

hrvatski filmski ljetopis



god. 16 (2010)

broj 61, proljeće 2010.

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 FIAF International Index to Film Periodicals i u Arts
and Humanities Citation Index (A&HCI)

Uredništvo / Editorial Board:

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Bruno Kragić
Jurica Starešinčić
Tomislav Šakić (izvršni urednik / managing editor)
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

Suradnici/Contributors:

Ana Brnardić (lektorski savjeti / proof-reading)
Juraj Kukoč (kronika/chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije/bibliographies)
Anka Ranić (UDK)
Dizajn i priprema za tisak / Design and pre-press: Barbara Blasin

Naslovница / Front cover: Jagoda Kaloper na snimanju filma *Lisice* (1969)

Stražnje korice / Back cover: Adem Čejvan u filmu *Lisice* (K. Papić, 1969)

Fotografije uz temat *Portret redatelja: Krsto Papić* dio su Zbirke fotografija domaćeg filma Hrvatske kinoteke (Hrvatski državni arhiv)

Nakladnik/Publisher: Hrvatski filmski savez

Za nakladnika / Publishing Manager: Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

Tisk / Printed By: Tiskara C.B. Print, Samobor

Adresa/Contact: Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),

HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

telefon/phone: (385) 01 / 4848761

telefaks/fax: (385) 01 / 4848764

e-mail uredništva: tomsakic@yahoo.com / nikica.gilic@ffzg.hr

www.hfs.hr

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka

Cijena: 50 kn / Godišnja pretplata: 150 kn

Žiroračun: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,

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

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Clubs' Association

Subscription abroad: 60 € / **Account:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X

Godište 16. (2010) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Gradske ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba

Ovaj broj zaključen je 15. ožujka 2010.



SADRŽAJ 61, proljeće 2010.

UVODNIK 5 Stalna mijena

- PORTRET REDATELJA:** 6 Tomislav Šakić / Uvod u Papića
KRSTO PAPIĆ 10 Juraj Kukoč, Daniel Rafaelić i Tomislav Šakić / Krsto Papić u razgovoru:
 "Želim pridobiti vječnu publiku"
70 Jurica Pavičić / Vrane, ovnovi i žene: politika i moć u filmu *Lisice Krste Papića*
84 Juraj Kukoč / Opreke u dokumentarnim filmovima Krste Papića
92 Nikica Gilić / Predratna psihoza: slike 30-tih u *Izbavitelju Krste Papića*
102 Juraj Kukoč / Filmografija Krste Papića

SNIMATELSKI PRILOZI 107 Krešimir Mikić / Portret snimatelja (V) – Michael Ballhaus

- ESEJI** 115 Sonja Tarokić / Narativna moć Fritza Lang-a /
 Ciklus filmova Fritza Lang-a II u Filmskim programima

FESTIVALI I REVIE 122 Tomislav Kurelec / Od tolerancije do nasilja /
 Ciklus novog švedskog filma u Filmskim programima

- NOVI FILMOVI** 126 Kinoreperoar: Avatar, Tomislav Šakić / Crnici, Juraj Kukoč / Čovjek ispod stola, Vladimir Šepet / Duga, Jurica Starešinčić / Ljupke kosti, Mima Simić / Mjesec, Mario Kozina / Ni na nebu, ni na zemlji, Boško Picula / Ozbiljan čovjek, Mario Slugan / Sve o jednoj djevojci, Hana Jušić / Sveti Georgije ubiva aždahu, Josip Grozdanić
 156 DVD-i: Nitko ne zna, Dragan Rubeša / 1941: Juta invazija na Kaliforniju, Dean Šoša / Zona, Josip Grozdanić

NOVE KNJIGE 163 Janko Heidl / Sadržajan uvid u velikog redatelja / David Thomson, Altman, 2009.

- 164 Tonči Valentić / Četiri desetljeća nagovora na studiozno gledanje /
 Petar Krelja, Kao na filmu: ogledi 1965–2008, 2009.
166 Damir Radić / Kultivirano zapisana prisjećanja /
 Bogdan Žižić, Pješčana ura: sjećanja na Solin, Split, Pulu i Zagreb, 2009.
168 Tomislav Čegir / Populistička i iscrpna biografija bez višeslojnosti /
 Douglas Thompson, Clint Eastwood: Čovjek od milijun dolara, 2009.
170 Tonči Valentić / Početak suvremene reinterpretacije povijesti domaćeg filma /
 Tomislav Čegir, Joško Marušić, Tomislav Šakić, Hrvatski filmski redatelji I, 2009.
172 Marijan Krivak / Putokaz za pametne gledatelje (i čitatelje) /
 Mima Simić, Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova, 2009.

DODACI 174 Kronika / Filmografije / Bibliografije / Preminuli u 2009. / Engleski sažeci / Errata corrigé /
 O suradnicima u 60. i 61. broju



CONTENTS

61, Spring 2010

EDITORIAL	5	Constant change
PORTRAIT OF THE FILM DIRECTOR: KRSTO PAPIĆ		
6	Tomislav Šakić / Krsto Papić, an introduction	
10	Juraj Kukoč, Daniel Rafaelić i Tomislav Šakić / Krsto Papić in conversation: "I want to win over eternal audience"	
70	Jurica Pavičić / Crows, rams and women: politics and power in Krsto Papić's <i>Handcuffs</i>	
84	Juraj Kukoč / Oppositions in Krsto Papić's documentaries	
92	Nikica Gilić / Prewar psychosis: images of the 1930s in Krsto Papić's <i>The Rat Saviour</i>	
102	Juraj Kukoč / Krsto Papić filmography	
STUDIES IN CINEMATOGRAPHY		
107	Krešimir Mikić / Portrait of a cinematographer (V) – Michael Ballhaus	
ESSAYS	115	Sonja Tarokić / Fritz Lang's narrative power
FESTIVALS	122	Tomislav Kurelec / From tolerance to violence / New Swedish film in Film Programmes
NEW FILMS		
126	Theatres: <i>Avatar</i> , Tomislav Šakić / <i>Crnci</i> , Juraj Kukoč / <i>Čovjek ispod stola</i> , Vladimir Šeput / <i>Duga</i> , Jurica Starešinčić / <i>The Lovely Bones</i> , Mima Simić / <i>Moon</i> , Mario Kozina / <i>Up in the Air</i> , Boško Picula / <i>A Serious Man</i> , Mario Slugan / <i>An Education</i> , Hana Jušić / <i>Sveti Georgije ubiva aždahu</i> , Josip Grozdanić	
156	DVD: <i>Dare mo shiranai</i> , Dragan Rubeša / <i>1941</i> , Dean Šoša / <i>La zona</i> , Josip Grozdanić	
NEW BOOKS		
163	Janko Heidl / An insight into important director / David Thomson, <i>Altman</i> , 2009.	
164	Tonči Valentić / Four decades of persuasion to watch meticulously / Petar Krelja, <i>Kao na filmu: ogledi 1965–2008</i> , 2009.	
166	Damir Radić / Memories written down in a cultivated manner / Bogdan Žižić, <i>Pješčana ura: sjećanja na Solin, Split, Pulu i Zagreb</i> , 2009.	
168	Tomislav Čegir / Populist and comprehensive biography without multiple layers / Douglas Thompson, <i>Clint Eastwood: Billion Dollar Man</i> , 2009.	
170	Tonči Valentić / Beginning of contemporary reinterpretation of the history of national film / Tomislav Čegir, Joško Marušić, Tomislav Šakić, <i>Hrvatski filmski redatelji I</i> , 2009.	
172	Marijan Krivak / Signpost for smart viewers (and readers) / Mima Simić, <i>Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova</i> , 2009.	
APPENDICES	174	Chronicle / Filmographies / Bibliographies / Obituaries (2009) / English summaries / Errata corrigé / Contributors to issues 60 and 61

Stalna mijena

Novi broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, možda ste već primijetili, donosi novog glavnog urednika. No, ne bi me nimalo čudilo da to niste primijetili, jer se nije dogodilo nešto strašno dramatično što bi zahtijevalo promjenu, pa ovaj broj ne izgleda jako različito od prošlog. Ukratko, nastaviti ćemo razvijati ovaj projekt uglavnom u istom pravcu filmske teorije, kritike, povijesti, arhivistike i srodnih grana. To, međutim, ne znači da manjih promjena neće biti. Primjerice, s veseljem ističem sve veći broj ponuđenih nam ozbiljnih filmoloških tekstova, zbog čega će takvih studija i analiza u časopisu biti sve više i više. Nedavni procvat na području filmološkog obrazovanja u Hrvatskoj već je urođio nekim plodom i zbilja bi bilo besmisleno ignorirati takav sjajan razvoj događaja.

Dakako, nastaviti ćemo i dalje objavljivati kritike, eseje i srodne tekstove, ponosni što se ovaj časopis s vremenom razvio u jednu od najvažnijih kritičarskih tribina. Čak i kada se naši suradnici usporede s kritičarima iz svih drugih grana umjetnosti, čini mi se da je teško naći područje u kojem se zadnjih godina javila tako zanimljiva nova generacija pisaca. Ovoj će generaciji naše stranice biti i dalje itekako otvorene, baš kao i kritičarskim generacijama koje će stasati nakon nje. Ne čudi stoga da se i sastav uredništva *Hrvatskog filmskog ljetopisa* malko proširio, a takvih će promjena svakako biti i dalje u budućnosti, baš kao što će biti i promjena na područjima filmske estetike (stvaralaštva), distribucije, kulturne politike, tehnologije (u stvaralaštvu i distribuciji filmova) i tako dalje... Promjena je valjda najčvršća konstanta u povijesti filma, ali to je već poznata, stara priča i s njom Vas zbilja neću dalje opterećivati.

Za kraj, kao što znate, u vrijeme izlaska prošlog broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa* napustio nas je filmski velikan Ante Babaja: za idući broj stoga pripremamo temat, pa i ovim uvodnikom pozivam da mi se jave suradnici koji bi htjeli napisati znanstveni ili kritičarski prilog o bilo kojem segmentu ili aspektu Babajina opusa – od prvih filmova do dokumentarnog remek-djela *Dobro jutro*.

Nikica Gilić

Tomislav Šakić

Uvod u Krsta Papića

Krsto Papić svojevrstan je izazov domaćoj filmologiji, pa i autorska enigma. Izazov nije u tome da su se u njegovu opusu – kako će Papićev dosad najopsežniji filmski intervju koji slijedi pokazati – spojili autor i kontekst, umjetnik i društvo, pa i "dvor" na kojem umjetnik stvara, od Tita do Tuđmana. Naime, taj spoj, sraz, to odmjeravanje snaga bilo je neizbjježno za prostor i vrijeme u kojemu je Papić stvarao najveći dio svojeg opusa. Prema Antonínu i Miri Liehm (*Najvažnija umetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku*, Clio, Beograd 2006), kontekst istočne i srednjouugoistočne komunističke Europe u kojemu se svaki film radio za jednog vrhunaravnog Gledatelja – bio to Staljin ili bilo koja imaginarna, partijska instancija iznad "naroda" koja prepoznaje, kako se to kod nas govorilo, "društvenu narudžbu", ili pak osobno Josip Broz Tito (pa tako i Papić u razgovoru gradi sliku Tita, karakterističnog komunističkog diktatora bonvivana-filmofila, koji u vili na Brijunima gleda *Lisice* i donosi konačnu odluku o sudbini njegova filma) – bio je kontekst u kojemu je "sam problem forme postao politički", a "svi pokušaji da se izraze novi formalni pristupi postali su politički pokušaji" (Liehm, str. 7). "Nijedna analiza formalnih struktura istočnoevropskog filma i njihovog razvoja nije potpuna ukoliko se ne uzme u obzir bliska veza između filmske umetnosti i razvoja društva i politike, koja je karakteristična za nacionalizovanu filmsku umetnost" (ibid.). Krsto Papić kao filmski autor koji je ponikao i stvarao u tom kontekstu nikad nije bježao od društva, konteksta, sredine; dapače, središnja vertikala, misao vodilja njegova opusa jest suočavanje s tom sredinom, kulturom, kontekstom, kako u dokumentarnim filmovima, tako i u igranim cjelovečernjim filmovima. U tom smislu, Papić je – poput poljskog kolege Andrzeja Wajde – u suštini "društveni", nacionalni redatelj čiji je svijet djela obilježen nacionalnim pitanjem, traumama društveno-

političke povijesti Hrvatske u drugoj polovici 20. stoljeća, o koju se omjeraju i sudbine njegovih protagonisti. On je izrazita autorska ličnost, autor u smislu autorske teorije (*politique des auteurs*); on nije "tek" filmski redatelj koji je najčešće i scenarist svojih filmova – a Papić jest idejni pokretač svojih filmova te koscenarist (s Mirkom Kovačem, Ivom Brešanom, Ivanom Kušanom, Ivanom Aralicom, Matom Matišićem) koji vodi nastajanje scenarija kroz više verzija te određuje konačan oblik scenarija i, naravno, režijsku knjigu snimanja – nego redatelj čiji filmski opus čini čvrst i zatvoren "autorski" svijet djela, sa svojim repetitivnim temama, sadržajima, tipovima likova, tipovima formalnog oblikovanja djela, stila, tipova filmskog izlaganja... Treba i ovdje opet napomenuti (jer se to, izgleda, stalno zaboravlja) da je autorska kritika nastala kao prevrednovateljska kritika redatelja klasičnoga prosedera koji rade baš u studijskoj, industrijskoj kinematografiji, mahom hollywoodskoj (Howard Hawks, Alfred Hitchcock), a da je onda – napose kod nas, u okviru tzv. autorske kinematografije, naspram ranijoj producentskoj i, prije toga, državnoj – poistovjećena s idejom da je redatelj filma ujedno i njegov scenarist. Papić je autor u području i kratkoga dokumentarnog filma i dugometražnoga igranog filma, te je stoga posebno zanimljiv kao svojevrsno ogledno polje na kojemu se mogu pratiti ne stilskopovjesne mijene, nego tipološke – a tu leži ranije spomenuti izazov. Presudno obilježen okvirom u kojemu je stvarao – pričemu Papić nije tek prihvatio kontekst kao svoj neizbjježan stvaralački okvir koji je katkad moguće i ignorirati, nego je, poput Wajde, Bulajića ili Vrdoljaka, taj kontekst učinio presudnim, shvaćajući filmsku umjetnost kao sliku, svjedočanstvo, metaforu, ali i tumačenje svojeg vremena – taj neraskidivi splet javne, društvene umjetnosti (što film je, sudbinski usmjeren na publiku) i samog društva koji tu skupu igračku plaća u socija-

lističkom, ali i u novom modelu financiranja filma u nas, nije to dakle glavni izazov Papića-autora. Izazov koji traži filmološko razrješenje i tumačenje jesu dvojica Krsta Papića – ne, kako bi se pomislilo, onaj "dokumentarni" i onaj "igranofilmski", nego i unutar toga *dvojica* Papića-autora, Papić-modernist i Papić-klasicist. Razdjelnica ne ide kronološki pravocrtno s obzirom na filmske rodove,¹ budući da Papićevi dokumentarni filmovi – njihova jezgra iz 1968-72. – dijeli njegov igranofilmski opus na rani, novovalovski segment (*Čekati, Iluzija*), te na modernistički segment s iskustvom dokumentarizma (*Lisice, Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*) i klasičnofabularni segment, od žanrovskih filmova s tragovima modernizma (*Izbavitelj*) nadalje, prema sve klasičnijim dramskim obrascima (*Tajna Nikole Tesle, Život sa stricem, Priča iz Hrvatske, Kad mrtvi zapjevaju, Infekcija*). Pritom je jezgreni Papićev dokumentarni "ciklus" iz 1968-72, omeđen *Lisicama* i *Predstavom Hamleta u Mrduši Donjoj* (filmovi *Halo München, Kad te moja čakija ubode, Čvor, Nek se čuje i naš glas, Mala seoska priredba i Specijalni vlakovi*), suštinski modernistički, s tragovima raznih aktualnih modernističkih dokumentarnih tendencija poput Cinéma véritéa (simulirana anketna metoda, kako Papić objašnjava u intervjuu), Direct Cinema (simulirana skrivena, "zaticajna" kamera), etnografskog i antropološkog filma (Jean Rouch, kojega je Papić puno gledao; lektira Claudea Lévi-Straussa, čije je *Tužne trope* pak oduševljeno iščitavao), kao i s njima povezanog filma-eseja,² dok su klasične dokumentarističke tendencije, poput impresionističkog, poetskog realizma, u Papića vrlo rijetke (npr. kasniji film *Jedno malo putovanje, "kasniji"* jer je nastao izvan tematsko-motivskog jasno zakruženog ciklusa, 1976. godine).

Dakle, možemo govoriti o tri Papićeva modernizma (igrani novovalovski 1965-67, s *Čekati* i *Iluzijom*; dokumentarni etnografsko-esejistički 1968-72; igrani manifestno modernistički 1969-73, s *Lisicama* i *Predstavom Hamleta*) te o kasnijoj klasičnofabularnoj etapi (nakon 1976. i *Izbavitelja* kao prijelaznog filma). Klasični fabu-

larni film ipak je vjerojatno najinherentniji Papićevu autorskom habitusu nakon što je s njega spao stilski kontekst Novog filma, kao i generacijska potreba da progovori o mladim ljudima. Papić jest počeo kao jedan od glasova svoje filmske generacije, duboko novovalovskim filmovima *Čekati* i *Iluzija*, dijelovima Novoga filma i formalno i sadržajno, u pripovijestima o mladim parovima koji nisu egzistencijalno situirani, o braći-dosljacima u gradu (odjeci Chabrola) i njihovu paralelnom odnosu s jednom tipičnom građanskom djevojkom; ta dva filma donose i prikaze studentske sredine, podstanarskih soba, zagrebačkih ulica, kavane, plesnjaka – no, ma koliko da su dakle bliski diskretno modernističkim filmovima poput *Plesa v dežju* Boštjana Hladnika (1961), *Dvoje* Aleksandra Petrovića (1961) ili kasnijem *Slučajnom životu* Ante Peterlića (dakle, moderni su više "novim temama" i mladim protagonistima, a manje revolucionarnošću filmske forme), oni su istodobno i vrlo bliski francuskim uzorima. Karakteristična je novovalovska sekvenca u *Iluziji* razgledavanje grada na koje već udomaćeni, stariji brat (figura oca, dakle već vezan s kasnjim *Životom sa stricem*) vodi mlađega brata koji je tek pristigao u Zagreb: voze se autom, uz moderni jazz s radija, malo govore, snimljeni su s potiljka, sa stražnjeg sjedala, a onkraj prozora promiču zagrebačke fasade i ulice. Novovalna fascinacija Parizom viđenim iz automobila (Godard!) transponirana je u Zagreb, kao i bliska scena (vožnja taksijem u *Cléo od 5 do 7* Agnès Varde, 1962); ni svršetak filma (obračun ispred restorana na travnjaku) nije stran atmosferi i lokacijama Novoga vala, kao ni razgovor ljubavnika, lica skrivenih od pogleda kamere svjetlošću lampe u prvoj planu. Modernističko-etnografske (i distancirano dokumentarističke) *Lisice* i *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* u srži su radijalno modernistički filmovi, formalno i više nego sadržajem (odnos pojedinca i moći), jer su posrijedi dosljedni, promišljeni i pročišćeni eksperimenti u etnografskome cjelovečernjem igranom filmu, temeljeni na improvizaciji i zatečenim lokacijama i govoru

¹ Papić je od sredine 1970-ih bio percipiran isključivo kao redatelj dugometražnih igranih filmova, budući da je napravio tek još jedan važniji, premda manje poznat dokumentarni film, i to tek 1986. *Nezaposlenu ženu s djecom*.

² Papićevi su dokumentarni filmovi, poput *Kad te moja čakija ubode*, u biti raspravljački, težični, s obzirom da na filozofičan i antropološki način postavljaju određene teze o čovjeku kao društvenom biću.



Ivica Rajković i Krsto Papić prilikom snimanja filma *Izbavitelj*

PORTRET REDATELJA: KRSTO PAPIĆ
61 / 2010

(ma koliko konstruiranima) te na dokumentarističkom diskursu (ma koliko simuliranome).

Lisice i *Predstava Hamleta* bili su prijelazna etapa prema "kasnom Papiću" – ta su dva filma naime prestala biti Novi val u smislu da više nisu bili locirani u urbani prostor niti su govorila o sukobu generacija i problemima mlade generacije, ali su bila temeljan i presudan doprinos Novom filmu – "oslobođenom filmu" Daniela Gouldinga (*Liberated Cinema: the Yugoslav Experience, 1945-2001*, Indiana University Press, 2002) – jer su, da se vratimo na tezu Liehmovih, nastala u neizbjegnom dijalogu s pozicijama moći, kao umjetnička rasprava o odnosu pojedinca i vlasti karakteristična za kinematografije socijalističke Europe iza željezne zavjese,

filmsko djelo u kojem su društvenopolitički kontekst i svijet umjetničkog djela neraskidivo povezani, kao i filmska forma i sadržaj filma. Prizovemo li Gouldinga, *Lisice* i *Predstava Hamleta* "oslobođeni" su filmovi (a nema "oslobođenijeg filma" negoli je to crni talas, s kojima su ova dva filma, kao i Papićevi dokumentarci, bili povezivani) – filmovi o revolucionarnom društvu u kojima je sama forma oslobođena, kako se i pristoji filmskim djelima nastalima u "revolucionarnom" društvu. Treba primijetiti da je Papić nakon svojih slavnih dokumentaraca odustao od slike Hrvatske kao urbane zemlje (i *Čekati i Iluzija* zbivaju se u Zagrebu), okrenuo se provinciji i kršu kao pravom poprištu domaćih drama (uvijek neizbjegno društvenopolitičkih, pri čemu su

intimne nesreće uvijek tek odraz nacionalnih trauma), kao i da su njegovi sljedeći filmovi, prešavši u klasičnofabularni prosede, nastavili istim sadržajnim tragom, pokušavajući postati velike pripovijesti o nacionalnim traumama i simptomatičnim mjestima (*Život sa stricem, Priča iz Hrvatske*), ostajući uvijek na razne načine političkim filmovima (alegorija totalitarizama u *Izbavitelju*, ekološke antikapitalističke ideje u *Tajni Nikole Tesle*, kastirana nacija u *Životu sa stricem /stric* kao znak Oca-Vođe/, traumatizirana i lažno pomirena nacija u *Priči iz Hrvatske*, parodija nacionalnih tragičkih kompleksa u *Kad mrtvi zapjevaju*, parodična alegorija medijskog totalitarizma i prevrtljivog politikantstva u *Infekciji*). Može se dakle reći da Papić, riješen balasta generacijskog konteksta što se tiče forme i stila, razvija dalje svoje teme i motive, "vrativši" se tradiciji filmskog pripovijedanja. Uostalom, da autorski svijet nadilazi stilske i formalne postupke govore i unutarnje veze među filmovima: *Lisice*, *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* i *Život sa stricem* čine svojevrsnu "trilogiju o vlasti".

Kod Papića je ponajprije bila riječ o internoj, osobnoj autorskoj mijeni stilova, dakle o tipološkoj mijeni, a ne o nekoj generalnoj stilskopovijesnoj promjeni epoha, stilova ili "škola". Od 1965. – godine kada je prikazan omnibus-film *Ključ*, i unutar njega Papićev debitantski film, epizoda *Čekati* – pa do sredine 2000-ih (*Infekcija*, 2003/05), povješću (i sadašnjošću) filma prohujali su Novi val, Novi film, modernizam, politički film, postmodernizam, a u Hrvatskoj i Jugoslaviji (uz raspad 1990. te rat) Novi film, crni talas, crveni talas, političko-feljtonski film 1970-ih (nastao u sjeni Hrvatskog proljeća), Praška škola, žanrovski film 80-ih, te proklamirani, ali nikad ostvareni "mladi hrvatski film 90-ih", u desetljeću najdublje krize hrvatske kinematografije, ali i estetske krize njezina (dugometražnog i granog) filma. Papić je pak išao svojim putem, naizgled obratnim ali inherentnim, kroz svoja tri modernizma i povratak klasičnom stilu. Stoga je njegov autorski opus izazov da se stilske filmske epohe i formacije promotre kao sinkronijske, akronološke, tipološke, a ne kao kronološke, dijakronijske, generacijske. Papićeva stilska mijena nije bila u općem slijedu razvoja filmskih epoha realizam > modernizam > postmodernizam, to jest klasični fabularni

stil > modernizam > postmodernizam, i ako ostavimo na ovome mjestu postrani problematičan status postmodernizma (njegova formalističkog/strukturalnog razgraničenja od modernizma), kao i činjenicu da postmodernizam, prihvativi li ga kao ostvarenu činjenicu, uključuje i svojevrstan "povratak priči", napose u filmu. No taj povratak priči popraćen je i stilskim zahvatima koji se nazivaju postmodernističkima (citatnost, parodija, pastiš, zbrka žanrova npr.), kao i naslijeđem modernizma (npr. autoreferencijalnost, intermedijalnost, metatekstualnost), a napose specifičnom svjetonazorskom mijenjom (odnos prema popularnoj kulturi i prema umjetničkom artefaktu u tržišnom kontekstu), što se kod Papića nakon 1976. ne primjećuje, čak i ako se uzme u obzir da je *Infekcija* iz 2003. na neki način "auto-remake" *Izbavitelja*.

Premda je Papić iznova snimio istu priču, to jest radio remake vlastitog filma, u filmskom diskursu *Infekcije* nema autoreferencijalnosti, metatekstualnosti, pastiša ili uopće svjetonazorskih crta "duha epohe", *Zeitgeista* koji bismo mogli nazvati postmodernim/postmodernističkim (naravno, ima citata njemačkog ekspresionizma, što je opet naslijede Papićeva izvorno modernističkog habitusa). Premda, istina, u "kasnog" Papića ima takvih elemenata: priča *Priče iz Hrvatske* (1991) presudno je povezana s popularnom kulturom (*rockom* kao gestom /radničkog, proleterskog/ otpora režimskom sistemu, koji je pak reprezentiran preko klasične glazbe kao kulturnog izbora druge generacije socijalističkih elita), *Kad mrtvi zapjevaju* (1999) u neku se ruku može tumačiti kao ironijska parafraza Papićeva ranijeg emigrantskog kompleksa i ključne nacionalne traume (prikazane u ranijoj *Priči iz Hrvatske*), a i tako je riječ o tragikomediji, groteski, dakle – možda – postmodernoj "zbrci žanrova". No usprkos tome, Papićev "povratak" klasičnom fabularnom stilu ipak je više tipološke naravi, to jest, kako je i sam naglasio, svjestan odabir klasične dramaturgije, "traženje puta prema publici", pokušaj da se "pridobije vječna publika". Ovaj "obratan" put od modernističkoga stila ka klasičnofabularnom, odnosno akronološko supostojanje obaju temeljnih narativno-stilskih tipova oblikovanja filmova, izazov je Papićeva filmskog opusa.

Juraj Kukoč, Danijel Rafaelić i Tomislav Šakić

Krsto Papić u razgovoru: "Želim pridobiti vječnu publiku"

I. Od Tromeđe do Zagreba

Kukoč: Krenuli bismo *ab ovo*, jer se o Vašem životu malo zna, o početku života...

Papić: O samu početku ni ja ne znam, nagađam. Tu i tamo se sjetim.

Kukoč: Znamo da ste rođeni u Vučidolu, u Crnoj Gori.

Papić: Da, Vučji do, to je sad u Crnoj Gori, no to je bila stara Hercegovina. To je i danas na samoj granici Hercegovine, Hrvatske i Crne Gore. Moji su preci imali u sve te tri današnje države zemlju. Imamo je još, još bih i ja imao nekog nasljedstva. Ali to nije postojbina Papića. Papići su iz mjesta Korablice, a tu su se doselili po svoj prilici iz Boke kotorske. Iznad Boke kotorske postoji jedno mjesto, Kruševica, pretpostavlja se da smo mi otamo došli u dolinu Trebišnjice, na lijevu obalu. Korablice, to je jedno, tako, pitomo mjesto. Dolinom Trebišnjice ide mediteranska klima, smokve, bajami, grožđe. Snijeg rijetko pada. A Vučji do su dobili jer je moj predak bio zapovjednik pogranične čete, u bici na Vučidolu sudjelovali su na crnogorskoj strani, i onda je ta visoravan došla kao darovnica Papićima od kralja Nikole. Bitka na Vučidolu je bila zadnja bitka između kršćana i muslimana, to je bilo pred Berlinski kongres. Pošto su Crnogorci i Hercegovci u toj bitci pobijedili, čitav taj kraj pripao je Crnoj Gori.¹ To su zapravo pašnjaci; ja sam rođen na katunu. Pašnjaci, odnosno zemlja koju smo mi dobili, znate tko je bio vlasnik te zemlje prije? Preci Emira Kusturice, koji je iz Plane,² to je mjesto odmah ni deset kilometara gdje sam ja rođen, na Tromeđi, oni su ostali Hercegovina, granica je išla odmah iza njih. Moj najstariji brat Tomo je bio skupa

s njegovim ocem u partizanima, a onda je moj brat otišao u Primorsko-bokeljski odred, a ovaj je otišao u Desetu hercegovačku brigadu.

61 / 2020

Šakić: Tamo ste odrasli, na Tromeđi?

Papić: Samo jedan dio djetinjstva, onaj za vrijeme Drugog svjetskog rata, a inače sam najveći dio proveo u Vojvodini. Moj otac je bio američki rudar, i sve je u mom djetinjstvu bilo pripremano da će biti Amerikanac. Trebao sam ovdje završiti osnovnu školu i ići kod strica Ignjata Papića u Ameriku, koji se tamo etablirao i koji se nije vratio. A moj otac, kad se vratio iz Amerike, otkupio je kraj svog brata u Vojvodini, koji je tamo bio koloniziran, jedan salaš blizu Sente. Tu je zamišljao napraviti ranč u američkom stilu. Ali sve je to prekinuo Drugi svjetski rat.

Šakić: Kad je rat počeo imali ste koliko, jedno sedam-osam godina?

Papić: Još i manje. Ja sam zapravo dvije godine mlađi nego što službeno piše. Opet je tome kumovao moj otac. Za vrijeme rata četiri godine nismo mogli ići u školu. Moj otac kao Amerikanac se odlučio biti na antifašističkoj strani i moja je familija bila partizanska. Zapravo, mi smo četiri godine bježali po zbjegovima, nije bilo škole. On mi je bio učitelj. Djeca koja su izgubila školovanje imala su skraćenu osnovnu školu, da ne bi kasnila kad je rat završio; onda je i mene otac upisao među starije, tako da idem samo jednu godinu, da što prije završim i da idem u gimnaziju.

Šakić: Gdje je to bilo, u Vojvodini?

Papić: Ja sam velik dio djetinjstva proveo u Vojvodi-

¹ Bitka kod Vučjeg dola (Vučidola) odigrala se 1876., kao konačna bitka Hercegovačkog ustanka. Vučji do je zaravan šest kilometara istočno od Bileće u staroj Hercegovini, danas u općini Nikšić, Crna Gora. Vučji do u Papićevim biografijama najčešće se krivo navodio kao Vučedol (kraj Vučkvara). Papić ga deklinira kao Vučji do, Vučidolu, vučidolska. (Nap. prir.)

² Prema intervjuu Emira Kusturice u Globusu ("Odmetnik sam kao i Gotovina", 2009, br. 307), njegov otac Murat je iz Plane kraj Bileće u istočnoj Hercegovini. (Nap. prir.)



Krsto Papić, 2004. (foto: Patricia Williams, LA Times, iz arhiva K. Papića)

ni, na salašu, ali ovaj krucijalni dio, četiri godine rata, proveo sam tamо na Tromeđi, u rodnom kraju, jer smo tamо izbjegli kad su došli hortijevci. Čim je rat završio, vratili smo se na salaš. No, pošto je tamо bio srijemski front, bila nam je srušena kuća. Mome ocu nudili su kuću folksdojčera koji su bili pobegli. Ja se sjećam, bio sam s njim kad je gledao tu kuću. To je bila kuća s deset soba. Onda je on s poda digao neku teku, pa je to gledao – to je neko dijete ostavilo – pa se okrenuo k meni i kaže: "Nećemo mi ovdje stanovati. Ne mogu. Ja to ne mogu." I nije se htio useliti u tu kuću. Ja sam išao nakon rata po đačkim domovima, on se vratio, ali 1948. se razbolio od galopirajuće tuberkuloze i umro u bolnici u Dubrovniku. Naglo je umro, inače je bio zdrav čovjek u šezdesetoj godini. Onda sam se potucao po đačkim domovima po cijeloј Jugoslaviji, gore dolje... Treba reći da sam jedine dvije godine normalnog života proveo kod starije sestre u Beogradu, koja mi je bila kao majka. Bila je udana za majora JNA koji je, kakvog li slučaja, bio tamо neki od Tuđmanovih pomoćnika. No, po nevolji, optužen je kao informbirovac i sedam godina odležao na Golom otoku. Nas je UDBA odmah izbacila iz stana, oduzeli nam čak i

namještaj. Ja sam otišao za Sarajevo, gdje sam nastavio gimnaziju. U Sarajevu sam pisao neke pripovijetke, pjesmice, pa reportaže u listu koji se zvao *Omladinska riječ*. Dobio bih za to i neki honorar.

Rafaelić: Otac Vam se, kažete, vratio iz Amerike?

Papić: Moj otac je bio veliki zaljubljenik u Ameriku, zvali su ga Pero Amerikanac. Našao se jednom u Americi na mjestu gdje je bio i guverner. I guverner je imao isto odijelo kao i on. Rekao je, to je ravnopravnost, jednako smo odijelo imali ja, rudar, i on, guverner. Guverner ili kandidat za guvernera? Valjda kandidat, ili je taj bio guverner pa je ponovno tražio mandat, ne znam. Otac se za vrijeme Kraljevine Jugoslavije – ja se toga i ne sjećam, bio sam jako mali – bio kandidirao za predsjednika općine, banjsko-vučidolske. Već je bio dobio izbore, ali su još ostala neka sela koja nisu glasala. Protukandidat je poslao da sačekaju te sa sela i svaki koji je glasao za njega dobio je sto dinara. To nije bio novac za baciti u to vrijeme, jer je profesorska plaća bila tri tisuće dinara. I nikome ništa, sve je to bilo normalno. Onda je moj otac rekao, kakva je ovo zemlja? Idem natrag u Ameriku.



Fabijan Šovagović, Vanja Pinter i Krsto Papić na snimanju *Lisica*

PORTRET REDATELJA: KRSTO PAPIĆ

63 / 2010

Rafaelić: *Kako ste, kao dijete, doživjeli Drugi svjetski rat? Čini mi se da ratna zbivanja nisu utjecala na Vaš filmski rad.*

Papić: Zato što, nekako, mi jesmo bili u zbjegovima, ali ja sam bio mali, nikad nismo bili gladni, sve je nekako u tim zbjegovima funkcionalo, zahvaljujući mojem ocu, ali meni je to sve nekako bilo normalno kao djetetu. Mi jesmo bili pobjegli, strahovali smo za stariju braću, koja su otišla u partizane, a otac, pošto je znao engleski... On je zapravo sa 14 godina, njega je poveo brat, išao u Ameriku u večernju školu, zapravo je on bio prvo opismenjen na engleskom, a onda na hrvatskom. Nisam ja Drugi svjetski rat osjetio, to je bila neka opasnost, negdje daleko. Djeca su uvijek bila negdje sklonjena, nije ništa padalo. Tamo su bile tri vojske, četiri. Bili su partizani, bili su Talijani. Taj kraj je potpao pod Italiju. Tamo na hercegovačkoj strani, tamo su bile tri vojske: partizani, četnici i ustaše. Za vrijeme Drugog svjetskog rata otac nije išao u partizane, ali je surađivao s partizanima, naročito kad su padali američki piloti, kao prevoditelj. Sjećam se, kad je pao crnac, onda su se čudili, nitko nikad nije video crnog čovjeka. Moj otac se zagrljio s njim i razgovarao, jer njemu je jedan od najboljih prijatelja u Chicagu, kad je

prestao biti rudar, bio crnac. Oni su skupa boksali. Nastupali su na nekom performansu, vidjeli bi kroz zastor koje je publike bilo više: ako ima više bijelaca, onda je crnac išao na pod, a ako je bilo više crnaca, znalo se, onda je Pero išao na pod. Kasnije bi išli na piće... Takve su bile priče mog oca.

Rafaelić: *I tako zbog rata niste otišli u Ameriku, ali što je bilo kasnije? Kako ste imali rodbinu u SAD-u, niste li mogli lakše ući u Ameriku?*

Papić: Ne, to je bilo otežavajuće. Poslije Drugog svjetskog rata mi se nismo iselili, nama nije bio lako sad se iseliti se u Ameriku. Pošto je obitelj bila stala na partizansku stranu, računalo se da smo komunisti, iako otac nije bio član partije, ali bila su braća, i ostali su u armiji, kao oficiri, i to više nije bio moguće. A da nevolja bude još veća, jedan moj bratić, sin moga strica, Sam Papić, bio jedan od vrlo visokih funkcionara CIA-e i FBI-a, radio je za tri američka predsjednika. To bilo nemoguća situacija, jedno vrijeme obitelji se nisu uopće ni dopisivale. I premda je bilo određeno da idem u Ameriku, više nisam mogao.

Šakić: Kako ste završili u Sarajevu, premještali su Vas po domovima?

Papić: Ne, ne, u Sarajevu sam imao neku rodbinu pa sam bio kod njih, već sam ja izmačao iz đačkih domova, počeo sam i zarađivati. Preko cijelog ljeta sam betonirao Željezničarов stadion, nas jedna grupa, tako kad je počela školska godina, imao sam novaca, bit će, više nego bilo tko u razredu.

Kukoč: Vaše doba formiranja, prve pripovijetke... Nije Vam tada palo na pamet da ćete biti redatelj?

Papić: Moj otac je strašno vjerovao u mene. On je zapravo velike novce potrošio na školovanje. Moja starija dva brata, obojicu je bez nekog uspjeha slao u takozvane građanske škole; nije to bila gimnazija, ali davala je jako dobro obrazovanje. A pošto je video da sam ja sklon – s pet godina sam znao i čitati i pisati, u vrijeme Drugog svjetskog rata sastavljaо sam neke pjesme, protiv Mussolinija, kao narodne...

Kukoč: Agitacijske?

Papić: Agitacijske. Sjećam se jednog stiha, kao, Mussoliniju javljaju da mu je potučena vojska: "Mussolini sve to sluša, od toga mu raste guša". Onda je moj otac rekao, on će nas izvući. Mene će školovati. To je petero djece, tada se računalo u obitelji da ako jedno uspije, onda će ono povući druge. On sam je imao nekakvih ambicija, on je vjerovao da bi, da se školovao kako treba, da bi bio pisac. On je neke priče sastavljaо i pričao. Meni je žao da to ništa nije sačuvano. Sad bih dao za tu jednu njegovu priču, onako polupismenu, ne znam šta.

Rafaelić: Pamtite '48?

Papić: Kako ne bih pamtio. Bio sam u đačkom domu u Senti, 1948.

Šakić: Nešto slično kao u *Životu sa stricem*?

Papić: Da, da, ono u filmu, ono sam ja sve prošao, ne onako kao kod Aralice, ali oni odnosi, sve sam ja to prošao... Jedna djevojčica je napisala pismo, odnosno kada joj je prijateljica odgovorila iz Amerike, kroz prijateljičino pismo oni su skopčali da je ona napisala da ovdje kod nas nema dovoljno ni hrane, ni odjeće, ni obuće, ništa, da se zapravo živi teško. Onda je to pismo bilo u školi objavljeno, pročitano, na tu je curicu pala teška anatema. Da, baš slično *Životu sa stricem*.

Rafaelić: Pitam Vas opet za Ameriku, jer slika Amerike je jako važna u Vašim filmovima. Zanima me kako je izgledala ta Amerika iz očevih priča, u odnosu na ono što ste kasnije vidjeli u američkim filmovima. Kad ste zapravo počeli gledati filmove?

Papić: S ocem sam počeo gledati prve filmove, Chaplinove filmove u Senti. Za vrijeme rata nisam nikakvo kino ni blizu vidiо, dok smo bili u zbjegovima kina nije bilo, a zatim su krenuli ruski filmovi. Isto sam išao s ocem. Jedan od prvih filmova je bio *Aleksandar Nevski*. Ali još nisam imao ni pojma da bih se time bavio. Svako dijete zamišlja već kad ide u školu, to je tada bio prvi gimnazije – to je kao sada, recimo, peti osmoljetke – ja sam mislio da će biti doktor.

Kukoč: Je li to bila Vaša želja ili Vašeg oca?

Papić: Pa, to je negdje bila i želja moga oca, a i ja sam to negdje u sebi prihvatio. Kako sam već pisao, mislio sam da će pisati, pa sam gimnaziji skopčao da su i neki pisci bili doktori, i tako sve dok nisam u Sarajevu vidiо neke filmove koji su me zaista zdrmali. To je bio Kurosawin *Rašomon*, najviše. Beogradska kinoteka gostovala je jako često u Sarajevu, igrali su Griffith, Erich von Stroheim, nijemi filmovi, *Krstarica Potemkin*, a zatim su 50-ih godina počeli stizati američki filmovi, vesterni, bila je *Poštanška kočija* stigla. I onda sam ja, čim sam maturirao, meni je bilo svejedno da li će u Sarajevo, da li će u Beograd, da li će u Zagreb. Tada sam odlučio da ipak idem u Zagreb. Idem studirati filmsku akademiju.

II. Zagreb i filmski poziv

Šakić: No, u Zagrebu ste studirali književnost na Filozofskom fakultetu?

Papić: Moja generacija je puno čitala. Sa sedamnaest godina sam čitao Dostojevskog, Tolstoja, Turgenjeva, Balzaca, ne možda kompletнog. To je bilo uobičajeno za onog koga je to zanimalo. To je kao što danas filmofili gledaju puno filmova. I gledali smo i puno filmova, ali nije bio repertoar tako jako bogat. I zatim, kad je Kurosawa i kad su stigli ovi filmovi, ja sam se inficirao filmovima. Nisam znaо što bih ja mogao biti na filmu, ali glumac... Glumio sam u školi u Sarajevu, na završnoj priredbi. Čini mi se da smo jedan Nušićev komad imali, jednočinku. To nas je pripremao neki kao profesionalni redatelj amaterskih

predstava, znam da sam s time imao veliki uspjeh, da su mi svi čestitali da sam dobro odigrao. I tad sam došao u Zagreb s namjerom da će upisati neku filmsku školu. Ali nije se mogla upisati ne filmska, nije je uopće bilo, a ni kazališna akademija se nije mogla jer je trebalo makar apsolvirati neki fakultet. Bilo koji, Gavella nije drukčije dao. I onda sam za početak, da ne gubim godinu, upisao pravo, jedan semestar, položio sam dva ispita, a zatim se prebacio na književnost. Tada se lako bilo upisati na fakultet, bio je manjak profesora i studenata.

Rafaelić: Kako ste se uzdržavali?

Papić: Radio sam. Imao sam neku pomoć od rodbine. Majka mi nije mogla pomoći, ona je ostala na Tromediji. Ja sam bio jedan od rijetkih studenata koji je ovdje kupovao kavu, rižu; svi dobivaju neke pakete, a ja kupujem i šaljem majci. Otac mi je umro 1948., a ovo je bila već pedeset i neka.

Kukoč: Kakve ste poslove radili?

Papić: Vrlo brzo sam počeo pisati za novine. Pošto sam već u Sarajevu pisao za *Omladinsku riječ*, postao sam neka vrsta honorarnog dopisnika sarajevskog *Oslobođenja*, a šef mi je bio Enes Čengić, onaj od Krleže, imao je redakciju na početku Martićeve ulice. To je bila velika redakcija. Onda sam isto tako počeo pisati filmske kritike za *Studentski list*. Recimo jedna od prvih kritika mi je bila na Mimičin film *Jubilej gospodina Ikla*.

Šakić: Što ste rekli za film?

Papić: Svi su taj film napali, a ja nisam. Mislim da to Mimica i danas pamti.

Kukoč: I danas se slažete sa svojim tadašnjim mišljenjem?

Papić: Apsolutno. Mimica je bio avangarda, svi su snimali ili partizanske filmove ili socijalne, a to mi je bio jedan od prvih filmova koji nije imao ništa socrealističko. Nai-me, mi smo već u školi u sebi odbacili socrealizam iako je on bio službeni itd. Mlada generacija to nije prihvaćala. Prihvaćali su neki koji su išli niz dlaku režimu i tako, ali većina nas ne. I ja sam napisao jako dobru kritiku za taj film, ne znam kako bi ona danas stajala. Urednik

Studentskog lista bio je Smajo Crnogorštanin, kasnije direktor Kinematografa. Pa bih napravio intervju sa Šimom Šimatovićem, sa Franom Vodopivcem, to bi bila po cijela stranica u *Oslobođenju*, dobio bih novaca da bih mogao živjeti po tri mjeseca. Vrlo sam se brzo počeo motati oko filmskih ljudi, pošto sam ih intervjuirao, nije filmski krug bio tako širok... Pa sam bio asistent režije u naručenim filmovima, organizator snimanja kod Mate Bogdanovića.

Kukoč: Na koji ste način gledali filmove, što Vas je kod filma zanimalo, koji aspekti? I na koji način danas gledate filmove, da li je to isto kao prije?

Papić: Danas je malo filmova koji mi se sviđaju, to mi je najveći problem. I tada, pa i danas, oslanjam se na svoj doživljaj, da li sam nešto doživio gledajući film. Više je to bio kao jedan literarni pristup, kao da sam pročitao neku priču ili roman pa bih napisao dojam.

Šakić: Da li ste već tada imali neki osjećaj da biste Vi neki kadar drugačije režirali, da li ste već slutili da biste bili redatelj jednog dana?

Papić: Ne, to je došlo kasnije, moram biti iskren, još je to bilo vrijeme učenja i divljenja svemu i svačemu i svakomu. Recimo, prvo snimanje filma *video* sam u Gundulićevoj ulici, išao sam na fakultet.³ Snimao se Belanov *Koncert*. Tada sam prvi put video da se kamera vozi na šinama. Ja sam znao da se kamera nekako mora pokretati, ali sad sam video kako to ide. Set je bio ogradien pa se nije moglo unutra, i dođe organizator, Karlek, i jedinog mene otjera! Vjerojatno sam toliko htio ući unutra i htio točno vidjeti sve. Tad sam video Belana, i jednog čovjeka koji sa strane stoji i s vremena na vrijeme dođe i nešto kaže režiseru. I mislio sam, što taj predstavlja, ovo je režiser, taj koji viče "kamera" i "stop", ali koji je taj što stoji sa strane i sve promatra, onako s visine, a zatim dođe režiseru, pa kaže nešto, pa ode. Kasnije sam video da je to Ante Babaja.

Šakić: Asistent režije na Koncertu.

Papić: Da. Pa sam radio kao fizički radnik u filmu o Ivanu Goranu Kovačiću kod Ive Tomulića, Pinter je bio snimatelj.

³ Filozofski fakultet tada nije bio u ulici Ivana Lučića (tj. tada Đure Salaja), nego u zgradi Sveučilišta i u zgradi Pravnog fakulteta koja gleda na istočnu fasadu HNK. (Nap. prir.)

Rafaelić: To je bio Vaš prvi filmski posao?

Papić: Da. Snimalo se u Maksimiru, s kranom. Šef scene je bio Ivan Kabler, koji je kasnije isto radio u *Lisicama* kod mene. Tomulić je imao kadar da kamera ide od drveta pa skroz u vodu, u jezero, i dole opet se nastavlja na odraz drveta, kao neki pad, kao neki rez u tome filmu, nešto, i uz to idu stihovi. I trebalo je dok se kamera spušta zapravo oduzimati stalno olovne ploče koje su bile na kranu. To je bila moja zadaća. I meni je ispalta ta olovna ploča i pala mi na nogu. Kabler mi kaže: "Čuj dečec, to nije posel za tebe. Odi ti tamo, odi tam, ti gledaj, promatraj, al' ne-moj radit, a ja ču ti napisat da si ti radio." I dolazio sam, a kasnije sam mu bio zahvalan. Tebe druge stvari zanimaju veli, nije tebi to potrebno. Kasnije sam i ja napravio jedan nastavni film o Ivanu Goranu Kovačiću.

Kukoč: Kome ste još asistirali?

Papić: Pročulo se da sam vrijedan, tu mi je pomogao i Veljko Bulajić, a i Mate Relja, naročito, i neki koji su me već znali dobro. Sve paralelno, davao bih ja malo i ispite itd., mada za studij književnosti nisam više mario, samo sam nastojao da nekako to otaljam, da diplomiram, jer me je majka pitala, kad ćeš završiti za profesora. Ja rekoh, stara, neću ti ja uopće biti profesor. Nego što ćeš biti. Režiser, a majka pita – što je to? Da šta taj radi, i onda sam joj ja objašnjavao, a ona kaže, čekaj, pa to je fotograf! Pa koga si se vragna mučio i učio da bi to bio, namješta ljudi i slika. Pa da, otprilike, rekoh, to ti je to.

Kukoč: Tad je došao i *Svoga tela gospodar*?

Papić: Da, Fedor Hanžeković me uzeo za drugog asistenta režije. Ali škola kod Fedora je bila takva da je ne bih dao ni za kakvu akademiju. Od njega sam imao što naučiti. Ne znam koliko je poznato, Hanžeković je bio asistent Davidu Leanu, dok je Lean još bio montažer. Oni su bili prijatelji. David Lean je dopustio da Fedor prevede knjigu snimanja *Kratkog susreta*, točno u detalje, i to je prevedeno, ta knjiga, mislim. Fedorova knjiga snimanja za *Svoga tela gospodar* je bila kompletan filmska gramatika. Nema ni danas ništa, novo je sve u tehnologiji. Sve, čak i specijalni efekti, svako pretapanje, svaki detalj, svaki pokret kamere, čak su šumovi bili upisani u toj knjizi snimanja, gdje koji šum počinje i prestaje, što danas nitko ne piše. Tako sam ja ostao od samog početka do kraja u tome filmu, sve do ton-kopije, iako nisam morao, sve do obrade, spajanja slike, zvuka, sinkronizacije, sve. Kasnije

upotrebljavate to koliko hoćete, naučite kako se kamera vozi, kako se bližite, kojim tempom, da li kameru vozite uvihek u odnosu na tekst. A to je sve zato što vi to osjećate... A u međuvremenu silno gledanje filmova, jedan film po deset puta, *Istočno od raja* 20 puta. Kad se domognem nekog filma koji mi se sviđa, onda normalno idem, u četiri, šest i osam.

Kukoč: Rekli ste jednom da ste kod Hanžekovića vidjeli sve što ste kasnije vidjeli kod Chabrola, Truffauta. U kojem smislu?

