-kreativnog studija VANIMA.

23. 09.-28. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program filmova Orsona Wellesa, imenovan "Portreti: Filmski genij Orsona Wellesa", uz uvodnu besedu filmologa Brune Kragića.

25. 09. Zagreb i 27. 09. Split

U Kinoklubu Zagreb 25. je rujna prikazan irski film *Fantomski otoci Rouzbeha Rashidija*, uz gostovanje redatelja. Dva dana poslije (27. 09.), Rashidi je gostovao u Kino klubu Split, uz projekciju kratkih eksperimentalnih filmova proizvedenih u produkciji dublinskog kolektiva Experimental Film Society, kojemu je osnivač, te izbora iz projekta Studio Diaries Daniela Fawcetta i Clare Pais.

25. 09.-27. 09. Velika Gorica

U Pučkom otvorenom sveučilištu i u OŠ Eugena Kumičića održana je Smotra hrvatskoga školskoga filma, uz projekcije, razgovore i okrugle stolove.

25. 09.-29. 09. Komiža

U organizaciji Zagreb filma održana je Radionica animiranog filma, pod vodstvom britanskog filmaša Phila Parkera.

26. 09. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice prikazan je program pobjedničkih filmova 24. filmske revije mladeži i 12. Four River Film Festivala (10. 09.-14. 09. Karlovac, Duga Resa, Novigrad na Dobri i Stari grad Ozalj), kao i filmovi Pulske filmske tvornice prikazani na rečenim priredbama.

26. 09.-27. 09. Rijeka

U Filodrammatici i u Udrudi gluhih i nagluhih Primorsko-goranske županije održan je je program "Film svi-ma", s projekcijama novijih hrvatskih filmova prilagođenih gluhim i nagluhim osobama.

26. 09.-29. 09. Zagreb

U kinu SC i Teatru &TD Studentskog centra održan je 15. 25 FPS, međunarodni festival eksperimentalnog filma i videa. Svaki član tročlanog Velikog žirija 25 FPS-a dodjeljuje svoj Grand Prix, tako da su ravnopravni dobitnici glavne nagrade australski Demonsko Pie Borg, čileansko-argentinski-kanadski Altiplano Malene Szlam i kongaško-belgijski Zombiji Balojija. Demonsko je osvojio i nagradu žirija kritike, a Zombiji i nagradu publike. Članovi Udruge za audio-vizualna istraživanja 25 FPS, ujedno i organizatori festivala, svoju su Nagradu Green DCP najboljem hrvatskom filmu iz cjelokupnog programa dodijelili *Strujanjima* Katerine Dude, u produkciji Restarta. U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Toranj Silvestra Kolbasa*, *Prazni sati* Mate Ugrina i još jedan odlazak Renate Poljak. U Refleksima, programu hrvatskog filma koji ne konkurira za Grand Prix, ali konkurira za Green DCP, sudjelovali su i *Do konca Neli Ružić*, *In pietra Sare Simić* i Ivora Glavaša i *Split Waltz 021_123* Gilda Bavčevića. Održani su i popratni programi. 25 FPS je s izborom iz programa gostovao u riječkom Art-kinu Croatia (1. 10.-2. 10) te u Slovenskoj kinoteci u Ljubljani (4. 10).

26. 09.-29. 09. Fažana, Pula i Nacionalni park Brijuni

U Kasarni (Fažana), hotelu Brioni, kinu Valli, galeriji Cvajner, na Kaštelu (Pula) i u Nacionalnom parku Brijuni održan je 9. Vladimir Film Festival, skejtersko-filmski festival. Uz projekcije filmova na temu skejtovanja, održane su izložbe, predstavljene su knjige i priređeni su drugi zabavno-poučni popratni programi.

27. 09.-29. 09. Zagreb

U hotelu DoubleTree by Hilton održan Pitcher Perfect, međunarodna filmska radionica za razvoj sadržaja i vještina privlačenja ulagača i donatora za cijelovečernjeigrane filmove u nastanku, pod vodstvom kanadске konzultantice Jan Miller.

27. 09.-06. 10. Zagreb

U DokuKinu KIC, prostoru za umjetnost i aktivizam Baza, kazalištu KunstTeatar, Velikoj dvorani Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskoga, Centru za ženske studije, knjižnici Medveščak, književnom klubu Books-a i Društveno-kulturnom centru Šesnaestica održan je višemedijski 13. Vox Feminae Festival, međunarodni festival umjetničkih radova "strašnih i kreativnih žena (i muškaraca)". Filmski program bio je popraćen diskusijama i razgovorima, a izbor filmova s festivala bio je od 2. do 6. listopada dostupan i na portalu Voxfeminae.net. U sklopu 13. VFF-a, 2. listopada u Velikoj je koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskoga održana zagrebačka svečana premjera cijelovečernjeg dokumentarno-igranog filma *Dnevnik Diane Budisavljević* Diane Budisavljević.

28. 09. Zagreb

U Hrvatskome narodnom kazalištu gostovala je višemedijska predstava *Lomeći valove u režiji Myriam Muller*, u izvedbi i produkciji luksemburškog Gradskog kazališta Luksemburg/Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, ostvarena prema filmskom scenariju Larsa von Trieria, Davida Piriea i Petera Amussena, odnosno prema filmu *Lomeći valove* (1996) Larsa von Trieria.

28. 09. Sisak

Kino klub Sisak proslavio je šesti rođendan Danom otvorenih vrata, uz radionice i predstavljanje rada udruge.

28. 09. Rovinj

U sklopu 6. Dana Mirka Kovača (26. 9.-29. 9.), u Multimedijalnom centru/Kazalištu Antonio Gandusio svečano su dodijeljene Nagrade Mirko Kovač za 2018., koje dodjeljuje Udruga Mirko Kovač. Dobitnik nagrade za scenarij je Ivan Salatić, za crnogorsko-srpsko-katarski cijelovečernjiigrani film *Ti imas noć* koji je i režirao. Dan prije (27. 9.), u kinu Gandusio, održana je projekcija filma, uz razgovor sa Salatićem.

28. 09. Rim, Italija

Hrvatska koproducijska televizijska serija *Uspjeh*, u režiji Danisa Tanovića i produkciji HBO Europe i Drugog Plana, dobila je posebno priznanje (Special Mention) međunarodnog žirija kategorije TV Drama, na 71.

međunarodnom festivalu Prix Italia, festivalu televizije, radija i interneta (23. 9.-28. 9.).

28. 09.-29. 09. Rijeka i 04. 10 Pula

U riječkom Art-kinu Croatia (28. 9.-29. 9.) i u pulskom kinu Valli (4. 10) održani su hrvatski izborci 22. Manhattan festivala kratkoga filma/Manhattan Short (26. 9.-6. 10), globalnog festivala kratkoga filma (sa stožerom u New York Cityju, New York, SAD) koji se održava u više od četiristo dvorana diljem svijeta, pod krilaticom "Jedan svijet – jedan tjedan – jedan festival". Pobjednike među deset finalista bira publika – Zlatnu medalju 22. MSFF-a osvojila je britanska *Sylvia* Richarda Prendergasta, Srebrnu medalju francuski *Nogometni klub Nefta* Yvesa Piata, Brončanu medalju britanski *Ovaj put Magali Barbe*, a nagradu za glumu osvojio je John Standing za ulogu u britanskoj *Obiteljskoj vezi Florence Keith-Roach*.

28. 09.-03. 10. Split

U Kino klubu Split održan je program "Kinematografski arhiv: Svjetski novi valovi/Cinema Archive: World New Waves", uz projekcije i predavanja francuskog povjesničara filma Jean-Michela Frodona i hrvatsko-britanske filmologinje Ane Grgić.

28. 09.-03. 11. Zagreb

U Zbirci Vjenceslava Richtera i Nade Kareš Richter održana je izložba "Totalni portret grada. Tomislav Gotovac i Július Koller u razgovoru s Vjenceslavom Richterom", s djelima hrvatskog filmaša i višemedijskog umjetnika Tomislava Gotovca i (čeho)slovačkog likovnog i višemedijskog umjetnika Júliusa Kollera.

30. 09. Zagreb

U kinu Studentski centar održana je svečana premjera hrvatsko-srpsko-makedonskog cijelovečernjeg dokumentarnog filma *Tusta Andreja Korovljeva*, ostvarenog u produkciji Factuma, uz koprodukciju Wake Up Filmsa, Zagreb filma i Award Film & Videa. Dan poslije otpočela je redovna kinodistribucija filma u zemlji.

30. 09. Zagreb

U dvorani F22 Akademije dramske umjetnosti predstavljena je knjiga *Predavanje kao izvedba, izvedba kao predavanje – o proizvodnji znanja u umjetnosti* Jasne Jasne Žmak. Izdanje su predstavili teatrolozi Una Bauer i Goran Pavlić te urednica knjige Eugenia Ehgartner.

30. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazana je novorestaurirana i digitalizirana kopija cijelovečernjegigranog filma *Kuća na pjesku* (1985) Ivana Martinca, uz uvodnu riječ filmske kritičarke Višnje Vukašinović.

30. 09. Zagreb

U ciklusu Večer animacije ASIFA, u kinu Tuškanac prikazan je program kratkih filmova Kojija Yamamure, nazvan "Čudesni svjetovi Kojija Yamamure".

30. 09. Varna, Bugarska

Na 37. festivalu bugarskog igranog filma Zlatna ruža/Zlatna Roza/Golden Rose (27. 9.-4. 10) održana je panel-diskusija "Mogućnosti finansijskih potpora s fokusom na susjednim zemljama" u kojoj je sudjelovala i voditeljica hrvatskog ureda MEDIA Martina Petrović.

30. 09.-04. 10. Zagreb

U Pogonu – zagrebačkom centru za nezavisnu kulturu i mlade održana je "Početna inovativna radionica medijskog i filmskog opismenjavanja – Samo nebo nam je granica" Bacača sjenki, za starije od 54 godine, pod vodstvom filmašice Marije Georgijev i intermedijalnog umjetnika Borisa Bakala.

30. 09.-05. 10. Zagreb

U Galeriji SC održana je višemedijska izložba "Iza horizonta", s radovima studenata i alumnija CIM – APIRIT. Centra za inovativne medije i Akademije primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci.

01. 10. Zagreb

U Pogonu – zagrebačkom centru za nezavisnu kulturu i mlade, otpočela je 9. Škola dokumentarnog filma udruge Restart (trajanja do 28. veljače 2020), uz predavače i mentore Anu Hušman, Igora Bezinovića, Nebojušu Sljepčevića, Olivera Sertića, Hroslavu Brkušić i dr.

01. 10.-05. 10. Zagreb

U Kinoteci je prikazan program "Kino kao nekad – ciklus Edwarda G. Robinsona".

01. 10.-06. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je program "Fokus: Znanstvenofantastični film 1950-ih", uz uvodno slovo književnika Aleksandra Žiljka.

01. 10.-15. 11. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održan je "Scenaristički laboratorij, radionica razvoja i nadogradnje scenarija", pod mentorstvom filmske autorice Sonje Tarokić.

02. 10. Zagreb

U Kulturno umjetničkom centru Travno održano je predavanje "Dobrodošli u džunglu digitalnog doba" medijske kulturologinje Marine Gabelice.

02. 10. Gornji Milanovac, Srbija

Animirani film *Mica-tica* grupe autora Foto kino video kluba Zaprešić osvojio je Nagradu za najbolji film u kategoriji filmskog stvaralaštva djece do petnaest godina starosti, na bijenalmu 5. filmskom festivalu Kratka forma (25. 9.-2. 10). U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Svjetionik*, *Glad* i *Pravi kokot* FKVK Zaprešić.

02. 10.-06. 10. Cavtat i 11. 10.-15. 10. Dubrovnik

U Bašti, Domu kulture i Kinu na otvorenom u Cavatu te u Galeriji Flora, Radionici Lazareti i Umjetničkoj školi Luka Sorkočević u Dubrovniku, održan je 3. Unseen Film Festival/Neviđeni filmski festival, "mali festival u maloj sredini koji (među inime) propituje odnos marge i centra te načine korištenja javnih prostora", čije središnje mjesto zauzima selekcija filmova mlađih autora pristiglih po javnom pozivu. Održane su radionice, izložbe, višemedijske priredbe, razgovori i drugi obrazovno-zabavni programi.