Papić: Jesam. Danas kad gledam vidim da mu je najslabija točka bila rad s glumcima, pustio je da mu glumci preglumljuju. Ali što se tiče tehnikе, Hanžeković, i Miletić s njim, bili su apsolutno na tehničkom nivou svjetskog filma. Miletić je znao... Recimo, u *Gradaninu Kaneu* imate ona tri sloja, tri plana, kod Miletića imate to sve s lećama, predlećama, detalj oštar u prvom planu, oštar srednji plan, oštru pozadinu.

Šakić: Miletić je tako snimao već 1954. kod Belana u *Koncertu*.

Papić: Njih dvojica skupa su znali apsolutno sve o kinematografiji. Što god su znali Francuzi, i oni su znali. Novi val je htio da film približi životu, ali to je već znao i talijanski neorealizam. To zapravo nije dojam da gledate film, nego život. Da gledate život, da vam stvore iluziju života. Možda je to falilo tim režiserima. Ali zanat i filmski posao, apsolutno su oni tu bili na svjetskom nivou.

Rafaelić: Vi osobno vidite film kao život ili kao umjetnu tvorevinu?

Papić: Kao život. Apsolutno. Mada je svaka umjetnost umjetna, ali film posebno mora djelovati kao život, pa i više od toga. Evo recimo, sad sam video dva filma, *Put oslobođenja* i jučer *Hrvat*. *Put oslobođenja* mi je izvanredan film. Takav film bih i ja volio napraviti. Jednostavno, to je izvanredan film. *Hrvat* ne bih. To nije moj tip filma. Izvanredan je ovaj Rourke. Njemu je tu sve podređeno, ali što, fali mi unutrašnjost filma. Ja danas kod filma tražim unutrašnjost, to me najviše zanima, ne zanima me da li netko snima duge kadrove, kratke kadrove, da li vozi, da li snima iz ruke, to me uopće ne interesira. Nego zanima me da li priča slijedi jednu unutrašnju liniju s kojom vi korespondirate, vaša, moja unutrašnjost, sa filmom. Kad to uhvatim, onda mi se film sviđa... Ne mislim doslovce da se život preslika dokumentarno, nego da priča koja je ispričana korespondira sa životom. A film može

biti stiliziran, recimo ne može biti stilizirani film nego što je *Ivan Grozni* od Ejzenštejna, ali je film fenomenalan.

Šakić: Kako ste upoznali Veljka Bulajića? Asistirali ste na *Vlak bez vozognog reda*?

Papić: Ne, Bulajića znam jer smo rođaci, ali kad je on počeo *Vlak bez vozognog reda*, već je puno prije bio snimljen *Svoga tela gospodar*. Tako da sam tada već bio profesionalac, a pošto sam se pročuo kao vrijedan i dobar asistent, imao sam ponude, odsvakud su me zvali. U *Uzavrelom gradu* sam Bulajiću bio i suradnik na scenariju. Trebao sam biti jedan od glavnih suradnika u *Bitki na Neretvi*, ali ja nisam više htio, bilo mi je dosta. Mislim da je on to dosta teško primio. Kasnije, kad je on morao odustati od *Sutjeske*, nudili su je prvo meni, ali potajno, no ja nisam htio ući u već definiran projekt takvog tipa, koji nisam sam otpočetka vodio, sudjelovao u pisanju scenarija.

Rafaelić: A kakva je bila suradnja s njim?

Papić: Suradnja je bila jako dobra. Ako ništa drugo, od njega naučite kako se morate izboriti, i upornost. Energiju ima za deset ljudi. On je jedan jako vrijedan čovjek, i bio je jako darovit. To se vidi u *Vlaku bez vozognog reda*. To je fenomenalno izrežiran film. Ali kasnije, nije to meni odgovaralo... Partizanski filmovi, negdje mi se to sve činilo kao naručeni filmovi, mada nisu bili, i ja sam, cijela ova moja filmofilska generacija zazirala je od toga.

Šakić: Znači, Bulajić bio je defakto pripadnik starije generacije.

Papić: Da, starija generacija. Ali nije se to samo radilo o godinama, bilo je ljudi i moje generacije koji su slijedili taj put.

Šakić: Bulajić navodi danas *Uzavreli grad* kao prvi crni film u Jugoslaviji, zato što je imao problema s prikazivanjem u Bosni. Mislim da ga je čak sarajevski sud htio zabraniti, ili da ga je zabranio. Da prikazuje crno i negativistički Zenicu, industrijalizaciju. Inače se Bauerove *Tri Ane* citiraju kao raniji "crni" film. A Vaše *Lisice* kao jedini hrvatski prilog crnom talasu.

Papić: Danas se svi guraju u taj crni val, a ja ne znam što je to. Da li su to svi filmovi koji su imali neke političke probleme, ili filmovi snimani u određenoj maniri, na rubovima društva, čija se radnja odvija po sмеću i po bunjištu. Zapravo, to su bili socijalni filmovi, koji su imali jaku sociološku dimenziju. To se smatralo crnim valom. *Lisice*

stavljuju u to, premda je to film koji je snimljen 1969, a radnja se događa u prošlosti, 1948.

Šakić: Jesu li onda, recimo, Čvor ili *Halo München* bliski tome?

Papić: Jesu, Čvor čak i polemizira s time, zapravo. Ja sam se osjećao pripadnikom te generacije i nekog novog vala u filmu u čitavoj Jugoslaviji, koji je svuda krenuo, nije samo u Beogradu, kretao je i u Ljubljani. Hladnik i Klopčić, recimo Klopčićev film *Na papirnatim avionima* je film koji mi se jako svidio. Onda Makavejev i Pavlović su bili u Beogradu...

Kukoč: Ipak nije li svima zajedničko svojevrsno buntovništvo, kritičnost i stilski odmak koji bi na neki način možda mogli činiti crni talas?

Papić: Nijedan od tih filmova nije mogao izazvati tu buru, možda jest *Misterij organizma*, ali toliko napada, štete i nepravde kao meni mislim da nije napravljeno nikome. Recimo da danas nekog redatelja Cannes uvrsti u konkureniju, u glavni program, a onda dođe nekakva državna komisija i zabrani – pa pala bi vlada. A tada je to čak i meni bilo normalno. Kasnije sam uvidio koju su mi užasnu štetu napravili. Nije to samo Cannes, reputacija, odmah dobijete jedan drugi status, drugačije se razvijate. Zapravo, to je bilo jedno nasilničko, užasno zaustavljanje. Ali šta, nevolja je tu bila da je stvarno čovjek sam, nisu samo političari i političke strukture bile protiv mene, nego su bili nažalost i neke moje kolege.

Rafaelić: Kako ste počeli suradnju s Mirkom Kovačem? On je zapravo iz Vašeg zavičaja.

Papić: Mislim da je on pisac koji je u svojoj generaciji najbolje osjećao medij filma. Zbog *Gibilišta* sam ga pozvao, to je bio roman po mojoj ukusu, po mojoj mjeri, a kad sam ga upoznao, video sam da ga film zanima i da jako dobro osjeća medij filma. Žao mi je da nismo snimili još koji film, ali nakon *Lisica* na njega su svi navalili, a ja se ne volim gurati. Moj otac je bio odlazio u gostionicu njegova oca i dobro su se znali, ali ja njega nisam znao, nisam znao ni da postoji. Tek kasnije kad sam pročitao roman, tad je živio u Beogradu, pa je bio došao u Zagreb, i on je lutao gore-dole. Pozvao sam ga da dođe u Zagreb, da pišemo scenarij za taj moj prvi film. Cijelo jedno ljetje je Mirko tu bio. Ante Peterlić je bio dramaturg u Zora filmu, pa smo tamo radili.



Marija Lojk i Slobodan Dimitrijević u filmu Čekati

Šakić: Na čemu ste radili?

Papić: Isto se radilo o došljaku, kao i u *Iluziji*, u koju sam stavio jedan dio toga. To vam je završilo kao *Štićenik* od Vladana Slijepčevića, zapravo je to taj film. Jedna rastnjakovska priča o mladom čovjeku koji se probija i pravi karijeru, nailazi na otpor, a na kraju sve završi tragično.

Šakić: Kako se film trebao zvati?

Papić: Jeden mladi čovjek ili nešto tako, *Život mladog čovjeka*? No ovi dramaturzi Avala filma odmah su to odbili. A poslije vidim *Štićenika* od Slijepčevića, naš scenarij, samo prebačen u Beograd. Sve što je u Zagrebu, preimenovano za Beograd, i jekavica prevedena na ekavicu, a čak se i dijalozi slažu!

Rafaelić: Mislite da je Vaš film bio stopiran zbog nekih političkih problema?

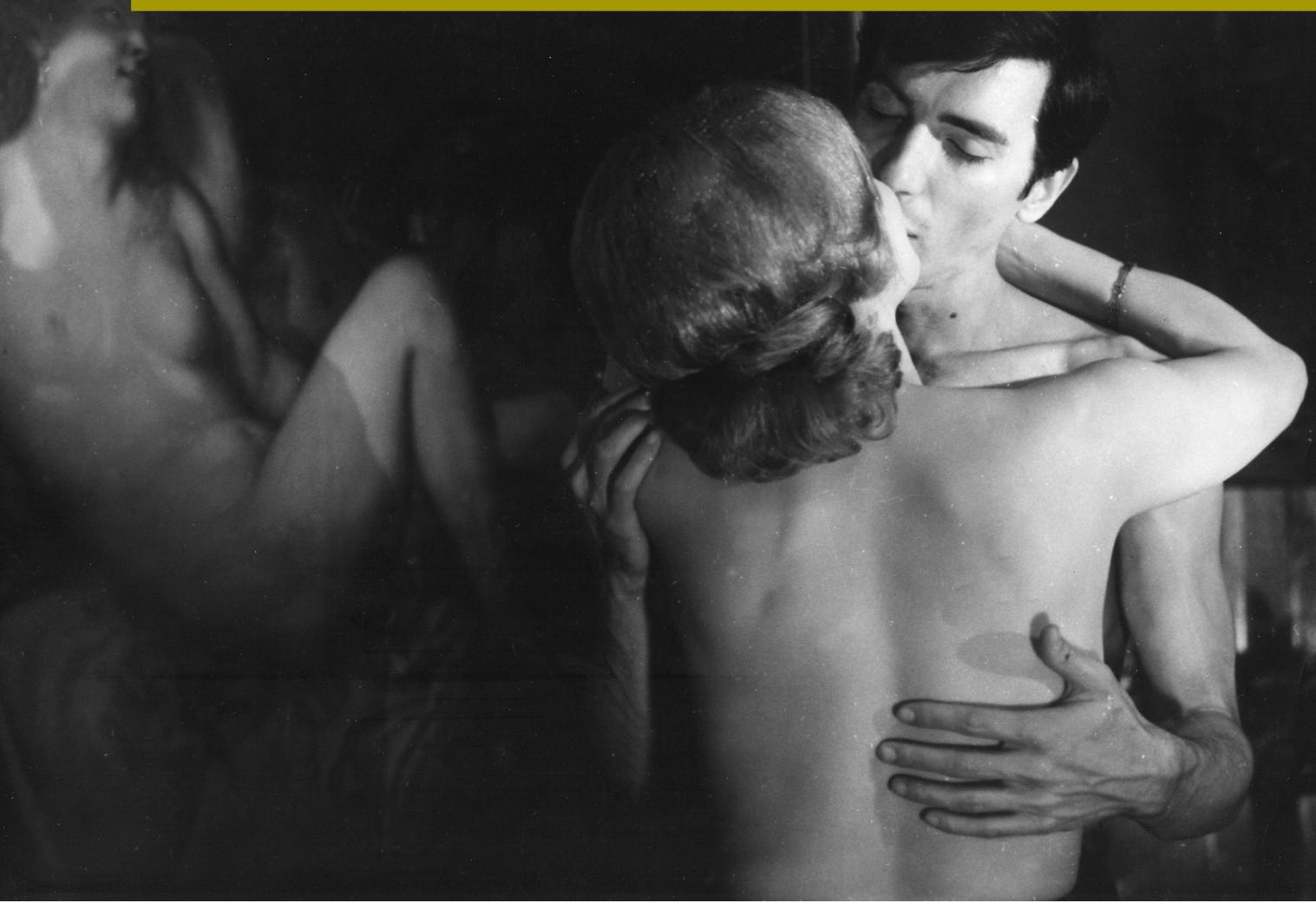
Papić: Ne, nije bio stopiran. Bio sam asistent režije u filmu *Saša*, i došli su iz Avala filma da vide materijal. To je bilo jedno četiri sata materijala, ništa za gledanje, pa sam ga govorio što je što. Dođe jedan kadar s početka fil-

ma, dođe jedan sa sredine, dođe jedan, onda dođe neka scena, onda kraj scene, onda... Ja svaki put njima govorim: Ovo je to, ovo je to i to je njih fasciniralo, da kako sam ja tri sata mogao znati svaki kadar, kud će koji kadar. I onda taj Dražević meni kaže: Čuj mali, hoćeš ti biti dovjeka asistent ili...? I tako mi je dao film u Avali. Ja sam tražio da se radnja događa u Zagrebu i da uzmem Mirka Kovača iz Beograda i Peterlića iz Zagreba da mi pišu.

III. Prvi filmovi: *Ključ* i *Iluzija*

Šakić: Asistirali ste redateljima klasičnoga stila, ali već od Vaše epizode *Čekati* u *Ključu*, pa zatim *Iluzija*, riječ je zapravo o onome što se zvalo Novi film, pa i o Novom valu.

Papić: A čujte, kad sam počeo snimati filmove, mislim da ni jedan od ovih redatelja kod kojih sam asistirao nije na mene utjecao toliko koliko su utjecali oni redatelji čije sam filmove gledao. Ovi novovalni filmovi, to je moja generacija, dosta su brzo dolazili. Gledao sam ih i po nekoliko puta, jer sam volio te filmove.



Marija Lojk i Slobodan Dimitrijević u filmu *Iluzija*

Rafaelić: *Ključ* je bio film kojim je Jadran film htio ušutkati kritike i dati mladim redateljima šansu da debitiraju. Po kojim se kriterijima odabiralo tko će režirati u omnibusu?

Papić: To je zapravo bio iznudjen film. Peterlić i Ivanda, a naročito Hrvoje Lisinski, on je strašno napadao u člancima Jadran film da ne daje šansu mladim ljudima. Recimo, najmlađi režiser bio je Bulajić, ali on je bio ratna generacija, čak je bio u vojsci za vrijeme rata, u partizanima. Od ove naše generacije nije nitko režirao, bio je tu Violić, bio je Žorž Paro, bio je čak i Zafranović, pa Vanja Pinter, pa Berković, bio sam ja. I da to skine s dnevnog reda, Jadran film je odlučio napraviti jedan omnibus od tri ili četiri priče. Onda je Berković odustao, a mislim da je Vrdoljak došao iz vojske i preuzeo Berkovićevu epizodu. Pisali smo razne priče, ali Mladen Škiljan, dramaturg, nije dao, da to nikako ne ide, i dosjetio se da idemo na neku formalnu stvar kao vezu – recimo ključ... Ja sam svašta čitao, donosili su priče... Tada je bila popularna jedna zbirka pripovijedaka

Branimira Šćepanovića, mislim da me Mirko Kovač upozorio na nju, bio sam već i odustao od filma i sjetio sam se da tamo ima neki mladi par koji nema stan itd. Jadran film je od njega otkupio priču, a ja sam ga pitao da li mogu prebaciti radnju u Zagreb. Veli: šta god hoćeš, sve možeš, samo nešto platite. I tako sam napisao scenarij, Berković je napisao svoj ali odustao, Fedor Vidas je napisao za Vanču Kljakovića. Škiljan je sve odobrio, no onda smo mi snimili film, ali moj je film dugo stajao, mislim godinu dana se čekalo dok se sastavio cijeli film. Nisu Vrdoljak i Kljaković snimali odmah, čini mi se da sam ja prvi snimio.

Kukoč: Kako je *Ključ* primljen?

Papić: A primljen je dobro, naročito moja priča. Ja sam dobio i nagradu u Puli, što je puno značilo. Bila je to neka posebna nagrada, za debitantsku režiju, tako nešto, posebna nagrada žirija. Ali film je imao uspjeha i kod publike.

Šakić: Svakako ste bili upoznati s četiri godine ranijim Baue-rovim filmom *Martin u oblacima*; tamo je isto mladi bračni par koji ne može naći stan...

Papić: Jesam, ali je ovo bilo prema Šćepanoviću...

Rafaelić: Tomislav stalno obilazi oko filmskog citiranja, utjecaja.

Papić: Novi Val je počeo citirati, oni su uvijek voljeli citirati.

Šakić: Kad smo kod Novog vala, tko Vam je od novovalovaca najbolje ležao: Godard, Truffaut, Chabrol?

Papić: Chabrol i Truffaut.

Šakić: U Chabrolova prva dva filma riječ je o rođacima, u prvom se jedan vraća iz grada u provinciju, a u drugom jedan iz provincije dolazi u velegrad. Blisko *Iluziji*.

Papić: Možda, da, da. I još jedan film, njega sam gledao valjda deset puta, bio mi je dosta fascinantn, *Lift za gubilište* Louisa Malesa. Taj sam film strašno volio.

Šakić: Kad smo kod *Lifta za gubilište*, on je zapažen i po glazbi Milesa Davisa. Moderni film, Novi val, razlikuje se zvučno; pogotovo u Hrvatskoj gdje su redatelji 1950-ih koristili pompozne orkestralne partiture i orkestre. Vaši filmovi otpočetka imaju jazz-muziku Boška Petrovića, Miljenka Prohaske, potpuno jedan novovalni zvuk.

Papić: Drugi senzibilizitet. Nisam mogao zamisliti da svira ogromni orkestar. Pa čak se i Fedor Hanžeković, kad smo snimali glazbu za *Svoga tela gospodar*, hvatao za glavu, da što mu je Lhotka napravio. A Lhotka je sam dirigirao, orkestar od stotinu ljudi, simfonija, ne znaš je li koncert ili filmska muzika.

Šakić: Zanimljivo je da zapravo od glazbe bolje koristite tišinu. Primjerice u *Čekatij* postoji snimak teleobjektivom koji prati mladi par u parku...

Papić: To je kad idu Ribnjakom.

Šakić: Glazba je mrvicu atonalnija, eksperimentalnija. Onda postoji kadar kad pokušavaju ustanoviti tko je otvorio prozor: Dimitrijević hoda po sobi potpuno bez glazbe, kamera ga prati recimo pola minute, minutu, on hoda od prozora do kreveta, gdje je starica umrla, i uopće nema glazbe, njih dvoje šuti.

Papić: Mislim da sam to do vrhunca doveo u *Lisicama*, gdje nemam nikakvog skladatelja. Isto sam pozvao Boška Pe-

trovića, Prohasku i Silvija Glojnarića, a oni su zapravo im provizirali vrličko kolo, tu i tamo su malo bubenjali. *Lisice* nemaju kompozitora, nemaju kostimografa ni scenografa. To je bio dio režije.

Šakić: I *Čekati i Iluzija* prikazuju sukob generacija, probleme mladog para, ljubavni trokut (dvojica braće i jedna žena u *Iluziji*)... Čini mi se da to itekako korespondira s Novim valom, njegovim senzibilitetom, ali i stilom.

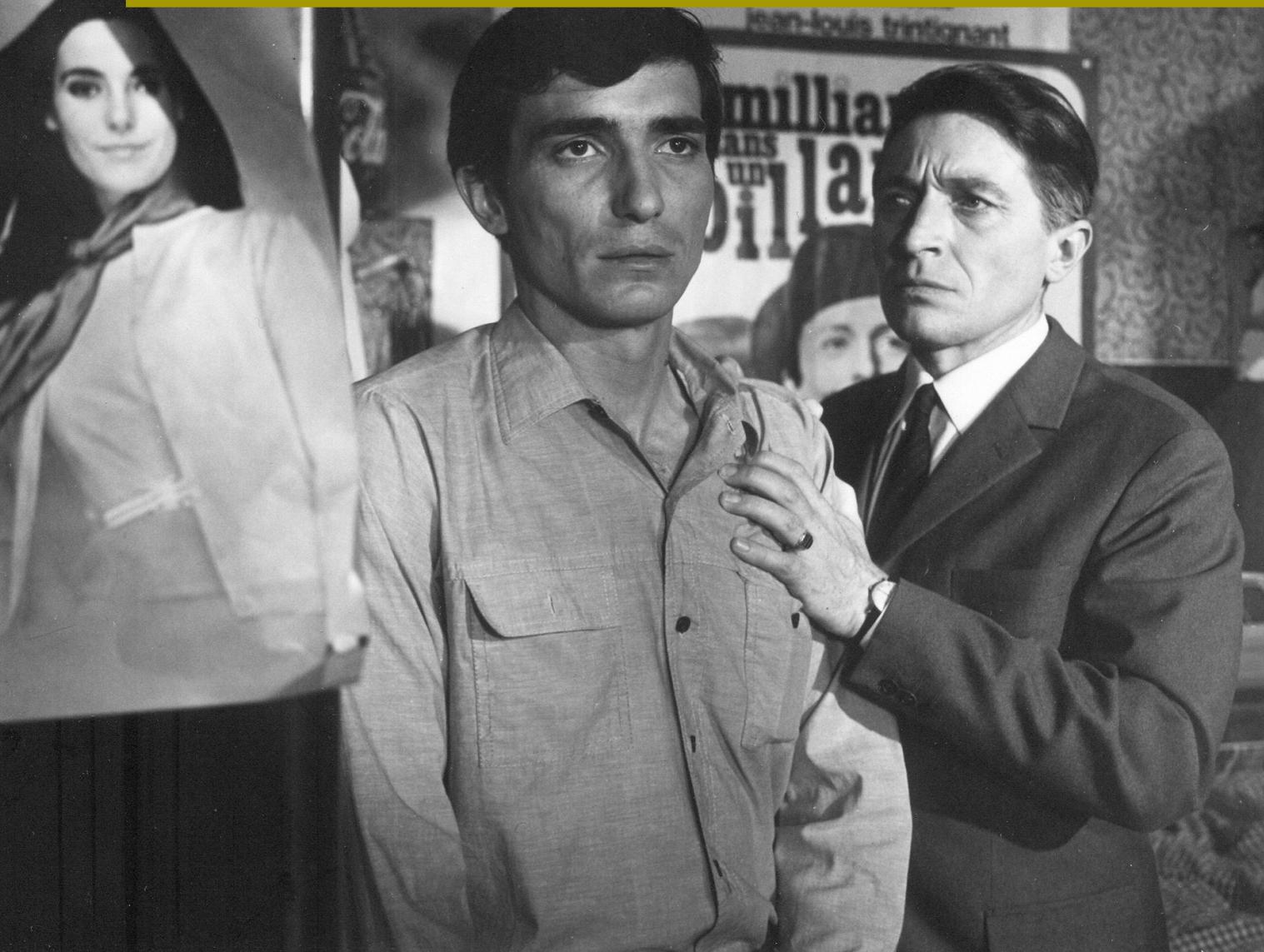
Papić: Vjerojatno je to generacijski. Kad sam pred neku godinu bio član žirija u Puli, engleski član internacionalnog žirija rekao je za *Ključ* da je to Novi val, a kao takav je i tada bio prepoznat. No *Iluzija* je loše primljena u Puli, nisu je ni primili nego je igrala u informativnoj sekciji. No, u kinu je išla 1968, paralelno sa studentskom pobunom, i dočekana je s pljeskom u kinima, među mladim ljudima, studenti su film prihvatali. U Puli popljuvan, a u Beogradu u kinu pljesak za pljeskom.

Šakić: Poljaci su imali sličnih filmova, *Osmi dan u tjednu*, *Dovidjena do sutra* od Konwickoga; mladi studenti u Varšavi ili Gdansku, problemi, stambeno pitanje... U epizodi iz *Ključa*, kao i u filmu Aleksandra Forda *Osmi dan u tjednu* iz 1958, mladi par ne može naći mjesto da vodi ljubav, nemaju stan (istu priču za *Isprane* je adaptirao Ogresta). U tom smislu svjetonazorski i tematski to je, recimo, blisko crnoj seriji u Poljskoj, pa Novom valu, kao i uostalom cijela atmosfera, način snimanja, studentski krugovi u kojima se radnja zbiva, ili recimo vožnja autom u *Iluziji*, dvojica braće se sreću, zagrle bez riječi i onda ne ide razgovor, nego ste ih snimili kako se voze autom kroz Zagreb. Sličan kadar imate kod Agnès Varde u *Cleo od 5 do 7* (1962), taksijem se voze kroz Pariz, radio svira, tako ovdje svira jazz Miljenka Prohaske.

Papić: To su bili nesvesni utjecaji, to je od gledanja filmova. Ja sam silno gledao filmove. Ja sam bio strašan filmofil. Pretvorio sam se u gledača filmova i to je zapravo moja najveća filmska škola. Gledanje filmova.

Kukoč: *Iluzija* je zapravo svojevrstan film teze, pritom ne mislim negativno. U tim filmovima ste htjeli nešto reći o tom sukobu između mladih i starih generacija.

Papić: Pa bojim se da je svaki moj film onda film teze, jer meni jako puno znači da li je to što pričam relevantno za vrijeme u kojem živim, jer nekako mi se čini da, kad se čovjek već time bavi, da je najvažnije da na neki način uhvati duh svog vremena. I mislim, ako ga ne prime gene-



Slobodan Dimitrijević i Vanja Drach u filmu *Illuzija*

racije koje sada žive, ako je pravi duh uhvaćen, primit će ga neke sljedeće kad nas ne bude.

Šakić: *Illuzija* je u tom pogledu slična *Slučajnom životu* Ante Peterlića.

Papić: Peterlić je u *Illuziji* bio koscenarist i pomoćnik režije, kao i koscenarist u onom prvom, propalom filmu. Mi smo bili jedna grupa sineasta, slično smo razmišljali, razgovarali smo...

Šakić: Da, dobiva se taj dojam grupe, tu su uvijek negdje bili Peterlić, Mirko Kovač, Branko Ivanda, Zoran Tadić, Petar Krelija... Kako je nastala ta grupa, skupa ste studirali?

Papić: To su sve bili filmofili. Nas je spajao film. Mi smo bili različitih i senzibiliteta i porijekla. Jedina poveznica među nama je bio film, onda se rodilo prijateljstvo. Neg-

dje po tim tribinama, što ja znam. Vladimir Vuković, on je uvijek govorio prije filmova u Radničkom domu.

Rafaelić: Meni je osobno možda najdraži aspekt *Illuzije* pažnja koju poklanjate arhitekturi Zagreba tog vremena. Snimljen na jedan način na koji se Zagreb nije snimao.

Šakić: Mislim da je to novovalovski, novovalovska fascinacija Parizom, vožnja automobila Parizom kao standardna scena, prebačena u Zagreb.

Papić: To bih se ja potpuno složio. Novi Val. Mi smo svi bili pod utjecajem Novog vala. Ja jesam nastojao da Zagreb na neki način bude lice toga filma, jedno od lica, kao karakter neki, što ja znam. Imao sam stvarno sjajnog snimatelja, Krešu Grčevića. Najbolji đak Oktija Miletića. Isto podcijenjen, nedovoljno cijenjen za života, a snimao je sjajne filmove.

IV. Dokumentarni filmovi

Kukoč: Kod Vas su dokumentarci došli poslije prvog samostalnog igranog filma, tada je to bilo neuobičajeno.

Papić: Da, moj debi nije bio s dokumentarcima nego s igranim filmovima, ja sam dokumentarce počeo nakon propasti s *Iluzijom*, s *Halo München*. Bio sam ga snimio prije, ali poslije sam ga montirao.

Kukoč: Ipak, to što niste dobili priliku za igrani film nije bio jedini razlog da radite dokumentarce?

Papić: Nije, ali sigurno je da ih ne bih toliko snimio da mi je krenulo na igranom filmu kako sam želio. Ali sam znao nakon *Iluzije* da se moram afirmirati dokumentarcima, jer je to tada bilo moguće, tada je dobiti nagradu u Beogradu ili otići u Oberhausen bilo puno. Dokumentarci su normalno igrali u kinima.

Kukoč: Znači, dok ste radili *Halo München*, rekli ste, snimit ću taj pa ću vidjeti hoću li dalje snimati.

Papić: Da. Ne, taj nisam, ali recimo *Čakiju* sam snimao baš s tim namjerama, da ako uspije, onda ću ići u *Lisice*. Ako vidim da sam dobio dovoljnu afirmaciju, da se stvorila takva atmosfera oko mene da mi se može dati kredita. Jer to se nekad sve računalo. Meni se čini da se to danas izgubilo, da se tako danas ne računa.

Šakić: Tih pet-šest filmova nastalih od 1968. do 1972. – *Halo München*, *Kad te moja čakija ubode*, *Čvor*, *Nek se čuje i naš glas*, *Mala seoska priredba*, *Specijalni vlakovi* – čine se kao jedan zaokružen tematski i stilski ciklus. Da li je to planski?

Papić: Treba ipak reći da mi se snimanje dokumentarnih filmova omililo. Vidio sam da mi to ide. Nije tu bilo čvrstog plana, čovjek slijedi nekakvo osjećanje stvari i ono što ga inspirira. Recimo, *Čakiju* sam snimio kad je u novinama, u crnim kronikama, bilo jako puno ubojstava u Bosni, nožem, a kada se dođe suditi, nikako se ne može utvrditi zašto su se ljudi izboli noževima. Skupljao sam te članke, zatim sam otisao tražiti od Zagreb filma akontaciju da to odem malo istražiti. Bio sam u Tuzli, pogledao jedan slučaj, pa drugi i tako dalje, vratio sam se i napisao scenarij i predali su to na tadašnji fond. Onda su rekli – ovo se može snimiti, ali ne u Bosni nego u Hrvatskoj, jer su Bosanci bili strašno osjetljivi kada se dolazilo iz drugih republika, na koncu, jedino je u Bosni spaljen negativ jednog filma u Jugoslaviji. Mislim da je to bio omnibus od Žike Pavlovića i Kokana Rakonjca.

Šakić: Oni su najčešće i zabranjivali filme, *Pod sumnjom*, *Tri Ane*, *Uzavreli grad...*

Kukoč: *Lisice* isto nisu bile prikazivane?

Papić: Samo jedna projekcija u domu kulture u Sarajevu, ali ne u redovitoj distribuciji, ne u kinima. A za tu jednu projekciju bila je gužva kao da je nogometno finale. A *Predstava Hamleta* niti jednu!

Rafaelić: Što ste voljeli od dokumentarnog filma, što ste gledali? Kao dokumentarnu temu interesantno?

Papić: Pa bili su mi zanimljivi dokumentarci novog vala, *Cinéma vérité*, koji je tada bio u žiži svjetske javnosti. To sam gledao.

Kukoč: To se vidi po Vašim filmovima, koristite puno tu metodu.

Papić: To se čini da je ta anketna metoda, no apsolutno nije anketna, imao sam svoj sistem. Najprije morate znati jednu stvar: mi smo za dokumentarac dobivali 1200 metara negativa. To je bila norma za dokumentarni film koju je davao Zagreb film. I sad, u iznimnim slučajevima još bi se dodalo 100 metara, vrlo teško. 1200 metara; ako vam je 310 metara deset minuta, znači to je omjer 1:3. Je l' tako? Da sam ja snimao ankete i trošio tako traku, ja bih samo na jednom čovjeku to potrošio, i mogao bih snimiti jednoga i vratiti se u Zagreb i gotovo. Šta sam ja radio? Ja sam dugo razgovarao sa čovjekom, kad vidim da je neki tip pogodan za neku situaciju ili neka atmosfera ili neki događaj, dosta bih toga snimao tonski jer je to bilo jeftino. Ne bih posebna pitanja imao, nego bi tonac snimao sve. Zatim bih ja od svega toga razmislio i pustio bih kameru da taj čovjek ne zna, dao bih znak kamermanu. Razgovarao bih, razgovarao s njim da ga dovedem do one situacije koja mene zanima. Nemam ja tamo materijala, to su obično tri-četiri ključne rečenice, gdje je on opisao neku situaciju ili neki događaj iz svoga života. Jer da sam ja išao to sve snimati kamerom, ne bih mogao snimiti. To je bio moj sistem. Prema tome, ja nisam pred kamerom nikakve intervjuje radio, samo bih rekao – rekao si mi to i to, možeš li mi ponovo opisati onu situaciju? I onda bi on to opisao.

Rafaelić: Ali biste ovaj ranije snimljeni ton kasnije koristili?

Papić: Koristio bih, ali nisam ga mogao puno koristiti, tu i tamo neku rečenicu, mislim, on je dobro došao. Naročito u *Čakiji*. Tamo su one ubojice, nisam htio da im se vide lica jer tamo ima ljudi koji imaju malu djecu i šta ja znam,

ono prikaže se film na televiziji ili u kinu, a ono njegov otac ubojica, tako da sam njima svima sakrio lice ili sam ih snimao s leđa. Oni su mi davali mogućnosti da njih tonski dosta snimim.

Kukoč: Znači ta anketna metoda je, mogli bismo reći, djelomice aranžirana? Zapravo, u dosta se dokumentaraca osjeti aranžiranost, recimo u *Nek se čuje i naš glas ili Halo München*, posljednja scena kada djeca trče za automobilom.

Papić: Da, *Halo München* je zapravo kombinacija dokumentarnog i igranog filma, ono je pravljenje jedne metafore, kad svi trče za njemačkim autom. A ovom je ostala podrapana mapa od Jugoslavije, to je zapravo igrana scena. To je kompletno igrana scena. Pa i ono je igrana scena, kad telefoniraju. "Đavo odnio vezu i telefon."

Kukoč: A to nije dokumentarno?

Papić: Pa jest dokumentarno, ali je to u zajednici s tim ljudima, ja njih dovedem тамо и онда им каžem – дай ми речи како би ти то, хоћеш телефонирати, па се не чује добро, па се изнerviraš, па онда он: "Ma đavo однio i vezu i telefon!"

Kukoč: To je zapravo igrano, igrana improvizacija, da izgleda kao dokumentarno.

Papić: Pa на неки начин је, али је опет и dokumentarno, jer су то autentični ljudi.

Šakić: Neki dijelovi u tim dokumentarcima izgledaju igrano, aranžirano, premda autentično.

Papić: Može se nekome učiniti da то је igrani film, u nekoliko dokumentaraca неки човек из народа уključi se i буде сastavni dio priče. I он постane član ekipe. Takav је onaj пjesnik u *Čakiji*, takav је жeljezničar u *Čvoru*, они су neplanirano upali, а kasnije kad се они освijeste да су dio ekipe, njima то на неки начин под navodnicima rečeno, udari u glavu! Postali zvijezde. Ja sam razmišljaо, šta da radim s njima. Ja znam naturščika dovesti, kao što sam u *Lisicama*, да се не zna да је он naturščik. Kad су на USC vrtjeli *Lisice*, ja sam rekao neka pogode tko је tu naturščik, а они рекли Fabijan Šovagović. Mislio sam да ће се то znati u filmu, а то се у то vrijeme, mislim, tako i primalo kako sam ja htio. Da су ti ljudi na неки начин postali glumci, da они тамо мало i glumataju, izigravaju nešto. A opet је tu bila ta moja opsjednutost Godardovom maksimum da svaki igrani film teži da буде dokumentarni, a svaki

dokumentarni teži da постane igrani. U dokumentarnim filmovima ja sam te ljudе puštaо да igraju kako хоće, jer sam to smatrao dijelom истине. Sadispada da je то namještено, ali то је bio dio мојег koncepta.

Rafaelić: Pa i Krešo Golik je sve "lažirao" u *Od 3 do 22*.

Papić: To je kratki igrani film, *Od 3 do 22*. Nemoguće je bilo imati, као данас, elektronsku kameru uključenu pet sati па lovi, lovi, sve živo snimaj, а u montaži uzimaj što хоћеш. Zapravo, ja mislim da ne постоји dokumentarni... Postoje неки autentični snimci, kad човек snima неки događaj; npr. u *Maloj seoskoj priredbi* nije ništa aranžirano, то је događaj који сам snimio.

Kukoč: Mogli bismo reći, jedini vaš dokraja autentični dokumentarac.

Papić: Nije tako, ni u *Specijalnim vlakovima* nisam ništa aranžirao. Recimo, može se pomisliti da je onaj pratilac vlakova aranžiran, али nije! On je onakav, он је сам такав.

Kukoč: A tu ste isto tako ispitivali ljudе, a zatim rekli da ponove ono što je vama bilo najzanimljivije?

Papić: Da, razgovarao бих с njima и онда бих ih doveo u stanje за onaj dio koji je meni bio zanimljiv. Recimo, она cura kad plače, ja sam nju zaustavio, она je meni počela pričati, ja sam rekao nemoj sad sve pričat, nastaviti ćeš kasnije, kad се mi spremimo. Ivica Rajković је bio jako spretan, već je bio готов, rekoh – sad ће mi se isplakati ovdje ispred mene, bez kamere, и tad je готово. Ona scene na kraju u *Specijalnim vlakovima*, ту ništa nema aranžirano, ali ima lova, našeg. Jer ondje se zapravo sublimiralo, čitava tragedija njihova, то se dogodilo nakon čitavog puta, tu smo imali sreće.

Kukoč: Imali ste skrivenu kameru?

Papić: Ne, svi su oni vidjeli kada се snimalo, али dozvolu za snimanje nismo dobili od njemačke policije. Nitko nije obraćao pažnju, jer су svi ti ljudi totalno bili izbezumljeni. Шта они znaju tko to snima, за kog je то, дошли су у strani svijet, ne znaju ništa, strpalo ih u neke podrumе, nekakve dvorane, по brojevima, али то је njemački sistem, recimo zašто je to mnoge podsjetilo na koncentracione logore? Nisu koncentracioni logori jer je то njemački red! Sistem! Ali то uopće nije bila moja namjera u filmu да ja sad nešto optužujem Nijemce ili tako.



Halo München (1968)

Rafaelić: Dobro, to su još te godine kad je to bilo još uvijek svježe, pa zbog toga možda.

Papić: Ma ne, nedavno je film u Berlinu prikazan, ista reakcija!

Šakić: Znači, kazete da u *Specijalnim vlakovima* niste svjesno vukli paralelu s Holokaustom?

Papić: Nisam, to je došlo samo po sebi, ja sam kasnije u montaži vidio da se to ostvarilo, ali to uopće nije bila moja namjera kad sam počeo snimati film.

Kukoč: Koja je bila namjera?

Papić: Namjera je početna bila da njemački liječnici ne vjeruju našima, nego da dolaze sami pregledavati, jer da naši liječnici muljaju i daju lažna zdravstvena uvjerenja da je netko zdrav, a nije zdrav. Zatim je njihova komisija; onaj mladi liječnik je užasno bio protiv da snimamo.

Kukoč: U *Specijalnim vlakovima*, kad ste snimali tog organizatora vlakova, ti detalji, njegov sat, prsten, očale, jeste li rekli

Rajkoviću da tako snimi?

Papić: Uz Rajkovića sam ja stalno, i stalno mu šapćem. I dok se snima, Sad snimi krupno narukvicu, krupno očale, lulu, sve detalje mu, rekoh, snimaj. On nije ni znao što snimamo, otkud on zna.

Kukoč: Koliko shvaćate svoje dokumentarce kao dokument, a koliko kao komentar stvarnosti?

Papić: Oni jesu dokument, takav kakav je, ti ljudi su tako snimljeni, onaj kolodvor u Vinkovcima je bio takav, i svi oni ljudi koji se tamo motaju, to su autentični ljudi iz tog vremena, u vlakovima i svuda, ništa tu nije izmišljeno. Ali sve je to komentar, zapravo davanje nekog autorskog pogleda na čitav taj svijet, sve to skupa. Jer tada je tih dokumentaraca bilo jako puno, o svemu tome što sam ja snimao, ali nekako su se moji, čini mi se, izdvajali baš zbog te neke moje vizije, nekog mog pristupa, i nastojao sam uvijek da nađem neke tipove koji neće biti dosadni, da imaju u sebi nešto fotogenično, i nekog humora, i da su neki tipovi koji su posebni. Čim bih došao u neko



Charter let br... (1975)

PORTRET REDATELJA: KRSTO PAPIĆ

61 / 2010

mjesto, ja bih gledao koji od tih ljudi odskače, koji nije u prosjeku, i odmah bih uzimao te. Najprije nije meni bilo dosadno, a onda nije ni gledatelju.

Kukoč: U dokumentarcima kritički progovarate o razlozima emigracije, o siromaštvu, ali se iz njih vidi tragedija emigranta: da ti ljudi zapravo ne pronalaze sreću za kojom su krenuli. To se osjeti u *Specijalnim vlakovima*, u Čarter letu br...

Papić: U filmu Čarter let nisam znao kako će se sve završiti, to je bila velika avantura. Ti su brakovi dogovarani preko novina i pisama. Mislio da će to završiti s puno više idile, kad se dođe u Australiju. Ali samo je jedan slučaj bio sretan, ostalih četiri ili pet, čista tragedija. Jedna je prodana za avionsku kartu.

Kukoč: To je ono pravo dokumentarno istraživanje: ne znate.

Papić: To sam ja slijedio. Mi smo zapravo snimili ovaj dio kod nas, a o australskom koproducentu ovisilo je da li ćemo nastaviti, jer mi zapravo nismo imali tih novaca. Studio Picture Corporation nam je prepričao Ervin Radu, direktor filmskog festivala u Melbourneu, prikazao je *Lisice i Predstavu Hamleta*. On mi je zapravo tada nudio

da ostanem u Australiji, da će mi on producirati, jer je znao da će australska vlada uložiti velike novce u razvoj kinematografije, da je prava prilika sada za sve režiserе iz čitavog svijeta da ostanu. Ali meni se činilo kada odem u Ameriku, nisam baš osjećao da sam nekuda daleko otišao, a u Australiji kao da sam otišao na drugi planet. Useljeničku vizu nije tada bilo teško dobiti, jer je Australija tada imala 14 milijuna stanovnika. A kinematografiju nikakvu.

Šakić: Ipak je imao pravo, jer je baš tada krenuo tzv. australski val.

Papić: Da, on je bio čovjek sa vezama i sa vizijom, on je rekao – australska će vlada izdvojiti novac od kojeg će ti se vrtjeti u glavi da podigne australsku kinematografiju. Veli – imaš ovdje budućnost, a meni se tvoji filmovi svidaju. Onda mi je našao toga koproducenta i kad smo mi došli, Ivica Njerš i ja, fino su nas primili, smjestili su nas u krasan hotel, ali samo tri dana da se dogovorimo ili ne. Ako oni kažu, idemo u film, idemo, a ako ne, onda se mi vratimo s ovim, jer treba po čitavoj Australiji letjeti – jer te su cure bile razbacane po čitavoj Australiji – cijela eki-

pa, hoteli, troškovi, to Zagreb film nije mogao platiti. U tom slučaju bih vjerojatno montirao film samo od ovog materijala, ne bi Australije ni bilo u filmu. Onda smo mi taj materijal njima vrtjeli, prevodili smo koliko smo mogli, ako se govorilo. Bio je tamo jedan čovjek koji je već bio dobro prešao šezdesetu godinu, koji je bio predsjednik kompanije, a uz njega mladi, koji je bio direktor produkcije. Mladi nije vidio nikakvog razloga da ide u film, da nemaju to kome prodati, da su veliki troškovi. A stari samo šuti. Njerš i ja mislimo, gotovo je, pakiraj se za Zagreb. Međutim, veli stari, ima u filmu jedan starac, sa štapom, obučen je jako čudno? Velim, to je makedonska nošnja, stari Makedonac ide u tom avionu, kojim se ove idu udavati, išao je valjda rodbini. Veli, šta se on ide ženiti? Rekoh, ne, nema on pojma kamo ide! Pa kaže stari, taj je sličan meni, ja sam nakon tri braka otišao u Australiju, nisam znao kamo. I tako su Australci ušli u produkciju.

Kukoč: Znači, to je stvarno bio organizirani odlazak na udaju u Australiju?

Papić: Da, šest cura, preko oglasa u listu *Adam i Eva*. Samo preko oglasa, pisama i fotografije. Dosta je tako brkova sklopljeno. Ali od ovih u našem filmu, samo je jedan brak uspio.

Kukoč: Kao neki *Specijalni vlakovi*, samo sada avionom na udaju u Australiju.

Papić: Da, ali *Carter let* nije imao toliko uspjeha. Osim toga, bio sam nakon Hrvatskog proljeća kao na nekom ledu, nisam dobio ni dobar predikat za taj film. Ali film je prikazan u Oberhausenu, prodavan je dosta, a australski koproducent je bio jako zadovoljan. Vratili su od televizijskog prikazivanja uloženi novac, i mislim od prikazivanja u australskim kinima, igrao je kao predigra.

Kukoč: *Specijalni vlakovi* su bili zabranjivani?

Papić: Nisu, nisu. Imali su samo jedan problem kad su počeli igrati u Zagrebu, koji se i drugdje prenio: onaj čovjek kad kaže "Hvala Bogu i drugu Titu da je on ovako uredio pa ja mogu ići u Njemačku, pa mogu imati kauč i frižider, da imam sve što on ima", u kinu bi nastajao ogroman smijeh. Terešak, distributer, od Croatia filma, kako pošten čovjek i dobromjeran, savjetovao mi je tada da izbacim to. Ja sam rekao da ne mogu rezati negativ, neka sami izbace ako hoće. Pa je samo iz tih kopija, koje su igrale, izbačen taj kadar.

Kukoč: Prikazan je na Danima hrvatskog filma 1991. u programu tih zabranjenih filmova.

Papić: To je jedini problem koji su *Specijalni vlakovi* imali... Svatko se hvali da je bio zabranjen sada. Dobio je film Grand Prix u Beogradu! Toliko o tome. Istina, skupa s *Malom seoskom priredbom*. Tada je pozvan u Oberhausen, gdje je išao bez problema, i dobio puno nagrada i diploma na jako puno festivala.

Kukoč: A Čvor?

Papić: Nije, ne, bez problema... Samo u Oberhausenu, gdje je kubanski član žirija napadao film da je revolucionistički, Titov film, pa je film dobio niz sporednih priznanja, ali ne od žirija. Alvarez se zvao, poznati redatelj. To mi je rekao član žirija iz Izraela, Arnošt Lustig, češki Židov s kojim sam kasnije trebao raditi jedan kratkiigrani film, ali to je propalo. A u Beogradu je film dobio Srebrnu medalju. Nikakvih političkih problema.

Šakić: Puno je subverzivniji *Nek se čuje i naš glas*, o ilegalnim radiopostajama.

Kukoč: I to snimljen 1971.

Papić: Je, snimljen u jeku Hrvatskog proljeća. Taj film u Beogradu nije mogao dobiti nijednu nagradu, da je to "tripalovski" film. Uvijek se kod nas politika mijesha. Ali pozvan je u Oberhausen i dobio također puno nagrada.

Šakić: Tamo skrivaju lokacije ilegalnih radiopostaja, pa onaj starac koji, kao reperskim stilom, emitira poprilično kritičke govore, pa dužnosnik koji govoriti da oni obavljaju "društveno opasnu djelatnost", ne zato što ometaju druge, legalne frekvencije, nego, doslovce, "zato što tako svatko može govoriti što hoće u eter". A to danas imamo, s radnjem, blogovima, internetom...

Papić: Taj nas je jedva dočekao, ne znam tko je taj bio, nešto na službenom radiju, u Varaždinu. Mislio je da snimamo film protiv tih što emitiraju.

Šakić: I tu se opet javlja emigrantski kompleks. Vidimo davanje lekcija iz njemačkoga; jedva čita njemački, a daje lekcije u eter.

Kukoč: Meni se *Nek se čuje i naš glas* razlikuje od drugih dokumentaraca, tretmanom radnika, seljaka. U ostalim filmovima su nemoćni, pasivni, siromašni, ovdje su moćniji od vlasti, neuhvatljivi, kreativni, sa stavom...

Papić: Mislim da je tada takva psihoza bila, te godine.

Svi su očekivali nešto, neki novi put, da je nečemu odzvnilo.

Rafaelić: Film je zapravo navijački postavljen, gotovo aktivistički.

Papić: Ja ga nisam bio shvatio tako, jednostavno sam slijedio situaciju, život... Opet je tu pitanje izbora; autor se opet miješa tu. Nije to film bez autora. Onaj orkestar, imao sam ja više izbora, uzeo sam onaj kod onoga kojem nije stao u sobu, pa su u dvorištu.

Šakić: A onaj dio gdje se daje politička analiza stanja u zemlji i emigraciji? To je opasan dio.

Papić: To su komentatori, ja sam im samo davao teme, a oni krenu. Kao onaj što sve komentira u stihovima... Ja mu kažem: ajde sada o posjetu Nixonu Jugoslaviji. I on odmah, "Tako je moglo pismo iti, da on dođe drugu Titi" itd.

Kukoč: Odakle zapravo toliki vaš interes za emigraciju, ima li to veze s Vašim ocem?

Papić: Pa mislim da ima, i ja sam emigrant, i moj otac je bio, i ogroman dio moje obitelji živi u Americi. Mi smo iz kraja gdje se ljudi kreću, i moji su preci isto došli u taj kraj došli gdje sam se ja rodio, bokokotorski Vlaji. Danas to nije toliko daleko, ali tada je bilo dosta, doći do hrvatske granice, to je bila velika seoba.

Šakić: Uz neke postupke *Cinéma véritéa* i društvenu kritiku, jaka je i groteska u tim filmovima? Čini mi se da neki filmovi postaju čak groteskniji s vremenom. Čak i, recimo, ima dosta elemenata ne samo humora nego su ti likovi doslovce oridinalni, *Mala seoska priredba* izgleda ne kao da ih ismijava, nego čak kao da je priređena kao određena parodija tog mentaliteta?

Papić: Pa nije parodija mentaliteta, to je jednostavno bilo vrijeme velikog uspona televizije. Danas je televizija, mislim, samo se malo tehnika usavršava i tako, ali televiziju je narod tada otkrivaо. Pogotovo jer je bilo došlo vrijeme kolor-televizije. Prestala je crno-bijela televizija, došli su kolori, televizija je bila u najvećem usponu sedamdesetih. I naravna stvar, ti ljudi su gledali izbor za *miss* i to, pa su počeli to imitirati, zapravo to je utjecaj medija na široke mase. Kako ih oni vide. To je nekakvo k'o narodno prepjevanje tih događaja. A sad vidim, kad god ima nekakvo takvo biranje za *miss*, pa kad ne uspije, kažu – to je mala seoska priredba.

Šakić: Ta fraza, "mala seoska priredba", potekla je od Vašeg filma, nije prije postojala?

Papić: Nije, nije, taj je film možda popularniji moj nego ijedan igrani.

Šakić: U više izvora je spomenuto, a i Vi ste sami jednom rekli, da to nije konkretna priredba, nego da ste sami organizirali priredbu.

Papić: Mi jesmo organizirali jednu priredbu u tome selu, ali je ona potpuno autentična. Nije to za film, ona misica je ostala prava misica, čak su druge misice napale nju da je imala neku vezu s nama. Pratilja je napravila veliki skandal – pratilja je ona koja mrda – i rekla da je ova imala vezu s ekipom, i ja sam bio optuživan, i tako.

Kukoč: Zanimljivo je bilo, što ste u filmu prikazali i scene kola, gdje se vidi baš razlika oponašanja nečije druge kulture koju oni pokušavaju oponašati, pop-kulturu, *miss*, ispadu jako groteskno, i scena plesa koje su vrlo dobro plesali.

Papić: Da, zato jer su tu svoji, a ovdje su imitatori, ovdje dolazi do iskrivljenja, do nakarade. Kolo je nešto autentično, njihovo.

Rafaelić: Zašto je taj film danas svjež? Gdje god se prikazuje, izaziva ovacije i spada među kultne filmove hrvatske kinematografije.

Papić: Zato što to i danas živi na neki način. Neka bude i najglamurozniji izbor *miss*, ona će i dalje imati nešto od ovoga. Od ovog našeg filmića. Pa pogledajte te TV emisije.

Rafaelić: Je li to neka naša priča ili mislite da je generalna?

Papić: Reality show, "super talent", sve je to beskrajno ponavljanje onog što smo mi snimili u malom. Kad je film izašao, smatrali su ga bizarnim, a danas je sasvim normalna. Mislim da je priča generalna. Imao sam jako puno etičkih dilema oko toga filma. Nisam htio te ljude ismijati, to nije bila namjera. Ali mislim, kamera je takva da jednostavno zabilježi to što jest. Sve su te misice bile jako sretne da su tamо snimane, ali kasnije su bile jako nesretne; kasnije su one odrasle.

Šakić: A gdje ste snimali? Ili čuvate diskreciju i danas?

Papić: U selu Orahovica kod Čakovca. Pomogao mi je predsjednik omladine, preko njega sam sve organizirao. Sreo sam Relju Bašića, nešto smo pričali što radi, i on

*Kad te moja čakija ubode* (1969)

kaže – bio sam jučer član žirija u nekom selu, birali smo *miss*. Onda sam se ja počeo za to zanimati i pronašao da svako veće selo ima izbor, da je to postalo pitanje ugleđa. Ali na to biranje *miss* ne dođu samo iz njihovog sela, nego i iz okolnih sela. I onda bude i *miss* jednog sela, pa drugog, trećeg... To je bilo jako teško snimiti, mi smo taj film snimili defaktu za tri sata. Bili smo svi u goloj vodi, zatvoreni u jednoj maloj školi. Sad kad gledate taj film, vi mislite da je to snimano s nekoliko kamera. To je sve snimano s jednom, mi smo imali samo tu jednu jedinu kameru, i to tonsku, glomaznu, i sve je to snimio Ivica Rajković i njegovi tehničari. Mi smo bili u dnu dvorane, i za pet minuta mi smo već na pozornici snimali. A priredba je išla. Tu i tamo bih ja molio, kad bi Ivica rekao – daj, nisam ovo uhvatio, daj neka još jednom dođe ovaj pjevati.

Kukoč: Dosta je taj film sličan filmu *Recita/Petra Krele* koji je isto Rajković snimio.

Papić: To je kasnije snimio.

Kukoč: Za koji Vaš dokumentarac smatrate da je otišao u nekom drugom pravcu, mimo plana?

Papić: Pa svaki je na neki način otišao, svaki. Možda najviše *Specijalni vlakovi*. Ja nisam imao pojma šta se s tim ljudima zbiva kada dođu u München, znao sam da nekud idu, ali da je to odmah na željezničkoj postaji, i da tako izgledaju... Jer nismo prije mogli ranije niti uči tamo niti znati – tako da sam i ja bio šokiran. Snimali smo, i ja sam se pitao, Pa je l' ovo moguće? Da se ljudi tako postavi i da onaj kaže – ponavljam – više nemate imena nego brojeve! K'o da je Orwell sišao na lice mjesta.

Kukoč: Čvor je, pretpostavljam, bio planiran kao tipičan socijalni dokumentarac pa je nastao kao završetak sukoba između dvaju pogleda?

Papić: U Čvoru je na neki način onaj željezničar odredio film. On je bio zamjenik šefa stanice i njemu je bilo sumnjivo šta mi to tu radimo, pa sam ja rekao, Pa ajde odi i ti, i ti se uključi, a volio je glumu pa ga nije trebalo puno nagovarati.

Kukoč: Da, taj tip je uspješan proizvod ideološkog odgoja, kao glasnogovornik tadašnjeg sistema.

Papić: Potaknem ja njega, kad on kaže kako se to prikazuje, a tad je bilo puno u novinama protiv crnog vala, a on je to sve čitao. Pa ja kažem – daj nešto o tome. Onda on priča – šta, veli, ako to narod ne voli, ja to ne bih snimao!

Šakić: Možda je to i neplanirana parodija tipičnog komentatora iz dokumentaraca, govori tim tonom sve najljepše o postaji, "Ovo ti je najveći čvor središnje Europe."

Papić: To je dokumentarac od generacije prije mene, tko su bili dokumentarci '45.

Kukoč: To je parodija socrealizma.

Papić: Da, čak je i Krešo Golik snimao takve dokumentarce, puštanje onog broda *[Još jedan brod je zaplovio]*, to je čisti socrealizam, to je parodija na to. Ne na Golikov film, nego općenito.

Kukoč: Ribari iz Urka, 1973, kako je to nastalo?

Papić: Nakon što sam u Oberhausenu za *Specijalne vlakove* dobio puno nagrada, došla je ideja da jedan redatelj iz Jugoslavije dođe u Nizozemsku, a jedan iz Nizozemske u Jugoslaviju. To je išlo preko Zagreb filma. Zapravo, to je bila ideja Želimira Matka. Nizozemci su se odlučili za mene, a Zagreb film je pozvao Hattuma Hovinga, jednog jako dobrog dokumentarista.⁴ On je snimao film o Mediteranu. On je bio fasciniran Mediteranom, zapravo planinama iznad Mediterana, iznad gradova, iznad Dubrovnika, iznad Kotora, ljudima koji silaze u grad. I zapravo je on slikao ta dva svijeta. Dolje je more, dolje je neki grad, civilizacija, neke naznake kulture, a gore iznad njih deseti neki ljudi. Kruso Quien ga je vodio. Ja sam došao u Holandiju pa sam dva tjedna hodao oko s producentom koji je meni bio dodijeljen. Prošao sam cijelu Holandiju. Ribari Urka, to je jedna zajednica koja je posebna, ribari su unatoč tome što su ih daleko odvukli od mora, to jest oni su nekad bili na moru, ali su se nasipavanjem zemlje udaljili od mora. Međutim, oni ne mogu obrađivati zemlju ni ništa, njima je more u krvi, pa idu autima, dva sata se voze do luke gdje su im brodovi i onda ribare. Zatim sam napravio scenarij, Vencija Oreškovića sam doveo

kao snimatelja, a sva ostala ekipa je bila holandska. Ovaj Hoving je isto samo doveo samo svog snimatelja, a ostalo je sve bilo odavde. Nisam baš nešto bio oduševljen tim filmom, stalno sam imao osjećaj da mi nešto fali, da ne mogu nešto uloviti, da bih htio još nešto više. Međutim, oni su bili jako zadovoljni, kasnije su poslali film po ambasadama, kako stranac vidi Holandiju, ispunio je svoju svrhu. Dao je neku informaciju o Holandiji kao zemlji i o toj zajednici, o tim ribarima. Ali ja nisam bio zadovoljan, toliko mi se toga nudilo da nisam stigao sve poloviti.

Šakić: Film *Nezaposlena žena s djecom* nastao je 1986., nakon desetogodišnje stanke u dokumentarcima, a čini se ipak kao tematski nastavak Vaše dokumentarističke poetike, stila, istih socijalnokritičkih tema, što je svojevrsno iznenađenje budući da su se Vaši filmovi nakon *Izbavitelja* jako promjenili u odnosu na *Lisice i Predstavu Hamleta*.

Papić: Tada sam puno snimao naručene filmove.

Kukoč: Kako ste došli na ideju o *Nezaposlenoj ženi s djecom*?

Papić: Mislim da sam pročitao u novinama, nekako je nasaо i išao razgovarati s njom. Vidio sam da živi u baraci, da je spremna surađivati. Dobila je posao poslije filma, u INI, ona je inženjer geodezije. Izgleda da je film djelovalo, prikazan je bio i na televiziji. Tada se znalo za dokumentarne filmove.

Kukoč: Iako film s jedne strane slijedi svoju temu, ima dosta suptilnih društvenokritičnih uboda. Recimo, dok ona govori u off-u o svojem teškom položaju, hoda ispred Sabora i Gradske skupštine; onda, na televiziji sluša neku pjesmu koja kaže kako "Jugoslavija raste".

Papić: Mislim da je to bilo svjesno, jer sam je vodao pred Sabor.

Šakić: Gleda televiziju, a baš se daje *Dinastija*, ulazite kamерom u televizor i preko cijelog kraja vidimo špicu *Dinastije*.

Kukoč: U Vašem crnogorskom dokumentarcu *Slike iz zaboravljenog kraja*, iznenađujuće je bilo, kao i u *Ribarima iz Urka*, to što je cijeli film zasnovan na televizijskom naratoru koji sve objašnjava, što nikad prije nije bilo prisutno u vašim filmovima.

Papić: Jednostavno više nisam imao drugog sredstva da iskažem to što sam želio pa sam to tako napravio. I kod

⁴ Riječ je o filmu *Lutanja jednog Holandanina kroz Jugoslaviju*, iz 1974: http://www.zagrebfilm.hr/katalog_film_detail.asp?sif=419 (Nap. prir.)

jednog i kod drugog filma. Pa nema u *Ribarima iz Urka* toliko...

Kukoč: Ali u *Slikama iz zaboravljenog kraja* baš ima jako puno.

Šakić: U *Slikama iz zaboravljenog kraja* je potpisani suradnik na režiji i scenariju, Slobodan Joković?

Papić: Da...? A, to je jedan crnogorski novinar, nije on odlučivao... To je bio naručeni film, ustvari. Moj rođak je imao firmu u Beču koja se zvala Sinex, ali je po tim krajevima razgrnuo neke svoje radionice i neka čuda. Pitao me da mu to snimim, ja sam rekao da hoću, samo valjda ćeš me dobro platiti. I tako sam to iskoristio, pošto sam rođen u tom kraju, da malo snimim ljude, običaje, dam portreta nekih staraca. Stvarno, ja nisam ondje bio od djetinjstva. Kad sam došao, to je bio šok za mene, sve je bilo zapušteno. To je takav kraj, njih je svatko napustio, ne znaju u kojoj su republici, struju dobivaju iz Hercegovine, nešto dobivaju iz Hrvatske, Crna Gora ni ne zna da je to njihovo. Zato sam i rekao "zaboravljeni kraj". Ja sam to iskoristio da dam što više portreta tih ljudi. Uzor mi je bio Buňuelov film *Zemlja bez kruha*. Možda se pretjeralo s tim objašnjavanjima. Ali umiješala se Televizija Titograd i zatim je to postao njihov film.

Kukoč: Zašto je na kraju bilo toliko naratorskog teksta?

Papić: Najviše jer je to bio naručeni film, tu se to mora zadovoljiti.

Kukoč: Najvrednije u tom filmu je što se izdigao iznad te objašnjavalačke razine, u slikovnom prikazu kontrasta modernog i tradicijskog, što se zapravo provlači kroz Vaše dokumentarce.

S jedne strane moderne tvornice, s druge strane, idu na konjima.

Papić: Ove moderne tvornice, to je taj rođak iz Beča. A ja sam onda ovo nešto drugo slikao.

Rafaelić: Kako rješavate onaj moment u kojem biste Vi, kao Krsto Papić imenom i prezimenom, htjeli nešto, a film bi nešto drugo?

Papić: Nekad mičem sebe, to je stvar izbora. Zapravo, najbesmislenija stvar koju smo mi morali predati jest scenarij za te dokumentarne filmove. Ja sam nastojao uvijek prije scenarija oticiti na to mjesto, pa tek onda pisati scenarij. A opet, kada sam ja i napisao scenarij, nije to bilo to, zapravo više se to pisalo za komisiju, da komisiji bude na neki način predočeno da će tu biti neki zanimljivi film.

Šakić: To je paradoks, da dokumentarni film ima scenarij.

Papić: Zapravo da, makar sam ja dokumentarne filmove radio tako da sam uvijek imao neki koncept, odnosno, da sam imao neku ideju i neku viziju tog materijala, zapravo s tom nekom svojom opservacijom i svojim mišljenjem: čemu mi to služi? Nemoguće je, šta sad, snimati cijeli život, sve oko sebe. I šta onda čovjek ima? Nema ništa. A ima možda neke dokumente. Ima navodno režisera koji tako rade. Ja nisam tako radio, ja sam imao neku ideju koja me vodila, a zatim sam se od dijelova života bližio toj ideji. Ali sam nastojao opet da ne robujem toj ideji. Ako se nešto u životu pokaže da je dominantno, a život je obično takav, onda sam to i uzeo. Montaža je jako važna bila kod mene, u dokumentarnim filmovima. Obično bi u Zagreb filmu rekli, "Nemojte gledati Papićev materijal jer nitko ne zna kako će to u montaži smontirati, osim njega." Ali dok sam snimao, na neki način sam ugrubo video montažu. Pogotovo jer je malo materijala bilo, morali smo imati neku grubu predodžbu montaže već na samom snimanju. Možda nam je to koji put oduzelo nešto od autentičnosti, nešto od spontanosti, ali to su takvi filmovi. Ali opet, nema apsolutno niti jednog kadra u mojim filmovima a da bi se reklo da to nije dokument, da to nije autentičan čovjek, da to nije čovjek iz tog vremena, da to nije čovjek iz te profesije, da to nije taj isti čovjek, to apsolutno ne postoji. E sad, kako koji od njih djeluju, to je druga stvar. Može vam se dogoditi da vi koji puta snimate najveću istinu pa djeluje kao laž, a koji put snimate laž, a djeluje kao istina. To je paradoks filma.

V. *Lisice* (1969) i nakon njih

Šakić: Što je bilo nakon *Iluzije*, Vaš ciklus dokumentaraca nastao je tada i paralelno, ili tek nakon *Lisica*?

Papić: Prije *Lisica* snimio sam dva dokumentarca, *Halo München* i *Kad te moja čakija ubode*. Nakon *Iluzije*, našao sam se u situaciji da više neću dobiti film, zato jer se tada jako držalo do toga kako je film primljen, do kritike, da li je dobio nagradu u Puli. Tko nije, taj je bio na ledu, a tko je dobio, taj je mogao ići dalje. Nakon *Ključa* mene je doslovce Jadran film natjerao da idem u *Iluziju*, ali nakon *Iluzije* ja sam znao da moram uzeti pauzu. I tako sam počeo snimati dokumentarce. Mada sam *Halo München* počeo pripremati kad *Iluzija* još nije bila izašla. *Kad te moja čakija ubode*, taj film je imao jako puno uspjeha, dobio je



Fabijan Šovagović u filmu *Lisice*

Zlatnu medalju u Beogradu i odmah se sve to računalo. Festivali su tada bili jako značajni, jer ih nije bilo toliko kao danas, danas ih samo u Hrvatskoj ima toliko da je defakto nemoguće snimiti film, a da ne dobiješ neku nagradu. Evo, moj zadnji film *Infekcija*, pošto je sasječen, nisam ga puno slao okolo, ali gdje god sam ga poslao, dobio je nagradu, svuda osim u Puli.

Rafaelić: Kakav je Vaš odnos prema nagradama uopće, dobivali ste ih puno u karijeri, i to iznimno važnih.

Papić: Dobro je dobiti nagradu jer je ona korisna, ali ne bi se smio niti jedan autor zanijeti pa da se umisli da je

bolji zato što je dobio nagradu. Jednostavno, te nagrade su dio posla, jer film je šoubiznis, kao Oscar. Oscar je najveća filmska priredba i sigurno da je on koristan za čitavu kinematografiju. Održava kinematografiju kao medij. Prema tome, i te nagrade dobro dođu jer održavaju redatelja. Ali da netko umisli zato što je dobio nagradu da je on bolji režiser nego što jest, mislim da je to čista glupost.

Rafaelić: Pitamo zato jer teško se ne umisliti nakon što dobijete nagrade. Kako nagrade djeluju, da li biste gledali na neki film kao vredniji nego drugi?

Papić: Ne bih ja, ali gledali bi drugi drugačije na mene i imao bih više mogućnosti. Zato je meni najveća šteta napravljena kada mi nisu dozvolili da prikazujem *Lisice* u Cannesu. Ja bih te godine sigurno dobio neku nagradu, ne Zlatnu palmu, jer je tamo bio *M.A.S.H.*, ali bih vjerojatno neku dobio, kako mi je rekao Vojtěch Jasný, koji je bio član žirija. Nagradu žirija ili neku nagradu bih dobio. Odmah bi moj status bio drugačiji, a film bi ostao isti, zabranili ga ili ne zabranili, film se ne popravlja. Filmu vrijeme pokaže kakav je, vrijeme je sudac.

Rafaelić: Ovaj razgovor o nagradama odličan je uvod *Lisica-ma* koje se smatraju Vašim najvažnijim filmom. Slažete li se s time?

Papić: Da, ta je zaraza prešla i na mene. Puno ljudi hvali *Lisice*, pa i ja povjerujem da je to tako. Zapravo, nemam objektivan odnos prema svojim filmovima, mene uvijek iznervira gledanje mojih filmova, potreba za naknadnom intervencijom, što sam ovo napravio, pa ovo je trebalo drugačije... Tako da ja nemam, ipak, objektivan odnos. To djeluje i na mene. Pa vjerojatno su *Lisice* moj najbolji film. Možda.

Šakić: A najlošiji?

Papić: Najlošjom se smatrala *Iluzija*, iako vi, recimo, kažete da to nije loš film.

Šakić: Postoji li film za koji smatrate da ste ga trebali drugačije napraviti?

Papić: *Tajna Nikole Tesle*. Toga sam bio svjestan i kada sam snimao. Da nije umro moj glavni producent, Želimir Matko, taj film bi sasvim drugačije izgledao i imao bi drugi produkcijski dizajn, sve. To je film koji bih ponovno volio snimiti, ali u nekim drugim uvjetima.

Šakić: Danas ima i više interesa za Teslu, film bi bio popularniji.

Papić: Tesla je uglavnom, kad sam to snimao, bio malo poznat, rijetki su u Americi uopće znali za Teslu. Ma ja sam nalazio sveučilišne profesore iz elektronike koji ništa o Tesli nisu znali. Danas za Teslu zna svatko.

Kukoč: Danas je i za Vaš film porastao interes. Subjektivno, koji Vam je film najdraži, bez obzira na to što drugi kažu?

Papić: *Lisice*, jer sam taj film stvorio iz ničega. Dobio sam vrlo male novce, 40 milijuna dinara, a prosječan film je tada koštao 200 milijuna dinara. Prosječan film; *Neretva*,

to se nije ni računalo, to nitko nije ni znao, to je bio jedan od najskupljih filmova u svijetu. Jadran film je obećao pomoći, ali da neće dati niti jedan dinar gotovih novaca. Onda sam ja rekao šta će mi scenograf, šta će mi kostimograf, ja ću uzeti samo garderobijera i iz fundusa Jadran filma ću obući glumce bolje nego itko.

Rafaelić: Zato na špici ne piše tko je bio kostimograf?

Papić: Nema, nema ni scenografa, kamene kuće i to, rekao sam, uzet ću majstora i izbjegavat ću beton i gotovo. Zatim, uzeo sam za snimatelja čovjeka kojem je to bio debi, a znao sam da je genijalan snimatelj – Vencija Oreškovića. Zatim još masa stvari, tako da kad sam ja to predočio Jadran filmu, ispalio je da zapravo oni skoro ništa ni ne daju. Tad su me poslali na snimanje, misleći neka spiska tih 40 milijuna, neće on ni završiti, to je bila računica. Međutim, stvorila se fenomenalna atmosfera u ekipi, imali smo jedan stari kombi, ja nisam imao kola, ali moj snimatelj je imao pa je dao svoja. Mi snimamo u selu, pa treba sve prevesti do Vrlike. Glumci bi onda sjeli, seljaci im donijeli pršuta i vina, i kažu, ma vozite se vi, pa kad prevezete i tehniku i sve, zatim dodite po nas. A svi ti lokalni ljudi koje smo uključili, svi su na neki način živjeli sa filmom, mada uopće nisu imali pojma o čemu se u filmu radi. Ali kad bi došle scene... Svadba, onda ja upitam koji od njih zna najviše svadbenih običaja? Mate, kažu oni, a ja, ajde, Mate, objasni nam.

Šakić: Koliko je scenarij bio improviziran, a koliko je bio unaprijed određen?

Papić: Pa ove stvari su recimo improvizirane. Mi nismo imali pojma, iako mi taj kraj ni taj mentalitet nije nepoznat, to je valjda običaj u tom selu, da kada dovedu nevjestu ona treba kleknuti pred kuću, ne... Ona prebacuje jebuku preko kuće, ona i mladoženja, onda njoj daju neko sito, rešeto puno novaca, ona to baci i to djeca skupljaju. To je sve, kao, za sreću. Ja sam to sve stavio u film, u scenariju to nismo imali. Ali osnovnu dramaturšku liniju, karaktere i sukobe smo imali.

Šakić: A dijaloge? Natursčici, kao da sami govore, lokalnim dijalektom.

Papić: Oni na primjer trebaju ponuditi rukovodioca vinom. I ja kažem: ajde, kako ćeš mu reći da mu je dobro vino, šta bi mu rekao? A on kaže: "Uzmi, Andrija, s prisojne strane, od njeg glava ne bolj". Ma tko to može napisati? I odmah ja to u film.

Kukoč: A voditelj svadbe, njegov govor, to isto nije bilo u scenariju, pretpostavljam?

Papić: Ne, to je bilo, malo, to se već tiče dramaturgije, ali je to stari izgovorio na svoj način.

Šakić: Znači, otprilike su imali temu govora, ali to što govore je improvizacija?

Papić: Da, to što ubacuju, to je njihovo.

Rafaelić: A scenarij u toj prvoj fazi, pošto je ipak morao biti odobren, prošao je bez problema?

Papić: U Jadran filmu, mislim, nisu ni čitali. Prvo se slao scenarij na fond, pa tek ako na fondu dobije, onda Jadran film otvori pa ga čita. Oni naprave financijski plan, išlo je preko Jadran filma.... Komisija su bili Ante Peterlić, Milan Prelog, Saša Vereš i Marijan Matković. I još je netko bio, ne sjećam se tko. I oni su razgovarali o tome scenariju pa su nešto bili podijeljeni, ali Marijan je kasnio. I rekli su čekat čemo Marijana – on je bio i predsjednik komisije – da vidimo šta je on. Naravna stvar da je Ante bio za mene, ne samo što smo bili prijatelji, nego je on i vjerovao u mene i uvijek sam u njega imao veliku podršku, a scenarij mu se svidio. I Marijan Matković je s vrata rekao – ma ljudi, jeste li vi čitali o onom biciklistu što hoda pa hapse ljude? Pa kaže, meni je to fantastično, je l' i vama? A oni viču: je, je. I tako je to prošlo.

Šakić: Kako je uopće taj film započeo, je li kao ideja – idemo nas dvojica, Mirko Kovač i Vi, pisati scenarij o '48?

Papić: Počelo je tako što sam čuo da su u logoru u Bileći, gdje su bili informbiroovci smješteni, dvojica iz tog kraja, narodni borci, rekli, idemo mi pobjeći i kada izađemo, nas će narod dočekati, i mi smo spašeni. Zatim čemo se prebaciti u Albaniju, iz Albanije u Sovjetski Savez. I oni su pobjegli. Međutim, Udba se umiješala i rekla da su dvojica izdajnika pobjegla. I onda se čitav narod digao, lovili ih i zamalo ih nisu ubili. Onda ih je morala Udba i milicija braniti od onih za koje su oni mislili da će ih nositi na rukama.

Šakić: Znači da je film krenuo kao ideja o narodu, masi?

Papić: Pa krenuo je od toga, ali to je jedna opća stvar i nismo mogli samo o tome praviti film. Sjećam se prvog prikazivanja u Beogradu, tamo, pošto je Morava film bila distributer. Došao je Mirko Kovač, došla je Dessa Trevisan, tada dopisnica londonskog *Timesa*, došao je Milovan

Đilas i došao je jedan makedonski pjevač, Zafir Hadžimanov, on je bio prijatelj Minde Jovanovića, i nijedan drugi novinar. I došao je Žika Pavlović s kojime sam bio jako dobar. To je bila grupa koja je prva gledala film u Beogradu. Žika nije bio oduševljen filmom, rekao je – kako si mogao da je narod čas za njih, a čas... Ne znam, kažem, kako sam mogao, kako je Shakespeare mogao u *Juliju Cezaru*, prvo njega pitaj, kako se tako narod okrene u času. Ali je Đilas bio oduševljen filmom. Na večeri u Maderi, gdje se sastajala krema Beograda, sjedimo za stolom Đilas, Mirko Kovač, Dessa i ja. Đilas ne prestaje hvaliti film – veliki film, veliki ste umjetnici. Ali sa strane gledaju ljudi, i mislim si kako ovo neće izaći na dobro. Stvarno, film je igrao jedan, dva dana, pa ga je napao Komitet i skinut je s repertoara. I to je bilo baš pred beogradski festival gdje sam došao s filmom *Čvor*, tamo sam očekivao da će filmski beogradski radnici, koji su uvijek bili slobodniji nego mi, napraviti nekakvu galamu, ali nitko ništa. Ustvari, jedan čovjek, redatelj Vuk Babić, htio je da se naprave neke demonstracije, ali nitko ga nije poslušao. Dakle, tri je dana igrao film u Beogradu.

Rafaelić: Tada Đilas gubi svoju političku ulogu, je l' to možda imalo veze?

Papić: Ne da je gubi, Đilas je tek izašao iz zatvora, on je već odležao u zatvoru i Đilas je već napisao novu knjigu, on je tu na vrhuncu, slavljen u svijetu, on smije hodati Beogradom, ali nitko živ neće s njim komunicirati. To je bio vrhunac njegova disidentstva. A uz njega je stalno dopisnica *Timesa*, što on izjavlji, to je sutra već u *Timesu*.

Kukoč: Iz filma se vidi fascinacija krajolikom Dalmatinske zagore.

Papić: To je isti kraj koji sam ja u djetinjstvu i za vrijeme rata video. Ti si me pitao kako to da nisam nikada niti jedan ratni film napravio. Zašto? Mi svi, koji smo bili dječaci za vrijeme Drugoga svjetskog rata, imali smo sedam, osam, devet godina, mi smo bili tako zeznuta generacija da smo imali užasan otpor prema svim tim partizanskim filmovima i svemu što se snimalo od svega toga, jer je generacija koja je bila samo malo starija od nas, jedno pet-šest godina, zauzela sve pozicije. Tako se nije moglo zamisliti da bi netko debitirao sa 24 godine. A Truffaut je snimio film s 24. Cijeli Novi val, svi su imali 20 i nešto godina. Kod nas to nije bilo moguće, ma kakvi, tko bi debitirao s 30, to je bilo već puno. Mi smo imali užasan otpor,



Lisice (1969)

znalo se tko je državni režiser, a tko je režiser koji ne želi snimati po tom, recimo, socijalističkom receptu. Pošto sam ja sebe smatrao u ove druge, možda bih ja i snimio neki ratni film, ali to ne bi bio takav ratni film kakvi su se tada snimali. Iako je bilo i nekih dobrih takvih filmova. Vrdoljakovi su drugačiji. Vrdoljak nije imao takav stav, recimo, kakav sam ja imao. Meni je to bilo odbojno da tako snimam i da moram paziti je li to ideološki u redu.

Kukoč: S obzirom da su *Lisice* po mome mišljenju Vaš vizualno najsnažniji film, kojom ste scenom najzadovoljniji?

Papić: Što se tiče vizualne strane, najzadovoljniji sam time da sam uspio krajolik nekako stopiti s ljudima. Baš kad je prije dvije-tri godine bila jedna revija mojih filmova u Los Angelesu, onda je jedan kritičar u *LA Readeru* napisao fenomenalnu stvar: da je to film gdje ljudi hodaju pejzažom, ali oni ustvari stalno stoje na istom mjestu i nikamo se ne kreću. Fritz Lang, kad su ga pitali što misli o filmskoj kritici, rekao je: uopće me ne zanima da li me netko hvali ili me kudi, takva me kritika ne zanima, i tako vidim da sam na odlasku. Meni ste važniji vi, vidim mlada lica koja gledaju moj film, nego ijedan filmski kritičar. Ali,

veli, što cijenim kod filmskog kritičara, to je kad filmski kritičar otkrije moju podsvijest. Da sam ja snimio nešto čega nisam bio svjestan, a to je u filmu. I točno sam se toga sjetio, to je iz moje podsvijestiizašlo, što je ovaj kritičar otkrio.

Kukoč: Scena silovanja je dosta stilizirana?

Papić: Nakon prikazivanja grubog šnita filma u Jadran filmu promjenio se njihov odnos prema meni, tako da sam u postprodukciji otisao do direktora Sulje Kapića i rekao mu da sam nezadovoljan sa scenom silovanja, da bih to ponovio. To je, s putom, bila manja ekipa i glumci, tri dana snimanja, to je bilo nekoliko milijuna, a on je odmah odobrio jer mu se svidio film. Onda smo otisli ponovo u Vrliku, uža ekipa, Čejvan i Jagoda, i tu sam scenu ponovno napisao. Mirka sam zvao da pišemo skupa, ali on je rekao da je već i zaboravio o čem se tu radi.

Šakić: Kako je Jagoda Kaloper došla u film? Dapače, često se ta uloga navodi kao najbolja ženska uloga u povijesti hrvatskoga filma, to se često čuje.

Papić: U početku sam imao dilemu između dvije glumice – Zdravke Krstulović, koja je bila etablirana, velika glumica i bila je jako lijepa žena; a znao sam da mora biti lijepa, odgovarala je tom tipu dinarske ljepote, nisu te dinarske ljepotice tako grube kako bi čovjek rekao, one su jako profinjene. Ne znam što je bilo sa Zdravkom... I Jagoda. Ipak sam se odlučio za Jagodu, jer mi je imala ipak ekspresivnije lice i imala je fenomenalne oči. Iako s njom nije bilo baš jednostavno raditi jer ona nije glumica od dugog teksta, nego sam morao dosta kadrova skraćivati. Nisam mogao montirati unutar kadra, što ja volim raditi, tako da montaža nema ništa. Za takve kadrove uviјek morate imati strpljenja i novaca i vremena. Daleko je lakše snimati kratke kadrove, ali ono što se dobije od nje u tom momentu, to je fenomenalno. Ona jednostavno sa svojim licem, s onim kako izvede neku stvar, najednom dobijete jednu vrijednost koja je puno više od onoga što je napisano. Jagoda je jedna slobodna žena, kad sam joj rekao za tu scenu silovanja, nikakvih tu nije bilo problema, a nije to bilo jednostavno za snimati. Pogotovo sa Čejvanom koji voli malo i popiti.

Šakić: Kad smo kod te slobode, otkud i kako takozvana lezbijska scena?

Kukoč: Je li to bilo u scenariju?

Papić: Ne znam, palo mi je na pamet, malo je naznake u scenariju tu bilo, to je isto razrađeno na snimanju. Ono nisu sve seljanke tamo sa sela u sceni, nego sam dvije-tri cure doveo iz Splita. Na svadbi je uvijek, uvijek je erotikaprисутна, ne samo kod mladenaca, među svatovima, i ja sam isto htio to postići, mora erotikе biti da bi se dobio kompletan dojam što je svadba i da bi se dobio što jači kontrapunkt jer svadba završi tragično. Onda sam to razigravao tamo sa tim curama, one su bile jako slobodne, jedna je bila iz Zagreba, manekenka, jedna iz Splita. Zapravo je jedina seljanka iz Vrlike ona mala koja kroz prozor gleda, koja je sa strane... Claude Lévi-Strauss, veliki sociolog ili antropolog, genijalan čovjek čijih sam se knjiga domogao... Recimo, *Tužni tropi*, genijalna knjiga koja je jako puno utjecala na moju generaciju; ne toliko ovdje u Jugoslaviji koliko je utjecala u Francuskoj, svijetu i uopće na europske intelektualce. A kako sam se ja služio francuskim jezikom, pročitao sam je i prije negoli je bila prevedena. Zapravo je to – kasnije kada sam razmišljao, uvidio sam da je to zapravo utjecaj Lévi-Straussa.

Šakić: To nas pak vraća na etnografski sloj *Lisica*, znači zapravo nam potvrđujete taj, makar nesvesni, utjecaj antropologije i etnografije, nekih tadašnjih intelektualnih tendencija u Vašoj generaciji?

Papić: Da. To što Lévi-Strauss otkrije kod jednog plemena u Africi, to je fenomenalno.

Šakić: Vi ste to pronašli u Vrlici, recimo. Svadba kao ritual. Seksualnost. Odakle ta želja za etnografskim slojem, što se vidi u *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj, Lisicama*, dokumentarnim filmovima, taj narodski sloj kulture, običaji, obredi kao što su svadba, plesovi, kolo?

Papić: Ja mislim da svaki film mora biti utemeljen na uvjerljivosti. Film je internacionalna umjetnost, pogotovo mi iz "malih" zemalja moramo se truditi da informacija u našem filmu bude razumljiva svakome. Često puta grijješe naši redatelji, čak i ovi najbolji, što neke informacije ne znaju plasirati u svijetu. Ali ako vi iskorijenite jedan film... U tome jest moć kulture, tu je kultura koja spaja. Vi se ne spajate s kulturom ili ne postajete internacionalni umjetnik tako što se odričete nečeg ili imitirate neku kulturu koju ne poznajete, nego morate držati onu kulturu iz koje su vaši korijeni, koju vi osjećate. Uvijek su takvi filmovi među najboljim filmovima. Ja sam uviјek želio ukorijeniti svoje filmove, ali nikada ih napraviti



Lisice (1969)

lokalnima. Recimo – neću spominjati ovdje imena – mi odabiremo film za kandidata za Oscara, i kad gledam taj film, ja odmah znam da u Los Angelesu neće imati pojma o čemu se tu radi. Recimo, mi u našim filmovima jako puno baratamo s pojmovima četnik, ustaša. Oni nemaju pojma tko je četnik, tko je ustaša. Vi to možete plasirati, ali mora biti jasno što je to. To se kroz radnju filma suptilno obradi. Amerikanci jako puno vode računa o tome, mi sve njihovo znamo, preko Coca Cole, traperica i filmova, znamo o Americi koliko i sami Amerikanci. Međutim, kad se snima film, kako se puno vodi računa hoće li netko u Africi to razumjeti. Što će nekome u Parizu ili New Yorku da gleda neki film koji mu ne donosi ništa novo o svijetu. Nema puno pravila u umjetnosti, ali ono što je Aristotel postavio u *Poetici*, to stoji: umjetnost je podražavanje života, umjetnost nije život. Kad bi ona bila život, što bi mi pravili filmove i što bi se pisale knjige. Ali uvjerljivost životna mora biti kompletna. To je jedna od stvari koja je mene vodila. I kada sam se toga držao, čini mi se da nisam nikada pogriješio.

Kukoč: Baš prije scene silovanja, ide scena kola u kojoj se vidi da sudionicima izbjija krv. To kao da sugerira kako silovanje proizlazi iz nagonskog, grubog mentaliteta tog kraja. Vi ste, zapravo, često u filmovima govorili o tom mentalitetu, nazovimo ga dinarskim.

Papić: Nije samo dinarski, mislim, a tako je opisano i kod drugih, da taj dinarski čovjek ima vrlo jak libido. I taj libido izbjija na sve strane iz njega. To je nešto vezano za podneblje, za mentalitet, za miješanje, tu su velike mješavine nastale, kad su Slaveni došli tu, zar mislite da su svi ovi drugi pred njima pobegli? Mi smo miješani, mješavina starih Ilira i Slavena i romanskog stanovništva, i svega.

Rafaelić: Možda ima veze sa supresijom vlastitih osjećaja; to nije mentalitet koji lako iskazuje osjećaje?

Papić: Da, dosta je toga skriveno, ali libido izbjija na sve strane, to su ljudi vrlo jakog libida. Ja sam želio da se to osjeti u filmu na neki način. Ono kada jednome krvari u kolu, to je jedna čisto metafizička stvar. To sam napravio tako. Zapravo, kada sam ispitivao seljake koji dobro igra-

ju kolo, jedan je rekao – pazite, mora biti ovo željezo i to sve skupa, dogodilo se često da ljudi prokrvare, ako nema dobru košulju, da se izgrebe od tog željeza. I to mi je dalo ideju, pa sam to uklopio u priču. Inače njihovo uporno i beskrajno igranje kola, do besvjести, to je isto libido.

Šakić: A ubojstvo na kraju, koliko je to logičan slijed fabule?

Papić: To je jedna od ideja vodilja, zapravo je njihova tragedija prouzročena ideologijom. Iako su oni zabit u tome selu, ali... Onda ceh uvijek plaća onaj koji je najneviniji. A najnevinija je ta žena. I nešto najljepše među njima. A oni to ubiju. Bilo je tu svakakvih varijanti, pa i da ona ostane živa. To je bio najosjetljiviji dio filma, toga sam se najviše bojao, hoće li ljudi povjerovati tome, to nije jednostavna stvar. Kako će on silovati nju, a dolje su svi? Onda je to osmišljeno da on padne, ozlijedi se... To je sve priprema za to silovanje. Strašno sam vodio računa da sve bude uvjerljivo.

Šakić: Mislim da drukčije ni ne može, jer on ima autoritarni karakter i logično mu je da ima ženu koju je poželio.

Rafaelić: To su inače elementi koji se provlače i kroz kasnije scenarije Mirka Kovača, svojevrstan suodnos erotizacije, smrti i seksa, vrlo blizu *Lisicama*, pogotovo u Zafranovićevim filmovima koje je pisao Kovač.

Papić: Ja mislim da su svi iza *Lisica* to slijedili.

Rafaelić: Znači *Lisce* su otvorile određena vrata?

Papić: Da, apsolutno, svi su htjeli to oponašati. Nije moguće da baš najskromnije to što kažem.

Rafaelić: Jesu li Vam ljudi prilazili nakon *Lisica*, govoreći: imali ste hrabrosti, stvarno je tako bilo za vrijeme Informbiroa, jesu li dijelili vlastite priče s Vama?

Papić: Da, jedni su prilazili, a drugi su prijetili. Nisu informbiroovci bili sretni tim filmom, nikako, jer oni su rekli, pa nismo mi silovali nevjeste. Nije to film o informbirovcima, to je film o staljinističkom mentalitetu. Naravna stvar, oni toga nisu bili lišeni.

Rafaelić: Koja je najgora reakcija koju ste dobili za *Lisce*?

Papić: Čujte, vjerojatno da u Beogradu film nije skinut i napadnut od strane Partije, vjerojatno bi bilo napada u Zagrebu, ali po nekoj drugoj liniji. Ali kad je u Beogradu film napadnut, onda je ovdje prihvaćen aklamacijom. Na

neki način je film od studentske pobune postao kao zaštitni znak te generacije. I ja sam sâm sudjelovao s njim, prije nego su zabranjene Budišine studentske demonstracije, dao sam im svoja kola na raspolaganje, već sam imao Austin 1300, engleska kola, od honorara od *Lisica*. *Lisce* su se vrlo brzo isplatile jer su bile jeftin film i samo od prve nagrade u Puli se dobilo koliko je film koštao, tako da sam odmah počeo dobivati učešće. Recimo, u onom filmu Branka Ivande o studentskom štrajku [*Poezija i revolucija – studentski štrajk 1971*, 2000] to sam ja vozio kola i dugim reflektorima osvijetlio Starčevićev grob da ga mogu snimiti, jer nisu imali rasvjetu. Zatim me još duge godine Čičak predstavljao kao "Krsto Papić, moj šofer iz '71." Nitko im nije htio dati kola, a ja sam bio dobar prijatelj s pokojnim Matkom Bradarićem koji je pod čudnim okolnostima kasnije umro u Bruxellesu. Ne zna se da li je ubijen ili je dobio infarkt, nešto je bilo čudno. On je u biti bio *spiritus movens* studentskog pokreta. On me pozvao tamo, pa sam dolazio kod njih, bio je tamo Budiša, Čičak, sjećam se Mintas-Hodak, to je bila ljepotica ljepša od svake glumice.

Rafaelić: Jeste li mislili da imaju nadu u uspjeh, studentski pokret, da je on nešto realno?

Papić: O tome jednostavno tada nitko nije razmišljao, mi smo svi bili za više slobode, pa za još više slobode Pošto je to bilo krenulo, i bilo je više slobode. Jer kod Tita je to bilo tako, mi smo svi na neki način bili njegove igračke. Njemu bi nešto puhnulo pa najednom postane liberal i dozvoli sve. Onda vidi da je to sve pretjerano pa poklopi, smjenjuje i tako, onda opet izađu na svjetlo staljinisti. Nakon Karađorđeva, nakon '71, najednom su izronili neki ljudi koji su se počeli ponašati kao '45, kao da je rat tek završio. Pa su počeli oblačiti uniforme, hodati u njima. *Lisce* i takvi filmovi su stvoreni u tom periodu kad su bile otpuštene uzde. Jugoslavija bi se malo okrenula prema Zapadu, onda se malo toga uplaši, a onda prema Istoču. A mislim da je tu veliku stvar igrao Sovjetski savez. Recimo ja sam tamo bio na crnoj listi, nijedan moj film nije išao ni na festival niti je ikad bio kupljen, ništa. U Francuskoj sam saznao za to, kad sam snimao tamo, neki režiser Rus mi je rekao, koji je snimao za francusku televiziju kad i ja, nakon Cannes-a 1970.

Kukoč: Kako je išla priča s *Lisicama* i Cannesom?

Papić: Kad *Lisce* nisu mogle biti prikazane u konkurenciji

u Cannesu, budući da jugoslavenska komisija nije odobrila, Favre Le Bré je zvao Jadran film nekoliko puta da pita ima li šanse da se film pusti. Zatim se ponovo sastala ta komisija u Beogradu i rekli su da ne dolazi u obzir. Ili se nisu ni sastali, mislim da je Jurica Peruzović zvao – on je bio ta veza sa Cannesom – zvao je predsjednika komisije, Slobodana Glumca, on je bio direktor Borbe tada, inače iz Udbe je došao. Protiv mene su bile i sve moje kolege; zapravo, nitko nije volio da ja idem u Cannes. U Francuskoj je to bilo skandalozno, ali ipak, pošto je festival pod pokroviteljstvom Ministarstva vanjskih poslova, rečeno je festivalu da ne prave veliku galamu oko toga, nego umjerenu. Ali novine su napravile, to je bilo skandalozno, da tko autoru može zabraniti. Francuzi su bili normalna demokratska zemlja, i nekakva državna komisija ne da... Ali riješilo se tako da sam mogao ići u Quinzaine. Prije Cannes-a ja sam osjećao da će tu biti nešto, jer organizirana je preko Jadran filma projekcija mojega filma. Langlois, direktor kinoteke, bio je oduševljen filmom i onda sam išao u Pariz na specijalnu projekciju gdje sam predstavio film, a na toj projekciji su bili i članovi komisije i predstavnici Quinzainea. Cannes i Quinzaine nisu tada bili konkurenca. Tada su ovi javili Terešaku, ocu ovog producenta Terešaka danas, koji je bio predstavnik Jugoslavije filma, da oni žele film. Iz Quinzaine su rekli da su, ako film ne bude mogao ići u konkurenčiju, oni zainteresirani. Bili su pitali da zašto nisam prijavio film za Cannes, a ja sam rekao, Jadran film je prijavio, ali nije me državna komisija pustila. Poslali su tri druga filma, a canneska je komisija sva ta tri filma odbila. Možda bi jedan bila čak i uzela, jedan je bio od Puriše Đorđevića, *Biciklist*. Iz Hrvatske nitko, bio je jedan srpski, jedan slovenski, jedan čini mi se makedonski. Pošto ni drugi put nije prošlo, trebalo je kopiju vratiti. Tu mi je pomogao Terešak. Bio sam u Parizu, i rekao sam mu da drži kopiju koliko god može, da je ne vraća. Jugoslavija film je tražila kopiju natrag, a Terešak je rekao da će kopiju poslati natrag Jadran filmu jer da je Jadran film dao nalog da se njima vrati. Tako je kopija bila dosta dugo u Parizu i mogla se vrtjeti, a on je posebno vrtio još jednoj komisiji, ali nije išlo. Zatim sam išao na Quinzaine, to mi nisu mogli zabraniti jer nisam trebao proći komisiju, na Quinzaineu ne predstavljaš zemlju nego predstavljaš samog sebe, autora. I sve je to u Francuskoj pisano pošto je film imao jako dobar prijem, jako puno ljudi je bilo na svim projekcijama. Odatle je film otisao u Ameriku i na sve strane svijeta.

Kukoč: Dakle, zbog *Lisica* ste pozvani da radite u Francuskoj, spomenuli ste, to je bio film *À propos des étrangers en France*?

Papić: Za francusku televiziju. Imali su već zamišljenu seriju, šest redatelja je bilo određeno, a ja sam upao neplanirano. Izgleda da je Olivier Todd video *Lisice* u Cannesu. Dobili su moj telefon od Terešaka. Taj Terešak, njemu nije bilo lako (to je onaj čovjek koji je primio Oscara za Vukotića), on je svaki čas mogao biti smijenjen jer su u Jugoslavija filmu bili bijesni. Na otvorenju Cannes-a isto tako, ja u bijeloj dolčeviti i crnom odijelu – to je mogla biti zamjena za smoking – na svečanom otvorenju tamo sjedim ja, a predstavnik Jugoslavija filma ne. Ja sam se slučajno tamo našao i čujem jednog činovnika iz Jugoslavija filma kako govori, vi ste cijelu jednu zemlju izbacili iz programa, a ovaj kaže kako mi, nismo mi, izbacili ste vi jer vi niste dali vašem filmu da sudjeluje – koji mi, to nije naš film, kaže činovnik! On je mislio da ja ne znam francuski, da ga ne razumijem, taj Gruić. No, ovi s televiziju su me pozvali u Pariz, dva-tri dana u hotelu da smislim temu. Ja mislim, o čemu ću, kakvu temu smisliti, i što ću drugo, kažem, nego o radnicima, o strancima u Francuskoj i tako. I ja to kažem uredniku, a oni mi dali ekipu, moj snimatelj je bio Maurice Albert. Onda smo snimali po Parizu radnike iz Maroka, pa odavde, intervjuje, pa neke naše. I mislim si, što ću s tim, neću se više brukati, još ću par dana snimati pa ću reći uredniku da nisam ja ništa našao. Ali išli smo sad ovdje, sad ondje, dnevница, fino živim, svaki dan mi se sastanemo pa se vozimo 50 kilometara, pa u neku gostionicu gdje stranci uopće ne dolaze i baš na takvom jednome ručku kaže meni snimatelj (čita *Le Monde*), gledaj ovo, možda bi tebe ovo zanimalo. Ja uzmem i piše tamo: u Bourgoni župnik je odlučio da nema mise dokle god ne uspostave ljudski odnos sa 400 Turaka koji su stigli u njihovo selo, ima tamo tvornica pamuka. Turci ne znaju francuski, ovi ne znaju turski, cijelo se selo uplašilo, piše tamo da se ljudi boje da će im silovati žene i tamo čak slika, a Turcima preko očiju ona crna traka. Pa mislim se, ovo je tema za mene, idemo tamo. Olivier Todd kaže, jer morali smo idući dan pitati urednika, on me "Kristo" zvao, kako ide snimanje, a ja: slabo, sve što sam ovdje snimio, to nije ništa, o tome ne mogu napraviti film. To su sve intervjuji, imate to svaku večer na televiziji. Pokažem mu taj članak, a on veli da je to jako zanimljivo, nema problema, zaboravi ovo što si dosad snimio. Ali odmah da idem s ekipom i ako vidim da je u redu, da snimamo, a ako nema, ništa, da sam i

tako pridodan, projekt je bio planiran prije godinu dana, a mene su zbog *Lisica* dodali. Došao sam u to selo i tamo smo snimili film, sve se odvijalo fenomenalno. Ja sam bio taj koji je Turcima objasnio o čemu se radi. Našao sam među Turcima jednog makedonskog Turčina koji je odselio u Tursku pa je došao kao radnik u Francusku, kao gastarabajter. Onda sam ja njemu objasnio da kaže Turcima da župnik štrajka ne držeći misu, da je on za njih, a ne protiv njih. Zatim su Turci nedjeljom nakon svoje molitve napravili u jednoj sobi džamiju, doveli hodžu sa sobom. Onda sam snimio kako hodža traži gdje je Meka u Francuskoj. Molio sam hodžu da postavi tepihe, jer moraju tepisi dole biti, i sve je on to postavio pred mnom, pravi džamiju u Bourgoni. I taj film počinje da kamera ide putem, pa dolazi do sela, i čuje se hodža. Onda su se oni jedne nedjelje obukli i došli župniku. A župnik neki ljevičar. Župniku je brat član Centralnog komiteta komunista Francuske. Župnik meni stalno više "Tito ovo, Tito ono"... A župnik neki mlađi ili ne, onako, srednjih godina, on je kasnije išao i u Tursku kao gost, ostao je u dobrim odnosima s njima, neki se već naučili nešto francuski. I oni su se tako jedne nedjelje obukli svi u crna svečana odijela i uzeli župnika. Nosili ga kroz cijelo selo. Stanovnici izašli, gledaju, i zatim je došlo do pomirenja i pružena je prva misa, i došli su Turci na misu.

Rafaelić: Taj film zapravo nije nikad bio prikazan u Hrvatskoj?
O tom se filmu kod nas gotovo ništa ne zna i mi mu nismo ušli u trag.

Papić: To je išlo unutar Panorame, reportažne emisije na prvom programu, tamo je bio intervju sa mnom i isječak iz *Lisica*, a zatim je išao moj dokumentarni film.

Rafaelić: Možda nije zaveden kao dokumentarni film, nego kao reportaža.