03. 10. diljem Hrvatske

Dan poslije zagrebačke svečane premijere, održane 2. listopada u Velikoj koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskoga, u sklopu 13. Vox Feminae Festivala (27. 9.-6. 10, Zagreb), otpočela je redovna tuzemna kinodistribucija cjelovečernjeg dokumentarno-igranog filma *Dnevnik Diane Budislavljević* Dane Budislavljević. Održan je niz gradskih i mjesnih premijera uz gostovanje redateljice (gdjegdje i članova filmske ekipe): u kinu Gorica u Velikoj Gorici (3. 10), u kinu Urania u Osijeku (5. 10), u Domu kulture Kristalna kocka vedorine u Sisku (6. 10), u Pučkom otvorenom sveučilištu Samobor u Samoboru (9. 10), u kinu Gaj u Varaždinu (10. 10), u Art-kinu Croatia u Rijeci (11. 10), u Dubrovniku (u uvodnom programu 13. DUFF-a, Dubrovačkog filmskog festivala, 15. 10.-20. 10) u Dvorani Visia (14. 10) i u kinu Sloboda (15. 10), u Centru za kulturu Čakovec u Čakovcu (17. 10), u Kino Zoni u Zadru (18. 10), u Domu kulture u Novoj Gradiški (21. 10). U prvom tjednu redovnog prikazivanja u kinima širom Hrvatske film je pogledao je 5 301 gledatelj, tijekom ljetne turneje njih 10 137, a sveukupno, od premijere na Pulskom filmskom festivalu, film je vidjelo više od sedamnaest tisuća gledatelja.

03. 10. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb otpočela je dvomjesečna jesenska Filmska škola KKZ-a, početnička radionica pisanja scenarija, režije, snimanja i montaže, pod vodstvom redateljice Lane Kosovac, snimatelja Luke Matića, montažerke Urše Vlahušić i montadera i dizajnera zvuka Tihomira Vrbanca.

03. 10.-06. 10. Sisak

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine, hotelu Panonija i restauraciji Bijela lađa održana je 57. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece. U kategoriji igranog filma prvu nagradu stručnog žirija osvojili su *Istraživači Kaoosssa* (Zagreb), drugu *Čudovište iz školskog spremišta* Filmske grupe OŠ Većeslava Holjevca (Zagreb), a treću *Gasi kameru* Filmske grupe OŠ Odra (Zagreb). Dječji žiri prvi je nagradom nagradio *Jokera u rukavu Kaoosssa* (Zagreb), drugom *Istraživače*, a trećom *Nikad više Donne Keran, Lise Radičević i Petra Grubeše* iz Filmske grupe OŠ Većeslava Holjevca (Zagreb). U kategoriji dokumentarnog filma stručni žiri prvi je nagradom nagradio *Svakom je Bog dao nešto* Eme Puljić, Matije Antonovića i Klare Ferlin iz Filmske skupine OŠ Strahoninec (Strahoninec), drugom *Randa i Wassima* Filmske družine Zag (Zagreb), a trećom *Kao da se uklapam* Filmske grupe OŠ Katarine Zrinske (Mečenčani, Donji Kukuruzari). Prvu nagradu dječjeg žirija osvojio je *Svakom je Bog dao nešto*, drugu *Najgore je što nemaš nikoga* Medijske grupe OŠ Dr. Ivana Novaka (Macinec), a treću *Škarje moje malo Jane Držanić, Hane Jankulije i Ivane Bašek* iz Filmske grupe OŠ Tomaša Goričanca (Mala Subotica). U kategoriji animiranog filma stručni žiri prvi je nagradom nagradio *Jesen* Filmske grupe Narodnog Sveučilišta Dubrava (Zagreb), drugom *Ispod mase* Škole animiranog filma Čakovec (Čakovec) i trećom *Priču iz šume* Filmske grupe Grabrići (Karlovac), dok su posebna priznanja dobili *Gavran* Filmske grupe Episkop (Pakrac) i *Paralele crvene i bijele* Filmsko-kreativnog studia VANIMA (Varaždin). Dječji žiri prvi je nagradom nagradio *Nije svako zlo za zlo* Foto kino video kluba Zaprešić (Zaprešić), drugom *The Igru Bacača sjenki* (Zagreb), a trećom *Jesen*. U kategoriji slobodnog stila prvu nagradu stručnog žirija osvojila je *Moja škola* Filmske grupe OŠ Jurja Šižgoriča (Šibenik), drugu *Kad zatvorim oči* Sare Hrman i Majde Bradić iz Filmske skupine OŠ Horvati (Zagreb), a treću *Črleni cigel* Škole animiranog filma Čakovec (Čakovec). Dječji žiri prvi je nagradom nagradio *Kad zatvorim oči*, drugom *Reci ne nasilju!* Mie Bukne, Hane Kurtović i Karle Tadić iz Studija kreativnih ideja Gunja (Gunja) i trećom *Challenge* Filmske skupine OŠ Zapruđe (Zagreb). U kategoriji TV reportaže stručni žiri prvi je nagradom nagradio *Odlučno ne* Fride Horvat, Jane Stojko i Matije Antonovića iz Filmske skupine OŠ Strahoninec (Strahoninec), drugom *Minimum otpada* Marka Bagarića, Nikoline Štrbac i Dore Turić iz Filmske sekcije OŠ Petra Perice (Makarska), a trećom *Da-m Šinš* Filmske skupine OŠ Tomaša Goričanca (Mala Subotica). Dječji žiri prvi je nagradu dodijelio *Drugom licu* Filmskih vitezova OŠ Grigora Viteza (Zagreb), drugu *145 godina žute zgrade* FKS VANIMA (Varaždin) i treću *Odlučnom ne*. U kategoriji

radioničkoga filma nagrade su izvođstili animirani filmovi – stručni je žiri prvi nagradom nagradio *Murje, gromove i naše strahove* FKS VANIMA (Varaždin), drugom *Animanie* MDF Filmske skupine Narodnog sveučilišta Dubrava (Zagreb), trećom *Crnu prognozu grupe autora* Foto film video amatera Luke (Luka), a posebnim je priznanjem osvijetlio *Tajnu čarobnog Šipana* grupe autora Ljetne škole filma Šipan (Šipan); dječji žiri prvi je nagradu dodijelio *Avanturama mologa Ju Ju* grupe autora FKVK Zaprešić (Zaprešić), drugu *Crnoj prognozi* i treću *Buri* grupe autora FKVK Zaprešić (Zaprešić). Održane su radionice, razgovori i zabavno-obrazovni programi.

04. 10. Zagreb

U Multimedijalnom centru Studentskog centra u Zagrebu održan je višemedijski performans *Nekoliko noćnih mora prije spavanja* vizualne umjetnice Kate Mijatović.

04. 10. Varaždin

Na Fakultetu organizacije i informatike (FOI) održana je konferencija "Računalne igre 2019".

04. 10.-06. 10. Rijeka

U galeriji Studentskog kulturnog centra održana je radionica VJ-inga, video mapiranja i video instalacija, pod vodstvom multidisciplinarnog umjetnika Damjana Šporčića. Izložba ostvarenih radova imenovana "U tren oka" održana je od 18. do 20. listopada u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Rijeci, za trajanja 6. STIFF-a – Međunarodnog studentskog filmskog festivala/Student International Film Festival (17. 10.-20. 10).

04. 10.-11. 10. Vinkovci

U Gradskom kazalištu Joza Ivakić održan je 3. Filmski festival glumca, festival suvremenog hrvatskog igranog filma. Zlatne Vinkovačke Orione za najbolju glavnu žensku i mušku ulogu dobili su Alma Prica za nastup u *Dnevniku Diane Budisavljević* Dane Budisavljević i Krešimir Mikić za nastup u filmu *Koja je ovo država!* Vinka Bresana. Srebrne Vinkovačke Orione za sporedne uloge osvojili su Snježana Šinović Šiškov za nastup u *Samom samcatom* Bobe Jelčića i Nikša Butijer za nastup u filmu *Koja je ovo država!* Potonja produkcija Interfilma ocijenjena je i najboljim filmom festivala, u odabiru učenika vinkovačke Gimnazije.

05. 10. Zagreb

U prostorima Blanka otvorele su jesenske filmske radionice za djecu, srednjoškolce, građanstvo i umirovljenike, pod vodstvom filmaša Daria Juričana, Josipa Lukića, Ivana Ramljaka, Igora Jelinovića i drugih.

05. 10.-11. 10. Bjelovar

U Kulturnom i multimedijском centru Bjelovar te u Dokubusu – kino autobusu, održan je 14. DOKUart, međunarodni festival dokumentarnog filma. Prvu nagradu publike osvojio je izraelsko-njemački Muhi: općenito, privremeno Rine Castelnovo Hollander i Tamira Eltermana, drugu austrijski Moji očevi, moja majka i ja Paula Juliena Roberta, a treću mađarske Lake lekcije Dorottye Zurbo, koje su osvojile i nagradu žirija mlađih. U sklopu 14. DOKUarta održan je i Mali DOKUart, nacionalni natječaj za najbolji dokumentarni film osnovnoškolaca, na koji je pristiglo četrdesetak dokumentarnih filmova osnovnoškolskih filmskih družina iz cijele Hrvatske. Žiri je nagradio Najgore je to što nemaš nikog Medijske grupe OŠ dr. Ivana Novaka iz Macinca, Randa & Wassima Filmske družine ZAG OŠ Marije Jurić Zagorke iz Zagreba, Voli, ne voli Filmske grupe OŠ Bartola Kašića iz Zagreba i Smilju Filmske družine OŠ Dinka Šimunovića iz Hrvaca. Održana je i radionica dokumentarnog filma za osnovnoškolce, pod vodstvom filmaša Damira Čučića i Borisa Poljaka. U natjecateljskom programu 14. DOKUarta sudjelovali su i hrvatski filmovi i koprodukcije IKEA for YU Marije Ratković Vidaković i Dinke Radonić, Na vodi Gorana Devića i Playing Men Matjaža Ivanišina. S izborom filmova DOKUart je gostovao u zagrebačkom kinu Tuškanac (16. 10.) i riječkom Art-kinu Croatia (22. 10.).

07. 10.-10. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program filmova Henri-Georges Clouzota, imenovan "Kriminalistički film Henri-Georges Clouzota", uz uvodnu riječ filmske kritičarke Alemke Lisinski.

08. 10.-12. 10. Zagreb

U Dokukinu KIC održan je 1. DA2 – zagrebački međunarodni filmski festival o dizajnu, umjetnosti i arhitekturi/Zagreb Design, Art & Architecture International Film Festival. Sudjelovali su samo dokumentarni filmovi, održani su razgovori s tuzemnim i inozemnim gostima i autorima. Nagradu publike osvojio je španjolski cjelovečernji Renzo Piano: arhitekt svjetlosti Carlosa Saure.

09. 10. Zaprešić

Uz projekciju filmova nastalih tijekom godinu dana, u Foto kino video klubu Zaprešić proslavljen je dvadesetčetvrti rođendan kluba.

09. 10.-11. 10. Zagreb

U sklopu 8. festivala JaBih... Pet dana Sarajeva u Zagrebu (7. 10.-11. 10.), u Kinoteci je održan program bosanskohercegovačkih filmova.