Papić: Da, moguće, jer sve je to skupa bila jedna emisija. Intervju sa mnom je sniman elektronski, televizijskom kamерom, *Lisce* su prebačene, jedan dio. To je bilo '70, krajem srpnja ili početkom kolovoza, odmah nakon Cannes-a. Jacques Siclier, njihov čuveni povjesničar filma, napisao je u *Le Mondeu* da je to bila daleko najbolja emisija francuske televizije te sezone. Urednik je bio Pierre DeGroupe, otac moderne francuske televizije, mada me nije pozvao on, nego Olivier Todd, veliki novinar, ali je Todd morao demisionirati baš zbog nas jer je doveo šest stranaca, a mi smo napravili rusvaj... Rus pije *calvados*, a ekipa snima.

Rafaelić: Kakav je bio prijem filma?

Papić: Moj film je bio fenomenalno primljen, prikazan je na francuskoj televiziji nekoliko puta. Pierre Degroupe – u međuvremenu je Olivier Todd demisionirao – dolazi u dvoranu da vidi film, a uopće se ne pozdravi sa mnom. I dođe s nekim svojim asistentom i sjedne u prvi red. Kažem montažerki – idem ja van, dolazi urednik koji se neće pozdraviti sa mnom. Ona da je on takav, čudan čovjek. Sad se on nekoliko puta naginja i nešto govori asistentu u uho, ona kaže, izgleda da mu se film jako sviđa, ja sam čuo da je rekao nije loše, nije loše... On dolazi nakon filma i kaže – gospodine Papić, dođite kod mene. Niti mi čestita, ni ništa. Ja dođem u sobu, on kaže, kako ste me iznenadili. Meni su rekli da ne znate što ćete snimati, da ste htjeli oticí, pa nisam ništa očekivao. A ovo je fantastično! Ostanem ja tamo na dnevnicama do prikazivanja filma, i opet nakon prikazivanja filma on mene zove, kad je video kritike i sve, da bih li stalno radio na francuskoj televiziji? Pa kažem, bih, samo ne znam što. Kaže on da će dobiti svoju ekipu i ići po zadatku kamo treba. A baš je poginuo jedan snimatelj u Vijetnamu. I ja kažem – pustite me par dana da razmislim.

Rafaelić: Ali niste ostali u Francuskoj, očito.

Papić: Baš se bio završavao pulski festival, na koji sam i zaboravio. Ne, zapravo, već sam dobio telegram od supruge da su *Lisce* pobijedile. Onda ja nazovem Jadran film, Mindu Jovanovića, pitam kako su *Lisce* mogle pobijediti, a bio skoro zabranjen film kad sam otiašao. E, veli, gledao je Tito film, i rekao je ovo je jako dobro, a ostali...

Šakić: Što je s pričama da se prije Pule sve prikazivalo Titu na Brijunima i čekalo na njegov signal koji film može dobiti nagradu?

Papić: Ne vjerujem da je davao signale, nego se samo osluškivalo koji mu se film sviđa. A Jadran film je imao, tj. Minda Jovanović je imao je jako dobru žnoru s operaterom. Operater je prenosio, navodno je nakon *Lisica* bila tišina, nitko nije ništa govorio. Onda je Tito rekao "Pa to je dobro, dobro to". Pa su neki rekli: druže Tito, vidite kako je tamo služba bezbednosti pokazana. Tito veli – ma šta bogati ... činili smo mi puno gore. I da je to odlučilo, iako žiri nije bio jednoglasan... Zapravo, najveću ulogu u žiriju je odigrao France Štiglic, slovenski redatelj, i jedan producent iz Novog Sada, Draško Redžep. A filmu je nakon Quinzainea bio otvoren put u svijet. Išao je svuda, ne

R. Šerbrdžija, K. Zidarić, Lj. Samardžić i Z. Heršak u filmu *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*

toliko na neke razvokane festivale, ali išao je, odmah su ga Amerikanci kupili.

Rafaelić: I tada ste odlučili da nećete ipak raditi za francusku televiziju, nego se odlučujete vratiti?

Papić: Rekao sam si, šta sad, idem snimiti još jedanigrani film. Tada je pobijediti u Puli bilo čudo.

VI. *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* (1973)

Šakić: Na Brešanovu *Predstavu Hamleta* ste se tada odmah odlučili?

Papić: *Hamleta* sam odmah vidio, u kazalištu, i rekao si, joj ovo je dobro, a inače sam Ivu Brešana znao s fakulteta. Nismo bili skupa na godini, ali smo neke seminare skupa pohađali, znao sam ga kao jednog od onih studenata koji stalno nešto diskutira. Rekoh, vidi ti Brešana, pa to je genijalno napravio. Zatim sam došao do njegovog telefona i pitam – Čuj, bi li ti imao šta protiv da se snimi

film po ovome? – Šta bih imao protiv! – Onda sam išao ja kod Ive i cijelo ljeto smo radili na scenariju i ufurao se u snimanje i vrlo lako smo dobili producenta, beogradskoga, zvao se Perković, firma se zvala Centar film. Film je bio dosta skup, njihov je uvjet bio da uzmemo dva srpska glumca, jer im je važno bilo radi tržišta, ne radi ničeg drugog, jer u Srbiji je vrijedio sistem zvijezda. Tko je imao Milenu Dravić i Ljubišu Samardžića, taj je prodavao film. Mogao je film ne znam kakav biti, a cijela Srbija gleda. No na kraju se nisu potpisali na špicu kao koproducenti, molili su da ne nakon što su počeli napadi na film. Već je Centar film, taj Perković, imao previše problema zbog crnog talasa.

Kukoč: Kako ste bili zadovoljni glumom Milene Dravić i Ljubiše Samardžića?

Papić: Jako, Milena Dravić je genijalna glumica, a Ljubiša Samardžić je čak ostajao po noći sa seljacima da nauči dalmatinski akcent. Bili su profesionalni, perfektni.



Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj: 1 / Zvonko Lepetić i Krešimir Zidarić

Šakić: Kad su počeli politički problemi, što zbog *Lisica* što zbog Brešana, ipak je to bilo neposredno nakon Hrvatskog proljeća?

Papić: Mi smo počeli snimanje, sve je to išlo. Nakon Hrvatskog proljeća u kulturi nikakvih turbulencija nije bilo, bilo je samo u politici. Tek sa smjenom beogradskih liberala počeli su obračuni u kulturi. Ja sam bio pred kraj snimanja filma, trebao sam snimiti u Zagrebu u vili ispod Sljemeна, u podrumu, još jednu scenu. Taman smo završili snimanje i na Televiziji Zagreb pojavio se napad na film, nepotpisan, u *Dnevniku*. Napad na komad, a i na snimanje filma, da je reakcionaran, i danas se ne zna autor toga teksta, makar se prepostavlja. Neki kažu da je napisan u komitetu, kolektivno. A Neda Ritz mi je kasnije rekla da je ona trebala to pročitati, ali da je odbila jer je film ranije jako hvalila.

Rafaelić: Da, postoji jako lijep prilog sa snimanja filma, mislim da je Silvija Lukš na setu s Vama i s Brešanom.

Papić: I to je napadnuto, kao, demonstriraju reporteri.

Šakić: Da, tako je to išlo u sistemu, na primjer da radni kolektivi tiskare odbija tiskati časopis, i slično.

Papić: Da, da, samoupravljači. I nakon toga je počelo.

Rafaelić: Film je bio snimljen u tom trenutku?

Papić: Još sam imao malo, završio sam taj dan snimanja, i što sad, kud sa filmom? Smontirao sam film i otisao u Nizozemsku, dobio sam poziv da dođem snimiti do-



2 / Rade Šerbedžija i Milena Dravić

kumentarni film, *Ribare iz Urka*. Snimio sam tamo film, vratio sam se, još sam nešto malo u montaži popravio *Hamleta* i ništa, film je stajao, nije se znalo što da se radi s filmom, Jadran film je rekao da se čeka. I zatim je film išao na pulski festival gdje je bio blokiran koliko god se moglo. U međuvremenu su trajali napadi na Brešana i na njegov komad, i to na sto načina. Sastali se borci u Kninu, sastali se borci u Sinju, sastali se borci i izrazili svoje nezadovoljstvo. Brešan je bio jako očajan čovjek, a ja sam nekakvo iskustvo od *Lisica* imao, pa nek' napadaju. Ljubiša je zapravo tamo u Puli odigrao veliku ulogu oko filma jer je bio veliki autoritet, on je i partijski dobro stajao. Mislim da je film dobio, ili sam ja dobio onu treću nagradu za režiju, a Ljubiša je dobio Arenu zlatnu, bila mu je to valjda peta ili šesta godina, ili on ili Bata su dobivali...

Šakić: On je dobio za ulogu u više filmova (*Bombaši, Sutjeska!* *Predstava Hamleta*), a vi Srebrnu arenu za režiju.

Papić: Da, nisam brončanu?

Šakić: I uvršteni ste u Berlinale.

Papić: Da, ali kad, 1974, a ovo je 1972. Zaredali su napadi u *Narodnoj armiji*, u svačemu, u *Komunistu*, da je to namjerno planiran film da minira *Sutjesku*. Glavni dokaz je bio što lika prvoborca nema u komadu kod Brešana, nego smo ga mi u scenarij uveli, jer sam ja rekao lvi da to mora biti što bliže Shakespeareu, inače neće svijet razumjeti. Što bliže originalnom *Hamletu*. Onda smo uveli lik oca, ima puno više dodira s originalnim *Hamletom* nego što



3 / Jovan Stefanović, Rade Šerbedžija i Izet Hajderhodžić



4 / Izet Hajderhodžić

ima komad. A i meni je to više odgovaralo. Ali imao sam sreću da se Ivo Brešan sa svim tim slagao. Onda je film bio onako... nikud nije išao, pa da ga ipak treba nekako prikazati, pa mi je rečeno da ne smiju biti veliki plakati nego samo mali formati plakata, i tako je film stajao. I onda je Želimir Matko doveo jednog od selektora Berlina. On je njega zapravo doveo da vidi i neke crtane filmove i neke dokumentarne, ali i da mu prikaže *Hamleta*. Vidio je *Hamleta* u Jadran filmu, u onoj projekcijskoj dvorani, i rekao da će odmah pozvati film u glavnu konkurenčiju. Kažem ja Matku, ali neće dati. Pusti, veli, neće ako ti vodiš, ali ako ja vodim, dat će. Složili su paket, pozvali još i Vukotićev film, a Vukotić je bio član Centralnog komiteta. Ovaj iz Berlina je rekao da ako ne ide *Predstava Hamleta*, oni za dugo neće uzimati niti jedan jugoslavenski film. Onda se ponovno sastala ona komisija, sad je bila drugačija, u Beogradu, i ja sam prošao, u paketu. Film je otišao u Berlin, ali to se više manje tajilo ovdje, nije imalo nekakvog publiciteta. A u Berlinu je film fantastično primljen. I u *Film Quarterlyju*, to je bio značajan časopis, izašao je esej od jedno 6-7 stranica, posvećen *Hamletu*. Onda je film pozivan na razne festivalе, dobio distribuciju na 16mm u Americi, što je tada bila velika stvar. To je značilo da ide u filmske klubove, na sveučilišta.

Kukoč: Kad ste već spomenuli lik oca-prvoborca, bilo je baš suprotnih prigovora, da ste iznevjerili dramsku situaciju predloška uvođenjem tog lika.

Papić: Pa mislim da nismo, i naš otac umre, nije ostao živ. Zapravo ubiju ga. I tamo i ovdje oca ubiju.

Šakić: Koliko je *Predstava Hamleta* pandan *Lisicama*? Imamo opet odnos mase i autoriteta, pojedinca i vlasti. Kao varijacija na temu.

Papić: Ta dva filma se negdje dodiruju. Držao sam se Truffautove izreke da se drugim filmom mora potvrditi prvi film. I da je teže napraviti drugi film nego prvi.

Šakić: Snimatelj je opet bio Vjenceslav Orešković. Da li je promjena iz crno-bijelog u kolor naštetila filmu? Meni se čini da je kolor nešto donio *Predstavi Hamleta*, no s druge strane, kada pokušam zamisliti film kao crno-bijeli, postaje još sličniji *Lisicama*.

Kukoč: Kao da tom krajoliku više odgovara crno-bijela fotografija.

Papić: Da, moguće je da mu više paše crno-bijela tehnika, ali više se nije moglo snimati tako. Sve je bilo prešlo na kolor. Danas ako hoćete snimati crno-bijelo, to je skuplje, film ne možete razviti... možete iskopirati crno-bijelo, ali to nije to. Danas je to daleko veći luksuz nego bilo što drugo.

Šakić: U filmu je otvoren kraj, mi ne znamo što je bilo dalje?

Papić: Film ima po meni kraj koji sugerira da pravi *Hamlet* tek sad počinje: sad je otac mrtav, ima zamišljeno Šerbedžijino lice, kamera ostaje dugo na njemu, znači završili smo ovu priču i ovdje počinje sad pravi *Hamlet*.

Šakić: U onom završnom ritualnom prikazu gozbe, sličnom gozbi u *Lisicama i u Izbaštiju* (u sva ta tri filma imate sličnu gozbu), u toj sceni Bukara se prežerava, jako puno pije i onda pleše kolo do iznemoglosti, kao da je svjestan neke svoje krivnje ili izdaje pravog partizana. Naime, dobiva se dojam da on sebe tjera do krajnjih granica dok ne padne zbog krvarenja. **Moj dojam je tu bio da Bukara nije ostao negativac do kraja, kao da on pokazuje svjesnost nad onim što je napravio.**

Papić: Ne ide on to svjesno, ne bih rekao da ga peče svjest. Zapravo, on je metafora za čitavo društvo. Društvo ide kud je krenulo i ići će dokle će ići. A tako se i pokazalo. Jugoslavija išla, išla, išla, plesala, plesala, plesala i raspala se.

Šakić: Kad gozba počinje, kada zove ljude da idu žderati s njime, najveći dio gledatelja predstave odlazi uz brdo nazad u selo...

Papić: Pola-pola.

Šakić: Moja procjena bila je dvije trećine. Dakle, oni njemu planski okreću leđa i odlaze? I Lepetić je svjestan što se dogodilo, skida kostim i odlazi.

Papić: Lepetiću je upropastištena kćer. Raspadaju se, otprije pola statista smo uputili da odu, a pola je ostalo, kako uvijek to i biva.

Šakić: Jedu u onoj sablasnoj tišini.

Papić: To smo htjeli kao neko drogiranje naroda. Ide jelo, piće, blud i raspadanje Bukare, jer Bukara na početku ima jako malu fleku od uboda noža, a pod kraj jako puno krvi je iscurilo. Ako je to tko zamijetio.

Šakić: Gdje ste snimali, u Vrlici?

Papić: Snimalo se u Perkoviću, kraj Šibenika.

Šakić: Da, prepoznao sam željezničku postaju. A motiv vlaka? Dolazi se vlakom, odlazi se vlakom... Često je u filmovima 1950-ih, 60-ih... od Bulajića pa do *Predstave Hamleta*.

Papić: Vlak je veza sa svijetom, odnekud dolazi i donosi nešto, vlak je uvijek simbol nečega što dolazi.

Rafaelić: Što se tiče odmaka od dramskog predloška, za filmu se može reći da nije toliko humorističan kao drama, iako je drama iznimno tragična – pogotovo na kraju. U vrijeme premijere, gledatelji kao da su očekivali filmovanu dramu, a ne autorski pogled?

Papić: Stoga jer je ta predstava imala ogroman uspjeh u Hrvatskoj i zapravo, svi oni koji su vidjeli originalnu predstavu razočarani su filmom. Ali da sam se ja držao te predstave, onda ne bih nikad Berlina ni video. Recimo, kada su u Montrealu bila četiri moja filma prikazana, direktor festivala inzistirao je na *Predstavi Hamleta*. *Lisce* za njega nisu bolji film. Rekao mi je da je prvi put video *Hamleta* na berlinskom festivalu te godine doletio iz Kine i ja sam bio šef propagande onog filma koji je tebi uzeo nagradu. A to je bio kanadski film. I stvarno do zadnjeg časa su meni govorili da je gotovo, da je medo moj, ali došao je pun avion kanadske ekipe, i pobijedio je film koji se zvao *Duddy Kravitz*. Ne znam čiji je taj film, ali to je jedan od prvih filmova Richarda Dreyfussa.⁵ To je neka židovska priča, ja nisam video film, navodno da je dosta dobar film. Onda sam ja ostao samo nominiran za Zlatnog medvjeda. Ono je dramski tekst, a ovo je film, ne može se doslovce snimiti drama i film, pogotovo ne ova koja je jako bazirana na dijalogu. Isto tako, sad je nedavno 2007. u New Yorku, u Lincoln centru bio prikazan film. Bili su tamo sve mladi ljudi, nisu znali ni za komad ni za ništa, to je bila doslovce fascinacija filmom.

Šakić: U međuvremenu je došlo i do procvata šekspirologije, pa sama činjenica da je riječ o parafrazi Shakespearea vjerojatno strane strašno zanima.

Papić: Pa ušao je taj film u jednu knjigu jednog šekspirologa, to je jedan njemački profesor koji je pisao o svim filmovima pisanim po Shakespeareovu *Hamletu...* ili po Shakespeareu uopće. Poslije je on meni poslao tu knjigu, video sam da me uvrstio kao adaptaciju. On kaže - nevjerljivo stvar – najbolje "biti ili ne biti" izgovoreno je na jeziku koji uopće ne razumije: Šovagović pripit ide iznad onog sela, kaže "biti ili ne biti", legne i zaspe, da je to najbolje.

⁵ Film *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1974) režirao je Ted Kotcheff, televizijski redatelj i kasniji redatelj prvoga *Ramba*, *Prva krv* (1982). Riječ je o filmskoj ekranizaciji klasičnoga kanadskog romana Mordecaia Richlera. Film je, osim Zlatnog medvjeda, nominiran za Zlatni globus u kategoriji najboljega stranog filma i za Oscara u kategoriji najboljeg adaptiranog scenarija. Richard Dreyfuss glumio je ranije

na televiziji i u kazalištima u New Yorku, a zapažen je u prvoj polovici 1970-ih u filmovima *Dillinger* (John Milius, 1973), *Američki graffiti* (George Lucas, 1973) i ovom, kod nas poznatom pod naslovom *Duddy* visoko leti. Uskoro su uslijedili uspjesi sa Spielbergom: *Ralje* (1975) i *Bliski susreti treće vrste* (1977). (Nap. prir.)

Rafaelić: Kad smo kod pitanja jezične barijere, koliko se pažnje poklanja titlovima na filmu? Je li to ona finalna barijera na filmu između, recimo, američke publike i našeg filma, tada i danas?

Papić: Apsolutno, to je jedna od najbitnijih stvari, jer jezik je barijera. Mislim, za Ameriku su titlovi u svakom slučaju barijera, jer njihova publika nije navikla čitati titlove. S Francuskom je drugačije. Francuzi, recimo, svaki film, ako je malo značajniji, prevode. Recimo, kad je *Izbavitelj* igrao u Francuskoj, on je krenuo u 12 kina, u tri kina je bio s titlovima, a u devet sinkroniziran na francuski. Originalna verzija i sinkronizirana verzija. Ali američka publika nema uopće tog iskustva s gledanjem filma s titlovima, osim kritičara i filmofila. A u srednjoj Americi je to nemoguće, tamo ne igra niti jedan film s titlovima. Recimo Fellinijevi filmovi, pa Bergmanovi, ovi što su, kao, bili uspješni, niti jedan od njih nije igrao osim u centrima filmske kulture. New York, Los Angeles, San Francisco, Chicago, i gotova stvar!

Rafaelić: Koliku ste poklanjali pažnju titlovima na filmu?

Papić: Jesam, koliko mogu, ali tu mora biti stručnjak za jezik, tu postoje neka pravila, koliko slogova možeš staviti, to je ograničeno. To je cijelo umijeće, kako titlovati jedan film. Onda, ne smije se nikada dozvoliti da titlove ispisuju ljudi kojima jezik nije materinji. Recimo prvi prijevod *Lisica* na francuski je bio jako slab, grozan. Čak sam i ja to primijetio, pa smo ispravljali. Bio sam u New Yorku i kada sam Eliji Kazanu prikazivao film, bili smo kod jedne diplomatinje iz Francuske u stanu, ona je bila ataše za kulturu u New Yorku, pa je imala u svom stanu malu dvoranu. Pozvala nas je na večeru, i vrtjeli se *Lisice*. Ja sam sjedio kraj Kazana, i pitam ga kakvi su mu titlovi (bili su jako dobri jer su ih Amerikanci napravili za svoja sveučilišta). A on kaže – uopće ih ne čitam! Sve razumijem i bez titlova, ovakav film ih ne treba.

VII. *Izbavitelj* (1976) i *Infekcija* (2003/2005)

Šakić: Kako je započet *Izbavitelj*, nakon *Predstave Hamleta*, opet s Brešanom?

Papić: *Izbavitelj* je počeo u jednoj teškoj krizi, kako u Brešanovoj, tako i mojoj.

Šakić: Kako ste došli uopće do te priče Aleksandra Grina?

Papić: Ja sam priču mutno znao jer sam studirao i rusku književnost. Grin je bio jako cijenjen pisac, on je neki poludisident. Nije zapravo onaj pravi ruski disident, on je umro pod čudnim okolnostima u vrijeme Staljina. Ja sam govorio Brešanu da bih radio film po Kafka, *U kažnjeničkoj koloniji*. To mi je bio san cijeli život, ali nikada nisam mogao naći ključ. Onda je Brešan pročitao tu priču, i kaže Brešan – ma ja sam pročitao tu priču, ali ja ne znam šta bi se s tim napravilo. Rekoh da ne znam ni ja, samo da mi je nekako duh te priče prenijeti, to bi bila velika stvar. Ali, kaže, ima jedna druga, mislim da bi se po njoj moglo, to je *Lovac na štakore* od Grina. Onda sam ja to pročitao, *Pacolovac*, beogradsko izdanje. Brešan je napisao scenarij, ali to je bila takva produkcija, to ni Hollywood ne bi mogao. Zamislio je Petrograd kao mjesto radnje; teku rijeke, dvorci se ruše, mostovi se otvaraju i zatvaraju... rekao sam mu, pa gdje bi mi to snimili, tko bi dao novce? A on, da ustvari to i nije scenarij za mene, nego da ja to pošaljem Polanskom! Ali je ona osnova bila jako dobro uhvaćena, ti likovi i sve, to mi se svidjelo. Onda smo se povukli jedno ljeto – ili je scenarij već bio odobren? – uglavnom zadnji draft za zadnju verziju scenarija, jedno cijelo ljeto radili smo na Žirju. Brešan, Zoran Tadić i ja. I tu je zapravo udaren temelj ovakvom filmu kakav jest.

Šakić: Film zapravo ima ove neke fantastične crte karakteristične za kasnije Tadićeve filmove. Kad je mjesto radnje prebačeno u Zagreb?

Papić: To je bila moja zamisao, naravno da nećemo snimati film u Petrogradu, jedva ovdje dobiješ film, to je suludo bilo, ili pak da ga Brešan šalje Polanskom, a Zoran je jako puno pomogao u samoj dramaturgiji filma.

Kukoč: Grinova se priča zbiva u istom vremenskom razdoblju?

Papić: To se događa u nekoj krizi, mislim da se može u priči osjetiti da je to neka predrevolucija ili postrevolucija, ljudi su gladni. Priča je jako dobra, ali bilo je jako puno ljudi koji su mene napadali da smo mi otišli daleko od priče. Zapravo ta priča se događa u jednom somnabulnom stanju, jedan je čovjek bolestan. Pa on ima neke vizije. Film ima tih tragova, ali puno je tamo likova izmisljeno.

Šakić: U filmu ima tragova toga, radnja kreće dosta realistički, a u trenutku kada u napuštenoj banci (staroj Sveučilišnoj knjižnici) zazvoni telefon, koji ne bi trebao raditi, ili još prije,

kad ulazi u napuštenu zgradu banke kao da se film prebacio u vrijeme sna.

Papić: Ne, to počinje čim on uđe u podzemlje.

Šakić: Pogotovo kada zazvoni telefon pa odmah dobije nju, pa se ona ne sjeća da mu je dala broj, pa onda ona nestane...
Somnabulično stanje.

Kukoč: To stanje počinje već sa špicom.

Papić: Mi smo to snimali po Zagrebu; ljudi su se čudili, hodaju u najlonskim kabanicama, to je Jasna Novak fenomenalno napravila kostimografiju. Onda me sretne Boško Violić pa kaže – pa šta to radiš? Radim film o ljudima-štakorima. On me gleda, pa dobro, veli, sretno! Onda, sretne me Danijel Dragojević i kaže – šta to radiš? Ja svakom kažem da radim film o ljudima-štakorima, normalno da ne objašnjavam. A veli on, to ti je unaprijed propalo, zato, kaže, jer štakor je mali. A da bi ti na filmu pokazao strah, ti bi štakora morao uspraviti, da bude veliki, a to ne možeš. E velim, mogu, ja sam to napravio! Pretvorio sam ljude u štakore.

Šakić: Ljudi-štakori su kao neki vampiri, to se širi kao vampirizam.

Papić: Pa je, ja sam se čuvalo toga, ali opet nisam mogao to izbjegći. Tu ima elemenata vampirskog žanra.

Šakić: I: tko su ljudi-štakori, fašisti ili komunisti?

Papić: Fašisti, ali ni komunisti nisu imuni.

Šakić: Da, jer postojao je, koliko sam čitao, određen oblik kampanje protiv tog filma koju je vodio Stipe Šuvan. Da ste aludirali na fašiste, ali da je zapravo riječ o komunistima.

Papić: Šuvan je bio bistar čovjek, on i Stevo Ostojić, urednik *Filmske kulture*, sazvali su jednu od onih tribina *Filmske kulture*, svi su fotografirani koji su tamо bili, trebao sam i ja, ali nisam htio doći. To je bila velika diskusija o stanju u kinematografiji, i tamо je Šuvan to rekao. A baš tih dana je *Izbavitelj* bio prodan jednom američkom distributeru, ali nikad nije bio prikazan jer je Jugoslavija film nešto s kopijama zeznula i tako se film nikad nije distribuirao u SAD-u iako je prodan. Barenholtz, on je bio najveći distributer europskih filmova, on je pripremao veliku premijeru filma u New Yorku; da je on bio lansirao film, tko zna kako bi to bilo.

Kukoč: Jeste li prebacili radnju u prošlost baš zbog toga da se ne bi direktno osjetila aluzija na komunizam?

Papić: Radnja je već kod Grina bila tridesetih ili dvadesetih.

Šakić: Šuvan je izjavio, taj sam citat našao, spomenuo je primjere "primitivnih pamfleta" kakvi su *Predstava Hamleta i Izbavitelja*.

Papić: *Hamleta* je bila kupila za američku distribuciju kompanija koja je distribuirala filmove za svećilišta, na 16mm. To je bilo u novinama, i on veli: eto, sad umjesto da vide samoupravnu Jugoslaviju, oni će vidjeti taj primitivni pamflet *Mrdušu Donju* i *Štakore*, eto tako se mi predstavljamo u svijetu.

Kukoč: Kako su vani prihvatali taj film?

Papić: Dobro, gdje god je bio prikazan. U Trstu, a to je tada bio najveći festival fantastike, film je trijumfirao! Kasnije je dobio francuskog distributera i počeo se u 11-12 kina u Parizu prikazivati, ali naravno, nije dugo izdržao u toliko dvorana.

Šakić: Pobjedio je na Fantasportu.

Papić: Pobjedio je u Parizu, evo tu je u ovoj sobi nagrada iz Pariza, pola djevojka, pola neka životinja. Film je zaradio velike novce, ja sam dobio četiri-pet honorara za taj film. Jer smo mi imali ono učešće. Zapravo smo mi i sad suvlasnici svojih filmova, jer smo mi ulagali u svoje filmove. I ono što je prodano Jadran filmu, mi bi to sve na Ustavnom sudu, da pokrenemo spor, dobili natrag.

Šakić: To je samoupravljanje, kao što su radnici imali udio u tvornici nakon 1990.

Papić: Ali ovo je konkretno ulaganje od honorara, ako je moj honorar toliko i toliko stotina tisuća, ja sam 100 000 uložio u film. Dok samoupravljanje, ne zna se šta je radnik uložio, a ovo je konkretan novac jer smo mi bili slobodnjaci.

Šakić: Špicu je uradio Dimitrije Dimitrijević, tko je to?

Papić: Radio je u scenografiji u Jadran filmu, slikar, Dimitrije Dimitrijević je ime koje je uzeo jer se ustvari zove Boško Buha, a Boško Buha je čuveni heroj i on se nije htio tako zvati. A navodno mu je taj Boško Buha neki rođak. On je jako dobar slikar. Njegovo je zvanje bilo crtač pozadine u scenografiji, treba negdje nacrtati kuću, crkvu u kulisama, to je njegovo zvanje, inače je on privatno slikar.

Kukoč: Kako ste do njega došli? Mislim, kako ste došli do njega kao slikara?

Papić: Pa radio je u Jadran filmu, a mi smo trebali crtača pozadine. Znao sam ga i kao slikara pa sam njemu dao da napravi špicu. Onda je napravio jednu takvu špicu, napravio je seriju crteža.

Šakić: Tko je snimio špicu, izgleda kao Gregi?

Papić: Ne znam. Špica je snimljena u trik-studiju u Jadran filmu. Moram vidjeti, da li je Ernest Gregl to radio ili je netko drugi bio.

Šakić: *Kontesu Doru* je po slici slično napravio, to je baš njegov stil... Fabijan Šovagović i Ivica Vidović su defakto kasnije ponovili isti odnos likova u *Ritmu zločina* kod Tadića; stariji čovjek koji zna nešto tajanstveno o nekom zločinu; tamo je statistika, ovdje štakorska organizacija. Tadić je ovdje bio koscenarist.

Papić: Vidite, nisam nikada o tome razmišljao, ali dobro, *Ritam zločina* je po Pavličićevoj priči.⁶

Kukoč: Pričajte nam o suradnji sa scenografom, u tom segmentu film se najviše približava modernizmu.

Papić: Sa Čarljem Turinom? On je bio čovjek fenomenalnih ideja, bez njega Babaja nije htio film raditi, ali s njim je bilo problema na snimanju jer nije razumio filmsku tehnologiju. Zato smo imali asistenta, mislim da mu je Mario Ivezić bio asistent, jer tu se mora odrediti visina stropa, koliko se smije podići kamera i tako to. Ali on je jednostavno genijalan scenograf. Recimo, kad smo ušli u Sveučilišnu knjižnicu i ja rekoh – e sad ovdje mora, rekoh, pazi, ovdje mora biti jedna duga vožnja, i tu bi trebalo podsjećati sve da ovdje godinama i godinama nikoga nema, ali da su tu nekada bile knjige, da je bio neki sjaj, jer to je banka; sve je bilo sređeno, a sada nema ništa. Šta bi se tu moglo napraviti? Kaže Čarli, pa nešto ćemo napraviti. Ja sam mislio da će on to sve micati, namentej i sve, a on je samo došao i jednostavno bacio papir po podu. Iskrivio par fascikla, ja gledam i rekoh – pa to je fenomenalno. Ivica Vidović hoda, a ispod njega razbacani papiri. Ja rekoh – pa ne treba ništa više, možda su na tim papirima milijarde, milijuni, a on gazi po njima.

Kukoč: Scenografija izgleda poprilično ekspresionistički?

Papić: To sam ga molio, to je moj neki citat ili *hommage* jednom njemačkom ekspresionističkom filmu koji je me ne fascinirao kao mladoga čovjeka, *Kabinetu dr. Caligarija*. Tamo je sve iskriviljeno. Ja sam to u ovom novom *Izbavitelju*, u *Infekciji*, tražio da se iskrivi kamera pa je jedan kritičar napisao da sam kao Ed Wood.

Šakić: Kad Ivica Vidović uđe u kavanu, prepoznaje se da je posrijedi Zagreb jer žena za susjednim stolom čita časopis *Cinema* koji je između dvaju ratova izlazio u Zagrebu.

Papić: Pa nismo mi nešto puno krili da je to Zagreb.

Kukoč: Vidi se po lokacijama.

Šakić: I po *Jutarnjem listu*. Ali mislim, to može biti bilo koji srednjoeuropski grad, naravno... Trebali bismo zapravo o *Izbavitelju* i *Infekciju* paralelno. Zašto ste išli raditi remake, to ste mislim više puta rekli: novi kontekst, nova tumačenja.

Papić: Išao sam jer sam mislio da se *Izbavitelj* ponavlja na jedan drugi način, ali izgleda da zasad nije upalilo, ali vidjet ćemo, ima vremena. Kada me ne bude.

Kukoč: Kritičari su Vas iskasapili zbog infekcije.

Papić: Jesu, no meni je teško reći što se dogodilo. Ja sam imao fenomenalno osjećanje kad sam radio taj film. Imao sam osjećanje kao kad sam *Lisce* radio. Trebalo bi se danas vidjeti, kad je ova kriza. Tada nitko nije htio ni pomisljati da će ikakva kriza biti ovdje. Nije bila ni psihoza za taj film, nikakva. Svaki film treba ući u neku psihozu, pogoditi je. Amerikanci imaju cijele timove koji bi izučavali za neki film, u kakvu će psihozu ući. Kao, isplanira se. *Ralje* moraju biti preko ljeta, kad se ljudi kupaju tako da se boje ići u more. I tko god se ide kupati, a svi se idu kupati preko ljeta, ne može ne misliti na *Ralje* i otici vidjeti *Ralje*.

Šakić: Postoje dvije verzije *Infekcije*? Prvo je bila verzija koja je bila na Puli, pa kinoverzija?

Papić: Da, ali ta s Pule, prva, je sad i konačna. U kinima je igrala druga, kraća verzija, pokušavao sam dobiti na ritmu. A pričalo se da sam ja, kao, ciljao prvo na Račana, pa Račan izgubio izbole, pa je došao Sanader, pa da ja onda

⁶ Pavličićeva pripovijetka *Dobri duh Zagreba* tiskana je u istoimenoj knjizi 1976, iste godine kad je prikazivan *Izbavitelj*. (Nap. prir.)



nisam htio napadati Sanadera. Mislim, jadnog li režisera koji misli samo na Sanadera.

Šakić: U kinu nije bila verzija u kojoj je pred kraj peripetija s lažnim Izbaviteljem. U dužoj verziji koju smo gledali na DVD-u (i koja je sad bila na HTV-u), kad na kraju shvatimo da gradonačelnik ipak jest Izbavitelj, on drži govor kako nema suđenja koje nije transparentno jer sada idemo u Europu. To se čini dosta zanimljivo, odjednom su ljudi-štakori (negativci) za Europu. Odатle politička tumačenja dviju verzija *Infekcije*.

Kukoč: Tu se vidi smisao *remakea*: promjenilo se geopolitičko stanje, nije više komunizam nego za europske integracije.

Papić: Ja sam mislio da taj *Izbavitelj* i taj štakorizam živi vječno. Jednostavno sam tu priču htio smjestiti u današnje vrijeme, misleći da će to biti pun pogodak. Međutim, nije bio, mada su mi recimo u Montrealu, gdje je *Infekcija* bila u službenoj konkurenciji, nakon toga filma odlučili dati nagradu za životno djelo.

Šakić: *Infekcija* ima problema, mislim da je Lučev ukočen, nije se opustio u ulozi, ali neki drugi su jednostavno izvanredni, recimo dr. Bošković, tj. Medvešek. I, naravno, lokacija Zagreba je senzacionalna, kao i u *Izbavitelju*, Glavni kolodvor, Gornji grad, oko kule Lotrščak, ono kad skače s krova dolje, na plato Gradec.

Papić: Ima jedan pogled na Zagreb koji nikad nitko nije snimio. To je kad smo se popeli na krov pa smo snimili

onaj dio Zrinjevca, krovove, to izgleda kao Pariz. Ja sam se sam zaprepastio. To je Zrinjevac, Akademija, sve ono dolje, gledaš Champs Elysees.

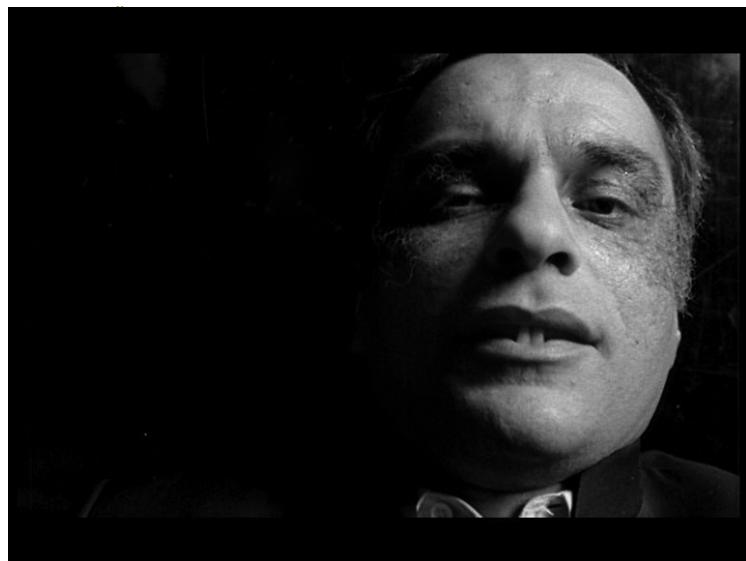
Šakić: Snimatelj je bio Goran Trbuljak, on je snimio Babajina *Kamenita vrata*.

Papić: Trbuljak je bio snimatelj i on je zaista velik umjetnik. Ali me iznenadilo da on tehnički nije bio tako potkovani kao Ivica Rajković. Rajković je sve u kameru znao izvesti, mi smo malo trikova pravili, pretvaranje štakora i što ja znam, nisam se ja oslanjao puno na nekakve trikmajstore jer sam znao da ih mi nemamo. Trbuljak je zaišta, kad napravi svjetlo, kad komponira kadar, tu osjećate umjetnika, ali tehnički mi je Ivica Rajković bio puno bolji.

Šakić: To je do generacija vjerojatno, danas su svi više softveraši. Danas suvremeni redatelji ne znaju ništa o kamери. Njih vode profesionalci, a oni misle o knjizi snimanja.

Papić: Trbuljak je profesionalac. Svaki je njegov film izvanredno snimljen. Stassenovi trikovi i štakori, napravljeno je to maksimalno koliko se moglo, ali nikad to nije bilo kao oni pravi štakori koje sam snimao, tako da sam se ja na koncu pokajao što sam uopće što nisam ponovo sa pravim štakorima radio, na onaj starinski način.

Kukoč: I meni se činilo da bi to bilo efektnije, s obzirom na to da su danas specijalni efekti toliko uznapredovali da ovo nije



Infekcija (2003)

izgledalo uvjerljivo u usporedbi s hollywoodskim filmovima.

Šakić: *Bilo je OK, taj digitalno animirani štakor koji otkriva ljudе-štakore.*

Papić: Ja mislim da bi bilo bolje, to sam skopčao, mada je to začudujuće napravljeno, Stassen meni dao svog najboljeg čovjeka.

Kukoč: Ta digitalna animacija je odskakala od cjeline filma.

Šakić: Ma, to izgleda drugačije na DVD-u. Recimo, i Željko Luketić, kritičar koji Vas je iskritizirao na Radiju 101 (na sajtu je to dostupno u arhivi tekstova), on je napisao za Trbuljakovu kameru da je amaterska zato što unutar istog kadra mijenja tonalitete itd. I meni se u kinu, kad sam gledao davno prvu verziju, bilo činilo da ima problema, da taj digitalni štakor od-skače. Međutim, na DVD-u u sve je kristalno, slika je savršena, Trbuljakove boje i valeri su cijelo vrijeme uskladeni, tako da je moguće da je bio problem s filmskim kopijama.

Papić: Da, film je puno bolji na DVD-u. Mada taj Luketić, on je specijalist za mene. Taj mene non-stop napada. Ima li on nekoga da kaže pozitivno?

Šakić: On je stručnjak za *trash*, tako da je on posebno pozvan da analizira *Infekciju*. Objavio je knjigu o *trash* filmu, ovima koji su svjesno *trash*.

Papić: A ja sam kao napravio nesvesno *trash*.

Šakić: Izbavitelja ima nekoliko u originalnoj/konačnoj *Infekciji*(ne kinoverziji)?

Papić: Četiri. To je jako dobro sakriveno u filmu, u prvo-mi vi odmah znate tko je Izbavitelj. Sve do kraja, dok se Filip Šovagović ne pojavi, ne može nitko znati.

Šakić: Ali mi smo već sumniali, jer znamo prvi film. Na kraju ipak bude gradonačelnik.

Kukoč: Dosta se govori o tom filmu kao o hororu. No ja u tome vidim dosta onako paralele sa znanstvenofantastičnim filmom pedesetih.

Papić: Ja mislim da i jedna i druga verzija, ni *Izbavitelj* ni *Infekcija*, ne može biti horor film, nije to moja namjera bila. Jedan je kritičar napisao – zamislite horor film u kojem se nitko ne boji. Pa nije smisao tog filma da netko iza ugla više "bu" i da ga se plaši, naganja sjekirom. Tu je strah od te priče, to je zapravo strah kao kod Orwella, to je strah kao kod Kafke. Nemate u *Procesu* sad neki horor pa da se nešto bojite, vi se zapravo dubinski bojite cijelo vrijeme. To su zapravo filmovi fantastike. Kada bih ja zapravo mogao nekako klasificirati, onda bih ih stavio blizu Kafkinim pričama. To je bila moja intencija. Sad dokle sam ja tu stigao u tom, to je teško i meni prosuđivati.

Šakić: Ova paralela sa SF-om pedesetih nije bez vraga. Nikica Gilić u svojoj studiji o *Izbavitelju* spominje, baš u kontekstu onih Švarrovih napada, da se u znanstvenofantastičnom filmu 50-ih prikazuju ljudi koji su prikriveno izvanzemaljci, npr. u filmu *Invazija tjelokradica*, a da to drugi ljudi ne znaju; to je zapravo infiltracija komunista u Ameriku. Zapravo, da je Šu-

var to logično povezao s time, jer su ovo isto ljudi-štakori, koji izgledaju isto kao ljudi, i ako se povuče paralela do kraja...

Papić: Šuvar je dobro razumio, to je aluzija na komuniste, ali i na fašiste. Taj je film jako napadan, po direktivi, mislim Šuvarovoj ili nekoga iz CK, on nije smio u Puli dobiti nikakvu značajniju nagradu, iako sam već imao Grand Prix iz Trsta, što je onda bio jako ugledan festival, najveći festival fantastike na svijetu. Kad sam ja dobio Grand Prix na tom festivalu, tada je sarajevsko *Oslobodenje* preko cijele stranice napisalo – nagrada dobivena na buvljoj pijaci. U Puli je dobio samo Čarli za scenografiju.

Teslin jubilej, da smo mi tamo. Ja sam se tamo motao, bio sam na televiziji i to je bilo šokantno primljeno na televiziji, otkud meni takve veze da ja tamo dođem. Međutim, veze su bile sve od Grge Novaka. Drugi put nas je Tito primio u Herceg Novom. To je bilo negdje '79 ili '78, Grga Novak je govorio, ja malo, Tito je pitao koliko to košta, mi smo rekli, tada je to bilo nešto oko pet milijardi dinara, oko dva i pol milijuna dolara. On je rekao – pa nije to niti strašni novac; on je navikao na Neretvu i Sutjesku. Onda smo mi ušli u snimanje, ali oni su izašli prije sa serijom i to je jako štetilo ovdje, no vani nitko nije ni znao za seriju.

VIII. *Tajna Nikole Tesle* (1980)

Šakić: Čini mi se da su svi vaši filmovi od *Lisica* nadalje politički, na neki način, pogotovo dokumentarci. U tom smislu čak je i *Kad mrtvi zapjevaju* parodijska i komična parafraza političkog filma. Ali *Tajna Nikole Tesle* je Vaš jedini apolitični film, barem ne na taj način da se politika može direktno isčistiti iz njega.

Papić: Neki su američki kritičari proglašili *Teslu* komunističkim filmom. Da propagira komunizam zato što Tesla kaže da energija pripada svim ljudima, kao zrak koji dišemo. Onda Tesla pocijepa ugovor od deset milijuna dolara, njemu novac ne znači ništa.

Kukoč: Malo prije filma išla je televizijska serija Eduarda Galicija o Nikoli Tesli, sa Šerbedžjom. Navodilo se da je to naškodilo recepciji filma.

Papić: Da, upravo to. Zapravo, ovako je bilo. Mi smo prije počeli projekt, a Televizija Zagreb je htjela seriju. I oni su mislili da ako naprave seriju, da film mi uopće nećemo napraviti. Međutim, kako je iza nas stajala Akademija, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, a predsjednik je bio Grga Novak, osobni prijatelj Titov, mi smo počeli pripreme, ali ne baš tako sustavno kao oni, a televizija je imali novaca, plus da smo mi radili na dokumentaciji jedno dvije godine. Čitavu tu dokumentaciju vodio je moj asistent Vanja Aljinović. Onda je televizija njega platila i on je svu našu dokumentaciju ukrao i dao njima, on je tamo bio na kraju potpisana kao asistent režije. Kad se to dogodilo, skoro je bilo da ćemo odustati od filma, ali onda smo bili pozvani, to je vjerojatno Akademija uređila, kod Tita. Tito nas je primio dva puta; prvi put kad je bio u Gospiću i to se vidjelo na televiziji, kad se slavio

Šakić: Je li to utjecalo na stil filma, jer film je stiliziran, a serija je realistički napravljena?

Papić: Ne, uopće, ja čak nisam imao pojma ništa, što oni snimaju.

Rafaelić: Niste gledali seriju kad je bila emitirana?

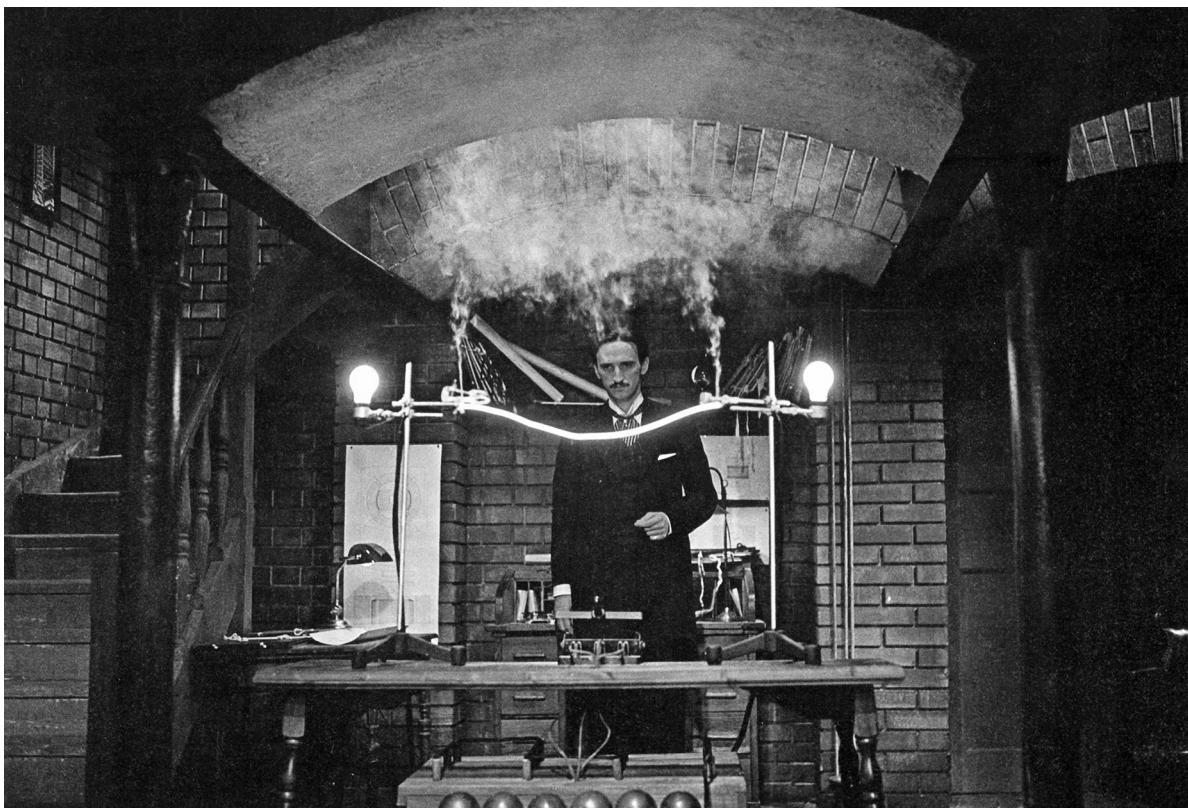
Papić: Ne to, već sam ja bio snimio film kad je serija išla. Nisam više mogao ništa dosnimiti. Ali sam video da su baratali s puno podataka koje smo mi prikupili, pošto je ovaj asistent ukrao naš materijal, koji zapravo nitko nije znao osim nas. Međutim, oni po mom mišljenju nisu znali to iskoristiti, čak me nije ni smetalo što su to uzeli jer to je bilo u funkciji čiste biografije, dok je ovaj naš film bio u funkciji jedne ideje. Što je Tesla bio, što je predstavljao, to je bio u to vrijeme jedan od prvih ekoloških filmova na svijetu. Zanimljivo je da su njega puno bolje razumjevali Amerikanci i stranci nego ovdje. Iako u Americi nije Tesla bio tada tako poznat kao što je danas.

Šakić: Zanimljivo je da je Tesla danas potpuni kult. U vrijeme premijere nije bilo *New agea*, a taj film prikazuje Teslu kao *new-agera*. Imate čak onaj osmominsutni uvod *Tesla danas*, gdje se vide sekte, proroci, crkva Nikole Tesle, neki luđaci koji pričaju priče o energiji koja obuhvaća planet, koja lebdi svemirom, dakle milenarijska ezoterija koja tada nije bila, kao danas, u samom *mainstreamu*.

Papić: Opet sam izgleda išao ispred vremena.

Šakić: Taj dokumentarni dio prije špice, kako je to nastalo?

Papić: To je samo jedan dio jer sam snimio jako puno tog materijala. Poslije sam namjeravao nešto s tim, međutim, taj materijal je izgubljen. Bilo je nekoliko sati materijala, na 35-ici, cijelo ljeto smo snimali po cijeloj Americi.

Petar Božović u filmu *Tajna Nikole Tesle*

Kukoč: Trebalo je napraviti puni dokumentarac.

Papić: To sam namjeravao nakon igranog filma. Nisam uspio odmah, to je stajalo u Zagreb filmu – ili je bilo u Jarjan filmu ili gdje – i svi naporci da taj materijal pronađem su propali. To je najmanje tri sata snimljenog materijala, malo je toga ušlo u film.

Rafaelić: Kad ste istraživali Teslu, koliko ste blizu došli onim stvarima o kojima se obično govori oko Tesle, misteriji, FBI...