09. 10.-12. 10. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održan je 8. ZTFF – Zagreb Tour Film Festival, međunarodni festival promotivnih turističkih filmova. Grand Prixom i prvom nagradom u kategoriji Najbolje turističko odredište 2019 – regija/The Best Tourist Destination 2019 – Region nagrađen je hrvatski kratki film Dubrovačka rivijera/Dubrovnik Riviera Hervea Tirmarchea u produkciji Baldući filma i Turističke zajednice Dubrovačko-neretvanske županije. Hrvatski kratki film Volimo Zagreb/We Love Zagreb Vedrana Rape, u produkciji Designsystema i Turističke zajednice Grada Zagreba prvonagrađen je u kategoriji Najbolje turističko odredište 2019 – grad/The Best Tourist Destination 2019 – City. Bosanskohercegovačko-hrvatsko-crnogorski srednjometražni film Kulturna ruta bećarca i gange Alena Kocića Koca (hrvatski koproducenti su Grad Pleternica, Turistička zajednica Grada Pleternice, Poduzetnički centar Pleternica i Alen Kocić Koc) osvojio je Nagradu za najbolji etnografsko-društveni film. U kategoriji Hrvatskog turističkog filma prvonagrađena je Dubrovačka rivijera, drugonagrađen je kratki Posjetite Liku/Visit Lika Bobbyja B. Grubića, u produkciji Baldući filma i Turističke zajednice Ličko-senjske županije, a trećenagrađen Volimo Zagreb, dok je kratki Umjetnost putovanja – Slavonija i Baranja/The Art of Travel – Slavonia and Baranja u produkciji Turističke zajednice Osječko-baranjske županije i Filma 54 osvojio jednu od tri ravnopravne nagrade za režiju. Ukupno su dodijeljene tridesetčetiri filmske nagrade.

09. 10.-18. 12. Split

U Kino klubu Split održana je Mala škola medijske kulture, za nastavnike i profesore hrvatskog jezika i književnosti i likovnog odgoja u osnovnim i srednjim školama, uz predavanja filmskih i pedagoških teoretičara i praktičara Joška Jerončića, Dore Baras, Borisa Poljaka, Natka Stipanićeva i Ivane Rupić.

10. 10. Zagreb

Uz projekcije izabranih ostvarenja sa 16. Uhvati filma, u Tifloškom je muzeju predstavljen 17. Uhvati film, međunarodni festival kratkih filmova s temama vezanimi uz invaliditet. Višelokacijski i vremenski diskontinuiran, 17. Uhvati film održava se u Novom Sadu u Srbiji (23. 9.-30. 9.), u Banja Luci u Bosni i Hercegovini (13. 10.), u Rijeci u Hrvatskoj (29. 10.-30. 10.) i u Kotoru u Crnoj Gori (prosinac).

10. 10. Zagreb

U galeriji Greta predstavljen je video-spot Rokambol – Princ Žuljan Luane Lojić, uz nastup pop-rock sastava Rokambol.

JANKO HEIDL:

KRONIKA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

11. 10. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održana je 1. konferencija "PROFilm Days", susret filmskih profesionalaca iz zemlje i svijeta, s temom trenutnih prilika i izazova audiovizualne industrije u Hrvatskoj. Glavni predavač bio je Tomasz Dąbrowski, regionalni voditelj Netflix-a u regiji EMEA (Europe, Bliskoga Istoka i Afrike), a među imima sudjelovali su ravnatelj HAVC-a Christopher Peter Marcich, voditeljica Zagrebačkog filmskog ureda Mia Pećina Drašković, državni tajnik Krešimir Partl te predstavnici Ministarstva kulture i Ministarstva gospodarstva.

11. 10.-14. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je ciklus suvremenog češkog cjelovečernjeg igranog filma imenovan "U gostima: 26. Tjedan češkog filma".

13. 10. Zagreb

U sklopu programa Liburnia uplovjava, u Dokukinu KIC prikazan je izbor nagrađenih hrvatskih dokumentarnih filmova sa 17. Liburnia Film Festivala (26. 8.-30. 8, Opatija).

13. 10. Zagreb

U udruzi Praktikum otipočeo je sezonski ciklus Filmska radionica za mlade, koji traje do travnja 2020., pod mentorstvom Dalije Dozeti.

13. 10. Osijek, Pula, Samobor i Šibenik

U više od sedamsto dvorana diljem Europe održan je 4. Europski dan art kina/European Arthouse Cinema Day, dan slavlja "bogatstva i raznolikosti europskoga filma". U Hrvatskoj su prigodnim filmskim programima sudjelovala kina Urania (Osijek), Valli (Pula) i Samobor (Samobor) te Kinoklub Šibenik (Šibenik).

13. 10. Cannes, Francuska

Hrvatski animirani serijal za djecu *Mali Tko Tko* re-datelja Vjekoslava Živkovića, u produkciji Studija Recircle, pobijedio je na MIP Junioru, međunarodnom sajmu zabave za djecu (12. 10. -13. 10.).

14. 10. Zagreb

U Hrvatskom glazbenom zavodu održana je svečana premijera dokumentarnog filma *To sam ja* Mire Brankovića, ostvarenog u produkciji Hrvatske radiotelevizije, uz prigodan nastup protagonistice filma, pjevačice Tereze Kesovije.

14. 10. Split

U Kino klubu Split održano je uvodno predavanje tro-mjesečne jesenske Škole Kino kluba Split, čiji su predavači i mentori Jurica Pavičić, Ante Verzotti, Vedran Šuvar, Boris Poljak, Sunčica Fradelić i drugi.

14. 10. Split

U kinoteci Zlatna vrata otipočeo je višemjesečni program "100UA", s repertoarom filmova američke tvrtke za proizvodnju i distribuciju filmova United Artists (danas United Artists Digital Studio), a u povodu stote godišnjice njezina osnutka u Hollywoodu, u Kaliforniji.

14. 10.-18. 10. Zagreb

U galeriji Greta održana je višemedijska izložba "Top Secret 2.8" Davora Mezaka.

14. 10.-18. 10. Karlovac

U Maloj sceni HD održana je "Početna inovativna radionica medijskog i filmskog opismenjavanja – Samo nebo nam je granica" Bacača sjenki, za starije od 54 godine, pod vodstvom filmašice Bojane Burnać i glumice Irene Boćkai.

14. 10.-19. 10. Zagreb

U KNAP-u, Kazalištu na Peščenici, održan je 17. Festival prvih, višemedijski festival "stvaratelja umjetničkih i neumjetničkih profila" koji se prvi put okušavaju u nekom mediju. U sklopu Festivala održan je i filmski program. Prvu nagradu festivala osvojio je kratki dokumentarni film *Izlazite li vanku?* Ines Jokoš, ostvaren u produkciji Petnaeste umjetnosti. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi *Forska zima* grupe autora projekta Akcija na otoku ili kako hoćete i *Nitko nije savršen* Barbare Vekarić.

15. 10. Zagreb

U ciklusu Kratki utorak, u kinu Tuškanac održan je program "O ljudima i životinjama: Neozoon", s projekcijama filmova francusko-njemačkog umjetničkog kolektiva Neozoon, uz popratnu riječ članice Neozoo-na Michaele Metzger.

15. 10.-20. 10. Dubrovnik

U kinu Sloboda, Dvorani Visia, Art radionicu Lazareti, Učiteljskom domu Paola di Rosa, Sveučilištu u Dubrovniku i na Trgu Luža održan je 8. DUFF, Dubrovački filmski festival, filmski festival djece i mlađeži zemalja Mediterana, ove godine pod motom "Stvarajmo on-kraj mjere/Create Beyond Measure". Grand Prix ocjenjivačkog suda osvojila je igrana *Pepeljuga* Melite Mukavec, u produkciji zagrebačkog Blank_filmorskog inkubatora. U kategoriji Djeca biraju žiri je nagradio animirani *Tesla i Edison*, filmske skupine privatne OŠ Nova Zadar, a publika je izabrala dokumentarni *Svakome je Bog dao nešto* Eme Puljić, Matije Antonovića i Klare Ferlin filmske skupine OŠ Strahoninec iz Strahoninca. U kategoriji animiranog filma autora do petnaest godina starosti žiri je nagradio *U potrazi za zakopanim blagom* Roka Damianića iz Foto kino video kluba Zaprešić iz Zaprešića, a posebno je priznanje dodijeljeno

talijanskoj *Metamorfozi* filmske skupine Fondazione PinAC. U kategoriji animiranog filma autora od šesnaest do dvadeset godina starosti žiri je nagradio hrvatsku *Ljubav Sunca i Mjeseca* samostalne autorice Ekatерine Kurygine. Najboljim dokumentarnim filmom u kategoriji autora do petnaest godina starosti žiri je proglašio hrvatsko *Škarje moje malo Jane Držanić* iz OŠ Tomaša Goričanca u Maloj Subotici, a u kategoriji autora od šesnaest do dvadeset godina starosti grčki *Jutro se budi u zatvoru Yedi Kule* filmske skupine 8. Pirejske srednje škole. Nagradu žirija zaigrani film autora do šesnaest godina starosti osvojio je španjolski *Između tišina* filmske skupine Cinema en curs – A Bao A Qu, a u kategoriji autora od šesnaest do dvadeset godina starosti najboljim je proglašena talijanska *Rimska sreća* filmske skupine I. I. S. Federico Caffe – Politiccо Rome, dok su posebnim priznanjima osvijetljeni španjolska *Cijena* Samuela Navarra i talijanski *Kristal* filmske skupine Državnog klasičnog liceja Marco Minghetti. Nagradu žirija u otvorenoj kategoriji osvojila je *Morana* samostalnog autora Borne Ivana Masneca. U natjecateljskom programu sudjelovali su i hrvatski filmovi Jesen grupe autora i *Čipka film* Lucije Lubine iz Škole crtanog filma Dubrava Narodnog sveučilišta Dubrava (Zagreb), *145 godina žute zgrade* i *Paralele crvene i bijele* grupe autora Filmsko-kreativnog studia VANIMA (Varaždin), *Budi stolar* Mateja Barca iz Videodružine BezVizije (Slavonski Brod), *Na Dopunskoj nastavi* grupe autora Filmske družine ZAG (Zagreb), *Najgore je to što nemaš nikoga* Lovre Horvata iz Medijske grupe OŠ Dr. Ivana Novaka (Maccinec), *Slijepci* Lucije Petkovićek, Moć Isabele Franolić i *Smetnje* Josipa Skledara iz FKVK Zaprešić (Zaprešić), *Istraživači* grupe autora Kaooosss (Zagreb), *Mačak u vreći* grupe autora Škole filma Šipan (Šipan), *Poruka ženama* Leonarde Fabris i *Otmica* grupe autora Udruge Luža (Dubrovnik), *Posljedice* Matee Kučak iz Malih filmoljubaca OŠ Tituša Brezovačkog (Zagreb), *Sama stvaram svoju sreću* Dore Ašler i Vande Heidl iz Filmske skupine OŠ Večeslava Holjevca (Zagreb), *Štednja – ulaznica za budućnost* Lane Jelovac iz Filmske družine Jazavci OŠ Pavao Belas (Brdovec), *Etikete* samostalne autorice Nine Damjanović, *Ilja i Pavle* Nike Kapelac iz Filmskog studija (Medika, Zagreb), *Ime mi je Mara* Marine Bebek iz Filmske skupine Paola di Rosa Učeničkog doma Paola di Rosa (Dubrovnik), *Klinka* Petre Pavetić Kranjčec iz Blank_filmskog inkubatora (Zagreb), *Spavač* grupe autora II. OŠ Čakovec (Čakovec), *100 % polyester* Luke Stjepanovića iz Privatne umjetničke gimnazije (Zagreb), *Alex* grupe autora Muškog učiteljskog doma Dubrovnik (Dubrovnik), *Djeca sunca* grupe autora Independent Group, *Dial Up* Davida Filipovića iz filmske grupe Episkop (Pakrac), *Obiteljske fotografije* Magdalene Jandžel s Akademije likovnih umjetnosti (Zagreb), *Kreativni pojmovi* grupe autora

Škole likovnih umjetnosti Split (Split), *Modern Crock-show* Dorje Cug iz Škole za umjetnost, dizajn, grafiku i odjeću Zabok (Zabok), *Na plavoj livadi* samostalne autorice Eve Magdić Govedarice, *Priroda* Sare Marin iz Srednje škole Pakrac (Pakrac), *Proljeće* samostalne autorice Ambre Radić, *Reci ne nasilju!* Karle Tadić iz Filmske družine Mladi SKIG-ovci (Gunja) i *Zmija Jurice Balente* iz Škole animiranog filma Čakovec (Čakovec). Održane su radionice, predavanja i drugi zabavno-poučni prateći programi.

15. 10.-31. 10. Zagreb

U Kinoteci je održan program španjolskih filmova "Od klasiča Luisa Buñuela do suvremenih filmskih hitova".

16. 10.-20. 10. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održan je 3. Girls Weekend/Djevojački vikend, "revija filma, hedonizma i inspiracije", višemedijska priredba s motivom ženstvenosti, uključujući i prigodan filmski program.

16. 10.-08. 11. Zagreb i drugdje

U CineStaru Novi Zagreb, kinu Tuškanac, Kući Europe, 4 Sobe, Savezu gluhih i nagluhih Grada Zagreba i Učeničkom domu Marija Jambrišak (Zagreb), Pučkom otvorenom učilištu Velika Gorica (Velika Gorica), Srednjoj školi Krapina (Krapina), Centru za kulturu Čakovec (Čakovec), CineStaru Dubrovnik (Dubrovnik), kinu Velebit (Koprivnica), Pučkom otvorenom učilištu Novi Marof (Novi Marof), Pučkom otvorenom učilištu Novska (Novska), CineStaru Osijek (Osijek), Pučkom otvorenom učilištu Pazin (Pazin), Pučkom otvorenom učilištu Poreč (Poreč), kinu Valli (Pula), CineStaru Rijeka (Rijeka), Pučkom otvorenom učilištu Rovinj (Rovinj), Pučkom otvorenom učilištu Samobor (Samobor), Domu kulture Sisak (Sisak), CineStaru Slavonski Brod (Slavonski Brod), CineStaru Joker Split (Split), CineStaru Šibenik (Šibenik), CineStaru Varaždin (Varaždin), CineStaru Vukovar (Vukovar) i CineStaru Zadar (Zadar) održan je 11. Festival prava djece, pod egidom "Mali festival za velike teme!", s repertoarom cijelovečernjih i kratkih, tuzemnih i inozemnih, profesionalnih i amaterskih filmova te programima dječjeg stvaračaštva filmskih družina i klubova iz cijele Hrvatske. Svi filmovi bili su prilagođeni su djeci s oštećenjima sluha i vida, čime je Festival prava djece jedini posve inkluzivan filmski festival u Hrvatskoj. Održane su radionice, razgovori i druge prigodne zabavno-obrazovne priredbe.

17. 10. Zagreb

U sklopu programa Filmski četvrtak, u Hrvatskom državnom arhivu održan je program kratkih animiranih filmova Zlatka Boureka, uz popratnu besedu autora animiranih filmova i producenta Draška Ivezića.

17. 10. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice održana je retrospektiva kratkih filmova Tomislava Šobana, uz razgovor s autorom.

17. 10.-20. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 6. STIFF-Međunarodni studentski filmski festival/Student International Film Festival. Festivalska tema bila je "strah". Nagradu žirija u kategoriji igranog filma osvojili su alžirsko-francuski Prostori Azedinea Kasra, a posebnim su priznanjem osvijetljeni hrvatski Sovjetski psi Nikice Zdunić, u produkciji Akademije primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci. U dokumentarnoj kategoriji nagrađene su poljske Sestre Michała Hytrośa, a nagradu publike i posebno priznanje žirija osvojili su hrvatski *Sigurno mrtvi* Ivana Grgura, u produkciji Škole dokumentarnog filma – Restart. Nagradu žirija za najbolji animirani film osvojio je češko-slovačko-poljski *Zmaj* autora Martina Smatane, a posebno je priznanje dodijeljeno izraelskom dokumentarno-animiranom filmu *Vrijedno svake lipe* grupe autora. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Sretan rođendan, mama!* Bernarde Cenkovčan, *Kol'ko god nas noge nose* Renate Lučić, *Odrasti u malo drvo* Noemi Ribić i *Mjesto odakle vam pišem pisma* Nikoline Bogdanović. Održana su predavanja, radionice, tribine, izložba.

17. 10.-30. 10. Zagreb

U Galeriji SC Studentskog centra u Zagrebu održana je višemedijska izložba "U zemlji meda i mlijeka" Andree Zrno i Chrisa Van der Vekena.

18. 10. Zadar

Zadarskom svečanom premijerom *Dnevnika Diane Budisavljević* Dane Budisavljević, otvorena je Kino Zona, cijelogodišnje nezavisno kino u prostoru Kneževe palače, s projekcijama jednom tjedno. Tu filmsku inicijativu ostvarila je Zajednica udruga Centar nezavisne kulture uz potporu i sufinciranje Hrvatskog audiovizualnog centra i Gradskog ureda za kulturu i sport.

18. 10.-22. 10. Zagreb

U Autonomnom kulturnom centru Medika održan je 3. Festival grafoскопa, uz filmske projekcije.

18. 10.-26. 10. Zagreb i Rijeka

Filmski program "2. Berlinale Special 2019.", s repertoarom suvremenih njemačkih cijelovečernjih igranih filmova prikazanih na 69. Filmskom festivalu u Berlinu (7. 2.-17. 2.) održan je u zagrebačkom kinu Tuškanac (18. 10.-21. 10) i riječkom Art-kinu Croatia (23. 10. -26.

10.). Ciklus je u Zagrebu otvoren novim programom kina Tuškanac, Kinofonijom, s projekcijom kinotečnog nijemog filma *Berlin, simfonija velegrada* Waltera Ruttmanna uz glazbenu pratnju uživo hrvatskog sastava Chui i njihovu izvornu glazbu osmišljenu za tu priliku.

18. 10.-14. 11. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice održana je 15. Škola filma, namijenjena srednjoškolcima i mladima, pod mentorstvom Tomislava Šobana i Marka Zdravkovića Kunca.

19. 10. Zagreb

U Kući za ljude i umjetnost Lauba održana je glazbeno-vizualna priredba austrijskih glazbenika Krudera & Dorfmeistera i vizualne umjetničke skupine lichterloch.

19. 10. Karlovac

U Kinoklubu Karlovac otpočeo je tromjesečni Tečaj filmske umjetnosti za početnike.

19. 10. Tuzla, Bosna i Hercegovina

Na 8. Tuzla Film Festivalu (12. 10.-19. 10) nagrade je osvojilo pet hrvatskih filmova i manjinskih koprodukcija: makedonsko-belgijsko-slovensko-hrvatsko-francuski *Bog postoji, njeno ime je Petrunija* Teone Strugar Mitevske (hrvatski koproducent je Spiritus movens), osvojio je Vilu TFF-a kao najbolji cijelovečernji igrani film; srednjometražni *Poštovana predsjednice!* Daniela Pavlića, u produkciji Daniela Pavlića, osvojio je Vilu TFF-a kao najbolji dokumentarni film; kratki *Malleus Dei Dine Krpana*, u produkciji Diedre, osvojio je Vilu TFF-a u animiranoj kategoriji; *Tina & Sendy* Hani Domazet, u produkciji Slavica filma i Metar60, osvojio je Vilu TFF-a kao najbolji kratki film, a nagrada Otto Englander za najbolji scenarij pripala je Elmi Tataragić za srpsko-slovensko-hrvatsko-bosanskohercegovačke Šavove Miroslava Terzića, u koprodukciji hrvatskoga Spiritus movensa. U natjecateljskim programima sudjelovali su i hrvatski filmovi i koprodukcije *Dokument Parakoznik* Vladislava Kneževića, *Prvi korak* Petre Kožar, *Zagubljena sjećanja* Ivane Radić, *Osmijeh* Matee Kovač, *Ne ču Jasne Čagalj*, *Albatros* Nenada Jankovića, M Karle Skok, *Odrasti u malo drvo* Noemi Ribić, *Izvan sebe* Stelle Hartman, *Riba* Ing. Marine Krištofić, *Vuk ovca kupus* Gorana Ribarića, *Sakreštan* Luke Klapana, *Minute Vanje Nikolića*, *Miraculous Sport HR* Linde Poščić Borovac, *Posljednji Srbin* u Hrvatskoj Predraga Ličine, *Lignum vitae* Dinka Štimca i *Sin* Ines Tanović.

19. 10. Kolkata, Indija

Hrvatski film *Moj dida je pao s Marsa* Marine Andree Škop i Dražena Žarkovića, u produkciji Studia Dim, osvojio je listopadsku Nagradu kao najbolji film za obitelj ili djecu, na CICFF-u, Kolkatskom međunarodnom festivalu kulnih filmova/Calcutta International Cult Film Festival, pokrenutom 2015., a koji filmove prikazuje i nagrađuje na mjesечноj bazi tijekom cijele godine, sa središnjom godišnjom festivalskom priredbom koja se za ovu sezonu održava u siječnju 2020.

19. 10.-21. 10. Pula

U hotelu Park Plaza Histria održan je 7. Međunarodni festival filmske glazbe i zvuka/International Sound & Film Music Festival – ISFMF, u sklopu kojeg su održani i 1. Dani filmskih festivala/Film Festivals Days (20. 10.-21. 10), europska konferencija za organizatore filmskih festivala. U završnici ISFMF-a održana je svečana dodjela nagrada Kristalni bor/Crystal Pine: nagradu za životno djelo osvojio je irski stručnjak za zvuk Eddy Joseph; nagradu za najbolju glazbu u igranom filmu William Lyons i Johnnie Burn za *Miljenicu* Yorgosa Lanthimosa i Khaled Mouazanar za *Capernaum* Nadine Labaki; za glazbu u dokumentarome filmu Kim Planert za *Siromaški maraton* Marka Hayesa; za glazbu u kratkom filmu Anita Andreis Žganec za hrvatskog Bobu Andreja Rehaka i Joaquin Gomez za *Kretnje* Colina Scotta; Alan Silvestri nagrađen je Posebnim Kristalnim borom za glazbu u *Igraču br. 1* Stevena Spielberga, a Bernhard Falkner i Marlon Prantl nagrađeni su Nagradom Obzor/Horizon Award za glazbu u filmu Otto Neururer – *nada u tmini* Hermanna Weisskopfa. Predavači su i gosti, među inima, bili Eddy Joseph, britanski skladatelji Gary Yershon i Stephen Warbeck, američki skladatelj i montažer John Ottman, američki dizajner zvuka i montažer Richard King, hrvatski dizajneri Marko Šesnić i Goran Turković.

20. 10. Subotica, Srbija

U sklopu Ciklusa hrvatskog filma u Vojvodini 2019, u Art kinu Lifka prikazan je program "Umjetnost na filmu", s tri hrvatska kratka filma na temu umjetnosti, uz razgovor sa Silviom Mirošničenkou, autorkom prikazanog kratkog igranog filma *Antikvarijat*.

21. 10. Split

Preminuo je filmski snimatelj Andrija Pivčević, rođen u Gatima, 1945.

21. 10.-20. 11. Zagreb

U Centru za kulturu Trešnjevka otvorena je jesenska filmska i video radionica "Sini svoj film – postani Hitchcock", pod vodstvom Vedrana Mihetića.

22. 10. Zagreb

U Knjižnici Bogdana Ogrizovića predstavljena je knjiga *Filmska gramatika videoigara-modaliteti vizualnog izlaganja novih medija* Ilike Barišića, objavljene u nakladi Hrvatskog filmskog saveza. Uz autora, o knjizi su govorili filmolozi Hrvoje Turković i Nikica Gilić te filmska kritičarka i urednica izdanja Diana Nenadić.

22. 10.-23. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program "Kinoteka: Dubrovnik na filmu", s repertoarom hrvatskih kinotečnih, kratkih i dugih, igranih i dokumentarnih filmova snimljenih u Dubrovniku, uz uvodno slovo filmskog arhivista Juraja Kukoča.

22. 10.-26. 10. Zagreb

U Kinoteci je održan Tjedan suvremenog korejskog filma.

23. 10. Zagreb

U Centru za kreativno pisanje otvoreo je novi ciklus Radionice scenarija za kratki film, pod vodstvom književnika i scenarista Tomislava Zajeca.