Papić: Došao sam jako blizu. Imao sam jednog jako dobrog suradnika, on se zvao John Hughes, inače filmski kritičar, bio je suradnik na scenariju – mislim da je radio na trećem draftu – i on mi je pomagao u Americi, vrlo je komunikativan tako da je lako dolazio do ljudi koji su znali nešto o Tesli. Ja sam proveo u New Yorku šest mjeseci na istraživanju dokumentacije, išao u Library of Congress, bio sam na stotinama mjesta, intervjuirao puno ljudi itd. Zatim, došla mi je u hotel bila delegacija, predstavili su se kao gay grupa, da moj film neće biti potpun ukoliko ja ne unesem da je Tesla bio gay. Da će oni dovesti čovjeka koji je bio Teslin ljubavnik. Nisam ja to ništa unio u film; to je bio neki kapetan. I stvarno, u

kronikama newyorških novina toga vremena bilo je da je Tesla u Metropolitanu, gdje je imao ložu, a jedno vrijeme su ga ovi tabloidi pratili, bio s mladim kapetanom, svojim prijateljem...

Kukoč: A njegove navodne nadnaravne sposobnosti, eksperimenti s teleportacijom, izvantjelesnim fenomenima?

Papić: To sam mogao samo koliko su išle priče, nisam imao nikakvih materijalnih dokaza.

Šakić: A crkva Nikole Tesle, ona sekta s početka filma?

Papić: To je jedna sekta u San Diegu. U prvoj verziji filma njih je bilo puno više nego što ostalo, naime, oni su jako puno pjevali, uglavnom pjesme za koje nismo imali autorska prava. Najviše *You Light Up My Day*, to pjeva Debbie Boone, mislim. Oni su malo govorili, pa su pjevali. Zagreb film je tražio prava, ja sam molio makar za tu pjesmu jer mi je jako odgovarala u filmu. Međutim nisu dozvolili. Onda smo morali sjeckati tu scenu nakon Pule.

Šakić: Postoje dvije verzije filma?!

Papić: Ta prva verzija je bila prikazana u Puli, ali ja sam



Petar Božović i Oja Kodar u filmu *Tajna Nikole Tesle*

to sve nakon Pule morao skratiti. Možda u Zagreb filmu postoji ta prikazana u Puli. Da, da, jer kasnije sam ja u negativu rezao, nisam rezao kopije.

Rafaelić: Postoji li nešto o Tesli za što smatrate da je trebalo ići u film, ali ste izostavili zbog nekih razloga?

Papić: Pa recimo ta homoseksualna dimenzija, to nije ušlo, bilo je takvo vrijeme... Ali taj je podatak utjecao na mene pa sam jako naglašavao njegovu vezu s majkom i neku vrstu Edipova kompleksa, zapravo, stalno sam to potencirao. Onda je onaj kritičar, homoseksualac, napisao: Papić je izgleda snimio Teslu kao da snima Freuda za početnike. On je tada bio jako značajan kritičar, načrtočito kod mladih ljudi. Valjda ga je to pogodilo, šta ja znam. On se zvao Vladimir Cvitan, pisao je u *Poletu*. On je na sudu nastupio kao ekspert za film, procjenio je da je Maycugov film pornografija, jer je Peterlić odbio svjedočiti. A Maycug je završio u zatvoru.

Rafaelić: Rekli ste već da ste *Tajnu Nikole Tesle* drukčije bili zamislili?

Papić: Glavni hendiček *Tajne Nikole Tesle* je taj što je film

bio zamišljen kao zaista jedna prava američko-jugoslavenska koprodukcija. Sve je to vodio Želimir Matko. On je bio nevjerojatno sposoban čovjek, mislim da Zagrebačke škole crtanog filma ne bi ni bilo bez njega. Niti bi bilo Vukotićeva Oscara, jer on je neobično prodoran čovjek, on je bio školovan, govorio jezike, prodoran... On je bio sin Janka Matka, pučkog pisca, imućnog zlatara, on je imao novaca dovoljno da sina šalje van na školovanje. Kad sam došao prvi put u New York s Matkom, mi smo već sutradan bili na doručku s predsjednikom McGraw-Hilla, velike izdavačke kuće, što je nevjerojatno. Onda je taj došao gledati *Predstava Hamleta*. U Hollywoodu je nama bilo normalno da smo sa predsjednicima kompanija ručali, večerali, dolazili, odlazili i sve.

Rafaelić: Znači, baza je bila izvrsna, ali on je umro i sve se raspalo.

Papić: Čovjek snuje, Bog odlučuje. On se naglo razbolio, nešto je poboljevalo, slično kao Turčinović kasnije. Međutim, kad je konstatiran rak pluća, bilo je već kasno. Bez njega sam morao taj film zbrzati kako sam znao i umio, iako je to za naše prilike bio skup film. To

mi je žao, ali čujte, to je nesreća, tragedija se dogodila. Taj čovjek je imao takve veze i takvu neku moć, privlačnost, da su Amerikanci bili ludi za njim. Vrlo lako bismo dobili američkog partnera, i ta bi produkcija bila sasvim drugačija. Kad je Matko umro, ostale su samo veze kojima smo dobili Wellesa, Strothera Martina, Dennis Patricka.

Šakić: Koliko je scenarij mijenjan nakon njegove smrti, zbog rezanja producijskih troškova?

Papić: Pa scenarij nije mijenjan, ali bismo sigurno uzeli još jednog, američkog scenarista. Prvi draft napravio je Brešan; na drugome sam ja radio s Ivanom Kušanom, a treću verziju smo prošli Kušan i ja sa Johnom Hughesom. Zapravo, scenarij je dijaloški dosta poboljšao Welles, ali samo u onim scenama gdje je on nastupio. Zamolio sam ga da amerikanizira dijaloge jer to je ipak bilo pisano na hrvatskom, pa onda prevedeno na engleski. Ali to je radio samo na svojim dijelovima.

Šakić: Koliko je Welles mijenjaо svoј tekst?

Papić: On je dodao, "moj prijatelj Edison", malo je sve to izbalansirao, pa razgovor njega i Tesle, sve je bilo na pravom mjestu. Ja sam ga na prvom susretu zamolio da li bi amerikanizirao tekst, ako pristane. Rekao je da ako pristane glumiti, da hoće. Brzo je stigao odgovor, nije prošlo ni sedam dana. Ali su nas upozoravali, i to ozbiljni ljudi u Hollywoodu da on neće izdržati snimanje nego tri dana, da nam je on veliki rizik. Ali je izdržao dvanaest dana, točno koliko nam je trebalo i još je ostao par dana, da snima 3, 2, 1, kreni! U toj emisiji uspjeli su sakriti zbog čega je Welles u Zagrebu. Ispalo je da je Televizija Zagreb dovela Wellesa.

Šakić: Odluka da se cijeli film radi na engleskome bila je donešena otpočetka?

Papić: To je bila moja odluka. Ja sam bio jako alergičan na sinkronizirane filmove. Meni je neprirodno bilo imati Orsona Wellesa, a da nemam njegov glas. A i film se većinom događa u Americi.

Šakić: Logično je, zato što ostaju neke riječi na hrvatskom, kad Tesla sanja, sjeća se majke, Oja Kodar govori "Lika" s američkim akcentom, na hrvatskom, on govori s naglaskom.

Papić: Nisam ni Božovića ostavio da on govori, uzeli smo jednu kompaniju.

Rafaelić: Zašto vam je Božović smetao? Njegov engleski nije bio dovoljno dobar?

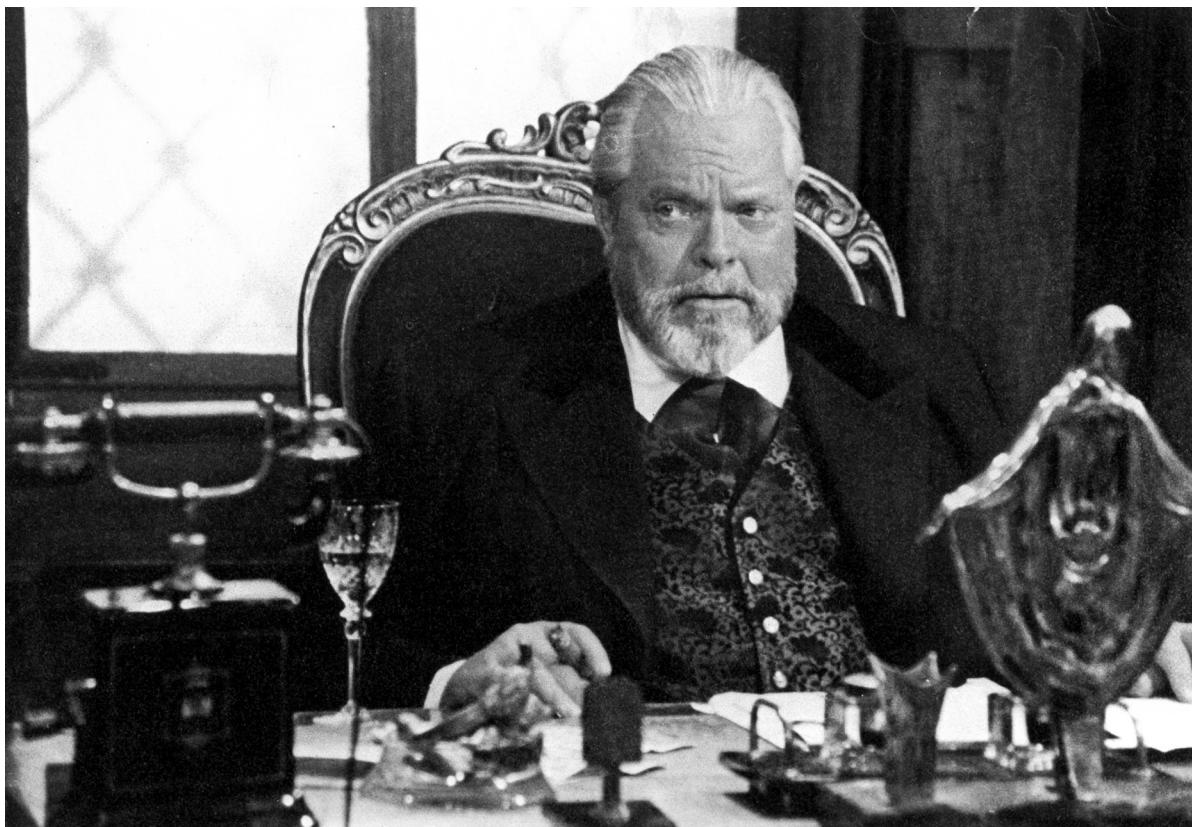
Papić: Nije se mogao uklopiti u cijelu situaciju; mi smo cijeli film sinkronizirali kod neke firme u Parizu, a uvjet redatelja koji je to radio je bio da on sve radi, gdje god je engleski da on odabire glumce, a ja sam imao pravo reći – ovo hoću, ovo neću. To su sve bili manje-više Amerikanci koji su živjeli u Parizu.

Šakić: Znači glas Orsona Wellesa je njegov, a ostalo nije, Oja Kodar, to nije njezin glas?

Papić: Oja Kodar, nije njezin glas, to je glas jedne pjevačice koja radila u toj kompaniji, Strother Martin, to je njegov glas, Dennis Patrick isto, kao i Welles, oni koji su pravi Amerikanci. Ja sam s tim redateljem dogovorio tko može biti stranac, a tko ne može; recimo Oja Kodar je mogla biti, možda je stigla odnekud, možda nije, ali bila je manje-više Amerikanka. Tesli je dao glas sin glumice Michelle Morgan, koji je proveo veliki dio života u Americi, ali je imao francuski naglasak. Ovi drugi su svi bili Amerikanci, recimo carinik, bilo je jako važno da kad taj kaže, Dobro došao, gospodine Tesla, u Ameriku!, da to bude pravi američki.

Šakić: A u scenariju, koliko je moguća ova ljubavna priča između Tesle i Oje Kodar, žene tog novinara, je li to temeljeno na stvarnosti ili?

Papić: Da, to je utemeljeno na stvarnosti, to je bila platonika ljubav. Mada postoji verzija, kad tražite dokumentaciju svašta nađete, da cijela stvar između Morgana i Tesle nije pukla zato što se Morgan uplašio Teslinog izuma i nije ga htio financirati, nego jer je Morgan imao sestruru koja se nikako nije mogla udati, i da je on zafiksirao u svojoj glavi da je Tesla idealan ženik za nju. On je financirao Teslu dok je postojala ta nada, a kada je Morgan skopčao da nema nikakve nade da bi Tesla ženio njegovu sestruru... Jako je puno tajni odnio u grob njegov nećak Sava Kosanović, koji je zapravo odigrao glavnu ulogu, jer Tesla je u početku bio zbumjen što se događa u Jugoslaviji, bio je veliki pritisak od kraljevske familije iz Londona koja je izbjegla, da on pomogne četnike, Dražu Mihajlovića. Ali nije. Sava Kosanović odigrao je tu veliku ulogu, on je kasnije bio Titov ambasador, on je bio Teslin glavni informator.



Orson Welles u filmu *Tajna Nikole Tesle*

Kukoč: Zanimljivo je to s Morganovom sestrom. Zapravo, kad se radi biografski film, imate puno podataka pa neke morate izbaciti.

Papić: Čujte, tad bi ideja filma bila sasvim drugačija, tako da je uopće pitanje koliko je biografski film uopće biografski. Možete napraviti o jednom čovjeku deset biografskih filmova. Opet ne znam hoće li se pogoditi.

Kukoč: To je zapravo Vaš autorski pogled.

Papić: To je bio film jedne ideje, važno mi je bilo da svijet sazna da je Tesla bio veliki vizionar. Mene je najviše fasciniralo to da je on bio protiv razaranja elemenata, protiv svega gdje god se energija dobivala razaranjem, on je bio protiv toga. On je bio protiv sagorijevanja ugljena, nije podržavao Einsteinovu teoriju, niti cijepanje atoma.

Šakić: Ima u filmu scena gdje je on zastrašen i šokiran što je atom razbijen, krenulo se putem (samo)uništenja.

Papić: Ali to je istinito. Sad kažu neki da Tesla nije razumio Einsteinovu teoriju, ma on ju je razumio jako dobro, i previše. Jer on na jednom mjestu kaže – ja bih mogao

rascijepiti kuglu zemaljsku kad bih htio. Energije ima koliko hoćeš, samo je treba otkriti. Ima onaj jedan čovjek, što sa onim jednim globusom dođe na onu poljanu, to sam snimao jednog čudaka. On je fenomenalno tamo jednu rečenicu rekao: da smo nalik ljudima koji umiru od žedi i u čamcu su i plove po bistroj vodi, a sve što treba napraviti je sagnuti se i uzeti vode, ali ne možemo. Ne znamo se sagnuti i uzeti vodu. To je fenomenalna metafora. Oko toga sam koncentrirao film.

Rafaelić: Kako je Orson Welles došao u film?

Papić: Kad smo razgovarali tko bi mogao igrati, Hughes je rekao – jedini tko može dočarati J. P. Morgana je Orson Welles. Moj pomoćnik Ljubo Šikić bio je dobar s Ojom Kodar i onda ju je nazvao i pitao, i Welles je bio zainteresiran. Welles je onda pogledao *Lisice* i *Hamleta*, ne znači mu ništa ime Krsto Papić, organizirali smo da mu se posalju 16mm kopije, oni su se njemu svidjeli, i onda smo krenuli na put, Ivica Njerš, jedan od direktora Zagreb filma; Matka više nije bilo, nažalost. Našli smo se u restoranu u Los Angelesu, i on je rekao da je pročitao scenarij,

da ga zanima sudbina ljudi kao što je Tesla, zanima ga taj grozni odnos čovječanstva, identificira se s njime, ali, veli, vi imate tamo u scenariju kad baraba, Morgan, kad se rastaje s Teslom pa pusti neku suzu. Ako ja to budem igrao, veli, suze nema, da se razumijemo.

Kukoč: Imao je loše mišljenje o J. P. Morganu?

Rafaelić: Poznavao je Welles i Morgana i Teslu.

Papić: Zbog takvih tipova kao što je Morgan, ja sam, veli, ovđe gdje jesam. A on je smatrao da nije nigdje, da mora u 65. godini piti vino pred kamerom da bi preživio. U reklamama. Zatim da tu ima još jedan problem, imamo u scenariju da Edison ubija psa da bi dokazao da je Teslina struja opasna. Rekoh da je, prema dokumentaciji, navodno Edison to i napravio. Ne, veli, ne sumnjam ja u to da je Edison to napravio, nego kako ćete vi to snimiti? Odmah sam skopčao na što on cilja. Rekoh, uzet ćemo psa, dovest ćemo veterinara, dat ćemo psu injekciju, uspavat ćemo ga i zatim ću rezom pokazati kao da ga je ubio. Što je bilo zanimljivo, kad je došao ugovor, preko agenta, pisalo je da ne smijemo ubiti psa na snimanju... Welles je već bio otišao, slikali smo psa i poslali mu sliku. Ne znam, netko iz ekipe je uzeo tog psa.

Rafaelić: A samo snimanje?

Papić: Jako sam vodio računa da što je više moguće Wellesu kažem što želim, gdje želim staviti kameru, kuteve. On je to jako cijenio pa sam ja još više inzistirao na tome da me svaki puta sasluša što kanim. Jednom tako, u razgovoru u Biskupskoj knjižnici u Ljubljani, imali smo neke crteže i nešto sam ja povlačio i rekao sam – ti ćeš biti tu, ovđe ćemo kameru, zatim je on najednom uzeo, a zašto veli – onda je nacrtao sebe ovđe i vidim da perfektno crta. Napravio je jedno pet-šest tih crteža olovkom. To sam spremio, imam ih negdje.

Rafaelić: Jeste li kasnije kontaktirali s njim?

Papić: Nisam ga video, nije bio na američkoj premijeri, on se nakon filma dosta razbolio, ali smo izmijenili nekoliko telegrama, pisama itd., ja sam ga stalno obavještavao kuda film ide, ako može doći, ali nije, ni u Madrid, ni u Pariz. Imao sam ideju, čak je on i pristao na to, da on montira film. Ali Zagreb film to nije htio ni čuti. Isto kao što nisu dali ni da se potpiše kao suradnik na scenariju, bojali su se da će Welles tražiti novac...

Rafaelić: Da, *Tesla* je iz 1980, to mu je jedan od zadnjih filmova. Umro je 1985.

Papić: Snimao je reklame. Naš producent, Bero Crnetić, došao je u Ameriku, da će tamo snimati filmove, snimio je jedan film o šahu, Welles mu je bio narator.

Kukoč: Kako je film primljen?

Papić: Kod kritike različito, jedni hvalili a drugi kudili. Vani jako dobro, naročito u Španjolskoj i Njemačkoj. U Madridu sam dobio prvu nagradu.

Šakić: Fascinantno je da malo ljudi zna da današnja civilizacija u principu postoji zbog Tesle, izmjenična struja je u temelju svega, sateliti, laseri, to je sve Teslin izum. Da li Vam se čini, iz današnje perspektive, da s obzirom na Teslinu slavu ta tema nije iscrpljena?

Papić: Nije uopće, to je jedini film koji bih želio raditi iznova kada bih bio u mogućnosti. Napravio bih ga sa svim drugačije. Ali zadržao bih osnovnu ideju, samo bi bila na sasvim drugi način iskazana. Na koncu je to bio film – spašavaj se kako znaš i umiješ.

IX. O naručenim filmovima i Ćirilu i Metodu (1981-88)

Kukoč: Imali ste veliku stanku u radu na dokumentarcima, čak deset godina, do *Nezaposlene žene s djecom*, od 1976. do '86. Zašto se u biti nakon 1975. prestali snimati dokumentarce, nije bilo tema, ili vremena?

Papić: Jednostavno nisam imao vremena, obuzeli su meigrani filmovi. A imao sam i ugovor za naručene filmove, snimao sam radi novaca, stalno. Tada sam snimao više nego ikad. Radio sam za tri firme, Borovo, Belje i Podravku. Snimao sam puno naručenih filmova. Jer su bili, kako da kažem, u modi, u velikoj potražnji, dokumentarci koji su portretirali velike firme. A to uglavnom nije ničemu služilo, to je služilo njima samima, da radnički savjet vidi kakvi su oni.

Šakić: Gdje je to onda prikazivano?

Papić: Unutar kuće, to je uglavnom za delegacije, dođe neka delegacija pa onda oni njima to odvrte; obično su bili sinkronizirani na engleski. Ne vodaju ih okolo po tim zgradama nego im odvrte film i onda lijepo idu na ručak. Ali bilo je i filmova koji su imali svoju svrhu. Recimo, kad je Borovo meni reklo da je naručitelj iz Kanade, mislim da

je bio vojni naručitelj, naručio milijun čizama, ali traže da se snimi cijela tehnologija. Skopčao sam da oni sumnjaju da ovi naši nešto napuhuju pa sam ja zapravo malo rezova imao u tom filmu, nigdje nisam, kad sam snimao neki stroj, radio rez. Sve sam izvlačio kamerom, to je Venci Orešković fenomenalno napravio. I kad su oni vidjeli sve te strojeve, onda su im potvrdili ugovor na milijun čizama. To je jako puno, mislim da je to išlo za kanadsku vojsku ili policiju.

Kukoč: Rekli ste da u životu niste toliko zaradili kao snimajući za Borovo?

Papić: Da, ne samo za Borovo, nego i za sve druge. To je bio tada za to vrijeme bio jako dobro plaćen posao, a za Borovo sam imao desetogodišnji ugovor. To je bio ogroman gigant, to je kao država bilo, oni su nešto 0.2% odvajali za propagandu, oni nisu znali u šta će to utrošiti, tako da je to bilo jako puno novaca. I zatim ja dodem direktoru, Galiću, i kažem – evo ja imam dobru ideju da se snime prodavaonice Borova po cijeloj Jugoslaviji, da se vidi da se na svim jezicima tu govori, hrvatski, srpski, slovenski, svuda je Borovo, čak na Sežani možemo aranžirati da Talijani prelaze granicu da kupuju cipele Borovo. To je sjajna ideja, veli, napravi scenarij i donesi budžet. Ali prvo moram u Zagreb film. I napravim scenarij kod Zagreb filma, napravi Ante Deronja, moj organizator, budžet, i veli meni direktorica produkcije Zagreb filma – sve je u redu, sebe si dobro namirio, vidim, ali gdje smo mi, Zagreb film? Pa imate deset posto, velim. A ne, kaže ona, ni govora, 30 posto, ako hoće ići, ti drži 30 posto. Pa rekoh, neće usvojiti. Ma samo stavi, kaže, nama se više isplati 30 posto, a sebi ste mogli ogromne honorare staviti. Pa nisu, rekoh, ogromni. Ovaj je scenarij već bio usvojio, rekao da je dobro, ali idem ja ponovo do direktora u Borovo. I on gleda i kaže – sve je u redu, samo diži još 30 posto. Da ima tu savjetnika, ovih onih, neki će primiti novac, a ja ih neću vidjeti, pa diži još 30 posto, i idemo u posao. I ne znam onda što će planirati, pa napravim financijski plan k'o hollywoodski film, veliki kran, nas pet u ekipi a dvanaest limuzina. To je u finansijskom planu, nismo mi to imali, to je, kao, pokriće... Pa putovanja, pa hoteli, sve, pa duplaj duplaj na sve strane.

Ali smo snimili, i mogu vam reći da taj film čak i nije bio loš. Onaj tko je htio vidjeti što je Jugoslavija, kakvi su sve to narodi, narodnosti, koja to plemena žive i to, lako je mogao vidjeti kroz taj film.

Šakić: Jeste li radili TV-reklame?

Papić: Nekoliko sam radio za šampon, onaj *Dan na dan*, za slovensku firmu, i radio sam za Vegetu, za njih sam baš radio ambiciozne TV-reklame, internacionalne. Bilo ih je sedam-osam, uglavnom kad je Vegeta počela ići na strano tržište, to je već bilo nakon samostalne Hrvatske, one prve godine, onda se Vegeta jako puno širila, tj. Podravka, u Poljsku, Mađarsku. Pa smo pravili spotove na svim tim jezicima. To je bio jako opsežan projekt, tada kod nas nije bilo kompjutorske grafike, tada je pomogao Ben Stassen, koji je meni kasnije puno pomogao u *Infekciji*.

Kukoč: I u Životu sa stricem.

Papić: Tamo je bio producent, a ovo su specijalni efekti. U međuvremenu je on postao veliki producent 3D filma i ima veliku kompaniju, jednu od najvećih na svijetu, za kompjutorsku grafiku.⁷ Dosta je pomogao, kod njega smo pravili tada sve te specijalne efekte, što je tada bilo u Hrvatskoj? Mogli su se praviti, bilo je nešto mladih ljudi, ali nije bilo kao danas. Danas to sve možete i u Hrvatskoj napraviti. Ali tada se nije moglo. To je i za Podravku bila novost jer je ona sa zadnjom tehnologijom izlazila na tržište.

Kukoč: U tom ste razdoblju bili i na Fulbrightovoj stipendiji?

Papić: Meni je Amerika uvijek bila kao neki san, moja zemlja snova. Bio je Ante [Peterlić] na Fulbrightu, bio je Ivo Kušan, pa sam mislio zašto ne bih i ja? Skupio sam dokumentaciju i sve to skupa i dođete pred jednu komisiju. Oni su iz Beograda, to je mješovita komisija, ali glavnu riječ zapravo vode Amerikanci. I te prve godine nisam dobio stipendiju. Rekli su mi da je u redu, jako ljubazno pismo, ali eto da je samo jedna stipendija za cijelu Jugoslaviju, to nije bila profesorska, to je bila takozvani "outstanding artist". Te godine dobio ju je Aleksandar Tišma. I rekli su mi da se nadaju da će ja dobiti dogodine, mislio sam da trebam aplicirati, ja sam to i zaboravio, više se

⁷ Riječ je o nWave Pictures, pionirskoj kompaniji u području digitalne 3D animacije. Stassen je producirao prijelomne CGI filmove za IMAX kinodvorane, poput *Devil's Mine* (1991), *Thrill Ride: The Science of Fun*

(1997) i *Alien Adventure* (1999); zadnja dva je i režirao, kao i – među ostalima – komercijalno vrlo uspješne 3D IMAX filmove *Haunted Castle* (2001) i *Fly Me to the Moon* (2008). (Nap. prir.)

nisam javljaо. I baš sam bio u Podravci, naručili mi film, i onda me zvao američki konzulat, jedna gospođa kaže, Da li se vi ove godine kandidirate za stipendiju? Ja kažem – ne, tko će to opet skupljati svu tu dokumentaciju, nemam vremena sad, a ona kaže, Ne trebate ništa skupljati, dokumentacija je od prošle godine, samo recite da! Rekoh onda da. I onda su mi javili da sam dobio.

Šakić: To je bilo nakon *Nikole Tesle*?

Papić: Da, To je bila '83. na '84.

Šakić: I gdje ste bili u SAD-u?

Papić: Dobio sam University of Southern California, što sam se iznenadio, jer to je najveća filmska škola. Tamo je bio i Spielberg, a i Lucas, filmska škola s najvećim pedigreom. Ona je privatna, za razliku od UCLA-e na koju sam se prijavio, ta je državna. Bilo mi je tamo fantastično jer sam ja to maksimalno iskoristio. Najprije, nisam bio ništa umislio da imam ja išta njima predavati i išta njih učiti, nego sam odmah sjeo u klupe i počeo učiti. Odmah sam upisao neke seminare. Bio sam predavač, ali sam predavao svoje filmove, jednom u mjesec dana odvrtite jedan svoj film, razgovorate sa studentima, pričate. Najprije sam upisao da popravim engleski. Onda sam upisao seminar za scenarij kod Jima Boylea kod kojega rijetko koji student izdrži više od dva-tri tjedna. Za svako predavanje morate donijeti novi sinopsis. Navodno je Jim Boyle bio časnik američke vojske, i tu mu je bio posao da pregledava njemačke dokumentarce. Bio je fenomenalan pedagog, navodno da su i Lucas i Spielberg prolazili njegove vježbe. U Americi je studij praktična stvar, a ne kao kod nas. Dođe čovjek koji je već puno, puno u industriji, i on kod Jima Boylea plati seminar i dva mjeseca sluša. Izdržao sam Jima Boylea. Zatim, bio je seminar Richarda Brooksa, to je onaj čuveni redatelj – *Džungla na školskoj ploči* i šta ja znam, *U potrazi za gospodinom Goodbarom* i tako. Njegova su predavanja bila fenomenalna. On bi došao, sjeo bi, obično bi u trenirci dolazio, i na bose noge je imao tenisice. Onda profesor čiji je on gost, donio bi mu viski i led; viski je uvijek bio Jim Beam. Onda bi on sebi natočio viski, ponudio bi mene, i rekao – Zagreb? Viski? Nekad bih ja rekao yes, a nekad no. Onda bi pričao raznorazne priče... Tu vidite kako je američka akademija potpuno deseta stvar nego naša. Ti profesori ondje su kao neki koordinatori, oni ne izmišljaju svoju estetiku, a kod nas se svaki profesor trudi da izmisli svoje, pa nešto

tumači kao da je otkrio svijet i kao da sve počinje od njega. A oni profesori u Hollywoodu više su koordinatori, njima je cilj dovesti što više producenata, što više režisera, što više glumaca koji će prenijeti svoje iskustvo. Richard Brooks je, recimo, pričao desetke svojih priča iz Hollywooda, kao je trebao snimati *Ben Hura*, pa je nagovorio Williama Wylera da to preuzme, i kako se ovaj uvrijedio jer mu nudi da radi *remake*. Bio je još jedan profesor koji je bio jako zanimljiv, Edward Dmytryk, veliki redatelj, *Drvo života* i šta ja znam. Ali on više nije snimao filmove, bio je u onoj grupi koja je prokazivala režisere za vrijeme McCarthyja. Imao je jako dobra predavanja... Zatim sam se vratio, najviše jer me Josip Turčinović stalno zvao da idemo u veliki projekt o svetom Ćirilu i Metodu. I Stassen je došao, taman sam ga bio upoznao u SAD-u dok sam bio na Fulbrightu. On je trebao to producirati, a onda smo na moj prijedlog angažirali Aralicu da piše scenarij.

Šakić: Ćiril i Metod?

Papić: To je Turčinovićeva ideja bila, da se to snimi, jer je još bio hladni rat na vrhuncu. To je bilo u vrijeme Reagan-a, a još nije bio došao Gorbačov. A ideja je bila da su Ćiril i Metod bili ljudi koji su još u 9. stoljeću predviđeli da će može doći do podjele Rimskog carstva na Zapadno i Istično, i oni su to smatrali najvećom tragedijom koja se može dogoditi. Do podjele Crkve. Aralica je napisao zaista jedan jako dobar scenarij. Možda nije bio toliko dobar filmski, ali smo ga poslije još oblikovali. Budžet toga projekta je bio oko 14 milijuna dolara. To je bio veliki novac u to vrijeme, ali nije baš jako veliki. I tu ne bi bilo problema, jer je Turčinović rekao da on bez ikakvih problema to može nabaviti. Stvarno, imali smo sastanak u Bruxellesu kad je igrao *Život sa stricem*, bio je neki Irac koji je bio direktor katoličkog radija, pa Nijemac iz nekog fonda, kao crkva za istočnu Europu, i rekli su da tu neće nikakvih problema biti. U Vatikanu imali neki sastanak s glavnim urednicima *La venirea*, sve je išlo...

Šakić: Zašto je to propalo?

Papić: Propalo je jer se Turčinović u međuvremenu razbolio od raka pluća i ubrzo umro. To je bila '89. Pa je pao Berlinski zid, više istočni blok nije postojao, ni zapadni, u smislu hladnog rata, i taj projekt nitko od nas koji smo bili unutra nije bio sposoban povesti na taj način. Sve te veze su ostale, ali jednostavno se svijet preko noći promijenio, i taj projekt je naprsto umro sam od sebe.

Šakić: Pitam, jer znam da je oprilike u to vrijeme Kršćanska sadašnjost, gdje je bio Turčinović, objavila vrhunski strip o Čirili i Metodu, crtao ga je Radovan Devlić, a scenarist je bio Dubravko Horvatić.

Papić: Je, je, Dubravko Horvatić je ovdje i s nama surađivao na scenariju.

Šakić: Baš sam htio pitati da to nije možda povezano, jer ovaj strip je toliko filmski da sam, kad sam ga čitao, imao osjećaj da je kao stvoren za film, poput *storyboarda* za film.

Papić: Je, mislim da je, da je Horvatić koristio scenarij. Nije isti projekt, ali je povezano...

Kukoč: U SAD-u ste bili 1983-84, a *Život sa stricem* 1988, kad je išao *Čiril i Metod*?

Papić: U međuvremenu sam snimio *Život sa stricem*.

X. *Život sa stricem* (1988)

Šakić: To je bio paralelni projekt?

Papić: Ovo je bio paralelni projekt, ali sam ga prije počeo. Tako sam i došao zapravo na *Život sa stricem*, Aralica mi je pričao da piše novi roman dok smo pisali *Čirila i Metoda*. I kaže – ako hoćeš, da ga pročitaš u rukopisu, prije nego ga da izdavaču. Njegov je izdavač bio [Zlatko] Crnković. I ja sam pročitao taj scenarij i odmah sam video film! I baš je došao ovamo Aralica, zbog *Čirila i Metoda* u Zagreb, i ja kažem da idemo na pisani scenarij po romanu. Otišao sam u Jadran film, uzeo dnevnicu i otišao u Zadar, tamo sam stanovao kod Aralice jedno dva mjeseca, on je u jednoj sobi bio, ja u drugoj, u njegovoju kući. Aralica nije još imao svladanu tehniku pisanja scenarija, ali to sam imao ja. Dobra je stvar kod njega što je on bez ikakve taštine usvajao sve moje prijedloge. On bi napisao jednu scenu, ja sam mu rekao – to ti ne može u film, to ti je literatura, cijeli bi ti film otišao samo da snimimo to. Onda smo napravili taj scenarij i predali ga.

Kukoč: Zašto, nije bio filmičan, pa ste ga trebali dosta mijenjati?

Papić: Mijenjao sam ga, ali ja sam imao osnovnu ideju koja je meni bila fenomenalna – došlo je do kastracije toga mladića, u čemu sam ja video kompletну generaciju, zapravo svi smo mi na neki način kastrirani bili. Mi smo kastrirana generacija. Nešto je nama oduzeto.

Šakić: To je ona Belanova izjava – mi smo kastrirana generacija.

Papić: Mi smo generacija invalida, u odnosu recimo na naše kolege iz Francuske. Tako smo mi osjećali koji smo mislili da je u demokraciji spas. Sad vidimo da svaka demokracija i nije demokracija.

Šakić: Okvirna priča o piscu, da je zapravo Martin pisac, da-kle *alter ego* Ivana Aralice, toga u romanu nema?

Papić: Ja mislim da nema, da. Onda sam to dao u Jadran film, Jadran film je to naravno prihvatio.

Šakić: Nisu vidjeli nikakve probleme, s obzirom na ime redatelja, scenarista, temu?

Papić: Ne tada. Jadran film je imao savjet koji je njima odobravao i čitao projekte. Taj savjet je njima, recimo, zabranio snimanje biografskog filma o filma o Wojtyli. Pa su ga snimali u Austriji, to je Branko Lustig vodio. Ali taj savjet je čitao. Taj savjet se sastojao – jedan iz Omladine, jedan iz Partije, jedan iz Saveza boraca, jedan ne znam ni ja, iz Sindikata, jedan iz Socijalističkog saveza, šta ja znam. Sve su to bile legalne organizacije, to je kao bilo samoupravljanje. I ovaj koji je bio predstavnik boraca, Ante Kesić, on je rekao da se to ne smije snimati. Nije on to samo rekao tamo na savjetu, nego je on i novinarima to izjavio, da se priprema neprijateljski film u Jadran filmu. Onda je u Jadran filmu nastala panika, a film još nije bio prošao u SIZ-u za kinematografiju. Tamo je komisiju vodio Tanhofer. Tu je bilo napeto. Ali nije samo to, nego trebaju glasati svi delegati iz SIZ-a. Ja sam išao na ta glasanja, da me, kao, vide, pa će možda htjeti. I prošao je scenarij, on je legalno odobren! A taj se SIZ računao kao treći saziv Sabora, to su bile neke samoupravljačke... Tako da smo tu veliki legitimitet dobili, kad je SIZ za kinematografiju odobrio scenarij. A tu su uprli svi, nazovimo ih tako, slobodoumni ljudi da scenarij prođe. Oni nisu ni znali o čemu se tu radi, nego samo neka prođe, jer je to bilo političko pitanje. Scenarij je prošao, ali su se napadi i dalje nastavljali. Aralica je bio na rubu da odustane, da ne može više izdržati, a ja sam rekao – ja se neću povući, nek' zabrane pa u redu stvar, ali odustati nećemo. Onda je došlo pitanje razgovora s direktorom Jadran filma, Suljom Kapićem, u četiri oka, na koji me on pozvao, i rekao je – gledaj, nemamo mi ništa, ti znaš, ni protiv projekta, najmanje protiv tebe, ti si naš režiser. Ali, veli, ovaj projekt nanosi velike štete Jadran filmu. Svaki dan je napad na nas, da odustanemo... Nikola Ba-

Miodrag Krivokapić i Davor Janjić u filmu *Život sa stricem*

bić, moj dobar kolega, imao je filmsku zadrugu, otišao sam k njemu. A u međuvremenu, direktor Avala filma, Branko Baletić, jedan jako slobodouman čovjek, pravi demokrat, sreo sam ga u Puli i pitao bi li Avala dala tehničke usluge. Još nije bio Milošević na scenu došao. U međuvremenu, ovi su stalno tražili da se zabrani, da se ne snima. A u Centralnom komitetu su bili dvojica ljudi, jedan je bio Celestin Sardelić, drugi je bio Drago Domitrović, obojicu je sad Mesić odlikovao kao začetnike demokracije. I ovi borci su od njih tražili da čitaju scenarij. Sardelić je odbio, da nije stručnjak za scenarij, da to onda nije samoupravljanje ako se miješa u struku, neka struka odluči. Bilo je to jako dramatično, ali mi smo i dalje gurali. A kad su ovi iz SUBNOR-a vidjeli da smo mi paktirali s Avala filmom, onda su već bile napola smanjene tenzije. Aralica je bio smatran nacionalistom, a sad najednom Srbi ulaze u taj projekt... Pa me napao iz Saveza boraca grozno neki koji se zvao Ferlin, on je bio predsjednik Saveza. Zatim sam napisao odgovor, ali nitko nije htio objaviti. *Večernji list* mi je odbio svaki odgovor; *Vjesnik* – izade napad, ja hoću odgovoriti i ništa. Nitko neće – *Politika ekspres*, tu i tamo koja izjava, a svaki dan napad.

Šakić: Koliko je to trajalo, godinu dana, dvije?

Papić: Pa jednu godinu, skoro. Velimir Visković i još je niz intelektualaca tu pomoglo, a njegova je pomoć bila važna jer je imao jako veliki autoritet kao kritičar, imao je pozitivno mišljenje i to mišljenje je objavljeno u novinama nekim, možda u *Danasu*, to je bio najvažniji list. Presudnu ulogu je također odigrao Mirko Galić, u *Danas*. Ja sam taj odgovor poslao ili odnio, ne znam. I vrlo brzo me zove tajnica i kaže – biste mogli doći u sedam ujutro kod nas? A najprije sam puno išao u Savez boraca, ali me nitko nikada nije htio primiti, čekao bih tamo u nekoj čekaonici, kažu sjedite, sjedite, oni tamo ulaze, prolaze, a onda kažu – ne možemo Vas danas primiti, dođite sutra. A u *Danas* dođem ujutro i odmah mi tajnica daje kavu, što je meni bilo iznenadenje, uđem kod Galića, on se rukuje sa mnom – ne znam da li smo se mi ranije poznavali – i on kaže – ovo će izazvati veliku gužvu, ali Vi kao građanin po Ustavu imate pravo govoriti. Ne bih Vas ni zvao, ali, veli, ovog Kesića vi osobno vrijeđate, nemojte to raditi, jer dići će tužbu protiv Vas, što ničemu ne pridonosi. Ja kažem, nije to osobna uvreda, izbacim, i to izade. A kad je izašlo, to je imalo veliki odjek, odjednom su i drugi mi počeli davati prostor. Onda je mene predao taj Kesić sudu, a ja kontratužbu.

Šakić: Znači, ipak Vas je tužio. Što je on točno bio, koja je njezina funkcija bila?

Papić: On je bio u ime boraca u savjetu Jadran filma. A kad su ga pitali tamo na sudu što je on po zanimanju, on je rekao novinar i filmski režiser. On se predstavio kao filmski režiser. Nekada je nekakav film snimio navodno, dokumentarni. Njega su zvali Blistok... Meni su važni bili ti sudovi, da ja njega tužim, da održim ja to sve na ravnoj nozi i tako. Ja bih došao na sud tamo u svojim kolima, a on bi došao u pet-šest kola, nekakvi ga ljudi prate, neka čuda, a ja sam bio sa Šimatovićem, svojim odvjetnikom. Sudac je stalno spor vodio tako da se mi nekako pomirimo, i stalno to predlagao. Na koncu, obojica smo odustali, to se tako završilo.

Šakić: Kad je napokon odobrena produkcija filma, kad je kretnuto snimanje?

Papić: Producija filma je već bila odobrena, samo je pitanje bilo finansijske konstrukcije. Kad je Stassen uskočio s novcima, s trakom i tehničkim stvarima, Avala film dao tehničke usluge, i ovo što smo dobili novaca od SIZ-a, mogli smo ući u produkciju.

Šakić: No problemi su se nastavili i tijekom snimanja?

Papić: Htio sam snimati u Dalmatinskoj zagori, u Krivodolu, gdje se ustvari to i događa, to je već bilo pred samo snimanje, ali tamo su borci zaprijetili da će oni dići školu u zrak. Onda sam ja otišao, rekoh, ovi su ludi, i odem u neko drugo selo, u Zmijavce. Tamo me dočeka direktor škole sretan – joj, pa je l' moguće da čete vi snimati film ovdje? Pa rekoh, i vaši će đaci statirati. A on sretan, pa to će biti za našu školu fantazija. Deronja, direktor ekipe, odmah potpiše ugovor. I idemo mi nazad u Sinj, rješili stvar, neće ovi u Krivodolu, to su neki luđaci, ali hoće ovi u Zmijavcima, šta nas briga. Kažem direktoru ekipe – daj da mi idemo ponovo u one Zmijavce, meni čudno koliko je taj čovjek oduševljen. Kad smo opet došli, kaže on, sav utučen, prevarili ste me, mi smo mislili da snimate film, a niste rekli tko ste. Kako ne, rekao sam, ime i prezime, i da je film odobren od SIZ-a kinematografije. Da, ali, veli, vi radite za CIA-u. E, rekoh, prijatelju, kad bih ja radio za CIA-u, uopće kod tebe ne bih dolazio. U međuvremenu su mu bili došli borci iz Imotskoga i rekli da ako budem snimao tamo, da se može pakirati. Onda sam ja k'o Tesla pocijepao ugovor, a on više: dobri ljudi, dobri ljudi, hvala, hvala, dobri ljudi.

Šakić: Film je na kraju snimljen u Istri?

Papić: Zatim sam odlučio da idemo u Istru. Kad sam se vratio u Zagreb, odmah sam otišao poslao scenografa Marija Ivezića u Istru, da traži terene. Ipak, par scena smo snimili u Zagori kraj Šibenika, u selu gdje je udana sestra od Ilijе Ivezića. To smo zapravo u ilegali snimili.

Šakić: To je ona scena kada Martin odlazi?

Papić: Da, kad se vrati do djeda, Fabijana Šovagovića. To je Dalmatinska zagora, jedno selo kraj Šibenika, mislim... Ta scena s djedovom kućom, to je selo Goriš. Scena s autobusom su Konjevrate, a u Istri smo snimali u selu Brtonigla kraj Umaga.

Šakić: Istra se zapravo prikladno uklopila u film, meni je to čak logičnije. Naime, čitao sam da je bilo prigovora i da je trebalo objašnjavati otkud sad on u Istri, ali logično je za poratne godine da su đaci raseljeni po raznim domovima i preparandijama.

Papić: To je moje iskustvo, ja sam po đačkim domovima video svakakvih ljudi, tamo gdje sam ja bio, u Senti, nije bilo kraja iz Jugoslavije, a da nije bio neki Dalmatinac ili Istrijan.

Šakić: Srpski glumci su došli preko Avala filma kao uvjet?

Papić: Nije bio uvjet, ali je to bilo normalno. Nisu samo glumci, imali smo puno radnika iz Srbije upisanih na špicu, a koje uopće nisam nikad video. Morala je jedna kvota biti iz Srbije da bi oni mogli tamo aplicirati na njihov fond i dobiti novaca. Po toj formuli je snimljena i Predstava Hamleta. Ali isto je bilo i za radnike i tehničko osoblje, bila je jedna kvota da mora 20 posto ekipe biti iz republike, onda film može aplicirati i dobiti novac.

Šakić: A kada je u projekt ušao Mate Matišić?

Papić: Kad sam bio u Dalmatinskoj zagori i kad sam mislio da će ondje snimati, onda sam svratio u Split da vidim splitske glumce koji bi popunili ono što su kasnije popunili riječki glumci u Istri. Puno riječkih glumaca tamо има; igra Olivera Baljak, sve one epizode, one су sve iz riječkog. Ja kažem, ima li takva predstava gdje igra cijeli ansambl, i kažu mi – večeras igra Bljesak zlatnog zuba jednog mladog pisca; svi igraju. Odem ja u teatar navečer i gledam, i ne mogu vjerovati što vidim. Fenomenalna predstava! Hidrocentrale, vješa se sekretar Partije, isušuju branu, jezero, čuda, svaštā, fenomenalan komad. Rekli



Život sa stricem (1988)

su mi da je to jedan mladi pisac, živi u Zagrebu, dali mi njegov telefon. Ja nazovem i kažem da se nademo, on dođe tu, u ovaj stan, pojavi se dječačić ispred mene, u kratkim hlačama. Reče – ja sam Mate Matišić, ovdje na vratima. Rekoh, jesи ti siguran da si Mate Matišić. Kaže, jesam, siguran sam. Rekoh, hajde udri, čestitam mu, pa mu kažem – evo tu, to smo Aralica i ja napravili scenarij, daj ti vidi malo, pročitaj.

Šakić: Zašto ste ga zvali, jeste li osjećali neke probleme u Aralici i Vašem scenariju?

Papić: Čujte, u scenariju su uvijek problemi, scenarij uvijek može biti još bolji. Tu su redatelji nezajažljivi. Jer krajnji produkt je film. I tko god piše scenarij je tašt, ali redatelj kao scenarist uopće nije tašt. Osim ako imate redatelja koji sami pišu. Ja mislim da je scenarij osnova za film. A film je ono što će nastati iz toga. Ono, slično kao Hitchcock, kad je počeo režirati nije htio pisati, a radio je sa scenaristima po cijeli dan. Prema tome, scenarij je da se uvijek može raditi na njemu. Onda je Mate tu dodao dosta humora. Jer ja sam rekao da malo fali humora, da je priča dosta mračna.

Šakić: Učinio je film mladenačkijim.

Papić: Mladenačkijim, i učinio ga je malo lepršavijim.

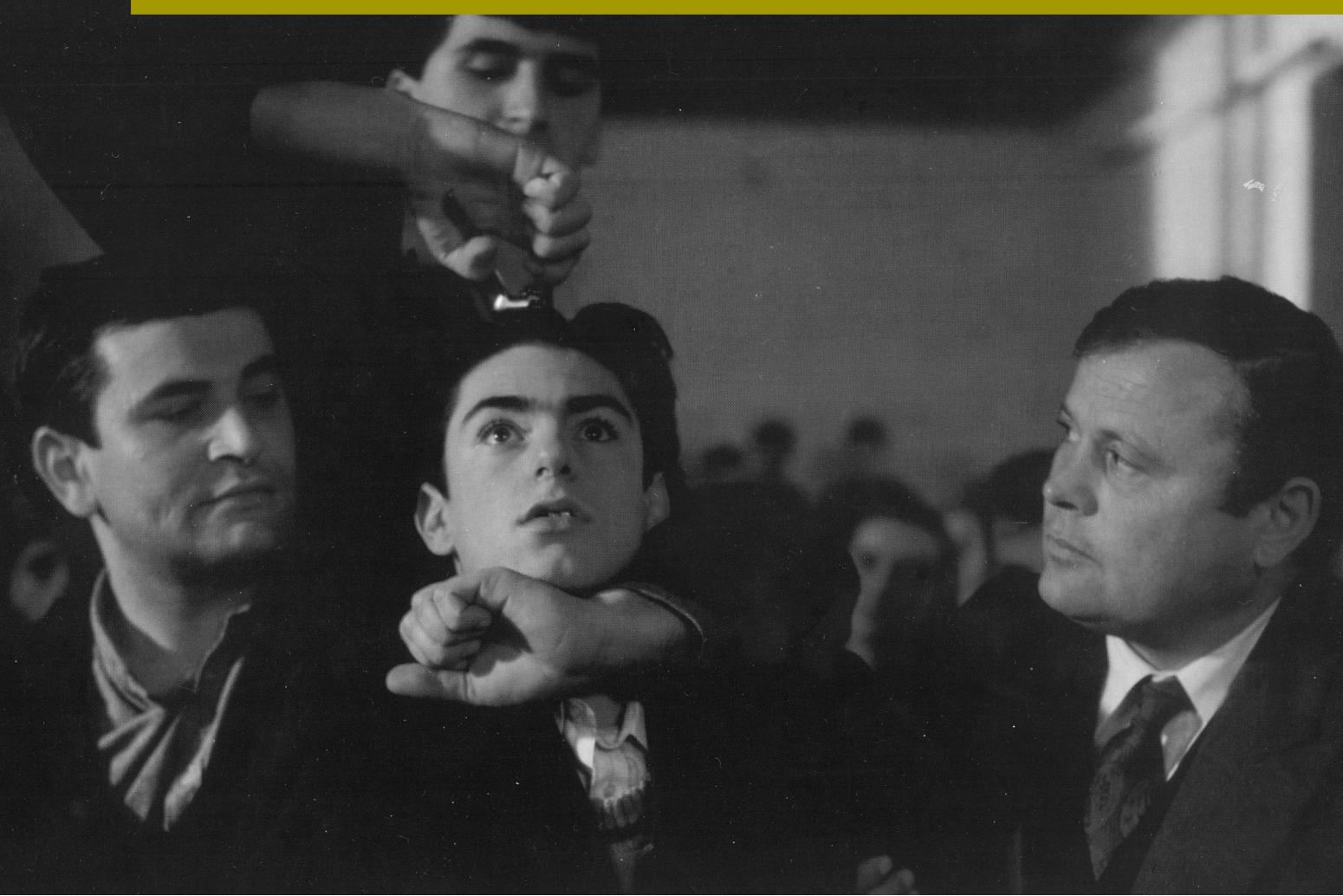
Šakić: Tada je snimljen niz filmova koji prikazuju "olovne" pedesete, ali iz perspektive nove generacije i mlađih aktera, poput Bulajićevih "Končarevaca", pa *Samo jednom se ljubi, S.P.U.K., Večernja zvona*. Premda neki od tih filmova koketiraju s popularnom kulturom (Grlićev s Ivom Robićem), pa čak i Novim valom 80-ih (*S.P.U.K.*), mlađi glumci su ono preko čega se želi ostvariti spoj stare, makar redizajnirane ideologije i nove generacije 80-ih. Vaš film je sličan glumački, imate Davora Janjića i Anicu Dobru, ali je sličan i stilski tim filmovima, imate direktora fotografije iz te generacije, Borisa Turkovića...