23. 10. Pula

U kinu Valli otvoreo je novi ciklus obrazovno-filmskog programa "FUŠ – Film u školi" (protegnut do svibnja 2020), s filmovima namijenjenima vrtićarcima, osnovnoškolcima i srednjoškolcima.

24. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program "Portreti: Filmske vijke Krune Heidlera", s repertoarom hrvatskih kinotečnih filmova, cjelovečernjih i kratkih, igranih, dokumentarnih i eksperimentalnih, u čijem je nastanku sudjelovao filmaš Kruno Heidler. Uvodnu riječ dao je filmaš Damir Čučić.

24. 10. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održan je program "Dragi dnevnice...", s projekcijama filmova *Jabuka, tri dvopeka, jogurt* Anite Čeko i *Doma za Božić* Tomislava Đurića, uz razgovor s redateljima.

24. 10. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice, Svjetski je dan audiovizualne baštine (27. 10) obilježen projekcijom četiri filma iz arhive Hrvatske kinoteke koji tematiziraju Istru i Pulu.

24. 10.-25. 10. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti održana je međunarodna konferencija kulturnih i kreativnih poduzetnika "b.creative". Središnja tema razmjene mišljenja i

JANKO HEIDL:

KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

iskustava bilo je aktualno stanje u sektoru kreativnih i kulturnih industrija. Obuhvaćeno je, dakako, i područje kinematografije, a jedan od sudionika panela bio je i ravnatelj HAVC-a Christopher Peter Marcich.

24. 10.-26. 10. Zagreb

U Centru za kulturu Trešnjevka održan je 13. Pssst! Festival nijemog filma. Nagradu žirija Veliki Brčko osvojio je austrijsko-njemački TX – Reverse Martina Reinharta i Virgila Widricha, a nagradu publike izraelsko-srpske *Mjesečeve kapi* Yorama Ever-Hadanija. U natjecateljskom programu sudjelovali su hrvatski filmovi *Brodovi koji nikuda ne plove* Marije Lučić i *Uzimam* Petra Varata. Filmovi su prikazivani uz glazbenu pratinju uživo pijanista Vitomira Ivanjeka, sastava Sonic Diptych & Leo (Ivan Kapet, Borko Rupena i Leo Beslač) i dua Kaplowitzi (Lela i Joe Kapowitz).

24. 10.-02. 11. Pula

U kinu Valli održan je Ciklus japanskog filma, s klasičnim ostvarenjima iz 1950-ih godina.

24. 10.-05. 11. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održana je radionica prezentačkih vještina nazvana "Prezentacija i prijatelji", pod vodstvom autorice animiranih filmova Petre Zlonoge.

24. 10.-30. 11. Zagreb

U Galeriji Nova održana je izložba "Oblici slobode", o Filmskoj komuni Rožava. Priređeni su razgovori, predavanja i filmske projekcije, predstavljena je knjiga.

25. 10. Zagreb, Sisak, Otočac...

U Kaptol Boutique Cinema u Zagrebu, Domu kulture Kristalna kocka vedrine u Sisku, kinu Otočac u Otočcu, kinoteci Zlatna vrata u Splitu, kinu Vladimir Nazor u Malom Lošinju, kinu Velebit u Koprivnici, dvorani Visia u Dubrovniku i Gradskoj knjižnici Vukovar u Vukovaru te u Budimpešti i Pečuhu u Mađarskoj, Mostaru u Bosni i Hercegovini, Subotici u Srbiji i Miljanu u Italiji, održana je 6. Noć hrvatskog filma, besplatni maraton hrvatskog filma svih rodova, duljina i nadnevaka. Po-pratni program sadržao je koncert i izložbu.

25. 10. Zagreb

U okviru "Književnog petka", u Gradskoj knjižnici održana je tribina "Film i(l)i istina" s temom odnosa (dokumentarnog) filma i povjesnih činjenica, vezano uz novije hrvatske dokumentarne uspješnice, Srbenku Nebojšu Sljepčeviću i *Dnevnik Diane Budislavljević* Dane Budislavljević. Sudjelovali su Nebojša Sljepčević, povjesničar, filmski kritičar i suradnik na *Dnevniku Diane Budislavljević* Silvestar Milet te filmski kritičar Hrvoje Pukšec.

25. 10. Varaždin

U kinu Gaj održana je tematska večer "S papira na platno", s predavanjem novinara Kristijana Petrovića i literata Denisa Peričića o žanru strave (horora) u književnosti i ekranizacijama klasičnog filma *Magla* Johna Carpentera.

25. 10.-26. 10. Zagreb

U Sceni F22 Akademije dramske umjetnosti održan je program "Mnemosyne : : Jasenovac na filmu", s predavanjima i radionicama o temi predstavljanja logora Jasenovac na filmu.

25. 10.-28. 10. Zagreb, Varaždin i Šibenik

18. Međunarodni dan animacije (28. 10) u Hrvatskoj je obilježen programima tuzemnih i inozemnih animiranih filmova u zagrebačkom kinu Tuškanac (25. 10.-27. 10), varaždinskom kinu Gaj (27. 10) i šibenskoj Gradskoj knjižnici (28. 10), uz razgovore s autorima, predstavljanje projekata u nastanku, radionice i izložbu. Program je otvoren u kinu Tuškanac 25. listopada dodjelom Nagrade ASIFA Hrvatske (ASIFA – Međunarodna udruga animiranoga filma) za životno djelo animatoru, redatelju, scenaristu, karikaturistu, ilustratoru i scenografu Borisu Kolaru. U kategoriji kratkog animiranog filma žiri je nagradio *Udahnut* život Ivane Bošnjak i Thomasa Johnsona, u produkciji Bonobostudia, a posebna priznanja dodijeljena su *Neobičnoj kupki gospodina Otmara Nike Radasa*, u produkciji Hrvatske udruge digitalnih umjetnika i *Mačka je uvi-jek ženska Martine Meštrović* i *Tanje Vučasinović*, u produkciji Kreativnog sindikata. U kategoriji kratkog studentskog animiranog filma nagrađen je *Odrasti u malo drvo* Noemi Ribić, u produkciji Akademije likovne umjetnosti, a posebna priznanja su dodijeljena *Taksi-metru i osrednjim psihozama* Mihaeleg Erceg, *Osmije-hu Matee Kovač*, u produkciji Zagreb filma i Akademije likovne umjetnosti, i filmu *M Karle Skok*, u produkciji Akademije likovne umjetnosti. U kategoriji kratkog animiranog filma za djecu nagrađen je *Prvi korak* Petre Kožar, u produkciji Zagreb filma, dok su posebna priznanja osvojili *Balada o fruli i ogrlici* Martina Babica, u produkciji Jaake produkcije i *Florigami* IVE Ćirić, u produkciji Jadranske animacije/Adriatic Animationa.

25. 10.-28. 10. diljem Hrvatske

Svjetski dan audiovizualne baštine (27. 10. – utemeljio ga je 2005. UNESCO, zbog potrebe jačanja svijesti o važnosti očuvanja audiovizualne baštine) u nas je obilježen prikazivanjem hrvatskih cijelovečernjih igranih filmova *Vlak u snijegu* (1976) Mate Relje i Čaruga (1991) Rajka Grlića u dvadeset sedam neovisnih kina diljem Hrvatske – u Kulturnom i multimedijском centru Bjelovar (Bjelovar), Centru za kulturu Čakovec

(Čakovec), Centru za kulturu Korčula (Korčula), Dvorani Relković (Nova Gradiška), Domu kulture Grada Preloga (Prelog) te kinima Mediteran Bol (Bol), 30. svibnja (Daruvar), Mediteran Imotski (Imotski), Ivanec (Ivanec), Mediteran Komiža (Komiža), Velebit (Koprivnica), Krapina (Krapina), Moslavina (Kutina), Marof (Novi Marof), Novska (Novska), Urania (Osijek), Pazin (Pazin), Mediteran Ploče (Ploče), Mediteran Podgora (Podgora), Valli (Pula), Samobor (Samobor), Slatina (Slatina), Zelina (Sv. Ivan Zelina), Gaj (Varaždin), Gorica (Velika Gorica), Zabok (Zabok) i Kinoteka (Zagreb).

26. 10. Zagreb

U Kaptol Boutique Cinema održan je program "Masterclass: Krupni kadar", s projekcijom mađarskog cjelovečernjegigranog filma *Tijelo i duša* Ildikó Enyedi i razgovor s redateljicom i s glavnim glumicom Alexandrom Borbely. Pet dana poslije, 31. listopada, integralna snimka razgovora objavljena je na kanalu Hrvatskog društva filmskih djelatnika na mrežnoj usluzi YouTube.

27. 10. Zagreb

U Zagrebačkom plesnom centru održana je premijera proširenofilmskog triptiha *Colonello Futurista* – glazbeni koncert, teatarsko uprizorenje i filmska projekcija – u izvedbi hrvatskog umjetničkog kolektiva Son-voyce on Source, u režiji Vladislava Kneževića.

27. 10. Split

U Hrvatskom narodnom kazalištu održana je svečana premijera hrvatskog srednjometražnog dokumentarnog filma *Ivanova igra* Tomislava Žaje, u produkciji Gral filma i T-filma.

27. 10. Lisabon, Portugal

Hrvatski srednjometražni dokumentarni film *Doplovit će* Rex Josipa Lukića, ostvaren u produkciji Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, nagrađen je posebnom nagradom žirija na 17. izdanju Međunarodnog festivala dokumentarnog filma – Doclisboa (17. 10.-27. 10), u programu Zelene godine/Green Years u kojoj se prikazuju filmovi studenata i početnika. Na 17. Doclisboi 19. je listopada, u organizaciji ureda MEDIA deska Kreativne Europe iz Danske, Hrvatske, Norveške, Njemačke i Portugala, upriličena panel-rasprava "Idemo u školu: kako dokumentarnim filmom dosegći edukacijsko tržište?" na kojoj je ogledno je analiziran hrvatski film *Srbenka Nebojše Slijepčevića*, a među nositeljima rasprave bio je i hrvatski producent Oliver Sertić.

JANKO HEIDL:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

28. 10. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održana je "Brzinska tehnička radionica montaže", pod vodstvom filmaša Dražena Žerjava.

28. 10. Varaždin i Koprivnica

U sklopu projekta "Kino za sve", u varaždinskom kinu Gaj i koprivničkom kinu Velebit održane su senzorne projekcije kinesko-američko-britanskog cjelovečernjeg animiranog filma *Ringe ringe raja* Christophera Jenkinsa, prilagođene djeci sa senzornim teškoćama.

28. 10.-29. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazan je program "Portreti: Filmski triptih Milča Mančevskog", uz uvodnu riječ filmske kritičarke Diane Nenadić.

29. 10. Zagreb

U Hrvatskom audiovizualnom centru održana je tematska sjednica saborskog Odbora za informiranje, informatizaciju i medije, vezana uz tvrdnju filmske zajednice, njezinih tijela i predstavnika da Hrvatska radiotelevizija ne postupa po zakonu pri otkupu hrvatskih audiovizualnih djela za prikazivanje na HRT-u. To mišljenje filmske zajednice medijski je predstavljeno kampanjom "Meni se to gleda, HRT ne da" koju je Društvo hrvatskih filmskih redatelja pokrenulo u srpnju 2019. Sjednica nije donijela konkretne rezultate.

29. 10.-30. 10. Rijeka

U Hrvatskom kulturnom domu na Sušaku održana je hrvatska dionica 17. Uhvati filma, višelokacijskog i vremenski diskontinuiranog međunarodnog festivala kratkih filmova s temama vezanimi uz invaliditet, koji se održava i u Novom Sadu u Srbiji (23. 9.-30. 9), u Banja Luci u Bosni i Hercegovini (13. 10) te u Kotoru u Crnoj Gori (prosinac).

29. 10.-31. 10 Leipzig, Njemačka

U sklopu 62. DOK Leipziga, međunarodnog festivala dokumentarnog i animiranog filma (28. 10.-3. 11), prikazan je program "Zemlja u fokusu" (pod)naslovjen "Tranzicijska raznolikost. Hrvatske okolnosti/Transitional Divers. Kroatische Verhältnisse", s izborom jedanaest novijih hrvatskih dokumentarnih filmova. U natjecateljskom programu DOK Leipziga sudjelovali su hrvatski filmovi i koprodukcije Mačka je uvijek ženska Martine Meštrović i Tanje Vučasinović i Toomas ispod doline divljih vukova Chintis Lundgren.

29. 10.-29. 12. Zagreb

U kinima Metropolis u Muzeju suvremene umjetnosti, Art-kinu KIC i Kinoteci održan je program "Europa u kinu", sa šest novijih europskih cjelovečernjihigranih

i dokumentarnih filmova i i sedam kratkih filmova iz programa "#EU i ja/#EU and Me".

30. 10. Zagreb

U sklopu programa "Kino umjetnika", u dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti održana je hrvatska premijera belgijsko-hrvatskog cjelovečernjeg dokumentarno-eksperimentalnog filma *Afazija* Jelene Jureše, uz razgovor s redateljicom, novinarkom Barbarom Matejčić, aktivisticom Vesnom Teršelić i kustosicom Brankom Benčić.

30. 10. Zagreb

U sklopu Dana srpske kulture 2019. u Republici Hrvatskoj (15. 10.-2. 11), u kinu Kaptol Boutique Cinema održana je hrvatska premijera srpskog cjelovečernjeg igranog filma *Delirijum tremens* Gorana Markovića, uz gostovanje glumca Tihomira Stanića.

30. 10. Čakovec

U Centru za kulturu Čakovec održana je 2. revija dječjih filmova Filmeki, s filmovima filmskih grupa osnovnih škola Međimurja.

30. 10. Luka

U Društvenom domu Luka prigodnim je programom, uz filmske projekcije, obilježena deseta godišnjica osnivanja udruge foto, filmskih i video stvaratelja i drugih građana, Foto-Film-Video Amatera Luke – FFVAL-a.

30. 10. Zadar

U Kino Zoni održan je okrugli stol "Izazovi razvoja publike", na kojem su sudjelovali ravnatelj HAVC-a Christopher Peter Marcich, ravnatelj Kino mreže, Kina Mediteran i voditelj Festivala mediteranskog filma Split Alen Munitić, ravnatelj Discovery Filma Igor Rakonić, ravnateljica riječkog Art-kina Croatia Slobodanka Mišković i voditelj programa splitskih Zlatnih vrata Vlado Ercegović.

Stipe Radić

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Čisti amaterizam: 91 godina Kinokluba Zagreb / Izdavač Kinoklub Zagreb / Urednik Luka Ostojić / Suurednica cjeline 'Nisam od jučer' Petra Belc / Autori/ce Petra Belc, Danijel Brlas, Nikica Gilić, Ana Hušman, Vladislav Knežević, Ejla Kovačević, Valentina Lisak, Luka Ostojić, Damir Radić, Iva Rosandić, Vedran Švar, Hrvoje Turković / Lektura Ivana Dražić / Obliskovanje Dario Dević / Voditeljica projekta Maja Čuljak / 223 stranice / Zagreb, srpanj 2019.

ISBN 978-953-56446-1-3

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001035308

Sadržaj: Uvodnik / Vedran Švar, Hrvoje Turković Što filmski amaterizam jest, a što može biti / Tranzicija amaterizma / Luka Ostojić Entuzijazam u teškim vremenima: Kinoklub 1990-ih i ranih 2000-ih / Danijel Brlas 'Je li film gotov?'; Oviješteni amaterizam 2010-ih / Iva Rosandić Cjelovito sagledavanje filma: Radionica kritike u KKZ-u / Ejla Kovačević 'Amateri će se uvijek baviti eksperimentalnim filmom': razgovor s Darjom Blažević / Autorski glasovi / Nikica Gilić Multimediji svjetovi Zorka Sirotića / Dami Radić Underground, humor, metafilm: neuklopivi opus Sunčice Ane Veldić / Valentina Lisak Različite poetike, isti uvjeti: dugometražni filmovi Ajde, dan... prodi / Odredište nepoznato / Petra Belc 'Nisam od jučer': Eksperimentalni pogled unazad / Nikica Gilić Eksperiment, avangarda, alternativa: Zaigrani odnos s tradicijom / Ana Hušman Podcijenjeni rad: Istraživanje, kinoklubštvo i stvaračanstvo autorica / Vladislav Knežević Tektonike Drugog pogleda: progresivne strategije i filmovi GEFF-a / Nisam od jučer: Ishod radionice / Tko, što i u kojem formatu / Filmografija Kinokluba Zagreb (2004. – 2018.) / Biografije autorica i autora

Ilija Barišić

Filmska gramatika videoigara – Modaliteti vizualnog izlaganja novih medija / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Matko Burić / Urednica Diana Nenadić / Recenzenti dr.sc. Nikica Gilić, dr. sc. Hrvoje Turković / Oprema Željko Serdarević / 327 stranica, ilustracije / Zagreb, srpanj 2019.

ISBN 978-953-7033-59-0

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001033286

Sadržaj: Uvod / Film i videoigre / Nevolje s medijem / Interventna aktivnost kao temeljno rodno obilježje / Retorika igre / Metodološki okvir / Kognitivistički pristup / Ciljevi, teza i struktura rada / Specifičnosti videoigara / Aktivnost / Problematičnost pojma interaktivnosti / Način djelovanja u igri – interventnost i dijegetičnost / Nedijegeetski elementi / Djetalni i informativni paratekst / Metadiskursni i didaskalični signali / Performativnost / Objekti / Vrijeme / Prostor / Imerzivnost / Senzorna ili opažajna imerzija / Ludička ili interventna imerzija / Narativna imerzija / Varijabilnost / Konvergencija filma i videoigara / Tehnološka konvergencija / Sadržajna konvergencija / Specifični modaliteti kruženja sadržaja / Kategorije skupnih obilježja / Proizvodna konvergencija / Proizvodna konvergencija / Strukturalna konvergencija / Kombiniranje filmskog i ludičkog izlaganja / Narativno izlaganje / Neinteraktivne sekvene / Interaktivne sekvene / Ogledni primjer filmskog i ludičkog usuglašavanja – Braća: Priča o dvama sinovima / Slučajevi disonance / Opisno izlaganje / Neinteraktivne sekvene / Interaktivne sekvene / Ekspozitorno izlaganje / Videoigre s dominantnim ekspozitornim izlaganjem / Poetsko izlaganje / Igre s dominantnim poetskim izlaganjem / Asocijativno-poetska montaža / Zaključak / Bibliografija / Summary / Ludografija / Rječnik teorije i kulture videoigara / Kazalo imena, naslova i pojmova / Životopis

Petar Krelja

Do posljednjeg daha / Hrvatski film – autori, djele, filmolozi / Edicija Rakurs br. 16 / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Matko Burić / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza Diana Nenadić / Oprema Željko Serdarević / 255 stranica, ilustracije / Zagreb, rujan 2019.

ISBN 978-953-7033-62-0

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001041124

Sadržaj: Uvod / Restauracija u glavnoj roli / Djela / Bordwellov poučak / Restauracija, revalorizacija / Međučin / Dva odlična Vrdoljaka / Berkovićev slučaj / Povratak u daleke pedesete / "Nogirani" iz Vremeplova / Peterlićev Slučajni život / Bauerov Četvrti suputnik / Žižićeva Kuća / Jedinstveni pothvat – Seljačka buna / Čengićeve priznanje / Mimičin klasik: Kaja, ubit ču te! / Fenomen Hadžić / Moćni Timon Tomislava Radića / Antun Vrdoljak, drugi put / Ne okreći se sine velikog Branka Bauera / Breza – film za sva vremena / Autori / Prijateljska kamera Rudolfa Sremca /

Dovnikovićovo umijeće animacije / Tanjeva lekcija / Berk protiv Berkovića / Zoran Tadić – hrvatski Chabrol / Mikuljanov promatrač s Plave plaže / Filmolozi / Ante Peterlić – otac hrvatske filmologije / Hrvojeve fundamentalije / Umjesto epiloga / Još jedan pogled unatrag, ili – protiv "inženjera duša" / Kazalo imena i naslova / Napomena o tekstovima / O autoru

Lars Henrik Gass

Film and Art After Cinema / Publisher Multimedijalni institut / Series Vizualni kolegij / Original title *Film und Kunstrnach dem Kino* / Series editor Petar Milat / Translation Laura Welde / Editing/Adaptation Katrin Gygax / Proofreading Igor Marković, Ivana Pejić / Layout Dejan Dragosavac Ruta / 204 pages / Zagreb, March 2019.

ISBN 978-953-7372-47-7

A CIP catalogue for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 001025557

Contents: Preface to the First Edition / Preface to the Second Expanded Edition / Cinema is Disappearing from Films / Film Festivals as Temporary Museums / The Compulsion to Perceive / A New Kind of Epic Film / Film Becomes Sculptural / The Music Video Adapts Cinema / Far from the Twisted Reach of Crazy Sorrow (Epilogue) / About the Author

Nathaniel Dorsky

Kino posvećenost / Izdavač Multimedijalni institut / Biblioteka Vizualni kolegij / Naslov izvornika Devotional Cinema / Urednik Petar Milat / Prijevod Miloš Đurđević / Redakcija i lektura Ivor Glavaš, Igor Marković / Oblikovanje Sven Sorić / 43 stranice / Zagreb, svibanj 2019.

ISBN 978-953-7372-52-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001031757

Sadržaj: Predgovor trećem izdanju / Formalna situacija / Postfilmsko iskustvo / Alkemija / Osvijetljena prostorija / Isprekidanost / Vrijeme / Samo-simbol / Kadrovi i rezove

Pavle Levi

Cimanje slike / Izdavači Multimedijalni institut, Fakultet za medije i komunikacije / Biblioteka Sekvenca / Naslov izvornika Jolted Image: Unbound Analytic / Uredili Igor Marković, Petar Milat, Vladimir Perišić, Aleksandra Prole / Prevod s engleskog Đorđe Tomic / Lektura Aleksandra Prole / Grafičko oblikovanje Andrej Dolinka / 205 stranica, ilustracije / Zagreb i Beograd, maj 2019.

Fakultet za medije i komunikacije, Beograd

ISBN: 978-86-81042-29-8

Multimedijalni institut, Zagreb

ISBN 978-953-7372-43-9

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001027960

Sadržaj: Sintonika / Ovo je... / Užas blizine / Film – analiza – lucidni snovi / "Ja druga sam... koja nisam" / Aleatorno kino: 6 x u autobusu / Reči, okviri / Camera Politica / Svet prožet ekranima / Stvaranje filma: nulta tačka / Film i etničko čišćenje / Hic Et Nunc / Peter i Tom / Dosada / Strip i film / Dix Doigts / Džepna riznica / Zahvalnica / Ilustracije / Bibliografija / Indeks / O autoru

KATALOZI

15. 25 FPS Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa / 26. – 09. rujna 2019, Zagreb / 01. – 02. listopada 2019, Rijeka / 04. listopada 2019, Ljubljana / Nakladnik/Publisher 25 FPS, Udruga za audiovizualna istraživanja/25 FPS Association for Audio-visual Research / Urednica/Editor Mario Kozina / Tekstovi/Contributors Louis Henderson, Shai Heredia, Kim Knowles, 25 FPS, autori filmova, producijski tekstovi/filmmakers, production texts / Prevoditeljica/Translator Ivana Ostojčić / Lektorica/Proofreading Mirjana Ladović / Oblikovanje/Design Andro Giunio / 136 stranica, fotografije / Zagreb, 2019.