Papić: Turkovića imam jer je Venci Orešković, moj stalni snimatelj, rekao da ne može snimati, on je odustao.

Šakić: Boris Turković, koji je snimio i Bulajićeva *Donatora*, ostvario je fotografiju tipičnu za Prašku školu, postigavši isti sfumato štih u slici i ugodađaju, malko prigušenu, sentimentalnu, mekanu sliku.

Papić: Prigušena je fotografija jer mi nismo imali novaca za Kodak. Pa smo na Agfi snimali, bila je duplo jeftinija. Agfe više nema, mislim.

Šakić: *Život sa stricem* se razlikuje od navedenih filmova u tome što je, za razliku od ovih koji su pokušaji revizionizma i neke nove mitologizacije revolucije, redizajna sistema za novo doba bez dubinske sumnje u sistem kao takav, Vaš film dosta



Dejan Aćimović i Davor Janjić u filmu *Život sa stricem*

kritičan u tom pogledu, čak oporben. Ti ljudi budu kastrirani, metaforički, ali i doslovce. Revolucija jede svoju djecu.

Papić: Ne, ovi filmovi koje ste nabrojili, oni nisu bili toliko radikalni kao naš.

Šakić: Uzmimo *Končarevce*, tj. *Visoki napon*. Taj Bulajićev film je kritičan u tom pogledu što Božidarica Frajt ruši na kraju Staljinovu sliku sa zida i napada rezoluciju Informbiroa, ali on recimo nije kritičan prema pedesetima u smislu da ide i kontra titoizma. Dok je *Život sa stricem* potpuno pesimističan, kako su to bili Bauerove *Tri Ane* ili Belanov *Koncert*. Ti likovi su jednostavno kastrirani, izgubili su od revolucije i života, ostali su bez snova.

Papić: Belan je bio čudan čovjek, ali njegova je boljka bila ta što nikad nikakvog priznanja nije dobio. Ne radi se tu o nagradama, nikad niti jedan kritičar tadašnji nije ga pohvalio, pa da napiše makar tri riječi dobre o njemu. Nikad. Pogotovo onaj zadnji film, *Pod sumnjom*.

Kukoč: On je baš radio filmove za kritiku, mogli bi reći. Ali ta naša kritika nije bila baš obrazovana.

Papić: Današnja je obrazovana, ali isto fulava. To je sudbina kritike da fulava, i da onda dođe generacija koja je ispravlja. Ove današnje kritičare; to će samo imati posla sljedeće generacije da ih ispravljuju.

Kukoč: Znači nemate dobro mišljenje o kritičarima?

Papić: Ma šta će njima moje dobro mišljenje? To su činjenice. Vidite... Zašto se naši kritičari toliko razlikuju od stranih kritičara, to mi nikako nije jasno, u procjeni filma... Sad ću biti neskroman. Recimo, moj film *Kad mravi zapjevaju*, kakav je takav je, ja ne ulazim u to ništa, niti imam pravo ga procjenjivati. Danas tamburaju kako u Puli nisam zaslužio nagradu koju sam dobio nego da sam to oteo itd. I dan-danas kad se pojavi taj film na televiziji, to kritičari današnji pišu. U međuvremenu, taj je film doslovce trijumfalno obišao svijet, gdje god je

bio, na Floridi, u Fort Lauderdaleu, bio je Almodóvar, bio je Lynch, newyorški kritičari žiri, a meni daju Grand Prix. U Aspenu, 600 filmova vidi ta komisija u Hollywoodu, najveći festival komedije u svijetu, a ja nagradu za najboljeg redatelja. Dođem u Jeruzalem – ovacije, pa dođem na europski filmski forum velikih događaja... A ovdje da ništa ne valja. Zašto?

Kukoč: Drugačije čovjek gleda na film koji je napravljen u njegovoj državi, u njegovoj kulturi, a drugačije gleda to čovjek koji gleda to sa strane. Vrlo često se razlikuju mišljenja, ali ne mora biti obavezno da je jedan u pravu, a da drugi nije u pravu. Jednostavno je to drugačiji pogled drugačijih kulturna.

Šakić: Tu ima još par stvari. To je apriorno odbijanje, kako da to kažem hrvatske književnosti i kulture, a drugo su i nekakvi uski svjetonazori, jer činjenica je da ljudi nekakve političke stavove pripisuju filmovima, recimo nitko neće priznati danas Aralici da je dobar pisac zbog onoga što je rekao ili napisao unazad petnaest godina, s druge strane se automatski negira sve što naprave Bulajić i Vrdoljak, Mimica se ne cijeni, a s treće strane cijeni se Berkovića koji je imao, kad zbrojite cijeli opus, jedan dobar film, zato što je navodno bio apolitičan, ili Babaju...

Papić: Ja mislim da u Hrvatskoj postoji u svijesti ljudi nešto jako mračno, a to je da umjetnik ne smije dulje živjeti od 40 godina. On mora biti siromašan, jadan, mora biti gladan, mora biti neki prosjak, a kad umre, onda će mu se to sve priznat. I to je tradicija od hrvatske književnosti. Kad vi vidite kako su se mučili hrvatski pisci, ja sam studirao književnost, i više su me zanimali biografije pisaca ponekad više od samih djela. To je strava! Uzmite samo Antu Kovačića i Vidrića.

Šakić: A Davor Janjić, kako ste ga našli? On je bio debitant?

Papić: Prije Života sa stricem on je imao samo jednu ulogu na televiziji, kod Kenovića u *Ovo malo duše*. Mate Matišić mi je rekao da je mali idealan, da je to gledao. On da sam ga pozvao, kad sam ga probno snimio video sam da mali odlično funkcionira i da je meni odličan glumac. Dobio je nagradu u Montrealu, bili su mu hollywoodski glumci konkurenti.

Šakić: Zbog čega je Stassen procijenio da je to projekt koji mu se isplati uložiti, je li video to što bi ga mogao prodati kao antirezimski film, kritički?

Papić: Njemu se svidjela priča. A tu je bio radi Ćirila i Metoda.

Šakić: Znači nije bio uključen u produkciju *Nikole Tesle*, Vašeg "američkog" filma?

Papić: Ne, on je tada završavao studij, on je bio đak Univesity of Southern California, bio mi je kao student dodijeljen da mi nađe stan u Los Angelesu. Kako smo na kraju stanovali skoro vrata do vrata, zbližili smo se, ja bih kuhao, on bi kuhao, on je veliki kuhar. I sprijateljili se. I kad smo trebali nekog Amerikanca da vodi Ćirila i Metoda – Turčinović je tražio – pozvao sam ga. A scenarij Života sa stricem smo bili preveli i on je rekao da mu je to odlična priča, da hoće sudjelovati u tome filmu, ali da mora prvo dobiti dozvolu od oca, taj je bio bogati trgovac vinom u Belgiji. Stassen je dao traku i tehničku pomoć u vrijednosti 30-40 tisuća dolara, njemu se isplatio, jer smo mu dali distribuciju u zemljama Beneluxa, i još nekim.

Šakić: Život sa stricem je dobio nominaciju za Zlatni globus, što je ogromno priznanje? Što je bilo s Oscarom, obično je danas Zlatni globus signal za Oscaram?

Papić: Kod nas je bilo obrnuto, mi smo prvo išli za Oscara pa zatim za Zlatni globus. Za Oscara smo išli pretvodne godine, a nismo imali novaca za lobiranje. Onda je u međuvremenu jedna grupa iseljenika skupila novac, a Stassen je to lansirao na svoj način. Dobili bi mi nominaciju, po svoj prilici, i za Oscara, da smo te novce imali godinu dana ranije. Navodno smo mi bili blizu nominacije, da je jedan čovjek sam lobirao jer mu se film jako svidio, ali da su mu u jugoslavenskoj ambasadi reklamili da im nominacija za taj film ne bi značila apsolutno ništa!

Šakić: Znači nije išlo kao danas, da zemlja šalje svog kandidata; naime, pričalo se da su spriječili film, da bi Život sa stricem dobio nominaciju, a da ga Jugoslavija nije poslala kao službenog kandidata?

Papić: Pa drugačije nije mogao biti nominiran nego kao strani film. Ali kad je taj, što je lobirao, čuo iz ambasade da to Jugoslaviji ne znači ništa, odustao je. A film je igrao i dobio je stvarno dobre kritike, igrao je samo u velikim gradovima, nije igrao širom Amerike. Zapravo, ni Bergmanovi ni Fellinijevi filmovi, mi mislimo da to tamo igra, ali... Los Angeles, New York, Chicago, San Francisco i tako.

XI. Priča iz Hrvatske (1991)

Šakić: *Priča iz Hrvatske* i *Život sa stricem* dva su filma koja su na neki način povezana. Za *Priču iz Hrvatske* često se čulo da je prodržavni film. Snimljen je '91. usred te euforije, međutim u tom filmu je već dana kritika novog režima; Mustafa je ponovno šef policije i kaže Gregureviću: "Ti ništa ne razumiješ, odi ti u emigraciju ili se vrati u svoje selo, svaki režim treba vjerne ljudе." To je, mislim, za '91. bila već velika kritika. Ljudima treba deset godina da to shvate, mnogi do danas to nisu shvatili.

Papić: Ni danas to nisu shvatili, ma kakvi. Nekim ljudima je dovoljno to što se film zove *Priča iz Hrvatske*, dok je vani taj film potpuno drugačije priman. Recimo, u Valenciji, u Italiji, mi smo dobili američkog distributera, on ga je prodao skoro svim južnoameričkim državama.

Šakić: Pod nazivom *Idaho Potato*?

Papić: Da, ali je ostavio *Story from Croatia* u podnaslovu. Potpuno različita recepcija tog filma je bila od strane kritičara ovdje i onih vani. Kao da su to dva svijeta.

Šakić: Meni je to zanimljiv film, kad sam bio klinac činio mi se drugačiji (da ne kažem loš), sad mi je čak i jako dobar u nekim stvarima.

Papić: Ja mislim da taj sukob te dvije grupacije ljudi i danas živi u Hrvatskoj, evo i danas je i Bleiburg i Jasenovac i sve, i emigranti i ovi domaći i Udba. Meni na premijeru tog filma nitko živ nije došao, službeno, a zvali smo mi sve. Iz vlasti nitko živ, vlast se odricala tog, jer Manolić je bio premijer, i tada je ST napisao da sam imao sliku u šminki i da sam govorio maskeru – sad napravi Mustafu Nadarevića da bude isti Manolić. Što nema veze s mozgom.

Kukoč: To je i Polimac negdje napisao.

Papić: To se sasvim slučajno dogodilo. Poslije sam i ja video, stvarno liči na Manolića. Ali meni nije ni na kraj pameti bilo, niti sam ja znao Manolićevu prošlost, tek tada su mi rekli – pa Manolić ti je bio udbaš. Otkud ja znam tko je sve bio udbaš. Zbog toga nitko službeno nije došao na premijeru.

Kukoč: To je i meni neobično, moram priznati, da su film smatrali apologetskim, možda radi toga što su bili alergični na nacionalizam, na busanje domoljubljem, crkvom, obitelji; čim

je u filmu Hrvatsko proljeće, crkva, obitelj, možda su to neki shvatili odmah kao konzervativno, nazadno, nacionalističko, iako to zapravo nema veze. To jest konzervativniji nazor, ali...

Papić: Ja likove moram davati takve kakvi jesu. Ne mogu ih ja davati po želji, ne mogu ja prešutjeti. Jesu, neki su tamo nacionalistički nabijeni. Ali šta, pa nigdje se ja ne opredjeljujem za njih, ni za koga se ne opredjeljujem. Ja slikam jedan svijet. Čak ni onoga udbaša, koji je po svoj prilici kriv za smrt onog emigranta. Ali ja sebi ne dopuštam da ga osuđujem. Nego ga jednostavno slikam takvog kakav je.

Kukoč: Ili ako se u filmu favorizira crkva, obitelj, odmah si nacionalist.

Papić: Hrvatska je katolička zemlja, ne mogu je ja mijenjati. Tu se ljudi mole Bogu, crkva je duboko u životu tog naroda, kao kod Iraca, kao kod Poljaka, to je takva situacija. Sad, možete li vi zamisliti takav film bez Katoličke crkve. Kako? Ne možete nikako.

Šakić: To je dobra primjedba, na pamet mi je, dok sam gledao *Priču iz Hrvatske* i *Život sa stricem*, često padaoo Andrzej Wajda kao međunarodna usporedba. Kao što njegovi filmovi pogadaju bit Poljske, vrte se oko mesta u nacionalnoj povijesti i traumi koje formiraju poljsku svijest, govorio sam si da tako i filmovi Krste Papića pogadaju u bit hrvatskoga, svojevrsni duh vremena, daju kroniku političke hrvatske povijesti kroz 20, 30 godina, nacionalnih trauma kao što su Hrvatsko proljeće, emigracija...

Papić: Kod nas je sve idealizirano. Vi imate kritičare koji kažu – ne, dosta je seljačkih filmova, dosta je tema sa sela. Ma kakvih tema sa sela? Hrvatska je jedna balkanska zemlja, Hrvatska je na razmeđu. Hrvatska je jednim dijelom u Europi, a drugim dijelom je jedan teški Balkan. Vi ne možete reći da ja *Lisice* ili *Predstavu Hamleta* nisam snimao u Hrvatskoj. I da to nisu hrvatski ljudi! Jesu, od glave do pete. Ali oni su Balkanci. I to kakvi Balkanci. I kad je devedeset i neke godine cijelo ljeto trajao u Beču jedan festival koji se zvao Čarobni Balkan, a tu je bjesnio rat, sjećam se reakcije na te filmove tamo, razgovarao sam s tim direktorom arhiva, organizatorom, i pitao sam ga kako to da je tako ogroman interes bio. Nisu samo naši filmovi bili, bili su i filmovi Bate Čengića, svi filmovi koji mirišu na Balkan. Onda mi je on rekao – zato što sam ja daleko više Balkanac nego što bi se osjećao Europejac. Mene puno više zanima što se događa u Zagrebu, Sarajevo

Robert Belinić, Ivo Gregurević i Zaja Odak u filmu *Priča iz Hrvatske*

vu i Beogradu nego što se događa u Parizu. Jer, veli, mi tu živimo isto, nije Beč odvojen od Balkana. Pa mi smo, veli, stoljećima bili zajednička država, kako me ne bi zanimalo. Tamo su moji preci išli, tamo gdje su vaši filmovi, tamo su moji preci odlazili. Kod nas vam je – otac mu je seljak, djed mu je seljak, on se rodi tu u Zagrebu i on se odmah odrice svih i kaže – ja hoću urbano, ja neću ovo. Ma dobro urbano, ali urbano nije isto u Zagrebu i u Parizu. Drugačiji su. Recimo samo za mog života Zagreb se promijenio. Prije je bilo apsolutno nezamislivo da se čuje iz nekih kuća da se sevdalinke pjevaju. Protiv čega ja nemam ništa, nek' svatko pjeva svoju pjesmu. Recimo na Pantovčaku to je jako čudno. Narodnjake, to je bilo nezamislivo da čujete u Zagrebu. A sad čujete jer Zagreb je dobio 300 000 novih ljudi. Naravna stvar, sad Zagreb nije više onaj grad moje mladosti, to je jedan drugi grad. I sad zažmiriti na to i sve to ne vidjeti, ne bi bilo moralno sa strane jednog filmskog redatelja. Jer šta smo mi? Mi smo neki ljudi koji imaju neku kameru u ruci i slikamo nešto. Zašto mi to slikamo? Slikamo za danas, ali i da jednog dana to neko vidi, kako je to sve skupa izgledalo

nekad. U tome je ta čarobnost filma, fenomenalna, da danas da vi vidite snimke ili filmove, svejedno igране ili dokumentarne otprije 50 godina, vidite kako je taj svijet izgledao. Vidite konkretno, kao da ste živjeli u njemu.

Kukoč: Najmanje mi je bio uvjerljiv lik u *Priči iz Hrvatske* ovaj mali. Prikazan je, po frizuri, po odjeći, po muzici koju sluša, više kao pojавa iz šezdesetih, a ne osamdesetih.

Papić: Trebate uzeti u obzir, mislim, da smo mu tu dali malo biografije Mate Matišića, scenarista, koji nije tipičan možda za svoje vrijeme, jer on je bio jedan vunderkind. Kao što je i sad, čovjek koji je sve, koji komponira, piše, svira i ima stotine talenata. Mislim da je meni uzor bilo Matino djetinjstvo. A Matu nije bilo teško natjerati da se stavi u scenarij. Mate je već sa 12 godina imao bend i putovao po Jugoslaviji.

Šakić: To sve objašnjava. Jer mali je zaista bio premlad i neobičan miks, ima imidž i repertoar šezdesetih, a zatim uleti par stvari Novog vala osamdesetih, a izgleda kao Elvis ili rockabilly.

Papić: Dobro, ima on Presleya. Ne znam, kad smo film



PORTRET REDATELJA: KRSTO PAPIĆ

61 / 2010

Mustafa Nadarević u filmu *Priča iz Hrvatske*

prikazivali vani, to nikome nije bilo čudno, to je u Montréalu najviše oduševljavalo zapadni svijet i kritičare, kako je mali dečko iz ovih krajeva.

Kukoč: Njima je to tu pojam, oni su mislili da je tu selo, Balkan.

Papić: On je bio bubnjar u jednom orkestru Vrući led, Robert Belinić. Ja sam snimio preko 200 djece dok nismo njega našli. Onda smo mu uzeli učitelja za gitaru. Mada u filmu ne svira on, nije tada tako dobro svirao. Ali naučio je neke osnovne pojmove. I onda je nastavio svirati gitaru, dobio stipendiju u Salzburgu, a prije par godina na svjetskom natjecanju mladih gitarista dobio prvo mjesto. I sad on putuje svijetom i svira, fenomenalan je gitarist. Jedan od vodećih u svijetu. Neobično je senzibilan i darovit. Njegov me uspjeh nije uopće iznenadio.

Šakić: Znakovita je ta podjela: uz narod, uz hrvatsku, emigrantsku obitelj ide *rock'n'roll*, a s dobrostojecom, visokograđanskim, partijskom, državnom obitelji ide klasična muzika, klasična glazbena škola, violončelo.

Papić: Jedan kritičar nam je prigovorio da smo stavili kri-

vi raspored. Kao, da ne može *rock'n'roll* ići uz emigrante. Ne može možda uz oca, ali uz sina da.

Šakić: Pogrešno, jer *rock'n'roll* je u komunističkim zemljama bio oslobođilačka muzika, simbol Zapada, znak otpora sistemu, te je sasvim smislen u kontekstu filma. Uostalom, u filmu nije emigracija povezana s *rock'n'rollom*, nego klinac koji odrasta u Zagrebu – mladi Mate Matišić – pa je logično da je on fan *rock'n'rolla*, jer je kao klinac sedamdesetih bio izložen *rocku*, supkulturni otpora. A otac mu je u Njemačkoj, no redovito dolazi u Zagreb, čak kuću grade. Znači kritičari su krivo povezali, mali nije emigrant. Mali živi u Zagrebu.

Papić: Tako je, a njegov brat student je politički emigrant, iz generacije intelektualaca koja je otišla '71.

Šakić: Iznenaduje me da je Nikola Babić bio Vaš producent, znam da je režirao, ali ne znam je li išta radio nakon *Medenog mjeseca* 1983. Iznenadilo me vidjeti da je još dugo bio aktivan kao producent filma, ovdje, a i na *Životu sa stricem* je potpisao u produkciji.

Papić: Bio je on i u *Životu sa stricem* producent. Samo nije bio direktor produkcije, to je bio Tomica Milanovski,

ali ustvari je sve producentske poslove je Babić obavljao. Producirao je on puno filmova, dva moja filma, pa jedan Kreljin, jedan Radićev, jedno četiri-pet igranih filmova je on producirao.

Kukoč: Nakon devedesete ništa nije napravio, koliko ja znam. Mislim, režirao.

Šakić: Matalo se po novinama da je on trebao raditi Četverored, ili film o Bleiburgu, čak s Wernerom Herzogom.

Papić: Zadnji njegov film je onaj dokumentarni špijunski, kako se zvao, što pokazuje pojedine ljudi koji su radili za Udbu... O smrti Bruna Bušića. To je zadnji film koji je Nikola režirao. Nisam ga dugo vidio i kad bi se držali ovde kod nas autorskih prava, duguje mi velike novce, ali... To je bolna situacija, kod nas postoji zakon o autorskim pravima, a nitko ih se ne drži. Svake godine mene zakinu za oko 40-50 000 kuna, više nego što je moja mirovina. Za moje filmove. Ne može meni nitko oduzeti autorska prava. Čak iako smo mi i potpisali neke ugovore u socijalizmu, koje smo mi morali tada potpisati, ti ugovori su danas ništavni.

Šakić: Postoje zakoni u Europi koji smatraju autorsko pravo neotuđivim. Čak ako ste ga prodali djelo, Vi zadržavate pravo kontrole.

Papić: Nitko nema pravo odreći se autorskih prava. Ne moguće je prodati autorska prava. Vi možete prepustiti da netko brine o vašim autorskim pravima pa da on vama nešto plaća, ali od nas se tražilo da se odrekнемo svojih prava. Da snimimo filmove i da ih se odrekнемo... Jedna stvar je bila kod Jadran filma: mi smo ustvari suvlasnici tih filmova. Jer smo mi jednu trećinu, a nekad i jednu polovicu svoga honorara ulagali u filmove. Recimo, ako je bio honorar 100 000, onda sam ja dobio 50, a 50 je uloženo u film. Kad se prodavao Jadran film i svi ti producenti, nas nitko nije pitao ništa. Oni su prodali naše filmove, oduzeli, čista otimačina, pljačka. Oni su direktno dobivali novce od tadašnjeg Sekretarijata za kulturu, što je ustvari kako je i danas, državni novac. Jadran film je bio državno poduzeće, njegova prodaja je nelegalna. Čak i po ovim zakonima po kojima su se prodavala druga poduzeća!

Kukoč: Meni se svidio zadnji kadar Priče iz Hrvatske, dok obitelj šutke sjedi za stolom, tj. dvije obitelji, to mi se čini kao ironični komentar na tu famoznu hrvatsku pomirbu, imamo dvije

obitelji, uvjetno rečeno ustašku i partizansku, ili domoljubnu i partijsku, no po šutnji za blagdanskim stolom se vidi da je ta pomirba samo formalna.

Papić: Ja se ponekad volim igrati malo profeta. Šutljivim kadrom, gdje ljudi šute, za Uskrs, i nitko ne govori, najavio sam da će ta pomirba teško ići, ali da će morati živjeti skupa.

Šakić: Zanimljivo je da u jednom trenutku u filmu Maja Ružić kaže Kikiju Ugrini da "pusti njih i njihove svađe", misli na "starce", jer mlađa generacija ne treba pomirbu. Oni žele biti skupa, njih ne zanima što su iz različitih obitelji. S jedne strane je sukob partijskih i nacionalnih linija, a s druge strane sukob mlađih i starih; stari se svađaju po nacionalnim i partijskim osnovama, a mlađi se zaljubljuju i zapravo im ne treba nikakva pomirba, oni nisu posvađani. I oni su prisilili te dvije obitelji da se pomire, a pomirbe nema. Zanimljivo je, čini mi se da film više pogda danas. Ovaj Gregurevićev kompleks, da on ne može zaboraviti i oprostiti, da pali svjeću pred slikom pokojne žene i pokojnog sina i da kaže malome – ti si ih zaboravio, a ja sva-kog dana s njima pričam i oni su živi za mene, da je to zapravo isti problem koji ima sloj društva vezan s braniteljima, Domovinskim ratom... PTSP-ovci, koji ne mogu zaboraviti što je bilo. Znači posrijedi je problem povratka u normalan život; sad je, u filmu, kao završila emigracija i stvorena slobodna Hrvatska, mlađe više ne zanima zašto su se stari svadali, a Gregurević lik je jednostavno ostao uhvaćen u tome.

Papić: Sad ču ja priuštiti malo neskromnosti, a vi ćete mi to oprostiti. Ima jedna stvar kod mene kad radim film, zapravo, svaki čovjek koji pravi neki film mora imati neku viziju ako je redatelj i mora gledati ne sadašnjost kada snima film, nego vidjeti negdje budućnost. A to ide intuitivnim putem. I tu je uvijek bio glavni nesporazum između mene i filmskih kritičara, za sve moje filmove. Uvijek su oni tražili neki sadašnji trenutak, a ja sam taj sadašnji trenutak uvijek koristio, odnosno snimao, misleći na neku budućnost koju ja možda neću ni doživjeti. Evo vidite sad, kad čovjek malo podulje živi, kao ja, sad sam dočekao da ljudi vaše generacije razumiju što sam ja tada htio. A kada je film izašao, nije. Film je tada bio jedna pljuvačnica. I danas ćete vi naći, ovi stariji kritičari misle da sam pravio neku propagandu Tuđmanu i takve gluposti, što nema veze s mozgom. Da sam tako pravio, ne bi taj film imao u svijetu toliko uspjeha. I sad, ista mi se stvar dogodila sa zadnjim filmom, ja ne govorim kakav je film Infekcija, je li dobar ili slab. Ja sam snimao

taj film sluteći da će doći nekakva kriza. Ozbiljno kažem, da će doći, da ne može to sve tako, da će to sve puknuti. I naravna stvar da sam bio popljuvan u Puli i onda je jedan kritičar pisao, veli – godine su učinile svoje pa je pobrkao i Europu i *Izbavitelja*, pa napuštene banke, kojih nema. A sad je svijet prepun napuštenih banaka, koliko god hoćete. Ja vjerujem, opet se ograđujem, da ne sudim svoje filmove jesu li dobri ili loši, ali kad biste sad prikazali *Infekciju* u ovoj situaciji, da bi deseti prijem bio kod mnogih ljudi. Znači da smo mi snimili prije pet-šest godina ono što se na neki način danas događa... I nevjerljivatna je stvar koliko me ljudi pita baš za *Priču iz Hrvatske*. Kao da se film popravlja sam od sebe, kao da dobiva s vremenom.

XII. Kad mrtvi zapjevaju (1998)

Šakić: *Kad mrtvi zapjevaju* se vraća na isti emigrantski kompleks iz *Priče iz Hrvatske*, kao na svojevrsnu nacionalnu tramu. Ali čini mi se u manje tragičnom, a više tragikomičkom ključu. Gregurevićev lik se vraća u ljesu da bi dobio penziju, a Vidovića proganja poluslijepi, ostareli udbaš. S jedne strane, osjeća se melankolija zbog života potraćenih u emigraciji, a s druge strane svojevrsna blaga parodija cijelog tog emigrantskog mita.

Papić: Osnova je bila kazališni komad *Cinco i Marinko* Mate Matišića.

Šakić: On je rekao, u intervjuu Sanji Kovačević za *Hrvatski filmski ljetopis*, da se komad temelji na istinitom događaju, da je bila jedna starica u selu njegovih roditelja koja je saznaла da joј je muž umro u emigraciji nakon što je dobila njegovu mirovinu, nakon što 20 godina nije čula za nj.

Papić: Bilo je fantastičnih priča, bila je priča o jednom čovjeku koji je bio ruder u Belgiji. Imao je mirovinu, a od te mirovine živjelo je njih 20. I negdje u 80. je on umro. Svake godine je trebalo potvrditi da je on živ, a to se potvrđivalo njegovim potpisom. Pošto je bio nepismen, da mu se umoci palac. Onda su oni odsjekli njegov palac, stavili ga u rakiju i svake godine su vadili taj palac i potvrđivali. I na stoti rođendan stigla je delegacija iz Belgije s darovima, da daruju stogodišnjaka. I tek tad su ustanovili da je on već 20 godina mrtav.

Šakić: Gregurević u *Priči iz Hrvatske* je tragičan lik, a u *Kad mrtvi zapjevaju* komičan; Ivica Vidović je, u *Kad mrtvi zapjeva-*

*ju, u principu tragičar: vraća se u Hrvatsku prisiljen, saznaje da je službeno mrtav, a žena se preudala i to za Srbinu iz JNA. Sve je uložio u emigraciju, bježao je pred Udbom, živio za fikciju slobodne Hrvatske, a na kraju se vraća na ništa. Opet ista stvar kao u *Priči*, skoro isti tekst: Gregurević mu kaže: "Sad dijete položaje, odi, možda nešto dobiješ", a on: "Ne treba mi položaj, zna se tko će to dobiti."*

Papić: On je unaprijed određen za gubitnika. Idealna uloga za Ivicu Vidovića.

Šakić: Da, to je Vidovićevo poziciju u hrvatskom star-sistemu. Kada sam film gledao premijerno u kinu, činio mi se puno humorističniji, sada mi je bio otpočetka bio tragičan.

Papić: To nije ni tragedija nije ni komedija, to je tragikomedija. Ne znam koliko je to u hrvatskom filmu, ali ja volim tragikomediju, volim mijesati tragično i komično. To možda nije jako popularno kod kritičara. Ali ne možete vi gledatelja stalno dizati, dizati, dizati, jer onda vrlo brzo dođete do nekog vrhunca i ne znate kud ćete. I morate stalno spuštati, pa opet dizati, spuštati pa opet dizati. Ili ga morati stalno hladiti pa grijati. Tko bi uzeo da čita Shakespearea, da ga studira, video bi što je radio genij Shakespearea, *Hamlet* je jedna scena tragična, druga komična. Jedna od najvećih tragedija na svijetu.

Šakić: Ima komičke ventile, u sporednim likovima, Rosenkrantz, Guildenstern, grobar...

Papić: U *Hamletu* na koncu ima ne znam koliko mrtvih – što Šimurina veli, pobiše se među sebe i onda je bilo mrtvih koliko hoćeš. A komičnih situacija jako puno. Osim toga, ja volim humor. Život bez humora nije pravi život. Što su Beckett i Ionesco, najveći dramatičari 20. stoljeća, nego čiste tragikomedije.

Šakić: Kod *Predstave Hamleta*, Male seoske priredbe i Čakije obično se govoriti o grotesci, odnosno da humor proizlazi iz toga što su ti ljudi gledateljima zapravo smješni, ili tragikomični ili groteskni. U *Kad mrtvi zapjevaju* posrijedi je oblik rezignacije, čak i razočaranja. Vidović je potrošio ne znam koliko godina u emigraciji, a nizaštoto. Dojam je, ne možda da je bilo uzaludno, ali da se borio za iluziju. Otrprilike kao i Gregurević u *Priči iz Hrvatske*, on se ne može istrgnuti iz toga što je potrošio život. Drugi tip humora je posrijedi, čini mi se. Možda to ide s dobi autora. Da li je taj odabir da je emigrant razočaran bio svjestan?

Papić: Pa nije... Mi smo podneblje luzera, nigdje nema

*Kad mrtvi zapjevaju* (1998)

toliko, čini mi se, luzera koliko u ovom podneblju. To je k'o neki fatalizam, nešto bude tim ljudima, dogodi se. Ili čak i oni koji su na nekom dobitku, oni vam to neće priznati. Vi kad sretnete Amerikanca, on je uvijek *wonderfull*, on je uvijek *great*, makar i nije tako. Sretnete našeg čovjeka, on kaže – joj, pusti me. Nikako sam, uvijek problemi.

Šakić: Matišićev scenarij kao da ima neke slijepе, nelogične točke, recimo zašto su ih oni njemački gangsteri ostavili na životu kad su uzeli leš dr. Lučića? Znam da bi inače film završio u dvadesetoj minuti...

Papić: Pa moglo se to drugačije riješiti, ali nema razloga, što će on njima. Oni su za njih ponajprije potpuno beznačajni ljudi. I on ih se hoće čim prije riješiti. I oni nisu ubili Lučića, njega je ubio udbaš.

Šakić: Zapravo da, veći je problem imati dva nova leša nego dva svjedoka.

Papić: Prepostavljamo da se oni hoće brzo svega riješiti i Lučića dok je još friški za organe da mu ih uzmu.

Kukoč: Meni se čini ovako: u svim Vašim prijašnjim filmovima, ako su imali komične elemente, komedija je proizlazila iz si-

tuacije. *Kad mrtvi zapjevaju* mi se čini kao Vaš prvi film koji je postavljen kao komedija, da se rade scene koje će ljudi nasmijati. I taj prikaz rata nekako je na liniji groteske, kao u *Kako je počeo rat na mom otoku*, koji je tri godine stariji film.

Papić: Mate je Matišić napisao taj komad i bila je prizvedba u Jazavcu, nije još *Rata na otoku* nigdje bilo ni u primisli. Ali tu ima neke sličnosti.

Kukoč: Htio sam reći da je došao u isti trenutak kada se zapravo otvorila mogućnost da se o nekim temama, kao što su rat i emigracija, progovori na laganiji način.

Papić: Ja sam odmah, čim sam vidio komad, Mati rekao da idemo raditi film po ovom.

Šakić: Dobro, postoji logična veza, *Otok* je napisao Ivo Brešan, Vaš raniji scenarist, koji je napravio i *Predstavu Hamleta* i na čijem je dramskom modelu uostalom Matišić učio. Tako da logična veza postoji, a i utjecaj.

Papić: Postoji veza, najprije ova autorska, a postoji ambijent, postoje ljudi, postoje podneblje. Svaki vestern je na neki način sličan jedan na drugi, iako su priče različite.

Kukoč: To je žanr, komedija zabune. Ona je dosta zahtjevna za napraviti.



Krsto Papić i Đuro Utješanović na snimanju filma *Kad mrtvi zapjevaju*

PORTRET REDATELJA: KRSTO PAPIĆ

61 / 2010

Papić: Svaki film je težak, no taj da, bio je specijalno težak. Po Njemačkoj smo snimali na divlji način. Mi smo imali koproducenta, ali to je bio jedan čovjek kojemu je alkohol bio glavna stvar u životu, a tad smo mi jedino takvoga mogli dobiti. I sve to skupa. Ne možete vi u Njemačkoj doći u Berlin pa snimati, morate dobiti silne dozvole. On je to sve trebao napraviti, a ustvari ništa to nije napravio. Kad smo snimali kadaš kad Ivica Vidović bježi autom, a goni ga Đuro Utješanović, mi smo posred Berlina snimali tu jurnjavu. Najednom nas je okružila policija, blokirali su nas jer nisu znali o čem se tu radi. Onda sam im objasnio da snimamo film, išli su pogledati kameru da se uvjere, mislili su da smo neki kriminalci ili teroristi. Puno smo scena ilegalno snimili u Njemačkoj. Nama se toleriralo što se drugima nije, dođe policija pa malo razgovara. Morali smo snimati kraj autoputova jako puno, a u Njemačkoj se na autocesti ne smije uopće snimati, zabranjeno je sa strane fotografirati. Onda smo se morali snalaziti. Policija dođe i kaže da ne smijemo, a mi odemo na drugo mjesto i nastavimo, jer ti su izlazi manje-više svi slični. A ima i kraj Berlina jedan dio autoputa koji je napušten, tamo smo snimali.

Šakić: Meni se učinilo da je snimano na autocesti Zagreb-Karlovac.

Papić: Dobro si to vidio, da. Neke scene smo snimali tu na Zagreb-Karlovac. Tu nam se potkrala greška jer u Njemačkoj nema žutih traka sa strane.

Šakić: U filmu je bitan kontinuitet, kad smo već spominjali Berlin, znam da su se Berlinci žalili povodom filma *Trči, Lola, trči*, kad Lola trči iz jedne ulice i onda skrene u drugu, tu je montažni rez, onda se vidi da je ta ulica u stvarnom Berlinu zapravo kilometar-dva dalje. No film gradi svoj vlastiti filmski prostor.

Papić: Imali smo i mi takvih prigovora, baš iz Berlina. Onaj motel, Grünwald, on je jako poznat, nalazi se u predgrađu, a mi smo ga u filmu montirali tako da se nalazi usred Njemačke, kao da je na putu između Berlina i Münchena.

Kukoč: Ne samo da je film bio zahtjevan u producijskom smislu, čini mi se da je bilo dosta zahtjevno napraviti scenarij s toliko puno obrata, zabuna i kombinacija žanrova.

Papić: Pravili smo Mate i ja jedno četiri-pet verzija sce-

narija. Najprije je bila kombinacija da Gregurević uopće ne umre, ali nismo nikako uspjeli to naći. Zatim sam u montaži video kako film ide prema kraju sve tragičnije i tragičnije. To me nekako povuklo. Onda je bila kombinacija da mi ne vidimo da je on mrtav, nego da ga vidi ovaj kako ide s pjevačima. Scenu smrти niti nemamo, to nisam htio uopće ni snimati. U završnoj verziji, Vidović u okvirnom kadru čeka ženu, onaj autobus, film je na neki način njegova mentalna projekcija.

Šakić: Da, na kraju se to i uvidi. Na početku filma Vidović vidi petoricu pjevača kako idu uz brdo, onaj u sredini je u crnome odijelu. Tek na kraju filma, retroaktivno, gledatelj uviđa da on cijelo vrijeme govorи "sjećаš li se one četvorice", a na početku ih je vidoio petoricu. Na kraju u zadnjoj sceni vidimo da je peti Gregurević, bilo je dakle najavljenio da će on umrijeti.

Papić: Da, ali to nitko nije mogao prokužiti.

Šakić: Napravljeno je tako da se ne vidi.

Papić: Da, na početku su oni u totalu i ne vidi se da je to Gregurević. Imao sam verziju, pa sam odustao od nje – sad mislim da sam pogriješio – da Gregurević uopće nema prave smrти, nego samo u njegovoj viziji. Kad se završi rat i on vidi na kraju da Gregurević ide s pjevačima. Ali to ne bi publika skopčala, ja mislim.

Šakić: Pa to bi zapravo bilo zgodnije, da je umro simbolički, to bi dodalo na ovu melankoliju i ironiju emigrantske teme.

Papić: Ali odustao sam od straha od publike.

Šakić: I ovako nije prikazana njegova smrt. Mislim, on ga drži ali prije toga se ne vidi da umre, puca se i...

Papić: Da, to ne, kažem, nisam htio snimiti njegovu smrt, to bi mi bilo prepreatično.

XIII. Modernistički početak i povratak publici

Rafaelić: Postoji li neka tema, kroz sve ove godine, koju ste htjeli snimati, a niste je se dotakli, bilo dokumentaristički, bilo igrano? Osim što Vam je žao za *Tajnu Nikole Tesle*.

Šakić: Niste napravili *Ćirila i Metoda*, niste iskoristili dokumentarni materijal o Tesli...

Papić: Pa nisam o tome razmišljao. Evo i sad, ovaj dokumentarni film o obitelji Domini pretvorit ću u igrani film, s elementima dokumentarnog. Zapravo, u filmu, kako ga

je Mate napisao, taj se jedan ubojica domogao mojeg materijala... Zaplet je fantastičan. On na jednom mjestu zapravo kaže, "Što hoće taj Papić, je l' to onaj što ima pod stare dane malu djecu, taj hoće jeftinu slavu na mojoj grbači? E neće!" To će sve biti glumljeno, ali ono što on gleda, to je autentični materijal koji sam snimio.

Kukoč: Znači bavili ste se modernizmom, klasičnim fabularnim stilom, a sad je malo došao na red postmodernizam, autoreferencijalnost?

Papić: Ne znam, o prvcima ne vodim puno računa.

Kukoč: Ne razmišljate o tome dok radite filmove; ovaj će biti modernistički, ovaj će biti više klasičan?

Papić: Ne, ja jesam kao mlad bio pod utjecajem Novog vala, to je sigurno, ali to je više bilo podsvjesno, nisam nijedan kadar imitirao ili nešto tako. Čovjek je normalno pod utjecajem velikih autora, tko ne bi bio pod utjecajem Wellesa kad vidi *Građanina Kanea*? Ali na koji način to utječe na nas, mi to ne znamo. Mislim, ići to kopirati direktno, to je glupost.

Šakić: Ali negdje od *Izbavitelja* nadalje vaše fabule su realističke, imaju pravocrtnu fabulu, ne više modernističku, novovalnu. Da li je to možda povezano s promjenom suradnika na scenariju, snimatelja...?

Papić: Nije, to je više priklanjanje američkoj dramaturgiji, traženje puta prema publici. Pravljenje napetosti, pravljenje takvih situacija u dramaturgiji da nema telefoniranja nikad i nikad ne može pogoditi što će biti, i kakav će biti kraj nekog filma. I ja mislim da rijetko tko to može znati kod mojih filmova.

Kukoč: Znači, tada ste počeli razmišljati više o publici nego prije?

Papić: Pa nije, ne o publici kao publici, da to bude neki hit. Ali gledajući filmove velikih majstora, vidite da su oni pridobili ne publiku od danas, nego da su zapravo pridobili neku vječnu publiku. Mislim da sam i ja pokušao nešto takvo napraviti.

(Razgovor je vođen u šest navrata tijekom veljače, ožujka i travnja 2009. u Visokoj ulici u Zagrebu. Transkript: Vesna Bartaković. Priredio: Tomislav Šakić.)

Jurica Pavičić

Vrane, ovnovi i žene: politika i moć u filmu *Lisice Krste Papića*

Jedan od rijetkih hrvatskih filmskih klasika koji je odmah dočekan s aklamacijama, *Lisice* Krste Papića odlikuju se velikim kulturnim značajem (zbog tematiziranja Informbiroa), raznovrsnim interpretacijama (često u ključu srodnosti sa srpskim crnim valom/talasom), vezom s autorovim dokumentarističkim iskustvima i nagnućima, dobrim uspjehom u kinima, kontroverznim političkim reakcijama izvan tadašnje SR Hrvatske, međunarodnim uspjehom, kao i snažnim konotacijama antičke tragedije, odnosno vezom brutalnih ruralnih zbivanja u *Lisicama* s etosom i poetikom zbivanja i karakterizacije likova u grčkoj tragediji. Uz sve te značajke, autor studije ističe i simbole modernosti u filmu (bicikl, nalivpero, puška), kao i neočekivanu proročku dimenziju filma, jer su zbivanja iz 1990-ih pokazala dugotrajnost mentalnih struktura ključnih za epohu prikazanu u filmu koliko i za sve druge epohe u kojima se iskazao "dinarski" kulturni sklop.

Lisice Krste Papića film je koji u povijesti hrvatske kinematografije ima u mnogo čemu jedinstveno mjesto. U vrijeme svog nastanka namah je dočekan kao suvremeni klasik. Taj status klasika zadržat će i kasnije: koliko se god mijenjale poetičke mode i ukusi, *Lisice* su redovito isticane kao neupitna vrijednost hrvatskog filma i redovito su se pojavljivale na listama najboljih naslova.¹ U hrvatskoj kinematografiji takav status kontinuiranog *evergreena* ima još samo Tanhoferov *H-8...*

Nadalje, *Lisice* su daleko najslavniji i najcjenjenijiigrani film svog autora. Krsto Papić danas ima ponajprije status možda najistaknutijeg hrvatskog dokumentarista. Ali, kad je o Papićevim igranim filmovima riječ, znatan dio kritike složit će se sa sudom beogradskog filmskog kritičara Bogdana Tirkanića kako Papićev "opus u oblasti igra-

nog filma ... izmiče pouzdanjim procenama: jedni su ga smatrali najvećim *hrvatskim rediteljem*, drugi su u njemu videli samo *ekspositura beogradskih crnotalasovaca*" (Tirkanić, 2008: 134) Papićev igrano-filmski opus doista je heterogen poetički i kvalitativno, u njemu su publika i struka u različitim razdobljima probirali (ili nisu) različite vrijednosti, ali *Lisice* su ostajale kao konstanta.

Za jugoslavensku kulturu svog doba, *Lisice* su iznimno bitne i kao kulturni proizvod koji je probio značajan tematski tabu. *Lisice* su – naime – prvi hrvatski i jedan od najranijih jugoslavenskih filmova koji su razbili šutnju oko političkih zbivanja godine 1948. i represivnog obraćuna titoističke frakcije u komunističkoj partiji s onom lojalnom Moskvom i Staljinu. Tema 1948. i Informbiroa do *Lisica* je u jugoslavenskoj kulturi prisutna tek u aluzijama, a tako će u stanovitoj mjeri ostati i nakon njih.

Na kraju, ali ne najvažnije, *Lisice* zauzimaju i osobito poetičko mjesto u okviru hrvatskog i jugoslavenskog filma 1960-ih i 1970-ih. Riječ je, naime, o razdoblju kad se serijom izuzetnih filmova Aleksandra Petrovića, Živojina Pavlovića i Dušana Makavejeva "crni val/talas" nametnuo kao kreativno najplodniji, međunarodno najslavniji i najreprezentativniji fenomen tadašnje jugoslavenske kinematografije. Zahvaljujući ponajviše "crnovalovcima", srbijska kinematografija preuzima primat i postaje ono što dodat nije bila, ali je ostala do danas: globalno najvidljivija i najslavnija (post)jugoslavenska kinematografija. U Hrvatskoj, slijedom niza poetičkih i političkih okolnosti, "crni val" je imao tek rubni odjek. Bio je snažno prisutan u dokumentarnom filmu (uključujući Papićev!), a u igranom kudikamo manje. Premda *Lisice* ipak nisu jedini hrvatski crnovalovski igrani film,³ nesumnjivo jesu naj-

¹ Tako je kritičar Vladimir Vuković 1992. u rang-listi najboljih hrvatskih filmova svih vremena *Lisicama* namijenio četvrtu mjesto, a u anketi časopisa *Hollywood* 1999. *Lisice* su također bile četvrte. Usp. Škrabalo, 2008: 103-104.

² Teško je naći drugi među hrvatskim klasičnim naslovima koji ima tako kontinuiranu afirmativnu recepciju. Niz danas cijenjenih filmova (*Koncert, Tri Ane*) u vrijeme svog nastanka bili su suzdržano vrednovani.

Neki filmovi koji su u svoje vrijeme bili visoko cijenjeni danas se mnogo niže valoriziraju (*Svoga tela gospodar, Deveti krug*). Nekim filmovima – poput *Ne okreći se sine ili Tko pjeva zlo ne misli* – status je varirao od onog uspjela obrtničkog djela, pa do umjetničkog klasika, ali i natrag.

³ Ponešto od crnovalovskih utjecaja da se prepoznati u nekoliko onodobnih filmova, uključujući čak i Hadžićev *Protest* (1967) i *Lov na jelene* (1972). Također, Ante Babaja je s dosta ponosa isticao u intervjuima

reprezentativniji.⁴ Ujedno, *Lisice* su jamačno najoštriji i najprovokativniji hrvatski politički film, ne samo svoje dekade nego možda i uopće.

Nastanak i recepcija

U trenutku kad počinje snimati *Lisice*, Krsto Papić je bio redatelj u zrelim tridesetim godinama koji za sobom ima dokumentarni i igrani opus nejednakih kakvoća. Tijekom kasnih 60-ih, Papić se već afirmirao kao autor društveno-istraživačkih i provokativnih dokumentaraca koji tematiziraju margine društva (*Halo München*, 1967; *Kad te moja čakija ubode*, 1968). Igrana Papićeva karijera do tog je trenutka manje uvjerljiva: debitirao je srednjom pričom u trodijelnom omnibusu *Ključ* (1965), podosta kruto režiranom i pretencioznom dramom o mladom paru na koji pada sumnja da su ubili staricu o kojoj su se dosmrtno skrbili. Nakon toga, snimio je prvi samostalni film *Iluzija* koji je – kako navodi Ivo Škrabalo – "temeljito doveo u pitanje očekivanja vezana uz njega", pošto je bio "papirnat i neuvjerljiv" (Škrabalo, 1998: 343).

U pripremu novog igranog filma Papić se upustio u suradnji s budućim scenaristom *Lisica*, Mirkom Kovačem. Kako sam navodi, Kovač je pozvao na suradnju nakon što je pročitao njegov hvaljeni, ali i politički kritizirani roman *Gubiliste* (1963). Vjerojatno je tom afinitetu pridonijela i činjenica da su Kovač i Papić bili praktički zemljaci, s tromeđe Dalmacije, Crne Gore i istočne Hercegovine. Prema Papićevim navodima, Kovač i on prvo su napisali scenarij o mlađom provincijalcu koji se beskrupulozno uspinje u gradu. Nakon što taj tekst nije realiziran, napisali su, prema inicijalnoj Papićevoj ideji, *Lisice*.

Papić je film počeo snimati polovicom 1969., u produkciji Jadran filma i sa budžetom koji je – prema ondašnjem tisku – iznosio 750 tisuća novih dinara. Film je sniman u zaseoku Ježević pokraj Vrlike, na obroncima Dinare. Papić je te lokacije otkrio ranije, snimajući u Dalmatin-skoj Zagori dokumentarac. Glumačku ekipu filma činila je smjesa iskusnih profesionalaca (Adem Čejvan, Fabijan Šovagović, Zaim Muzaferija, Edo Peročević), potom Ja-

goda Kaloper, mlada glumica kojoj je to bio treći dugometražni film, te niz seljaka naturščika iz obližnjeg kraja koji su glumili i veće, gorovne uloge.