ISSN 2584-4288

Sadržaj/Content: Uvod/Introduction / Žiri/Jury / Natjecateljski program/Competition Program / Refleksi/Reflexes / Žiri predstavlja/Jury's Choice / Louis Henderson: Povijest, stvaran početak/History, really beginning / Kim Knowles: Refleksije o materijalnom filmu/Reflections on materialist film / Shai Heredia: Djelić one Indije/A bit od that India / Kino 23 / Expanded Cinema / Pokrovitelji, partneri, sponzori/Patrons, partners, sponsors / Zahvale/Thank You / Indeks redatelja i izvođača/Directors and Performers Index / Indeks produkcija i distribucija/Production and Distribution Index / Raspored/Schedule / Impressum

24. filmska revija mladeži & 12th Four River Film Festival

Festival / Karlovac, 10. – 14. rujna 2019. / Izdavač/Publishers Hrvatski filmski savez, Kinoklub Karlovac / Za izdavača/Published by Tonći Gaćina, Tamara Perković / Urednici/Editors Sanja Zanki Pejić, Ksenija Sanković, Antonio Britvar / Autori tekstova/Texts by Boško Picula, Ana Đordić, Dinka Radonić, Ksenija Sanković, Petra Pleše, Sanja Zanki Pejić / Grafički urednik/Graphic design Antonio Britvar / Lektori i korektori/Proofreading Ivančica Šebalj / Prijevod/Translation Maja Marčetić / 186 stranica, fotografije / Karlovac, 2019.

Sadržaj: Programske raspored/Program's schedule / Tko je tko/Who is who / Uvodna riječ podvučena žutim/Intro highlighted in yellow / Privremena instalacija u prostoru/Temporary spatial installation / Festivalski foršpan/Festival trailer / Mreža filmskog stvaralaštva mladih/Youth Cinema Network / Osvrt na selekciju/Comments on the selection / Ocjenjivački sud/Jury / Žiri mladih/Youth Jury / 24. FRaMe / 12th FRFF / Raspored projekcija/Screening Schedule / Nagrade/Awards / Nagrada "Žuta zastava"/Yellow Flag award / Edukativni programi/Education program / Srednjoškolci predstavljaju srednjoškolcima/High school students presenting / Dječje filmsko stvaralaštvo/The best of Children's Film Festival / Nekad laureati Revije i Festivala, a danas.../Once laureats of the festival, and today? / Večernji program na četiri rijeke/Evening program on four rivers / Popis prijavljenih filmova/Submitted films / Adresar/Contact info / Statistika/Statistics / Oglasni/Ads / Hvala/Thank you

57. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece / Sisak, 03. – 06. listopada 2019. / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Matko Burić / Urednica Sanja Zanki Pejić / Dizajn i prijelom Bojan Crnić, Sven Sorčić / Suradnici Duško Popović, Matija Holjevac, Luka Strugar / Lektura Ivančica Šebalj / Fotografije arhiv Hrvatskog filmskog saveza, arhiv Kino kluba Sisak / 136 stranica, fotografije / Karlovac, 2019.

Sadržaj: Tko je tko u priređivačkom odboru / Dobrodošli u Sisak! / Kinoklub Sisak / Uvod u reviju / Seleksijska komisija / Tko to tamo sudi? Stručni ocjenjivački sud! / Ocjenjivački sud djece! / Savjet Revije hrvatskog filmskog stvaralaštva djece / Gdje? Kako? Kada? Zašto? Revijski program! / Raspored projekcija / 89 veličanstvenih / Festival prava djece / Radionica o medijskoj pismenosti / Radionički program medijske pismenosti / Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva i Dječji filmski kamp / Popis prijavljenih filmova / Adresar / Statistika / Bez njih ne bi bilo niti nas

17. Zagreb Film Festival / 7. - 17. studenog 2019. / Izdavač/Publisher Zagreb Film Festival / Urednica kataloga/Catalogue Editor Valentina Lisak / Asistentica/Assistant Mirna Belina / Lektorica/Proofreader Ivana Šušković / Prevoditeljica/Translator Andrea Rožić / Oblikovanje i prijelom kataloga/Design & Layout Pero Vojković / Vizualni identitet/Visual identity Šesnić&Turković / 166 stranica, fotografije / Zagreb, 2019.

ISSN 1849-8728

Sadržaj/Content: Uvodnici/Introductions / Nagrade/Awards / Tko je tko/Who is Who / Žiri/Jury / Dugometražni film/Feature Film / Međunarodni kratkometražni film i Kockice/International Short Film and

Checkers / PLUS / Natjecateljski program/Competition program / Glavni program: Dugometražni film/Main Program: Feature Film / Glavni program: Međunarodni kratkometražni film/Main Program: International Short Film / Glavni program: Kockice/Main program: Checkers / Ponovno s nama/Together Again / PLUS / Popratni program/Side program / Velikih 5/The Great 5 / Bibljada/Bib for Kids / Dani LUX filma/LUX Film Days / Moj prvi film: In Memoriam/My First Film: In Memoriam / Fragmenti egzila/Fragments from the Exile / Dva Berlina – Filmom preko zida/Two Berlins – Film Across the Wall / Industrija/Industry / Edukativni programi/ Educational Programs / Radionica: Moj prvi scenarij/Workshop: My First Script / Suradnja DKE – Ureda MEDIA Hrvatske i ZFF-a/Collaboration Between CED – Media Office Croatia and ZFF / Radionica: Televizijski pripovijedanje/Worshops: Storytelling for Television / Masterclass: Hayley McKenzie / Videoigre: Interaktivna empatija/Video Games: Interactive Empathy / Masterclass: Florian Köhne & Hans Böhme / Masterclass: Emmanuel Corono / Panel: Je li moguće napraviti umjetničku igru?/Panel: Can You Make an Artistic Hit Game? / Panel: tko to tamo svira?/Panel: Who's That Playin' Over There? / Radionica i Pitching forum: Industrija mlađosti/Workshop and Pitching Forum: Industry Youth! /Festivali pod reflektrom/Festivals in the Spotlight / Berlinale – natjecanje kratkometražnog filma/Berlinale Shorts / Festival mediteranskog filma Split i Kino Mediteran/Mediterranean Film Festival Split and Kino Mediteran / Filmski festival u Locarno/Locarno Film Festival / Sarajevo Film Festival / Venecijanski filmski festival/Venice Film Festival / Međunarodni filmski festival u Sofiji/Sofia International Film Festival / Popratna događanja/Special Events / Nagrada Albert Kapović/Albert Kapović Award / ZFF putuj!/ZFF Travels! / U očekivanju Venecije u Zagrebu/Waiting for Venice in Zagreb / Hvala/Thank You / Volonteri/Volunteers / Index

51. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva / Split, 22. - 24. studenoga 2019. / Izdavač Hrvatski filmski savez, Kino klub Split / Za izdavača Matko Burić, Sunčica Fradeljić / Urednice Sanja Zanki Pejić, Sunčica Fradeljić / Grafički urednik Hrvoje Hiršl / Lektura Ivančica Šebalj / Fotografije Arhiva Hrvatski filmski savez, Kino klub Split / 78 stranica, fotografije / Karlovac, 2019/ Sadržaj: Priređivački odbor / Partner priređivač / Uvodna riječ / Ocjenjivački sud / Revijski program / Nagrada publike / Revijski program / Raspored projekcija / Filmovi u konkurenciji / Vikend udruga / Unica / In memoriam / Popis prijavljenih filmova / Adresar / Statistika / Zahvala / Impressum

STIPE RADIĆ:

TEKUĆA

BIBLIOGRAFIJA

FILMSKIH

PUBLIKACIJA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

O suradnicima

Matej Beluhan (Zagreb, 1993), diplomirao je komunikologiju radom *Suvremenih hrvatskihigranih filmova: kvalitativna analiza tematskih struktura pobjedničkih filmova Pulskog filmskog festivala (1991–2016)*. Umjetnički je direktor Revije studentskog filma, potpredsjednik Akademskog filmskog kluba i vlasnik produkcijske kuće FPS Media.

Marko Brecelj (Sarajevo, 1951), slovenski kantautor, performer, višemedijski umjetnik i društveni aktivist. Za LP *Cocktail* (1974) nagrađen je Nagradom Sedam sekretara SKOJ-a. Od 1975. do 1979. član je rock sastava Buldožer, s kojim je objavio četiri albuma. Otad uglavnom djeluje samostalno, višemedijski, uz povremene suradnje s drugim umjetnicima, među kojima se izdvaja ona s pjesnikom Ivanom Volarićem Feom (Duo Zlatni zubi). Objavio je još četiri dugosvirajuća nosača zvuka. Od 1991. do 2015. vodio je Omladinski, kulturni, društveni, višemedijski, međugeneracijski i muzejski centar Kopra (Mladinski, kulturni, socialni, multimedijijski, medgeneracijski i muzejski center/MKSNC), od 1991. vodi udrugu Društvo prijatelja umjerenog napretka (Društvo prijateljev zmernega napredka/DPZN), od 2006. stranku Akacije, od 2010. Ustanovu nevladinih omladinskog polja Pohorski bataljon (Ustanova nevladnih mladinskega polja Pohorski bataljon/UPB), od 2015. mksMc Botegin u Kopru. Od 2003. vodi svakodnevno osvježavan internetski arhiv dje-lovanja <www.dodogovor.org>. Film *Brojanje ujesen* debitantski mu je redateljski rad, a potpisuje i kratki dokumentarni film *Obredno darivanje* (*Obredna daritev*, 2016) te niz video-zapisa akcija i performansa, vlastitih i navedenih udruga, koje prikazuje na svojim glazbeno-performerskim nastupima.

Silvija Bumbak (Rijeka, 1991), prvostupnica engleskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Rijeci i magistra povijesnih znanosti na fakultetu Central European University u Budimpešti. Pohađala radionice filma i filmske kritike, bila članicom studentskog žirija na međunarodnom filmskom festivalu Ljudskih prava Verzio.

Miro Frakić (Split, 1989), diplomirao engleski i švedski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, studijski boravio na Islandu i u Švedskoj. Usavršavao se na radionicama filmske kritike u Splitu, Sarajevu i Berlinu. Uz filmsku kritiku piše i poeziju te prozu. Tekstovi su mu objavljivani u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Zarezu*, na portalu <fak.hr> i u manjim zbornicima studentske poezije. Radi kao prevoditelj i predavač stranih jezika

ka te suradnik filmskih festivala i produkcija. Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2018.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao je komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao te doktorirao filmološkom tezom. Predstojnik je katedre za filmologiju Odjeksa za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta. Suurednik je *Filmskog leksikona* (2003), urednik ili suurednik zbornika 3-2-1, *KRENI!* (2006), *60 godina festivala igranoga filma u Puli i hrvatski film* (2013), *Partisans in Yugoslavia* (2015) i *Global Animation Theory* (2019). Autor triju knjiga: *Filmske vrste i rođovi* (2007; internetsko izdanje 2013), *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) i *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2010; drugo izdanje 2011). Glavni urednik u ovome časopisu, član uredništva *Književne smotre* i internetskog filmskog časopisa *Apparatus*.

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 (*Andele 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 vodič 1997–2000*. Dobitnik je Nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2013.

Marijana Jakovljević (Šibenik), diplomirala je komparativnu književnost te francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje u tjedniku *Glas Koncila* i mjesecnicima *Kana*, *kršćanska obiteljska revija* i *Veritas*.

Dragan Jurak (Zagreb, 1967), studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu*, *Zarezu* i na HRT-u. Trenutno objavljuje na portalu *Moderna vremena*, Trećem programu Hrvatskog radija i u *Novostima*. Autor je knjige *U zaklon! Ideološka čitanica suvremenog filma* (2014). Dobitnik je nagrade Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 1998.

Toni Juričić (Labin, 1990), preddiplomski studij kulturologije završio je na Filozofskom fakultetu u Rijeci,

a diplomski studij komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Trenutno na doktorskom studiju Sveučilišta Durham kao stipendist *Wolfson Postgraduate Scholarship in the Humanities*, gdje se bavi temom groteske u postjugoslavenskom filmu. Objavljuje u časopisima *Fantom Slobode*, *UBIQ*, *Zarez* i u zbirkama spekulativne fikcije *Transreali*, *Sfumato* i *Futur Crni*. Pokretač audio-vizualnih projekata [noir.am sessions] i [noir.am storytellers] čiji je cilj promoviranje nezavisne glazbene i književne scene. Dobitnik nagrada Slavko Kolar Hrvatskog sabora kulture za prozno stvaralaštvo mladih autora.

Igor Jurilj (Doboj, 1986), diplomirao engleski jezik i književnost te povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Tekstove objavljuje u *Zarezu*, *Filmnautu*, na portalima <muzika.hr>, <ravnododna.com> i <zihern.hr>. Objavio je knjigu *Film od Zorinog doma do Edisona – Recepija filma i prvi karlovačkih kinematografa u lokalnoj periodici, 1896–1920*. (2017). Profesor je engleskog jezika i povijesti i trenutno je doktorand na Odsjeku za kroatistiku.

Martina Jurišić (Virovitica, 1988), diplomirala kroatologiju na Hrvatskim studijima gdje trenutno poхада Poslijediplomski studij kroatologije. Objavljuje u tekstove u časopisima *Behar*, *Preporodov Journal*, *Narodna umjetnost* i u *Zarezu* te na portalu <kulturpunkt.hr>.

Ejla Kovačević (1989), studentica je diplomskega studija komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te francuskog jezika na Sveučilištu Pariz 3 Sorbonne Nouvelle u Parizu. Stažira u Francuskoj aliansi u Zagrebu. Bavi se filmskom kritikom i esejskom te surađuje s Festivalom eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Tekstove objavljuje u ovom časopisu, emisiji *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija, na portalima <kulturpunkt.hr>, <vizkultura.hr> i dr.

Đurđa Knežević (Jastrebarsko, 1952), diplomirala povijest i arheologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Književnica i publicistkinja, objavila je šest romana i jednu knjigu eseja na temu feminizma te preko 400 raznih tekstova; eseja, komentara, prikaza knjiga, istraživačkih radova i sl. Pisala je za brojne publikacije u Hrvatskoj i u drugim zemljama. Uređivala je feministički časopis *Kruh i ruže*, te uredila i objavila 40 knjiga, uglavnom prijevoda. Redovno objavljuje eseje i recenzije, uglavnom knjiga, na Trećem programu HR.

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 objavljuje na Trećem programu Hrvatskog radija, u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Zarezu* i drugdje. Sudjeluje u nastavci na Odsjeku na romanistiku Filozofskog fakulteta.

Damjan Kulić (Zagreb, 1997), studira filmsko, televizijsko i multimedijalno oblikovanje na Veleučilištu VERN.

Katarina Zrinka Matijević (Zagreb, 1973), diplomirala filmsku i TV režiju 2002. na Akademiji dramske umjetnosti, a filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu, oboje u Zagrebu. Do sada je režirala i napisala petnaestak dokumentarnih i kratkometražnihigranih filmova prikazivanih na festivalima diljem svijeta i cjelovečernjiigrani film *Trampolin* (2016). Njezin studentski film *Dvoboј* osvojio je nagrade na važnim studentskim festivalima, a dobio je i Nagradu Jelena Rajković, Oktavijana i Grand prix na Danimu hrvatskoga filma. Njezin drugi dokumentarac *O kravama i ljudima* (2000, surežiran s Nebojom Slijepčevićem) prikazivan je na brojnim svjetskim festivalima dokumentarnog filma. Za Factum je 2003. režirala dugometražni dokumentarac *Peščenopolis*, a 2016. srednjometražni *Iza lica zrcala*, za koji je osvojila i nagradu Oktavijan za najbolji dokumentarni film.

Enes Midžić (Zagreb, 1946), diplomirao filmsko snimanje na Akademiji kazališne i filmske umjetnosti (Akademiji dramske umjetnosti), gdje stječe i doktorat umjetnosti te i danas radi kao redoviti profesor. Bio je dekan Akademije i prorektor Sveučilišta u Zagrebu. Od 1967. učenik i suradnik T. Dabca, fotografijom se profesionalno bavi od 1970, a filmom od 1972. Snimio je osam dugometražnihigranih filmova i šest televizijskih filmova i drama (*Emigranti*, 1976, r. T. Radić, *Itakodalje*, 1977, r. T. Radić, *Ljubica*, 1979, r. T. Radić, *Luda kuća*, 1980, r. Lj. Ristić, *Soba za odmor*, 1982, r. T. Radić, *S.P.U.K.*, 1983, r. M. Puhlovski *Fabularium animale*, 1988, r. Z. Bourek, *Ljeto za sjećanje*, 1990, r. B. Gamulin, *Oblačno s kišom*, 1990, r. N. Puhovski, *Kvartet*, 1991, r. B. Žižić, *Sedma kronika*, 1996, r. B. Gamulin, *Pont Neuf*, 1997, r. Ž. Senečić, *Zavaravanje*, 1998, r. Ž. Senečić, *Polagana predaja*, 2001, r. B. Gamulin), pedesetak srednjometražnih i kratkometražnihigranih i dokumentarnih filmova, oko 100 namjenskih i edukativnih filmova, stotinjak zabavno-glazbenih emisija, televizijsku seriju *Olujne tišine* (1997, r. D. Marušić), brojne televizijske emisije, priloge i spotove. Objavio je više članaka u ovom časopisu te knjige: *O slici pokretnih slika* (2004), *Govor oko kamere* (2006), *Pokretne slike: filmska kinematografija* (2007), *Živuće*

O SURADNICIMA

fotografije i pokretne slike (2009), Knjiga o Ani (2011). Uz nagrade za snimateljski rad, dobitnik je Nagrada Vladimir Nazor za film (1997), Nagrada Vjekoslav Majcen (2008) i Nagrade za životno djelo Vladimir Vuković (2011). Odlikan je Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića.

Ante Pavlov (Split, 1979), studirao je filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti te kroatistiku, englistiku, filozofiju i lingvistiku na zagrebačkome Filozofskome fakultetu. Filmske kritike i eseje objavljuvao je u Zarezu i Hrvatskom filmskom ljetopisu. Radio je na HTV-u kao redatelj televizijskih priloga te kao novinar u Slobodnoj Dalmaciji. Prevodi s engleskoga i švedskoga.

Ivana Peruško Vindakijević (Pula, 1979), završila klasičnu gimnaziju u Pazinu, diplomirala hrvatski jezik i književnost te ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2004. Od 2005. radi na Katedri za rusku književnost Odsjeka za istočnoslavenske jezike i književnosti. Od 2007. do 2008. radila kao lektor hrvatskoga jezika na Moskovskom sveučilištu M. V. Lomonosov (MGU), godine 2011. obranila je disertaciju *Odnos pisca i vlasti u publicistici i feljtonistici Maksima Gor'koga i Mihaila Bulgakova (1917.-1924.)*. Od 2016. je docentica na Katedri za rusku književnost. Napisala je znanstvene monografije Poetika progonstva. *Gor'kij i Bulgakov između srpa i čekića* (2013; godišnja nagrada za mlade znanstvenike i umjetnike društva sveučilišnih nastavnika) te *Od Oktobra do otpora. Mit o sovjetsko-jugoslavenskom bratstvu u Hrvatskoj i Rusiji kroz književnost, karikaturu i film (1917.–1991.)* (2018). Uredila je, priredila i prevela antologiju *Kako se kalio Majstor. Rana proza Mihaila Bulgakova* (2013). Priredila je antologiju suvremene ruske kratke priče Potemkinovo selo: *Antologija kraće ruske proze (post)perestrojke* (2016). Dobitnica nagrade Josip Badalić (2005) za diplomski rad o Brodskom. Nagrađena na međunarodnom književnom natjecaju Lapis Histriae (2008) za pripovijetku Spavači.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose, a doktorirao iz komparativne politike. Predavao je na Visokoj školi međunarodnih odnosa i diplomacije Dag Hammarskjöld, predaje kao docent na Vojnim studijskim programima Sveučilišta u Zagrebu. Piše filmske recenzije za Hrvatsku televiziju i Hrvatski radio te vodi emisije o filmu poput Animatika, dodjele Akademijine nagrade (Oscara) i dr.

Dina Pokrajac, diplomirala novinarstvo i politologiju na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, doktorandica je na poslijediplomskom studiju etnologije i kulturne antropologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 2019. zaposlena je u Restartu gdje vodi Dokukino KIC. Direktorica je Subversive Film Festivala i koordinatorica programa Filmskih mutacija: Festivala nevidljivog filma i Serija za invizibilno kino. Članica žirija i seleksijskih komisija više filmskih festivala. Filmske kritike i eseji su joj između ostalog objavljeni u časopisima *Hrvatski filmski ljetopis*, *Filmonaut* i *Zarez*, u emisiji *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija te na portalima <kulturpunkt.hr> i <dokumentarni.net>. Predsjednica udruge Scarabeus Libris gdje uređuje biblioteke Imago i Phantasmagoria, te suradnica na izdavačkim projektima Naklade Jesenski&Turk (džepna enciklopedijska biblioteka Što znam?) i udruge Bijeli val (biblioteke Sinestezija i Parezija). Prevela s engleskog knjigu *Umjetnost i tehnika Lewisa Mumforda* te niz tekstova za publikacije kao što je *Art dossier Up&Underground*. Dobitnica Nagrade Vladimir Vuković za najbolju novu filmsku kritičarku u 2017.

Urszula Putyńska, doktorandica Interdisciplinarnog doktorskog studija u okviru translatologije i komparativistike slavenskih jezika i književnosti na Sveučilištu Adama Mickiewicza u Poznanju, u znanstvenom se radu bavi poljskom i hrvatskom kinematografijom te suvremenom književnošću. Zanima je problematika filmske adaptacije književnih djela, radi na doktorskoj disertaciji o vezama između književnosti i filma u stvaralaštву Ante Babaje. Objavljivala tekstove u raznim časopisima, među ostalim i u *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* te u *Poznańskie Studia Slawistyczne*.

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 Nagrada Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2014. te za najboljeg kritičara u 2018. Izvršni urednik u ovom časopisu.

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.

Jerko Stjepanović, diplomirao je sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Komparativnu diplomirao radom na temu *Japanski film: Poetika i stil Takashija Miikea na primjeru šest filmova između 1996–2003*. Završio Školu dokumentarnog filma u organizaciji Restarta. Zanima ga poduzetništvo u raznim oblicima.

Marko Stojiljković (Beograd, 1983), diplomirao na studiju menadžmenta u kulturi i umjetnosti na Akademiji lepih umjetnosti u Beogradu. Apsolvent novinarstva i menadžmenta masovnih medija. Autor dnevno aktivnog bloga <Film na dan>. Objavljivan na web portalima <fak.hr> (gdje je i urednik festivalske rubrike) <Monitor.hr>, <Lupiga.hr>, <Dop Magazin>, <Cineuro-pa>, <Nisimazine>, kao i u časopisu *Identitet*. Suradnik u emisiji *Filmoskop* Trećeg programa Hrvatskog radija. Programska suradnik Grossmannovog festivala fantastičnog filma i vina koji se održava u Ljutomeru.

Dinko Štimac (Rijeka, 1987), prvostupnik ekonomije na Ekonomskome fakultetu u Rijeci te magistar komparativne književnosti i sociologije na Filozofskome fakultetu u Zagrebu. Objavio je radove u časopisima *Polemos* i *Diskrepancija*, a o filmu piše za <zihher.hr>, objavljivao i u časopisima *Zarez* i *Zapis*.

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.

Petra Zlonoga (1982), diplomirala grafički dizajn na Studiju dizajna 2007. te animirani film i nove medije na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 2011. Od 2009. radi samostalno kao grafička dizajnerica, ilustratorica i animatorica. Autorica je nagrađivanih studentskih filmova *Daniil Ivanoviću, oženi me* (2007), *Gregor* (2010), *Lisica* (2010) i *Daniil Ivanoviću, slobodan si* (2012). Režirala profesionalne animirane filmove *Glad* (2014, produkcija Bonobostudio), *Dota* (2016, produkcija HFS i Kinoklub Zagreb) i *Jedan od mnogih* (2018, produkcija Bonobostudio). Voditeljica je niza filmskih radionica za djecu i profesionalce.

O SURADNICIMA

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, online-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak i ključne riječi (može ih se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisk (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1,5 retka, s marginama stranice od 2,54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (").

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'éclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!*: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijске kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagrade stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.