U odnosu na odobreni scenarij, Papić je u konačnoj verziji unio samo jednu veću izmjenu, i to na samom kraju filma koji ne završava Višnjinom pogibijom, nego prizorom bicikla koji odlazi u daljinu i raznosi naloge za nova hapšenja. Takav svršetak nije se svidio vodstvu Jadran filma. Po Papićevu svjedočenju, tadašnji umjetnički direktor Jadran filma Fedor Hanžeković tražio je od Papića da izbaci završni kadar s biciklistom. Kad je Papić odbio, Hanžeković je srdito uzvratio: "Po tebi, znači, ovaj biciklist i danas kruži zemljom i hapsi ljude". Kako sam tvrdi, Papić mu je uzvratio: "Da, Fedore, savršeno si razumio film."⁵

Film nije bio dovršen do Pule 1969., tako da se pred jugoslavenskom publikom pojavio, kao prava kinopremijera, sredinom veljače 1970. Nakon zagrebačke premijere, odjek filma bio je znatan. *Lisice* je u Zagrebu – kako u veljači izvješćuje *Politika* – u samo tri dana vidjelo 16 000 ljudi, a u prvih mjesec dana distribucije 40 000.⁶ Odmah nakon premijere, u zagrebačkom tisku izišle su dvije studiozne i velike kritike dvoje kritičara koji nisu bili samo istaknuti u struci, nego i politički autoritativni. Tako će Mira Boglić u *Vjesniku* film opisati kao "impresivan" i kao "film izrastao iz kamena u koji je smješten", tvrdeći:

Kao osnovni motiv filma stoji ovaj: čovjek i njegov lični, intimni život suprotstavljen kataklizmi društva, ideologije i sistema. Jednostavno rečeno: represija suprotstavljen običnoj, ljudskoj, maloj sreći. (Boglić, 1970a: 9)

S jednakim entuzijazmom film je pozdravio i Ranko Munitić u *Telegramu*. Braneći film od političkih prigovora, Munitić piše kako:

...nam se ne čini osobito bitnom činjenica što se radnja filma događa 1948... jer, Papićev film nadilazi vremensku i prostornu, odatile i političku konkretizaciju motiva: *Lisice* su iznenadujuća i zanimljiva meditacija

kako je tadašnja politika doživljavala njegov *Miris, zlato i tamjan* kao "crni val" (Usp. Peterlić i Pušek, 2002: 190; također Pavičić, 2003: 21).

⁴ Zanimljivo da sam Papić odbacuje etiketiranje vlastitih filmova kao crno-valovskih: "Ne vjerujem da se itko živ, pa ni sam Živojin Pavlović, osjećao pridnikom te izmišljene ideološke sintagme" (u pismu autoru ovog teksta).

⁵ Prema svjedočenju u pismu autoru ovog teksta.

⁶ Za usporedbu, najveći domaći spektakl u povijesti, Bulajićevu *Bitku na Neretvi*, iste je sezone u Zagrebu vidjelo 217 tisuće gledatelja, uključujući organizirane posjete.



Na setu filma *Lisice*

o odnosima povijesti, društva i pojedinaca u razdoblju kritičnog usijanja. (Munitić, 1970: 32)

Zanimljivo je i to da Munitić *Lisce* iščitava kao film koji govori o nužnosti represije, pa čak i opravdanju državnog nasilja. "Nitko u stvari nije kriv" piše Munitić o filmu, i dodaje:

žečeći najbolje, svi su učinili ono što im je trenutak nalogao... ideja i njezino provođenje važnije je od čovjeka i individualne slobode njegova odlučivanja (!)

Prvi politički prigovor filmu – no izrečen u rukavicama – stigao je od kritičara beogradske *Politike* Milutina Čolića. Zanimljivo esejjizirajući o tome kako je ideja *Lisica* ta da malog čovjeka uvijek zgnječe velike ideje i sistemi, Čolić tu filozofsku potku *Lisica* uspoređuje s Kierkegaardom. Međutim, on prigovara Papiću što "ne razmišlja o fenomenu zla kao takvom... načelno".

On kao dokaz... uzima primer sukoba naše zemlje sa Staljinom. Za njega je irelevantan, potpuno irelevantan motiv toga sukoba, i posledice koje su mogle da nastanu da je reč Staljina bila uslišena! (Čolić, 1970: 10)

Prema Čoliću, "Papić mahom polazi od posledica, a uzroke ili uzima bukvalno, ili su u prepostavkama. Površnost je, zato, neizbežna rezonanca." Čolić međutim *Lisicama* priznaje kvalitete, opisuje ih kao film "zanimljive vizuelne i kinestetičke fakture", koji "intrigira i pokreće um", pa čak – rezimira Čolić – i onda kad netko "ima i otpor prema datoju filozofiji". (ibid., 10). Čolić je, ukratko, *Lisicama* ispisao politički prigovor, ali ne pisan žargonom političke harange, već prije iskreno osobnog neslaganja.

Mlake trzavice oko *Lisica* razgorjele su se nakon beogradskog premijere filma, u ožujku 1970, približno u vrijeme dok je trajao beogradski festival dokumentarnog filma na kojem Papić nastupa dokumentarcem *Čvor*. Beogradsko Večernje novosti objavljaju prvo tekst u kojem se *Lisice* uspoređuju s kazališnom predstavom *Kad su cvetale tikve*⁷ i optužuju kao "ostatak informbirovštine", da bi se potom sa sličnim optužbama javili i kritičar Borbe Mića Milošević, a potom i beogradska TV (Boglić, 1970b: 7; Turković, 1970: 15). Film je skinut s beogradskog repertoara nakon samo šest dana, što je izazvalo svojevrsni mali skandal. Tako se sredinom ožujka kritičarka Mira Boglić – za koju se nipošto nije moglo reći da je bila opozicionar – upustila u polemiku s beogradskih reakcijama. Objavila je tekst "Hajka na *Lisice* otkrila cenzore" u kojem kritizira beogradске reakcije i odluku komisije za slanje filmova na strane festivale koja je "*Lisicama* zatvorila vrata Cannes-a" (ibid.). Ona izravno optužuje beogradsku politiku da je imala dvostrukе kriterije spram *Lisica* i beogradskih kritičkih filmova (preciznije – *Ranih radova*) koje šalje čak i na "antikomunističke festivale poput Berlina", te sugerira kako je beogradska cenzura filma znak nepovjerenja spram zagrebačkih političkih prosudbi. Također je dala prilike i Papiću da odgovori na optužbe, a on je izjavio da "izvjesni ljudi" "govore protiv staljinizma, a postupaju staljinistički, govore za reformu, a u suštini su protiv nje, govore za samoupravljanje, a u suštini su protiv njega." Papić je također dodao kako su *Lisice* "antistaljinistički film ne po parolama, već po svojoj suštini", te da raščlanjuje "mentalitet, postupke i atmosferu" staljinizma (ibid.).

U obranu *Lisica* staje i Hrvoje Turković u *Studentskom ljestvu*. On optužuje Večernje novosti da *Lisice* "diskvalificiraju

beskrupulozno", a za članak Miće Miloševića navodi da "nije filmska nego politička kritika", te da njegov "tok razmišljanja zaprepaštava" (Turković, 1970: 15). Turković se, slično kao i Boglić, izvješćujući sa festivala dokumentarnog i kratkog filma osvrće i na novonastalu atmosferu u Beogradu:

No čemu te natege, odakle takva reakcija u Beogradu? Odgovor mogu samo naslučivati: ili su ovdje, u Beogradu, ljudi postali preosjetljivi na sve što dira u vrijeme informbiroa, pa i ne mogu više trezveno suditi o tome, ili je – na žalost, valja i to reći – u pitanju smišljen politikantski pokušaj da se na silu dokaže prisutnost kominformštine i u Hrvatskoj, da se diskusije, vodene u posljednje vrijeme povodom pojedinih umjetničkih djela protegnu i na Hrvatsku.

Bilo kako bilo, sve ovo što se sada diže oko "Lisica" još je jedan znak gotovo histerične situacije što je stvorena oko domaćeg filma. Naime, osnažena polit-ideološka paska nad filmom, onemogućava, izgleda, trezvenu ratusu o filmovima, tjera da se u svakom filmu pronalaze moguća politička "značenja", aluzije, da se povodom svakog prodornjeg, kritičnjeg filma trudi nabijati političke poene. (Turković, 1970: 15)

Cannes i Pula

Od političkih konzekvenci po *Lisice*, najozbiljniji udarac stigao je od savezne komisije za izbor filmova za strane festivale. Ona je, naime, za predstavljanje u Cannes nominirala drugi film, što je po tadašnjem festivalskom pravilniku značilo da *Lisice* nisu mogle igrati u glavnom programu. Cannes je međutim službenog kandidata odobrio, tako da Jugoslavija nije imala film u konkurenciji, što je u godini nakon velikog canneskog uspjeha *Skupljača perja* doživljeno kao znatno razočaranje.⁸ Jugoslavija je zato imala dva filma u off-programima: *Vrane* Ljubiše Kozomare igrale su u Tjednu kritike, a *Lisice* u Petnaest dana redatelja (Quinzaine des réalisateurs). Za današnje standarde bio bi to senzacionalan uspjeh, no te 1970. taj se canneski nastup nikog nije osobito dojmio, i nije imao naročit medijski odjek.

Jedan od razloga bila je činjenica da su ranijih godina

⁷ Adaptacijom kratkog romana Dragoslava Mihailovića, produkcijom Jugoslovenskog dramskog pozorišta koja je 1968. bila zabranjena uz veliku aferu.

⁸ Prethodne godine, *Skupljači perja* Aleksandra Petrovića dobili su Grand Prix žirija i za dlaku izgubili Zlatnu palmu od Antonionijeva filma *Blow Up*. (usp. Tirnanić, 2008: 48)

domaći filmovi igrali u natjecateljskom programu, što sad nije bio slučaj, pa je plasman dva filma bio doživljen kao neuspjeh. Nadalje, Quinzaine des réalisateurs je tada bio mlađi program, osnovan tek prethodne godine, pa su domaći promatrači propustili uočiti važnost Quinzainea koja će u narednih nekoliko godina izići na vidjelo: uostalom, iste godine kad i Papić, na Quinzaineu filmove imaju mlađi Herzog, Godard, Werner Schroeter, Carmelo Bene, Liliana Cavani, Arturo Ripstein, Krzysztof Zanussi, Tinto Brass, te Straub i Huillet. Konačno, upravo u vrijeme canneskog festivala čitava je nacija bila – kao i mnogo puta danas – obuzeta sportskom groznicom zbog svjetskog košarkaškog prvenstva koje se odvijalo u Ljubljani. Zbog svega toga, canneski nastup *Lisica* prošao je uz malo medijske pažnje. Ipak, novine su notirale Papićev uspjeh. O njemu među ostalim piše i rani kritičar filma Milutin Čolić koji u *Politici* izvješćuje o tom kako su "Vrane primljene hladno, a *Lisce* dobro" (*Politika*, 7. svibnja), te – unatoč svojim ranijim primjedbama – kritizira komisiju koja film nije kandidirala za glavni program. U sličnom tonu film su pratile i hrvatske novine.

Na valu takve kontroverze, *Lisce* su dočekale i Pulu 1970. Te godine, pulski se program sastojao od 22 filma, među kojima su uz *Lisce* bili Mimičin *Hranjenik*, Vrdoljakova *Ljubav i poneka psovka*, te *Biciklisti* Puriše Đorđevića. *Bitka na Neretvi* – daleko najskuplji i najrazvikaniji film sezone – igrala je na otvaranju festivala, izvan konkurencije i uz Titovu nazočnost. *Lisce* su kao "stara tema" doble malo publiciteta, a zbog političkih kontroverzi nije im se davao status favorita. Sam Papić u vrijeme Pule snimao je u Francuskoj dokumentarac, a na tiskovnoj konferenciji pojavili su se samo glumci. Kritika je pulsku konkurenčiju ocijenila kao vrlo slabu, što je bilo veliko razočaranje nakon 1969. koja je vrvjela budućim klasicima. Na koncu, *Lisce* su pobijedile iznenađujuće i uvjerljivo: Papić je dobio Veliku zlatnu arenu za najbolji film i režiju, glumci Jagoda Kaloper i Adem Čejvan dobili su Srebrenе arene za uloge, a film je dobio i nagradu hrvatskih kritičara Septima. Iza ovakve odluke krila se, međutim, prava drama tijekom žiriranja, drama koju danas može-

mo rekonstruirati zahvaljujući danas posve nezamislivoj praksi – zapisnici sastanaka žirija, naime, bili su javni i objavljivali su se. Tako se danas može rekonstruirati kako je autoritativni zagovornik *Lisice* bio predsjednik žirija – slovenski režiser France Štiglic. Priključio mu se Draško Redžep, koji je rekao kako "ima rezerve prema nekim tezama" Kovača i Papića, ali da je taj film "hleb pulskog repertoara" (Štiglic i dr., str. 53).

Tom su se stavu priključili i drugi članovi žirija, osim Dejana Đurkovića koji je predložio da Papić dobije samo nagradu za režiju. Tom prilikom je ovaj kontroverzni beogradski kritičar⁹ ponovio ranije prigovore *Lisicama* i ustvrdio da Kovačev scenarij karakterizira "zučljivi skepticizam", da tezu filma karakterizira "banalnost i neistoričnost" te "nasilje" nad "stvarnosnom komponentom te velike metafore koja se odaje i u samom naslovu" (ibid., 64). Oštro je primijetio kako film "bazdi na provincijalizam", te da su u njemu "hotimično, neodgovorno, neozbiljno, mangupski ponuđene i neke praktične političke implikacije koje ne smemo prevideti" (ibid., 64). Tom stavu pridružili su se članovi žirija Sreten Asanović, te (na koncu ipak i) Draško Redžep, a Đurković se čak požalio da "govori uludo" i ustvrdio kako umjetnost poput *Lisica* "opravdava nasilje, staljinističkog ili fašističkog tipa, svejedno" (ibid., 70). Raspru je svojim autoritetom prekinuo predsjednik žirija Štiglic koji je ustrajao na tvrdnji da su *Lisce* "najkompletnejši film". Uslijedilo je glasovanje u kojem su *Lisce* prošle za dlaku i dobole *Grand Prix* omjerom glasova 4:3. Tako je film koji je nekoliko mjeseci ranije bio žrtva (lokalne) cenzure postao pobjednikom oficijelnog i politički polukontroliranog državnog festivala. Ironija je da sam Papić – tada u Francuskoj – tom obratu nije svjedočio.

Ono što ostaje do dan-danas nerazjašnjeno jest pitanje koliko je tom obratu pridonio stav Josipa Broza Tita prema Papićevu filmu. I sam Papić, je, naime u više navrata pripovijedao kako su protivnici filma ustuknuli tek kad se ispostavilo da se Titu film sviđa. U jednom intervjuu s početka 90-ih, opisao je to ovako:

⁹ Dejan Đurković, bivši student kazališne režije i popularni filmski kritičar, imao je znatnu i proturječnu ulogu u nizu politički osjetljivih afera u jugoslavenskom filmu. Kao mlađi kritičar, gorljivo je oponirao zabrani sarajevskog omnibusa *Grad* i postao – prema riječima Živojina Pavlovića – "mladi, lepi, inteligentni i drski heroj liberalne beogradske publicistike" (Tirnanić, 2008: 92). Kasnije će od zabrana braniti Ma-

kavejeva i *W. R. - misterije orga(n)izma*, ali će se zato okrenuti protiv Živojina Pavlovića i sudjelovati u hajci na filmove *Kad budem mrtav i beo* i *Nasvodenje u naslednji vojni* (Doviđenja u sljedećem ratu). Pavlović će u knjizi razgovora objavljenou u Beogradu 1982. napisati kako je Đurković time "zatvorio svoje kružno putovanje kroz zamršene laverinte svesti i savesti" (ibid., 83).

Zlatko Madunić u filmu *Lisice*

Očevidci kažu da je nakon predstave dugo šutio a potom rekao "No, to je dobar i snažan film." Na to je neki dežurni ideolog iz njegove pratrne rekao "Ali, druže Prijedsedniče, služba bezbijednosti prikazana je grozno, gdje god dodu ti ljudi svi ih se boje." "Pa gdje se ljudi ne boje policije?", odgovorio je Tito. "Ali, Prijedsedniče, u filmu se događaju strašne stvari", bio je uporan "čuvan" revolucije. "Nije to ništa, činili smo mi i gore stvari", završio je razgovor Tito. To se ubrzo pročulo festivalom... (Tirnanić, 2008: 136)

Pitanje IB-a i jugoslavenska kulturna praksa

Cinjenica da je hrvatski oficijelni tisak branio *Lisice*, a da je Papićev film imao najozbiljnije protivnike u Beogradu, iz današnje bi se perspektive moglo shvatiti kao konfrontacija po prikrivenoj nacionalnoj liniji, to više što je u tom trenutku – početkom 1970. – hrvatska reformska, "maspokovska" struja na vrhuncu snaga.¹⁰ Stvari

su, međutim, složenije. Beogradske reakcije treba prije svega razumjeti u kontekstu stanja u srpskom filmu i društvu na prijelazu iz 60-ih u 70-e. U nekoliko godina koje prethode *Lisicama*, Beograd je svjedočio cijeloj seriji afera povezanih sa crnovalovskim filmovima, i još šire, s romanima i kazališnim predstavama "crnotalasovaca". Tijekom prethodne dvije godine, cijeli je niz srpskih filmova doživio javne kritike udrugara ratnih veterana, suđenja ili pak (ne)uspješne pokušaje cenzure: među ostalim *Jutro Puriše Đorđevića*, *Pavlovićeva Zaseda*, *Žilnikovi Rani radovi* (koji su oslobođeni zabrane sudskom odlukom), te *Sveti pesak* Miroslava Antića i *Delije* Miće Popovića, koji nisu ni prikazani u kinima. "Crni talas" za beogradsku je partiju postao ozbiljan politički teret, a to kuljanje osobito je izišlo na vidjelo nakon programatskog teksta *Crni talas u našem filmu* koji je u kolovozu 1969, netom nakon Pule, objavio Vladimir Jovićić (Goulding, 2004: 82), i u kojem crnovalovce optužuje za "sustavno izobličenje sa-

¹⁰ Upravo u mjesecu kad *Lisice* imaju zagrebačku premijeru, sa strašnakačkih je funkcija smijenjen i izložen javnoj difamaciji Miloš Žanko, glavni protivnik "proljećarske" partijske frakcije. U kritici "unitarista"

glasno sudjeluje i budući lider post-maspokovske hrvatske partije, Vladimir Bakarić.



Fabijan Šovagović u filmu *Lisice*

dašnjosti", "negaciju koja je sama sebi svrha" i rastjerivanje publike iz dvorana (ibid., 84). Čini se – ukratko – da je oficijelni Beograd bio sretan što može uperiti prstom u neki film i pokazati kako "crni talas" nije samo beogradска specijalnost.¹¹

Pritom je bitno primijetiti da dobar dio protivnika *Lisica* filmu nije nijekao vrsnoću. Najveći dio protivnika *Lisica* ustvrđuje da je film "impresivan", "zanimljiv", "intrigantan", a čak i ogorčeni protivnik filma Dejan Đurković predlaže da se *Lisice* u Puli nagrade za režiju. Prigovori Papiću ticali su se prije svega naivno shvaćenog "scenarija" – a zapravo, tematskog i svjetonazorskog sloja filma. U biti, najveći dio kritičara *Lisica* našao se u šoku što se film uopće drznuo referirati na zbivanja 1948.

Ta zbivanja, naime, bila su jedan od najčvršćih tabua jugoslavenskog društva. Nije samo bila riječ o tome da je Titov režim posegnuo za represijom, nego i u tome što se ta represija nije mogla pravdati "revolucionarnom" te-

leologijom i ciljevima. Štoviše – ljudi hapšeni 1948. bili su najtvrdokorniji "revolucionari", a između njih i njihovih tamničara do lipnja '48. nije bilo baš nikakvih ideoloških razlika. Činjenicu da je '48. bila zapravo gola konfrontacija moći dvojice komunističkih lidera jugoslavenska je ideologija zakrivala naknadnim ideološkim učitavanjima, te na 1948. projicirala navodni sukob između sovjetskog realsocijalističkog, te reformsko-samoupravnog modela. Stvarna je istina, međutim, da su razlike tih dvaju sustava kasnija posljedica, a ne uzrok raskola (usp. Jakovina, 2003).

Partija, ukratko, nije mogla komforno govoriti o IB-u i 1948, a građanska i/ili emigrantska politika nije tim zbijanjima pridavala značaj jer se nije mogla identificirati sa žrtvama '48. – listom gorljivim komunistima i rusofilima. Stoga je 1948. bila predmet dvostrane šutnje, a na opozicijskom ideološkom polu katkad čak i zluradog zadovoljstva tipa "nek' se samo crveni međusobno svadaju". Nije

¹¹ Na taj način poviku oko filma tumači i Turković u citiranom tekstu iz *Studentskog lista* (Turković, 1970: 15).

stoga čudno što se motiv IB-a u jugoslavenskoj kulturi pojavljuje kasno i sporadično, i to mahom u Srbiji. Tako se IB-om i Golum otokom bavi Mihailovićev roman *Kad su cvetale tikve*. Na 1948. se nešto ranije referiraju i dva srpska filma: prvi od njih je bio *Podne* (1968) Puriše Đorđevića, a drugi vojvođanski film *Sveti pesak* što ga je iste godine režirao novosadski pjesnik i režiser Miroslav Miša Antić. Đorđevićev film je, međutim, političku oštricu zakrivao autoru svojstvenom poetizacijom, a Antićev je film bio niskobudžetni projekt čovjeka koji je primarno bio literat, te je doživio djelomičnu cenzuru i zabranu, tako da nije imao odjek mjerljiv s onim *Lisica*.¹²

Papićevi protivnici, ukratko, *Lisicama* su priznavali estetsku vrijednost, redateljsku vrsnoću, pa i dojmljivost na "metaforičkoj", "filozofskoj" ravni, ali im – kako eksplikatoru Čolić i Đurković – smeta što se taj pogled na povijest otjelovljuje kroz IB i '48. Čak i oni kritičari koji brane film, čine to tako što pišu kako im se "ne čini osobito bitnim što se film događa 1948." (poput Munitića). Branitelji filma nastojali su de-historizirati i de-feljtonizirati *Lisice*, pokušavajući ih braniti kao film ne o Informbirou i '48, nego o "opštem i primjenjenom zlu čoveka i života" (Čolić), o "vlasti, egzistencijalnom zlu koje širi moru i strah" (Boglić), kao "meditaciju o odnosima povijesti, društva i pojedinaca" (Munitić), odnosno kao film u kojem "vlast nema prvenstveno političko, nego egzistencijalno značenje" (Turković).¹³ Analiza filma, kako ćemo vidjeti, u velikoj mjeri i daje za pravo tom "nad-povijesnom" čitanju.

Dinarska tragedija

Da *Lisice* nisu film koji govori samo o konkretnom, singularnom povijesnom trenutku jasno je već iz prvog kadra. *Lisice* ne počinju ni prikazom ljudi, niti naselja, ni bilo kakve ljudske tvorbe. Film počinje dugim kadrom panoramske vožnje dinarskim kamenjarom. Dakle, slično kao Viscontijeva *Smrt u Veneciji* ili mnogi urbani krimići, Papi-

ćev film počinje totalom prostora – u kojem još nema ljudi – ali prostora iz kojeg ljudi i situacije filma proizlaze. S jednom velikom razlikom – kod Papića taj je prostor krševita neobrađena golet, krajobraz netaknut civilizacijom i radom, prostor koji bi jednakog mogao dočaravati i prehistoriju.

Čak i onda kad se *Lisice* počnu baviti ljudima i društvom, to društvo i ljudski prostor okljaštreni su od svakog moderniteta. U *Lisicama*, Papić prikazuje svijet i životlji koji živi egzistenciju graničarskih gorštaka, netaknut civilizacijom ili bilo kakvim modernizacijskim procesima. U izboru naturščika, Papić bira osobito rustikalne fizionomije – nerijetko dugih, hajdučkih brkova poput starog seljaka Josine. Selo u kojem se odvija radnja lišeno je i najmanjih natruha civilizacijske integriranosti – ne vidi se škola, željeznička ili milicijska postaja, duhanska stanica, ne vidi se čak ni obrađeno tlo. Kamene prizemnice izgledaju kako su mogle izgledati i u neolitsko doba. Kad žele počastiti Andriju, seljani na žrtvu prinose ovna, kao u nekom primordijalnom poganskom obredu. Obrok svatova svodi se na to da uzvanici grabe iz zdjele rukama pečeno meso i jedu ga bez riječi i bez ikakva priloga ili povrća, dok se u tišini čuje krkanje kostiju i žlundre. Uz takav svijet, ide i pripadajuća "kulturna nadgradnja". Papić u filmu intenzivno koristi vrličko gluho kolo – kolo koje se pleše bez glazbe, a ritam daju bat opanaka i zvezket toka. Ono se kao zvuk pojavljuje dijegeetički (svatovi u dvorištu plešu dok Andrija napastuje Višnju), ali i nedijegeetički kao zamjena za glazbu. U oba slučaja, "gluho kolo" ima istu funkciju: signalizira prijetnju i nasilje, te konotira kako ta opresija, patrijarhalnost i nasilje na neki način proizlaze iz kulturnog konteksta i podneblja. *Lisice* imaginiraju Zagoru kao krševito, prijeko i okrutno mjesto, a ta će predodžba – premda u biti jako selektivna¹⁴ – ostati dominantna i utjecajna od sedamdesetih do danas.¹⁵

informbiroovski okviri u tom filmu izgubili na snazi". (Krelja, 1970: 46)

14 Posebno je zanimljivo uspoređivati prostor *Lisice* sa stvarnim zemljopisnim prostorom u kojem je film snimljen. Iz filma se, primjerice, ni u snu ne bi moglo pomisliti da se lokacije filma nalaze točno iznad ravnog, vodnog i plodnog polja oko Perućkog jezera – polja koje je nažalost ostalo u znatnoj mjeri opustošeno i bez stanovništva nakon rata 1991-95.

15 Recimo u Sviličićevu *Oprosti za kung fu* (2005). Za ovo desetljeće karakteristični su i oprečni pokušaji da se Zagora konstruira kao primordijalna, živopisna i plodna arkadija, kao u prozama Ante Tomića i u filmu *Što je muškarac bez brkova* (2006) nastalom po Tomićevu romanu.

12 Tema IB-a kao središnja kulturna tema ustalit će se tek početkom 80-ih, kad se 1948. i Informbiro nameću kao jedna od dominantnih tema epoha. Od početka 80-ih, pojavljuje se niz istaknutih kazališnih predstava poput *Karamazovih* Dušana Jovanovića, te u memoarskim djelima poput autobiografskog romana *Levitān* (1982) slovenskog partizana i kasnijeg političkog uznika Vitomila Zupana. Sredinom 80-ih tema ulazi navelike i u film, recimo u slučaju Kusturićina *Oca na službenom putu* (1985) te *Srećne nove 1949.* (1986) makedonskog režisera Stole Popova.

13 Zanimljivo je da dio kritičara Papićeva filma nekomunističke orijentacije *Lisicama* čak i zamjera takvu "poopćenost". To je donekle prisutno u eseju Petra Krelje u *Filmskoj kulturi*, inače vrlo afirmativnom spram Papića, ali u kojem Krelja prigovara da su "konkretno četrdesetosmaski

Lisice se, ukratko, odvijaju u svijetu koji izgleda kao da ga civilizacija nije takla, i koji bi mirne duše mogao opstati i u filmu o hajducima i turskim ratovima. Takva nad-povjesna ili "mitska" ambijentacija u *Lisicama* se ne očituje samo u ikonografiji i selekciji antropoloških činjenica. Ona se očituje i u naraciji.

Više je kritičara do sada pronalazilo sličnosti između *Lisica* i grčke tragedije, a tu povezanost podvlači i sam Papić koji grčke tragičare navodi kao bitan utjecaj i dodaje:

Ono što sam najviše svjesno vezao za grčku tragediju jeste jedinstvo radnje, mjesta i vremena, a sve ostalo je dolazilo nesvesno. Aristotelova Poetika za mene je jedna od najvažnijih knjiga uopće. U umjetnosti nema puno pravila niti regula, ali ono što je Aristotel postavio stoji i drži se kao svemir.¹⁶

Poveznice *Lisica* i grčke tragedije, međutim, sežu šire od pukog korištenja jedinstva mjesta i vremena. U Papićevu i Kovačevu scenaru pojавljuju se svi ključni motivi potrebni za aristotelovsku definiciju tragedije. U *Lisicama* se lijepo mogu izdvojiti elementi kao što su *anagnorisis* (tragično prepoznavanje), *hamartia* (tragična zabluda, ili krivnja), te *hybris* (herojska oholost). Najočitiji od ta tri motiva je *anagnorisis*. Čitav zaplet *Lisica*, naime, počiva na nesporazumu krivog prepoznavanja. Svi likovi filma, uključujući Antu i Andriju, sigurni su da će netko od svatova biti uhapšen te da to može biti bilo tko osim Andrije, koji jedini može svojim političkim utjecajem odvratiti agente i zaštiti svatove. To uvjerenje eksplisira Višnja kad kaže mužu: "Dok je Andrija tu, nemaš se šta bojat. Tribi lipo s njime." To se uvjerenje, međutim, pokazuje kao fatalno pogrešno. Upravo je Andrija taj koji treba biti uhičen, i to prepoznavanje (*anagnorisis*) mijenja usud junaka paradigmatske grčke tragedije – Edipa (Aristotel, 1983: 34-36). I Andrija, baš kao Edip, od najvišeg postaje najneznatniji, a njegovo pravo jačeg pretvara se nakon *anagnorisa* u prezira vrijedan prijestup.

Pod ruku s prepoznavanjem ide i Andrijin grijeh oholosti – *hybris*. Za stare Grke, *hybris* je bio grijeh prekomjerne oholosti, razmetljive osionosti, naročito onda kada pobjednik ponižava pobijedenog: paradigmatski primjer je Ahilejevo mrvarenje Hektorova mrtvog tijela u Ilijas-

di. Andrijin *hybris* je očit: on kao ratni pobjednik vjeruje da može sve i bahato unižava one koji su mu podložni. Očit primjer tog *hybrisa* je prizor u kojem Andrija poželi ustrijeliti iz puške pripomljenu vranu seoske lude (Ivica Vidović). Luda se opire i žali se kako seljaci "hoće uzeti sve što je moje". Udvornički svatovi potpiruju Andrijinu oholost, a mladoženja Ante – lik koji od svih u filmu ima najviše integriteta – presječe nelagodu time što moli Andriju da na njegovoj svadbi ne padne krv. Andrijina volja da za svoju kapricioznu zabavu uzme "sve što god hoće" bit će najavni motiv onog što će se dogoditi kasnije: Andrija će jednako tako "uzeti što hoće", kad posrijedi bude nevjestino tijelo. Taj *hybris*, baš kao i Ahilejev, bit će kažnjen u peripetiji i tragičnom prepoznavanju.

Za *Lisice* je, međutim, od osobite važnosti treći veliki motiv aristotelovske teorije tragedije, a to je *hamartia*. Za Aristotela, *hamartia* je pogrešna prosudba, greška ili slabost heroja. Po Aristotelu, za tragediju je ponajbolje kad junak "ne pada u nesreću zbog zloće i opakosti nego zbog neke pogreške" (Aristotel, 1983: 29). Ta pogreška, dakle, ne mora nužno biti plod mane ili slabosti, nego i krive prosudbe. U *Lisicama*, lik koji počini *hamartiju* ujedno je i najplemenitiji lik filma i jedina osoba koja od početka do kraja iskazuje moralni integritet – a to je Ante. Ante pogrešno vjeruje da će biti uhičen i dijeli Višnjino uvjerenje da ga upravo Andrija možda može izbaviti nove tamnice. Njegov politički fatalizam jasno se očituje u prizoru kad vadi škrinjicu sa zlatom i Višnju poučava što da radi ako zagusti. "Uvik ja izvučem deblij kraj", veli Ante. Čvrsto uvjeren u to, ne suprotstavlja se Andriji, čime je posredno omogućio silovanje vlastite mlade. Baš kao što Edip – u Aristotelovu primjeru – sve čini da izbjegne proroštvo, a onda uslijed *hamartije* pohrli proroštvo ususret, to se događa i Anti. On šuti i podčinjava se Andriji – prepostavljenom moćniku – da bi spasio tek začeti brak, a zapravo postiže oprečno: stvara okolnosti koje omogućuju da Andrija siluje nevjestu, što će prouzročiti daljnji lanac događaja, linč i Višnjinu pogibiju.

Sve ove sastavnice grčke tragedije provedene su dosljedno i sa čvrstom uzajamnom povezanošću, tako da – koliko god bila točna Papićeva tvrdnja da je oslanjanje na tragediju bilo "nesvesno" – očito iza te "nesvesnosti" postoji pohranjena memorija poetičkog modela koji *Lisce* dosljedno "recikliraju". Koliko je, međutim, Kovače-

¹⁶ U pismenom intervjuu s autorom teksta.

Jagoda Kaloper i Fabijan Šovagović u filmu *Lisice*

vo i Papićevo vezivanje na Aristotela, Sofokla i Euripida bilo – osim poetičkog oslonca – i kulturni komentar? Na to je pitanje teško nedvosmisleno odgovoriti, ali je sasvim sigurno da su autori računali na stanovite kulturne poveznice između svijeta antičke Grčke i morlačkog, dinarskog ambijenta *Lisica*. Sličnost tih balkanskih, stolarskih, klanovsko-obiteljskih kultura 80-ih će godina eksplorirati kazališni redatelj Paolo Magelli u nekoliko ambijentalnih postava grčkih klasika u srednjoj Dalmaciji.¹⁷ U svakom slučaju, kad je o *Lisicama* riječ, preobrazba grčke u "dinarsku" tragediju služi tome da naglasi izvanpovjesnost, repetitivnost i mitskost konkretnih političkih zbivanja.

Bicikl, pero, puška

Premda je svijet *Lisica* u ikonografiji i ambijentaciji sastavno "očišćen" od primjesa moderniteta i civilizacije, u tom dosljednom postupku postoje tri iznimke – tri ikonografska "uljeza" koji pripadaju svijetu modernosti. Sva tri su unutar filma izraziti simboli. Prvi od njih je bicikl, drugi nalivpero, a treći puška.

Bicikl se pojavljuje već na samom početku filma, kad anonimni kurir donosi agentima Kreši (Ilija Ivezić) i Čazimu (Fahro Konjhodžić) "depešu" s imenom osobe za hapšenje. Kasnije u filmu, biciklist donosi nalog da se hapsi Andrija, a na samom kraju filma vidimo biciklista kako odlazi i raznosi daljnje naloge za hapšenje (što je svršetak čije su političke implikacije tako razljutile dramaturga Jadran filma Hanžekovića). Sama operacija dojavljivanja nije pretjerano logična. Nije posve jasno zašto biciklist donosi agentima svaki put po jedno ime, zašto agenti otpre ne znaju koga im je hapsiti, i ako to zbilja ne znaju – zašto uopće slijede svadbenu povorku? No, ta svjesna nesklapnost i nelogičnost u fabuliranju služi Kovaču i Papiću da postave bicikl kao simbol izvanske prijetnje. Motiv bicikla koji krivuda po kamenjaru sam

¹⁷ Svakako najpoznatiji primjer je kultna postava Euripidove *Elektre* u mosorskem zaseoku Zeljovići. Zanimljivo je da je još jedan Euripidov

tekst – *Alkestida* – izveden na Mosoru, u višedijalektalnoj obradi Lade Kaštelan i režiji Zlatka Sibena. Lokalitet predstava bilo je selo Tugare.

je po sebi vizualno efektan i buňuelovski nadrealan. Tim biciklom "vanjski svijet", "vlast" komunicira sa svjetom filma. Iz tog vanjskog svijeta biciklom ne dolazi ništa dobra, samo prijetnja i teror. Za Papićeve gorštakе – vidjet ćemo – država, modernitet i grad nisu ništa drugo nego prijetnja pred kojom se treba skloniti i kojoj se ne smije vjerovati.

Drugi znak modernosti i izvanske civilizacije u filmu je nalivpero. Andrija ga ima zadjenuto za džep kao znak svoje nove, uredske, političke funkcije – funkcije koja podrazumijeva potpisivanje naredbi i odluka, dakle i formalnu moć. U jednom trenutku, agent OZNA-e Ćazim upitat će seoskog učitelja kakav mu je rukopis, a ovaj će mu odvratiti da je mogao biti bolji, na što se agent uvrijedi. U kasnjem prizoru, i Andrija sa samouvjerenе visine političke moći uzima Ćazimu nalivpero iz ruke i kaže "nije to za tebe", čime se još jednom sugeriraju Ćazimove ambicije za formalnom, karijernom moći koja se opredmećuje u peru. Kad uslijedi hapšenje, odnos se preokreće – Ćazim sa zadovoljstvom uzima atribut Andrijine vlasti i zadijeva ga sebi u džep. Tamo se pak već nalazi čitava mala zbirka pisala, očiti znak prethodnih hapšenja. Ćazim – onako kako je postavljen u *Lisicama* – nije samo poslušni i okrutni izvršitelj vladarske moći, nego i sadistički egzekutor onih koji su se domogli onoga za čim on sam žudi: pera, to jest političke moći.

I treći rezervat koji pripada modernosti – puška – također je simbol vlasti i izvanske moći, ali ovaj put i naglašeni falički znak. Andrija u svadbenoj povorci nosi pušku koju je dobio na dar kao zasluzni borac. On poželi oprobati pušku tako što će u već opisanom prizoru nastrijeliti vrana. Dok ga seljani ulizivački podupiru, jedan od njih veli kako netko kao Andrija kod njih "može uzeti sve što god hoće". Puška je ono što Andriju čini onim "koji može uzeti", a ptica će poslužiti kao generalna proba za drugu Andrijinu demonstraciju moći – Višnju. Po dolasku u kuću, Andrija prekida mladoženju Antu i Višnju u razmjeni nježnosti, i to time što ulazi u sobu da bi – odložio pušku. Ta će se puška naći u sobi u času kad počinje najstravičnija scena filma, scena kad Andrija siluje mladu. Na početku tog prizora, Andrija parafrazira već izrečenu rečenicu koja se ticala vrane, a sad se tiče mla-

denkina tijela: "Šta sam naumija, uvik sam dobija. Mene se ne odbija." U dugom prizoru u kojem Višnja izmiče i pokušava odložiti silovanje, ona u svakom trenu može sprječiti svoj usud, i to tako da se maši puške obješene o klin. Papić raskadrirajući scenu gotovo sadistički sugerira tu mogućnost, a Višnju u mizanscenskoj organizaciji prizora stalno navodi na stranu gdje visi puška. Međutim, Višnja se ne lača oružja i biva silovana. Znamo i zašto: u prethodnom prizoru, ona i njen budući muž pretresaju bojazni kako bi baš Ante mogao biti uhićen, a upravo je Višnja ta koja naglašava kako "triba lipo s njime" (Andrijom). Pred Višnjom je strašan *no-win* izbor: može posegnuti za puškom, nauditi Andriji, te snositi lančane (političke) posljedice po sebe i svog muža, ili može pasivno, krotko pristati na trpljenje nasilja. Ona učini ovo drugo jer vjeruje da time spašava muža. Pritom puška na zidu u sceni funkcioniра kao višestruki znak: Andrijine političke/faličke moći, te Višnjine uskraćenosti za učinkovitu zaštitu od strane patrijarhalnog autoriteta.¹⁸

Ne petljaj me i kvit

Bicikl, nalivpero i puška su, ukratko, jedina tri predmeta u rezervatu *Lisica* koji ne pripadaju gorštačkom svijetu, nego izvanskom kozmosu, modernosti, gradu. Sva tri konotiraju različite aspekte Države i Moći: moć razrezivanja pravde i zakona, moć obrazovanih i činovničkog aparata, te moć nad tijelom – dakle, fizičku i seksualnu prisilu. U sva tri slučaja, atributi modernosti i izvanskog svijeta za stanovnike graničarskog krša predstavljaju prijetnju, nesreću i zlo. Mikrokozmos *Lisica*, kad je po srijedi civilizacija i vanjski svijet, funkcioniра po jednostavnom pravilu: izvanskog se svijeta treba kloniti, ne treba mu vjerovati, a pred njim treba pognuti glavu ako ne želiš ostati bez nje.

Ta tema ponajbolje se očituje u najlirskej, a možda i najdubljoj sceni filma, onoj kad se Ante zatvara u sobu s budućom suprugom i daje joj upute za slučaj nedaće, odnosno vlastita hapšenja. Ante vadi škrinjicu s obiteljskom zlatninom i Višnji pokazuje jedan po jedan komad nakita. Za svaki od njih on navodi kakva se nevolja mora dogoditi da bi ga Višnja prodala, a te nevolje gradiraju kao koncentrični krugovi: od redovnih nesreća (bolest,

¹⁸ Ante – koji bi joj kao muž trebao dati takvu zaštitu – "kastriran" je time što strahuje od hapšenja. Zanimljivo je, inače, kako se u filmu više puta naglašava to da je Ante stari ženik koji "dugo čeka, ali dobro i do-

čeka", čime se još osnažuje dojam da on nije muški pokrovitelj kakav bi Višnji trebao i koji bi mogao stati u njezinu obranu.

Jagoda Kaloper u filmu *Lisice*

pokop i glad), pa do osobito strašnih obiteljskih nedaka. U istom prizoru, Ante iskazuje zebnju kako će biti uhapšen: "Ja uvik izvučen deblji kraj... četres prve jedni, četres treće drugi..."

Taj prizor ponajbolje ilustrira u kakvom se svijetu događaju *Lisice*. Prostor i vrijeme *Lisica* nisu prostor i vrijeme akutne, jednokratne političke krize. U svijetu *Lisica* – kao, mogli bismo reći, i u Hrvatskoj – akutna kriza je stanje koje se nanovo vraća u valovima, poput bjesnoće. Zlosilje, represija i zulum ciklički se ponavljaju, a opori i deprivirani graničarski mikrokozmos razvio je protiv tih vječitih nedaka iskustvene obrambene mehanizme. Kultura u kojoj se događaju *Lisice* zna da će sljedeća nevolja i nasilje sigurno doći, pa razvija generacijski posredovane, običajne strategije protiv njih. Jedna od tih strategija je čuvanje zlatnine za crne dane koji će naići. Drugi je dvojenje i čašćenje moćnika, a način na koji seljani Andriji prilažu žrtvu u bitnom nije drukčiji od onog kako su priobivali otomanske kadije ili mletačke uglednike. Treća od tih iskustvenih, kolektivnih strategija je nemiješanje u

politiku. Tako u *Lisicama* stari seljak Josina – kojega glumi naturščik – neprestano poput mantre ponavlja rečenicu "ne petljaj me u ništa i kvit", koja reprezentira opći stav graničarskih gorštaka spram velikih ideoloških, političkih i imperialnih sukoba. Konačno, strategija preživljavanja u Papićevu tragičkom morlačkom svijetu podrazumijeva i prigibanje pred političkim autoritetom, odnosno ono što bismo mi danas nazivali poltronstvo. Ili, kako piše Turković: "Vlast se Papićevim seljacima javlja kao neka anonimna i apstraktna moć čiji su oni pasivni objekti bez mogućnosti da predvide poteze te moći, ne videći niti mogućnost da na tu moć sami utječu, da je shvate kao svoju vlastitu." (Turković, 1970: 15)

Najjeziviji primjer takvog prigibanja je nesumnjivo dijalog tijekom svatovskog gošćenja, kad policijski agent Krešo (Ilija Ivezic) uz trpezu razgovara s jednim od svatova koji ima usahlu, neupotrebljivu ruku. Krešo provokativno primjećuje kako je čuo da se svat žali kako mu "nije bilo dobro kod nas". Uzvanik tada snishodljivo – no, reklo bi se, ne bez ironije – odgovara: "Više mi je vridilo

ono od '45. do '47. kod vas, nego sve ostalo" i izriče morbidnu žalopjku: više bi volio da su mu polomili desnu ruku "jerbo sam bio livak". Taj dijalog najbolje ilustrira užasnu, ali i prijetvornu podložnost puka spram državne represije. Čak i Ante – očito najčestitiji lik u filmu – ne krije vlastite političke konverzije. On u razgovoru s Višnjom spominje kako je '41. mobiliziran prvi put (očito u domobrane), a '43. drugi put (očito u partizane). Svoj odnos prema staljinizmu lapidarno formulira kroz rečenicu "vika san kad je tribalo", čime se sugerira da bi faktički svatko od seljana mogao biti utamničen kao ibeovac, osim onih koji su dovoljno lukači da se drže one "ne petljaj me u ništa i kvit". Jer, seljani promjene političkog vjetra prihvaćaju mehanički, pasivno i bez uvjerenja, pristajući uz struju iz gole strategije preživljavanja.

To mehaničko konvertitstvo najviše dolazi do izražaja u finalu filma, kad nakon "tragičnog prepoznavanja" Andrija bude uhićen. Svi oni koji su mu se dotad ulizivali okreće se protiv njega. Prvi ga se odriče bivši robijaš. Željezničar – prvi koji je zagovarao da se Andriji prepusti vrana – spominjava seljanima "kako nisu bili budni". Stari seljak koji je ranije tražio od Andrije da mu u državnoj službi zaposli neradnika sina, sad kaže kako mu ne treba pomoći od izdajice. Seljani ga se listom odriču u ritualu šutiranja ranjenog lava, a Papić prizor režira kao da je riječ o obredu ili o nekoj primitivnoj kazališnoj formi. Seljaci naturščici jedan po jedan iskoračuju iz grupe, izgovore mehanički svoj tekst i vraćaju se u gomilu, a scena je režijski postavljena poput nekog naivnog tabloa iz primitivnog filmskog razdoblja. Tako se i (anti)staljinističkoj "samokritici" – dakle, motivu koji je iskustveno povezan s totalitarnom lijevom ideologijom – pridaje konotacija nekog mitskog, primordijalnog, folklornog obreda.

A odmah nakon što se "očiste krivnje" i odreknu "mrtvog kralja", seljani će u obredu purifikacije nasrnuti na najslabijeg. U patrijarhalnom društvu, to je žena. Čuvši da je Andrija silovao Višnju, oni krivicu projiciraju na nju i u stravičnoj sceni linča prvo je kamenuju, a potom je Baletić (Edo Peričević) ustrijeli Andrijinom puškom – simbolom moći vlasti, ali i patrijarhalne dominacije. Višnja postaje dvostruka žrtva, prvi put tlačitelja, a potom i potlačenih koji su – polozivši nju kao ljudsku žrtvu – isprali u krv svoje prethodno podložništvo. U svjetu *Lisica* nesretni su svi, ali nečiste gri-

jehe zajednice najprije plaćaju vrane, ovnovi i žene.

Aktualnost *Lisica*

Iz svega izloženog postaje jasnije zašto su *Lisice* izazvale takvu pomutnju raznorodnih političkih čitanja, i zašto se kritika, kad je Papićev film posrijedi, nije rascijepila po jasno razvidnom ideološkom šavu. Recepција *Lisica*, naime, bila bi kudikamo manje složena da su *Lisice* disidentski ili u bilo kom smislu antirezimski film – međutim, Papićev film je nešto drugo i zapravo razornije. U južnoj i istočnoj Evropi snimljeni su u istom razdoblju brojni filmovi koji su analizirali političko zlosilje i bavili se njegovim žrtvama – od Costa-Gavrasova *Z*, preko Zafranovićevih ili Bertoluccijevih studija fašizma, pa do antikomunističkih filmova Andreje Wajde. U većini takvih filmova, može se prepoznati jasna distinkcija između moći/opresora i naroda/ugnjetavanih, pri čemu su žrtve opresije romantični buntovnici ili tragične žrtve. Kod Papića, nema ničeg takvog. Papićev potlačeni narod šaka je konvertita koji gaze slabe. Od njih se ne može očekivati emancipatorska gesta oslobođanja. Papićevi junaci imaju točno onaku vlast kakvu zaslužuju, što više – ta vlast je njihov porod, proizvod i ekstrapolacija njihove kulture, mentaliteta, povjesnog iskustva i neizgrađenog građanskog etosa. To je Papićeve i Kovačeve "čitanje" zapadnobalkanske kulture, a to čitanje jednak je moralno boljeti i komuniste i antikomuniste. Komuniste, jer oponira romantičnom marksističkom idealiziranju "širokih narodnih masa". Antikomuniste, zato jer pokazuje da totalitarizam nije uvezeni import niti nametnuti par lisica, nego su to negve koje smo sami skovali i natakli.

Upravo zato, *Lisice* su film koji ostaje frapantno aktualan. Da su *Lisice* film o 1948, potonule bi u neaktualnost upravo u onoj mjeri koliko danas blijadi sjećanje na davni unutar-komunistički frakcijski sukob. Da su *Lisice* alegorijski film o komunizmu, bile bi "tek" dokument građanske hrabrosti u jednom vremenu. Međutim, *Lisice* su film koji govori o nečem što će dugo nakon njihova nastanka opet postati aktualno. Onda kad je 1990-ih nad zapadnim Balkanom prošao novi val ideoloških konverzija, onda kad su "mali ljudi" počeli s novim ciklusom "čišćenja" kroz žrtvovanje slabih, onda kad je nastupio novi ciklus represije, nasilja i politike čopora, *Lisice* su dobro novi, začuđujući aktualnost; počele su bacati novu, dugu i proročansku sjenu.

Literatura

- Aristotel, 1983, *O pjesničkom umijeću*, prijevod i objašnjenja Zdeslav Dukat, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Boglić, Mira, 1970a, "Kamena svadba", *Vjesnik*, 17. veljače 1970, str. 9.
- Boglić, Mira, 1970b, "Hajka na Lisice otkrila cenzore", *Vjesnik*, 14. ožujka 1970, str. 7.
- Čolić, Milutin, 1970, "Lisice", *Politika*, 27. februara 1970, str. 10.
- Goulding, Daniel J., 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.-2001.: oslobođeni film*, Zagreb: V.B.Z.
- Jakovina, Tvtko, 2003, *Američki komunistički saveznik – Hrvati, Titova Jugoslavija i Sjedinjene Američke Države: 1945.-1955.*, Zagreb: Profil International
- Krelja, Petar, 1970, "Turobni pogled kroz prozor u filmovima Krste Papića", *Filmska kultura*, br. 73-74, str. 39.
- Munitić, Ranko, 1970, "Kotači bicikla – kotači povijesti", *Telegram*, 20. veljače 1970, str. 32.
- Pavičić, Jurica, 2003, "Igrani filmovi Fadila Hadžića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 34, str. 3-38.
- Peterlić, Ante i Pušek, Tomislav (ur.), 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Škrabalo, Ivo, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, Zagreb: Hrvatski filmski savez i V.B.Z.
- Tirnanić, Bogdan, 2008, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije
- Turković, Hrvoje, 1970, "Hoćemo li opet snimati lakirovke", *Studentski list*, br. 6, 10. ožujka 1970, str. 15.
- Štiglic i dr., 1970, "Zapisnik sa sastanka zvaničnog žirija 17. festivala jugoslavenskog igranog filma u Puli", 1. kolovoza 1970, sudjeju: France Štiglic, Aco Aleksijev, Sreten Asanović, Dejan Đurković, Vlatko Filipović, Milivoj Pogrmilović i Draško Redžep, *Filmska kultura*, br. 73-74, str. 49.

Juraj Kukoč

Opreke u dokumentarnim filmovima Krste Papića

Cjelokupni dokumentarni opus Krste Papića utemeljen je na oprekama. Prvi temeljni kontrast je opreka starog i novog, odnosno, ruralnog i urbanog te tradicijskog i modernog. Sljedeći temeljni kontrast je opreka vlasti i naroda iz koje proizlazi opreka ideologije i stvarnosti, a uz nju su povezane i opreke bogat/siromašan te moćan/nemoćan. U ovom tekstu opisat će se kako Papić gradi svoje dokumentarce na ovim oprekama, upotrebljavajući stilske opreke filma istine i aranžiranosti te sumornog i duhovitog. S obzirom da su spomenute tematske opreke vidno povezane sa društvenim i političkim, jasno je da će se njihovom analizom obuhvatiti socijalna i političkokritička tendencija Papićeva dokumentarnog stvaralaštva. Na kraju će se na temelju ovih opreka i tendencija argumentirati snažna povezanost Papićeva dokumentarnog i igranofilmskog opusa.

Vrhunci

Držim da najvredniji dio opusa Krste Papića čini šest dokumentarnih filmova (*Halo München*, *Kad te moja čakija ubode*, *Čvor*, *Nek se čuje i naš glas*, *Specijalni vlakovi* i *Mala seoska priredba*) i jedan igrani film (*Lisice*). U ovom tekstu pojasnit ću zašto mi se svidaju njegovi dokumentarci, ali i što mi kod njih smeta.

Jedna od vrijednosti plusova je, svakako, ono životno što se u njima prikazuje. Dokumentarist je, poput fotografa, dobar, između ostalog, po tome zna li naći zanimljiv životni materijal. Iako se nekad čini da je redatelj dokumentarca jednostavno imao sreće u pronalaženju, mislim da to nikad nije slučaj. U svakom slučaju, nitko, poput Papića, nema šest puta zaredom sreće. Isto tako, nikoga, poput Papića, ne napusti odjednom sreća. Naime, Papić je od 1968. do 1972. radio vrlo živopisne dokumentarce, a od tada nadalje znatno manje upečatljive. Živopisni likovi seljaka i radnika, bizarni životni kontrasti, urnebesni javni događaji i traumatične životne priče prisutni su u prvim Papićevim dokumentarcima. Svega toga ima i u kasnijim djelima, ali znatno manje živopisno, bizarno, urnebesno i traumatično.

Opreke kao temelj

Temelj Papićeva kreativnog uobličavanja pronađenog materijala jest uočavanje kontrasta. Gotovo svaki Papićev dokumentarac bavi se prikazom društvenih kontrasta. Temeljni kontrast jest razlika *starog i novog*. Autorova želja nije, u tradiciji komunističke ideologije, prepostaviti novo kao napredno starom kao nazadnom, već uočiti bizarnosti sudara *ruralnog i tradicijskog* s jedne strane te *urbanog i modernog* s druge strane. Pritom Papić posebnu pažnju posvećuje trapavim i, najčešće, neuspješnim pokušajima seljaka da oponašaju urbano i moderno. Sljedeći kontrast koji autor učestalo uočava jest onaj između *ideologije i stvarnosti*. Pošto su nosioci ideologijske dogme i agitpropa vlastodršci, a predstavnici stvarnosti obični ljudi kojima bi ta ideologija trebala osigurati dobar život, za ovu opreku vezuje se i opreka *vlasti i naroda*. Da su vlast i narod u opreci, Papić sugerira prikazujući vlast kao bogatu i moćnu, a narod kao siromašan i nemoćan, iz čega slijede opreke *bogat/siromašan* i *moćan/nemoćan*. Osim tematskih opreka, Papićeve dokumentarce krasiti stilski kontrast između *filma istine*¹ i *aranžiranosti*. Papić, često u istom dokumentarcu, s jedne strane neposredno prikazuje stvarnost i izjave ljudi, a s druge vidljivo namješta snimke. Konačno, u njegovim dokumentarcima čest je kontrast *sumornog i duhovitog*, koji je tematski (prikazivanje sumornih i smiješnih dijelova života), ali i stilski (duhovitost kao proizvod Papićeve režijske intervencije).

Halo München – bogatstvo kaosa

Papićev dokumentarni prvijenac *Halo München* (1968) najkaotičniji je njegov dokumentarac, u kojem su mnogobrojni vrlo zanimljivi motivi poslagani bez reda, odnosno, informativno-estetske cjelovitosti koja je krasila njegova kasnija djela. No, *Halo München* vrijedan je kao bogati rasadnik gotovo svih spomenutih motiva i kontrasta koji karakteriziraju autorov opus. Nosioci urbanog

¹ Pod pojmom film istine mislim na pokret *Cinéma vérité*, koji se temelji na anketnoj metodi, ali i na pokret *Direct Cinema*, koji se temelji

na zaticajnom snimanju stvarnosti bez miješanja u njezin tok.

*Mala seoska priredba* (1972)

i modernog u njemu su gastarbajteri, koji se vraćaju u rodni kraj Dalmatinske zagore s mnogobrojnim tehničkim uređajima i automobilima te grade betonske monstrume. Autor uočava kontrast urbanog i ruralnog u prikazu sajma na kojem gastarbajteri dolaze prodavati svoja tehnička čuda i na kojem se u isto vrijeme prodaju automobili i stoka, "radio i gramofon u jednom" i krumppiri. Sumorno i smiješno Papić uočava prikazujući pokušaje seljaka da korespondiraju s novim svijetom. Oni se ne znaju koristiti telefonom, u čudu gledaju moderne uređaje, a djeca uzaludno pokušavaju književno govoriti. Izrazit uđovenost ruralnog i urbanog, koju seljaci bezuspješno pokušavaju premostiti, simbolizira zadnja scena u kojoj impresionirana djeca uzaludno pokušavaju dostići moderan automobil.

Zanimljiva je i opreka ideologije i stvarnosti koju je Papić iskoristio da nam ponudi uboјit društvenopolitički komentar. Naime, u film je ubacio prizor izbljedjelih socijalističkih parola na zidovima porušenih kuća. S obzirom na to da tim kadrovima prethode i na njih se nastavljaju kadrovi opustjelih kuća ljudi koji su otišli u inozemstvo u potrazi za zaradom te kadrovi sajma na kojem gastarbajteri prodaju zapadne proizvode, jasna je poruka: umjesto boljeg života zahvaljujući socijalizmu, kakav-takav

bolji život ljudima je osigurao zapad. Sličnu poruku nudi montažna paralela prizora rasparane karte Jugoslavije i spomenutog prizora djece koja trče za automobilom njemačkih registracija. S obzirom na to da tekst na početku filma kaže: "Vjekovima su ljudi ovog kraja odlazili u tadinu da bi našli posla i kruha. Ta sudsina prati ih do današnjih dana", scena dječje potjere za automobilom i završni zamrznuti kadar djece nudi konačni zaključak: ideologije i vlasti koji obećavaju bolji život se stalno mijenjaju, a ljudi i dalje odlaze negdje drugdje pronaći bolji život. Taj zaključak, nažalost, vrijedi i danas. *Halo München* jest i vrlo dobar primjer opreke filma istine i aranžiranosti. Izravnim dokumentacijskim snimkama sajma i ponašanja seljaka opreka je napadno aranžirana zadnja scena koja više sliči igranom nego dokumentarnom filmu: dok djeca izlaze iz škole i trče za automobilom, što je prikazano igranofilmskih raskadriranjem, tužni učitelj sjedi u praznoj učionici.

Čvor - mrak i svjetlo

Papićev dokumentarni film koncepcijски, kompozicijski i strukturalno najdosljednije posvećen kontrastima jest *Čvor* (1969). On počne kao tipični socijalni dokumentarac o siromašnim putnicima s vinkovačkog željezničkog

kolodvora, no iznenadni upad kolodvorskog službenika preusmjeri tijek snimanja. Službenik inzistira da prikažu i ljepše strane kolodvora, koji vidi kao trijumf socijalističkog napretka, nakon čega slijedi kombinirani prikaz službenikova i autorova viđenja stvarnosti. Službenik, uspješan proizvod socijalističkog odgoja i ideoološkog drila, s divljenjem opisuje kolodvor i napredak željezničke službe u usporedbi sa zaostalim stanjem u prošlosti. Autor njegove izjave prati kadrovima moderne kolodvorske arhitekture i željezničke službe, izrađenima u stilu namjenskih propagandnih filmova – uz pomoć suhoparnih informativnih kadrova i elegantne salonske glazbe. No, uz službenikovu vizuru, on i dalje nastavlja servirati naturalističke prizore siromašnih radnika i seljaka koji u neuglednijim dijelovima kolodvora pričaju svoje tužne sudbine. Papić nam time nudi ingeniozni spoj ironijski postavljenog socrealizma i *Cinéma vérité* naturalizma. Dakle, Papićeve omiljene opreke opet su tu: ideologija i stvarnost, bogato i siromašno, ruralno i urbano, sumorno i duhovito, istinito i aranžirano.

Iz cjeline utemeljene na kontrastima izdvaja se lik kolodvorskog službenika. On se postavlja kao pravi glasnogovornik socijalističkog sistema i pripadajuće mu ideologije. Tako, osim što upućuje Papića da bi trebao snimati ljepše i napredne stvari, on njega i ostale filmaše, u suglasju sa režimskom ideologijom "kruha i igara", savjetuje da bi trebali više "pričavati nešto zabavno, da se čovjek malo odmori dok gleda, a ne uvijek neku problematiku" (nakon čega Papić duhovito ubacuje kadar siromašnog radnika koji pjeva zabavnu pjesmu). Službenik završava svoj govor preuzevši funkciju zaposlenika državne cenzure: "Ja znam da neki ljudi ne vole da se to prikazuje. Pa kad ne vole, ja to ne bih ni prikazivao." Službenikove izjave preslikaju kritika koje su državni kritičari umjetnosti dijelili nepočudnim režiserima, upućujući ih što bi trebali, a što ne bi trebali pričavati. No u njegovim izjavama ima i nečega istinitog. Naime, hrvatska dokumentaristica umjetničkih ambicija doista je bila usmjerenja uglavnom na ono sumorno i bijedno. Pošto su danas socrealistička i slična dokumentarna ostvarenja koja su pričavala život u ljepšim bojama uglavnom ignorirana, doista se kroz današnji pogled na hrvatski dokumentarni film može izvući iskrivljeni zaključak o posve sumornoj komunističkoj

prošlosti. Ljepše strane socijalističkog života doista su postojale (iako, naravno, nisu bile tako lijepo kao što je prikazano u namještenim propagandnim dokumentarcima). Otkad je ukinuta televizijska emisija *Crno-bijelo u boji*, one se danas ne mogu vidjeti i čuti skoro nigdje osim u osobnim nostalgičnim uspomenama.

Specijalni vlakovi – iz nepravde u nepravdu

Specijalni vlakovi (1972) politički je "najopasniji" Papićev dokumentarni film, jer opreku vlast/narod vrlo jasno povezuje s oprekama bogat/siromašan i moćan/nemoćan. Iako je u službenom opisu namijenjenom državnim cenzorima film opisan kao kritika nehumanog postupanja njemačkih vlasti prema gastarbajterima,² u njemu dominira kritika jugoslavenske društveno-političke situacije. Ona je prisutna u snimljenom materijalu, ali i u autorovom pristupu. Papić intervjuiра radnike u vlaku koji organiziranim željezničkim prijevozom idu na rad u Njemačku. Njihove izjave potresno su svjedočanstvo socijalne nepravde koja je vladala u Jugoslaviji i tuge koju osjećaju zbog odlaska iz svog zavičaja i rastanka od bližnjih. Tvrđnje radnika da neki imaju puno, a neki ništa Papić i njegov snimatelj Ivica Rajković sarkastično potvrđuju na primjeru voditelja organiziranog prijevoza gastarbajtera. Dok voditelj vlaka samodopadno i s lažnim suosjećanjem priča o *trijumfalnim* prednostima ovakve vrste prijevoza, kamera se koncentriira na njegove skupocjene naočale, prstenje, odijelo i lulu koju puši. Radi se o jednom od najhrabrijih, najduhovitijih i najproncljivijih društveno-kritičkih uboda koje je hrvatska kinematografija ikad proizvela. Opreka zasladene frazeologije i teške stvarnosti nije prisutna samo u ovoj sceni, već je montažnim kontrastima provedena kroz cijeli film. Tako je govor sindikalnog povjerenika okupljenim emigrantima o pravima radnika povezan s izjavom jednog radnika o nedostatku radničkih prava. Govor drugog službenika emigrantima o potrebi da se u inozemstvu dostoјno predstavlja svoja zemlja povezan je s govorom jednog radnika o nedostojnom tretmanu radnika u zemlji, a govor spomenutog organizatora putovanja o navodnom osjećaju sigurnosti kod radnika povezan je s prizorom u kojem njemački liječnik pregledava golog, uplašenog i zbumjenog radnika. Kao u filmu *Halo München*, ni u *Specijalnim vlakovima* Papić

² Ta kritika doista je prisutna – najuočljivije u zadnjoj, skrivenom kamerom snimljenoj, sceni prozivke radnika po brojevima, a ne po

imenima u podrumskoj prostoriji münchenskog kolodvora. Međutim, daleko od toga da je to jedina poanta filma.

*Specijalni vlakovi* (1972)

tematiku emigracije nije upotrijebio samo kao sredstvo društvene kritike, već ju je također promišljao kroz filozofsko-egzistencijalnu prizmu. Znakovit je zadnji kadar filma u kojem vidimo vlak kako putuje prema odredištu uz nemilosrdni zvuk sirene. On je po funkciji sličan zadnjem zamrznutom kadru djece u filmu *Halo München*, jer nas upućuje na tužnu stalnost odlazaka u inozemstvo. Međutim, scenom prozivke radnika po brojevima, a ne po imenima u podrumskoj prostoriji münchenskog kolodvora, kojom se uočavaju manjkavosti njemačkog društva slične manjkavostima socijalističkog društva, *Specijalni vlakovi* su zaključku o neprekinutosti emigracije pridružili još jednu neugodnu istinu: ni odlazak u emigraciju neće čovjeku donijeti sreću. Opreke filma istine i aranžiranosti nema u ovom filmu, jer se radi o dosljednom primjeru filma istine u kojem se upotrebljavaju i metode *Cinéma véritéa* (izjave ljudi) i zaticajne metode *Direct Cinema* (scene liječničkog pregleda i prozivke).

Mala seoska priredba – osmijeh s gorčinom

Za razliku od sumornosti *Specijalnih vlakova*, Papićevi dokumentarci *Nek se čuje i naš glas* (1971) i *Mala seoska priredba* (1972) pršte od humora. U *Maloj seoskoj priredbi* taj

humor dosta je okrutan pa je u njemu prisutna opreka sumornog i duhovitog. Naime, Papić prikazuje grotesknost male seoske priredbe – glazbenog natjecanja amatera i izbora za *miss* (voditelj priredbe nesvesno je ironijski naziva *kulturno iživljavanje*). Groteskan je pokušaj seljaka da oponašaju urbanu kulturu. Mladići i djevojke trse se u svojim glazbenim nastupima svirkom, glasom i pokretima imitirati svoje *pop* i *rock* idole. Nakon toga na scenu stupaju djevojke u borbi za titulu najljepše. Dok članovi žirija same priredbe smrtno ozbiljno promatraju nastupe, kod gledatelja filma oni izazivaju salve smijeha. Papić i njegov snimatelj Rajković raznim snimateljskim postupcima (izbor planova, pokreti kamere) i izborom snimanih detalja pojačavaju dojam trapavosti izvođača, zbog čega film ostavlja dojam sprđanja s tim mladim ljudima i njihovom entuzijazmom. No, premda moralno problematičan, *Mala seoska priredba* ostaje najupečatljiviji Papićev prikaz kontrasta tradicijskog i modernog.

Na besmislenost ruralnog imitiranja urbanog upozorava se i kadrovima seoskog kola koje se također izvodi na priredbi. Naime, izrazito je vidljiv nerazmjer između uspješnog izvođenja kola, pirođenog seljacima kao dijela njihove kulture, i neuspješnog izvođenja *pop* i *rock*

*Halo München* (1968)

PORTRET REDATELJA: KRSTO PAPIĆ

61 / 2010

skladbi – stranog tijela u seoskom podneblju. Nerazmjer je prisutan i u prikazu seoskog glasnika kako okupljenim seljacima bubnjanjem i izvikivanjem objavljuje vijest o toj modernoj priedbi. Sličan nerazmjer tradicijskog i modernog Papić je uočio u filmu *Halo München*, u kojem je prizorima prisutnosti moderne tehnike na selu kontrastirao kadrove seoskih svadbenih običaja, pjevanja gange i bacanja kamena s ramena – prizore koji više odgovaraju vlaškom podneblju od prizora modernih automobila i audiouredaja. Ovi prizori kao da poručuju seljacima – držite se svojeg nasljeda i ne preuzimajte naslijepo vrednote moderne civilizacije.

Nek se čuje i naš glas – neka vrsta vedrine

Nek se čuje i naš glas (1971) Papićovo je najvedrije dokumentarno ostvarenje. Razlog te vedrine jest drugačiji pogled na "obične ljude". U ostalim Papićevim dokumentarcima obični ljudi su većinom prikazani kao gubitnici. U opreci starog i novog oni su pripadnici starog koji gube bitku pred novim upravo zbog toga što ga slijepo žele preuzeti. U opreci ideologije i stvarnosti oni su razoča-

rani naivci koji bjesne, jer vlastodršci svoja obećanja o socijalnoj pravdi nisu ostvarili. U opreci vlasti i naroda oni su ti koji su siromašni i, prema svojem mišljenju, nemoćni. U filmu *Nek se čuje i naš glas*, pak, oni su nosioci novog koji izgledaju moćnije od vlasti i sprdaju se s njezinim ideološkim lažima. Naime, u filmu se opisuje rad zagorskih ilegalnih stanica. Te stanice vjesnik su novog, budućeg tržišnog gospodarstva utemeljenog na privatnom poduzetništvu. One jesu nastale kao pokušaj da se kopira profesionalnost gradskih stanica, no krajnji rezultat njihova truda nije neuspješna kopija urbanog, već trijumf narodskog duha. Tako u njima seljaci predstavljaju folklorno bogatstvo svoga kraja, daju vrckave društveno-političke komentare (jedan veseljak svoj komentar uobličuje kroz zagorski "rap") i prikazuju šaljive radiodrame, među kojima je pravi biser persiflaža agitacijskih kazališnih predstava o sukobu nazadnog starog i naprednog novog. Kontrast ovim entuzijastičnim, veselim i hrabro satiričnim kreativcima jest državni službenik koji objašnjava štetnost ilegalnih radiostanica. Njegovo osušeno lice s velikim naočalamama, koje smrtno ozbiljno i

smrtno dosadno izgovara svoj naučeni birokratski tekst o služenju socijalizmu izgleda kao ispalo iz satiričnih istočnoeuropskih filmova o komunizmu. Barem jednom u Papićevim dokumentarcima narodski duh prikazan je kao moćniji od vlasti i utjecaja modernog. Narod je napokon pobijedio.

Nek se čuje i naš glas primjer je Papićeva dokumentarca u kojem, uz prisutnost postupaka filma istine, veliku ulogu igra aranžiranost. Aranžiranost u ovom filmu ne znači lažnost prikazanog, već samo govori o Papićevim stilskim odabirima. To je najbolje vidljivo u scenama u kojima se duhovitost ostvaruje aranžiranim postupkom vožnje kamere. Tim postupkom otkriva se da glazba koja dopire s radija pripada seoskom sastavu lociranom u dvorištu ispred prozora radiostanice. Također, njome se otkriva da, dok se uživo izvodi dramatična radiodrama, pokraj izvođača stoji baka koja mijesi kruh i sa zanimanjem prati izvedbu. Ovim postupcima pojačava se stvarno prisutni dojam kreativne improvizacije i veselosti koji krasiti radiofone aktivnosti maštovitih seljaka.

Francuski film

U svojoj najplodnijoj dokumentarističkoj fazi Papić je snimio jedan film za francusku televiziju ORTF, *À propos des étrangers en France* (1970), koji je nekoliko puta prikazan na francuskoj televiziji, ali u Hrvatskoj nikad. Zato o tom filmu mogu sudit samo na temelju Papićeva osobnog iskaza, a on upućuje na prisutnost spomenutih opreka i u ovom filmu. Radi se o prikazu života turskih doseljenika u jednom francuskom selu, koji je otežan zbog nepovjerenja koje prema Turcima iskazuju mještani. Lokalni svećenik odlučuje iz protesta ne služiti misu, sve dok se ne poboljša odnos mještana prema doseljenicima. Kroz prikaz turskih doseljenika, njihovih običaja i važnosti religije u njihovim životima razvijena je opreka tradicijskog i modernog, a opreku vlast/narod zamijenila je opreka domaći/gosti, pri čemu domaći predstavljaju moćne, a gosti nemoćne, ovisne o gostoprимstvu domaćina. Sudeći prema Papićevu opisu nekih motiva (npr. muslimanski svećenik kompasom traži Meku u selu), prisutna je i opreka sumornog i duhovitog.

Isto, ali slabije

Već sam rekao da su nakon 1972. Papićevi dokumentarci postali manje kreativni. Što se redateljskog pristupa tiče, oni su bliži konvencionalnom izričaju i naravi tele-

vizijskih dokumentaraca. Tako se u njima zna pojavljivati konvencionalni objašnjavalaci narator (*Ribari iz Urka, Slike iz zaboravljenog kraja*), a maštovito kombiniranje *Cinéma vérité*, zaticajne metode i aranžiranosti ustupa mjesto konvencionalnijoj strukturi usmjerenoj prvenstveno na jasno izloženu informaciju. Međutim, i među njima zna se naći zanimljivih motiva koji kreativno ilustriraju spomenute tematske opreke.

Najbolji kasniji Papićev dokumentarac jest *Ribari iz Urka* (1974), hrvatsko-nizozemska koprodukcija o stanovnicima nizozemskog ribarskog naselja Urk. U njemu se kontrastira nesiguran, tegoban život na ribarskim brodovima sa sigurnošću i udobnošću života u tom zapadnoeuropskom gradiću. Ribarenje je opisano kao težak, monoton rad (naglašavanje monotonosti tog posla je djelomično opravданje za razvučen prikaz ribarskih poslova), a njegova pogibeljnost kadrom u kojem kamera prikazuje podugačku spomeničku listu pognulih ribara. Život na kopnu opisan je prikazom trenutaka odmora, udobnih interijera i uređenih eksterijera, s dominacijom svjetla u kadru. Opreci nesigurnog i sigurnog možemo pridodati staru Papićevu opreku tradicijskog i modernog, jer se ribarenje prikazuje kao tradicijska djelatnost, a udoban život na kopnu kao rezultat domaćaja moderne civilizacije. *Charter let br...* (1975) hrvatsko je australiska koprodukcija kojom se Papić tematski naslanja na svoje dokumentarce o emigrantima (*Halo München, Specijalni vlakovi, À propos des étrangers en France*) i ponavlja njihove teze. Film govori o nekoliko žena iz Hrvatske koje, kao u *Specijalnim vlakovima*, organizirano emigriraju u Australiju. No glavni motiv njihova odlaska nije posao već ljubav, odnosno, želja da u Australiji pronađu ženika. U prvoj polovici filma one u svojim seoskim zavičajima u Hrvatskoj govore o svojim optimističnim očekivanjima, da bi u drugoj polovici filma bilo jasno da u Australiji većinom nisu našle ono čemu su se nadale. Odlazak u urbano i moderno nije donio očekivano ispunjenje sreće. Dakle, kao u *Specijalnim vlakovima*, izražava se prava tragedija emigracije – lažna nada da će se negdje drugdje naći sreća. Znakovit je završetak filma, u kojemu se ponavlja kadar koji smo već vidjeli na početku – kadar aviona s emigranticama koji uzlijeće. Njegova metaforična poruka slična je poruci završnog zamrznutog kadra djece u *Halo München* i završnog kadra vlaka s emigrantima u *Specijalnim vlakovima* – tužnoj neprekinitosti emigracije.

I u ovom filmu Papić se potrudio ostvariti razigranu,

stilski raznovrsnu cjelinu. Tako u filmu vidimo duhovite prikaze učenja stranih jezika te zgodnu smjesu *Cinéma vérité* i aranžiranosti (emigrantica daje izjavu uz obitelj aranžirano poredanu oko nje, emigranti koriste priliku da pozdrave svoju rodbinu u Hrvatskoj). No, svi ti motivi i postupci samo su odbljesak živopisnosti i bogatstva ranijih Papićevih dokumentaraca.

Slike iz zaboravljenog kraja (1987) film je crnogorske produkcije, u kojem Papić opisuje svoj rodni kraj, Vučedol u Crnoj Gori na tzv. tromeđi – kraju gdje se dodiruju Crna Gora, Hrvatska i Hercegovina. U njemu su prisutne skoro sve Papićeve omiljene opreke (ruralno/urbano, moderno/tradicijsko, ideologija/stvarnost, sumorno/duhovito, film istine / aranžiranost). Međutim, one su nam većinom prenesene uz pomoć naratora i informativnih kadrova koji ilustriraju naratorove teze o ratnim zaslugama ljudi tog kraja, zaostalosti Vučedolskog kraja, pokušajima modernizacije života i rada, neprestanom iseljavanju vučedolske inteligencije i naporima da se zadrži stanovništvo. Zbog toga se ovaj film, kao i *Ribari iz Urka*, približava formi televizijskog dokumentarca. No povremeno u njemu zasjaje neki autorski biseri. Jedan od njih je prizor servisera telefona koji uzaludno, uz psovke, pokušava dobiti na vezu nekoga iz Titograda. Ovaj prizor metafora je velike razdvojenosti koja još uvijek postoji između ruralnog i urbanog. Zgodnjim detaljima prikazana je anektoničnost tog kraja. Takvi su prizori auta koji se kreće kroz krš, seljaka koji na konju putuje na posao u grad i ostavlja konja ispred moderne zgrade, momka koji čuva ovce slušajući *walkman* te guslača koji na školskoj priredbi u modernoj školskoj zgradi ojka pjesmu o tursko-crnogorskom sukobu.

Nezaposlena žena s djetetom (1986) tipični je socijalni dokumentarac u kojem slušamo ženu koja se žali na težinu svojeg socijalnog slučaja i društvenu nepravdu te gledamo njezin težak život i načine preživljavanja. U ovo konvencionalno tkivo Papić je ubacio neke implicitne društveno-kritičke ubode. Tako, dok slušamo ženine pritužbe, vidimo nju kako hoda ispred zgrade Gradske skupštine i Sabora (opreke vlast/narod, ideologija/stvarnost, moćan/nemoćan), s televizije sluša pjesmu s refrenom "Tako raste naša Jugoslavija" (opreka ideologija/

stvarnost) i na televiziji gleda *Dinastiju* i reklame za čokoladu (opreka bogat/siromašan).

Anomalije

Za kraj pregleda Papićevih dokumentaraca ostavio sam dva filma, *Kad te moja čakija ubode* (1969) i *Jedno malo putovanje* (1976), jer su u njima najmanje prisutne spomenute opreke. U filmu *Kad te moja čakija ubode*, koji pripada Papićevoj najplodnijoj fazi, jedino je djelomice prisutna opreka sumornog i duhovitog. No to ne znači da se radio o netipičnom Papićevu filmu. Dapače, u njemu Papić još jednom istražuje anomalije seoske sredine. Uz pomoć anketne metode opisuje pojavu čestih ubojstava nožem čakijom u bosansko-hercegovačkim selima i istražuje razloge te pojave. Intervjuirani su počinitelji, svjedoci, rodbina ubijenih i lokalni pjesnik-filozof. Riječ istraživanje teško je spojiti s dokumentarcem koji traje samo 16 minuta, jer istraživački dokumentarci uglavnom zahtijevaju veće vrijeme. Međutim, fascinira koliko je toga Papić uspio uočiti i prikazati u tako kratkom filmu te pritom stvoriti preglednu cjelinu koja nikad ne izgleda konfuzno i pretrpano. Dapače, kratkoča vremena ovdje je postala vrlina, jer je omogućila veću usmjerenošć na bit problema, kao i veću dramatičnost te potresnost prikazanog.³

Naime, intenzitet smjenjivanja opisa raznoraznih zločina te emocionalni naboј izgovorenog i prikazanog ovom filmu daju gotovo igranofilmske kvalitete, iako igranofilmski stilski postupci u filmu uopće nisu prisutni. Takav dramatski naboј ojačao je i sjajni početak filma u kojemu kretanje kamere po dokumentacijskim fotografijama ubojstva i njihovo montiranje uz folklorne zvukove bubnjeva najavljuje uzbudljivu i šokantnu cjelinu, poput današnjih najava kriminalističkih serija. Nakon najave u brzom ritmu smjenjuju se izjave ljudi, a gledateljeve reakcije sežu od šoka zbog učestalog i olakog potezanja noža preko tuge zbog tragičnih događaja i potresnih izjava žaljenja ubojica do smijeha zbog bizarnih razloga ubojstava, povremeno smiješnih izjava te, ponajviše, živopisne ličnosti lokalnog nadripjesnika i filozofa. Upravo je on, koliko god smiješan bio, u stihu ponudio najkoncizniji i najefektniji zaključak o ubojstvima: "Šta je, bolan,

³ Kratkoča dokumentarca u vrijeme snimanja ovog filma bila je svojevrsna obveza, jer su se dokumentarni filmovi prikazivali u kinima prije igranih filmova, pa nisu smjeli biti predugački. Duže trajanje mnogih

današnjih dokumentaraca uglavnom je prednost u istraživačkom dokumentarcu, ali ponekad rezultira razvučenošću, mlakošću cjeline i gubitkom zanimanja za temu kod gledatelja.



Čvor (1969)

u tom ljudskom rodu / kad se ljudi tako bodu?" Upitnik je zaključak i cijelog dokumentarca o razlozima ove masovne pojave. Dakle, bez značajnih istraživačkih zaključaka, ali iznimno dojmljivo i informativno ovaj film predočava fenomen olakih ubojstava u Bosni i Hercegovini. Osim toga, Papić je ovim filmom nesvesno najavio ono što će se u toj zemlji dogoditi tridesetak godina poslije.

Najveća je anomalija u Papićevu opusu film *Jedno malo putovanje* (1976), jer su u njemu društvena stvarnost i njezina kritika zamijenjeni intimnim odnosom prema umjetnosti. Prikazuju se seljačka djeca koja, uz pomoć projekta Vlakom u operu idu u Zagreb na koncerte klasične glazbe. Očito, prisutne su opreke ruralnog i urbanog. No one su zanemarene, a dokumentarac se koncentriра na intimu jednog dječaka, kojeg prati dok ide na koncert, kako prisustvuje koncertu i vraća se s njega. Zanimljivo jest da Papić na kraju filma intervenira u dokumentarno tkivo sugerirajući nešto što se ne može zaključiti na temelju dokumentarnog materijala. Naime, dok dječakov odlazak na koncert prati tišina, njegov povratak u off-u prati glasna glazba izvođena na koncertu, čime Papić

sugerala, bez potvrde u izjavi dječaka ili nekoj njegovoj reakciji, da je on oduševljen i zanesen odslušanim koncertom.

Igrano i dokumentarno

Za razliku od Zorana Tadića čiji se dokumentarni iigrani filmovi bave potpuno oprečnim temama (dokumentarni ruralnim, aigrani urbanim temama), kod Papića stvar je pomiješana, zbog čega se u njegovu opusu osjeća bliskost između dokumentarnog i igranog. Naočitija je veza između dokumentarca *Kad te moja čakija ubode* i igranog filma *Lisice* (1969). *Kad te moja čakija ubode*, napravljen je neposredno prije *Lisica*, kao svojevrsna tematska (ali ne stilска) priprema za taj igrani film. Oba su filma fokusirana na često nasilni karakter balkanskog seljaka. *Lisice*, koje opisuju škruti balkanski krajolik i sirovi, nasiliju sklon mentalitet ondašnjih ljudi kao svojevrstan proizvod takvog kraja i uvjeta života u njemu izgleda kao pokušaj odgovora na pitanje postavljeno u *Čakiji*: zbog čega tolika nasilnost?

Osim toga, česta opreka Papićevih dokumentaraca ruralno-urbano pojavljuje se u nekim igranim filmovima. Tako u *Iluziji* (1967) pratimo dva brata seljaka, koji se pokušavaju prilagoditi gradskom životu. U *Predstavi Hamleta u Mrduši Donjoj* pratimo groteskni sukob visoke (urbane) i niske (ruralne) kulture, a svojevrsna opreka ruralnog i urbanog vidljiva je i u filmu *Kad mrtvi zapjevaju*. Opreke ideologije i stvarnosti, vlasti i naroda, moći i nemoći, kojima Papić razvija društvenopolitičku kritičnost svojih dokumentaraca, prisutne su, čak i snažnije, u njegovim igranim filmovima *Iluzija*, *Lisice*, *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, *Život sa stricem* i *Priča iz Hrvatske*. U igranim filmovima prisutna je i opreka sumornosti i duhovitosti (*Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj*, *Život sa stricem*, *Priča iz Hrvatske*, *Kad mrtvi zapjevaju*). Također, tema emigracije provlači se kroz oba roda Papićevih filmova, no fokusi su različiti u dokumentarnom i igranom filmu. Dok se dokumentarci bave ekonomskom emigracijom (i "ljubavnom" u *Charter let br...*), u igranim filmovima *Priča iz Hrvatske* i *Kad mrtvi zapjevaju* emigracija je politički motivirana. Očito je da su veze između Papićevih dokumentarnih i igranih filmova bogate i one bi mogле biti izdvojena tema nekih budućeg istraživanja.

Nikica Gilić

Predratna psihoza: slike 30-tih u *Izbavitelju* Krste Papića*

Studija obrazlaže sliku prikazane epohe (1930-e) u filmu *Izbavitelj* Krste Papića, fantastičkom trileru u kojem ljudi-štakori preuzimaju vlast nad gradom. Ali, koristeći se kritičarskim i političarskim ocjenama iz vremena prvih prikazivanja filma, ovaj tekst ocrtava i vrijeme nastanka filma (1970-e), specifičnu epohu u povijesti hrvatskog i jugoslavenskog filma. Naslonjen na predložak Aleksandra Grina, Papićev film, čini se, koristi alegorijske potencijale izvornika kako bi stvorio specifično filmsku alegoriju, zasnovanu uvelike na narativnoj logici sna, što su zapravo i prepoznali političari koji su negativno sudili o tom filmu. No, promatrano iz perspektive suvremenog gledatelja, premda se može shvatiti kao alegorija vremena svog nastanka (odnosno socijalističkog totalitarizma), film funkcioniра i kao prikaz univerzalnog zla.

Uvod

U imaginariju europske kulture tridesetih godina 20. stoljeća slike gospodarske bijede i nagovještaja predstojeće ratne katastrofe čine nam se nezaobilaznim, ako ne i središnjima.¹ Europska je kultura (slikarstvo, književnost, film...), gledano iz naše poratne perspektive, prožeta nagovještajima velikog rata, a djela nastala nakon tridesetih, u kojima je radnja smještena u to razdoblje, često se bave upravo truleži i tjeskobom koja prethodi najvećem pokolju 20. stoljeća.

Govorimo li dakle o približavanju zvijeri Drugoga svjetskog rata, odmah ćemo se prisjetiti kako se podmuklo prikradala Melkioru Tresiću, junaku Marinkovićeva *Kiklop*a, kao i istoimenom junaku poznate Vrdoljakove filmske (i televizijske) ekranizacije. Marinković je grozničavi i tankočutni junak, doduše, uvjerljiviji, no Vrdoljak je sve jedno dobro nanjušio staru modernističku strategiju manekenskih filmskih junakinja i junaka, na kojima se zrcali formalno i sadržajno rasipanje svijeta... Kada ti bezizra-

žajni likovi "napuknu" (najpoznatiji je slučaj prelijepi i zagonetne Buňuelove *Ljepotice dana*), kada se njihova cje-lovitost, identitet ili psihološka stabilnost uzdrmaju, artificijelnost glumačke fasade lika osnažuje dojam artificijelnosti filmskoga svijeta... To pak ohrabruje gledateljsko usredotočenje na filmsku formu, ali osnažuje i psihološke i metafizičke konotacije modernističke filmske priče (ili, u slučaju *Ljepotice dana*, "priče"). U Papićevu *Izbavitelju* je, čini nam se, lijepa Sonja Bošković upravo takav lik, nepronična i zagonetna Gajskom koliko i implicitnom gledatelju, podijeljena na pravu i "štakorsku" Sonju, koje se međusobno izmjenjuju bez jasnog razgraničenja. Gajski je, u tom smislu, nešto manje funkcionalan – Vidovićevi zavidni potencijali za filmsko psihološko portretiranje funkcionalniji su u drugačijim, "realističkijim" uvjetima (u rasponu od Tadićeva *Ritma zločina* do Matanićevih *Finih mrtvih djevojaka*).

Dakako, uz naznačeni manekensi, postoje i drugi tipovi modernističkoga junaka. Grassov i Schröderffov putuljak Oskar iz romana i filma *Limeni bубањ* lik je koji svojom groteskošću ocrtava duh epohe u kojoj nacizam nastaje. Kako je k tome Oskar formiran na uočljivo pozadini naslijeda njemačkog ekspresionizma, "dekadentne" umjetnosti koju su nacisti progonili i palili, komentar je razdoblja vešto izведен na više razina. Na istom je trag u Fosseov *Cabaret*: uz meštra ceremonije i Sally je, unatoč fizičkoj privlačnosti groteskna – počevši od velikih očiju glavne glumice, preko šminke do kostima. *Cabaret* je inače inspiriran Isherwoodovim prozama i dramom *Ja sam kamera* Johna Van Dreutena, a filmske ekranizacije i adaptacije ne spominjemo u ovome kontekstu slučajno – Papićev je *Izbavitelj* zasnovan na zanimljivoj noveli *Štakoraš* (Krysolov) Aleksandra Grina (vidi Grin, 1966),² a prema

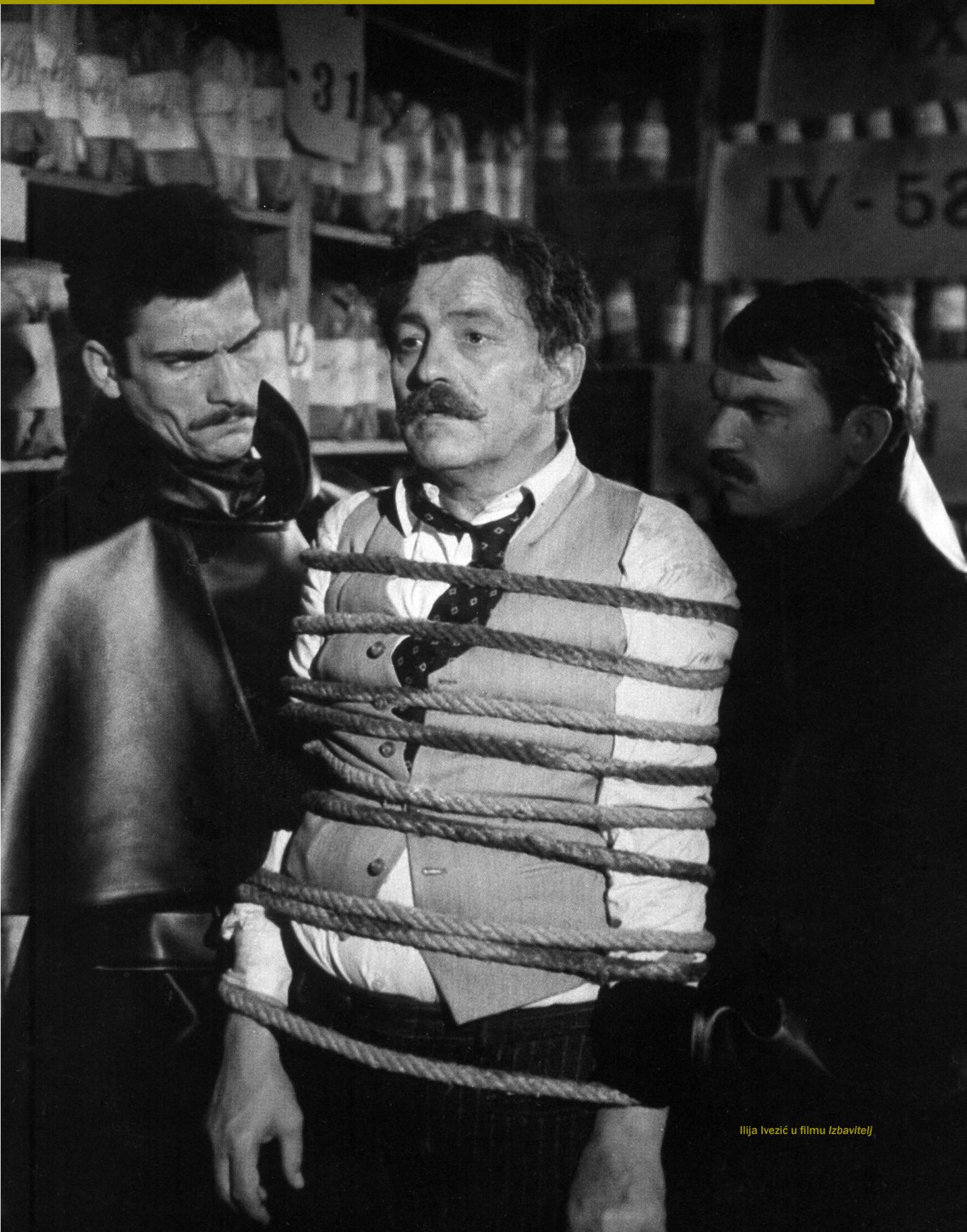
61 / 2010

* Ovaj rad izvorno je tiskan u zborniku *Komparativna povijest hrvatske književnosti VII* (ur. Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split 2005).

1 Zahvaljujem se gospodi Mladenu Buriću iz Hrvatske kinoteke i Krsti

Papiću na pomoći u pripremi ovoga rada.

2 Hrvatsku verziju prijevoda naslova preuzimamo iz članka Aleksandra Flakera o Grinu u *Leksikonu stranih pisaca* (str. 413). Na hrvatski prijevod novele nismo našli, a na srpski je prevedena kao *Pacolovac*.



Ilija Ivezic u filmu *Izbaviteљ*

motivima iste proze, no nešto slobodnije, zasnovana je i *Infekcija*, Papićev remake *Izbavitelja* iz 2003.

Osobito nam se zanimljivim stoga čini i način na koji se psihoza predratnih tridesetih prepoznaće u *Izbavitelju*, nastalom u povijesnim okolnostima bitno različitim od tridesetih koje su (promatrano, kao što napomenusmo, iz naše poratne perspektive) vodile prema rasapu zapadne civilizacije. *Izbavitelj* je naime snimljen u olovnoj atmosferi socijalističke Jugoslavije 1970-ih, u epohi koja (nasuprot osjećaju krize 30-ih) nije odavala nagovještaja svoga skorog kraja ni u Hrvatskoj ni u Jugoslaviji, ali ni u Europi).³ U tom ćemo smislu, nakon što ukratko obrazložimo neke temeljne karakteristike svijeta *Izbavitelja*, poskušati smjestiti taj film u vremenski kontekst nastanka, posluživši se pritom i njegovom recepcijom.

Prostor i vrijeme *Izbavitelja*

Dakako, Grinov Štokoraš, objavljen 1924. pa nije opis 1930-ih, a još se više razlikuje od reinterpretacija prošlosti iz perspektive obogaćene iskustvom Drugog svjetskog rata. S druge pak strane članak Darija Markovića⁴ o *Izbavitelju* u *Filmskom leksikonu* (str. 265) ističe kako se radnja zbiva "početkom 30-tih", a na istom je trag u natuknica koju nalazimo na internetskim stranicama *New York Timesa*⁵ (Fountain, 2004). Fountain čak specificira 1931. godinu kao vrijeme u kojem se zbiva radnja ovog, kako kaže "znanstvenofantastičnog" filma,⁶ a Zagreb u Jugoslaviji navodi kao mjesto radnje. No to je ipak pretjerano ambiciozna, neutemeljena preciznost. Ime grada se u *Izbavitelju* ne spominje, premda novine *Jutarnji list* i neki lokaliteti mogu prizvati Zagreb (Papićeva *Infekcija* je u tom smislu "zagrebačkiji" film). No, imena tipično zagrebačkih lokaliteta i toponima se u *Izbavitelju* ne spominju, a ne spominje se ni država u kojoj se taj grad nalazi: to bi mogla biti i Jugoslavija i Austro-Ugarska i, uostalom, neka fikcionalna Blitva ili Bijela Gora... Znamo samo da je mjesto radnje u Europi, jer se u *Izbavitelju* više puta

govori o krizi koja hara Europom.

Nadalje, većina je važnih likova u filmu obrazovana, odnosno dolazi iz kulturne obitelji – Gajski, Bošković, Sonja, Gradonačelnik, pa nije ni čudno da govore književnim jezikom. Štokavština u ustima Ivezićeva inspektora pak konotira određenu "dinarsku" tvrdoču kakvu policaci u hrvatskoj kulturi često imaju – bilo s pozitivnim ili s negativnim konotacijama (često ih je glumio upravo Ivezić). No, doista je golema većina govora u filmu štokavška – i službenik ureda za zapošljavanje i urednik i tajnica u izdavačkoj kući, i Rupčić i njegov pomoćnik u dučanu i junakova stanodavka i stanari zgrade u kojoj Gajski progoni *Izbavitelja* govore nekom vrstom štokavskog idioma, s tek povremenom pojavom kajkavskog diftonga ili tipično kajkavske (ali ne nužno zagrebačke) intonacije... Kajkavci su (za razliku od zbiljskog Zagreba) na zvučnoj margini Papićeva grada, prigušeni u gužvi na tržnici, a čak i prodavačica kapica (jedini iole upečatljiv lik evidentno kajkavska izgovora) govori razblažen, štokavštinom sputan govor (dakako, riječ *kaj* ni od nje ne čujemo).

Takva lingvistička situacija ne dopušta regionalnih identifikacija na tragu one u filmu *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika. No, premda kritičari često i ne bez razloga, govore o problemu neprirodnosti govora u hrvatskom filmu, u *Izbavitelju* ta jezična neodređenost pridonosi univerzalističkoj uvjernjivosti priče, dojmljivosti fikcionalnog svijeta. Naime, realistička privlačnost filmske slike ni na koji način ne iscrpljuje potencijal filmskih značenja, pa kod upadljivo artificijelnih (ne nužno fantastičkih, niti kod svih fantastičkih) svjetova i artificijelan govor može biti vrlo uvjernjiv i funkcionalan.⁷

Moderno (eventualno i postmoderni) filmovi strave (i znanstvene fantastike) kao što su *Rosemaryna beba* Romana Polanskog, *Invasija tјelokradica* Dona Siegela⁸ ili *Stvar* Johna Carpentera svoju dojmljivost svakako zasnivaju (i) na uklopljenosti stravičnog u relativno precizno ocrtanu

³ Koliko god lakoča kulturnih sinteza bila varljiva, znakovito je da najveći dio intelektualaca i političara nije anticipirao raspad socijalističkog bloka i geopolitičke bipolarnosti svijeta, a mnogima je dugo trebalo da shvate razmjere te promjene.

⁴ Taj kritičar, filmolog i TV-novinar inače tumači malu ulogu TV-novinara u *Infekciji*.

⁵ Papić je jedan od rijetkih hrvatskih redatelja čiji je rad imao znatno i kontinuiran odjek u svijetu, a u kulturnoj javnosti Sjeverne Amerike

posebno je žarište toga odjeka festival u Montrealu.

⁶ Premda neprecizna, ovakva atribucija nije sasvim nerazumljiva, no žanrovskim se strukturama *Izbavitelja* ovdje nemamo prostora baviti.

⁷ Ne treba slijepo vjerovati u stereotipe, primjerice u omnibusu *Godišnja doba* Petra Krelje artificijelnost govora vrlo funkcionalno označava društvena pravila i njihovu krutost...

⁸ Kao i istoimeni remakeovi Philipa Kaufmana i Abela Ferrare.

sredinu, odnosno u prepoznatljive društvene konstelacije. Primjeri su za to New York, konkretan američki grad *Rosemaryne bebe* (u tom se filmu inače spominje i Dubrovnik) i tipičan američki grad *Invazije tjelokradica*, a čak i antarktička izolacija u Carpenterovoj *Stvari* služi jačem isticanju (američkih!) oznaka likova. To što ih nemogućnost sporazumijevanja s antarktičkim Norvežanima čini ranjivima pred vanzemaljskom prijetnjom svakako osnažuje "američkost" junaka: njihova komunikacijska nemoć kompatibilna je s njihovom opuštenošću, s ležernošću kojom obavljaju poslove i međusobno komuniciraju.⁹

Izbavitelj se pak barem s jedne strane nastavlja i na klasične, osobito američke i britanske filmove strave, no nastavlja se i na, u hrvatskoj književnosti relativno bogatu, gotičku tradiciju romantički kodirane strave, u kojoj naglasak često zna biti na grozničavoj svijesti junaka, dakle i na "subjektivnosti" priče.¹⁰ U takvim strukturama na površinu logično izbija neodređena (arhetipska) priroda zbivanja, a time i sveopća primjenjivost priče, odnosno njena opća važnost. Dakako, kao što smo već ustvrdili tijekom jednog ranijeg simpozija u splitskom komparativističkom ciklusu, i Gjalskijev *Notturno* i njegova filmska ekrанизacija (u režiji Branka Ivande) nadovezuju se na tu devetnaestostoljetnu tradiciju.¹¹

Dakle, kada se odvija radnja Papićeva filma? Kao i mjesto radnje, u ovome filmu i ta informacija ostaje nejasna. Naslove iz *Jutarnjeg* kolporter izvikuje na samome rubu zvučne slike, pa ne možemo razabrati o čemu pišu novine, a jedina stranica *Jutarnjeg* iole čitka gledatelju *Izbavitelja* (u sceni u kavani u kojoj Sonju ugrize štakor) ni nakon višestrukog premotavanja videokazete (kojom smo se služili u "pomnom gledanju") nije nam odala informacije koje bi nedvojbeno smjestile priču u konkretno desetljeće.¹² Dakako, kinogledatelj gleda veći i svjetlijii ekran, a i filmska projekcija je kvalitetnija od očitanog videozapisa, ali u filmskoj projekciji ne postoji mogućnost premotavanja, pa se rečeni kadar svega nekoliko sekundi nudi gledateljskoj percepciji. U istoj toj sceni jedna go-

šća kavane čita magazin u kojem se na zadnjoj stranici reklamira Clara Bow i njeno "Ono" – riječ je, dakako, o čuvenoj *It Girl*, velikoj američkoj zvijezdi iz 1920-ih; film *Ono* (*It*) je iz 1927, no ni prepoznavanje Clare Bow nije, čini nam se, predviđeno tijekom gledanja. Njen je lik na crtežu stiliziran na način koji gledatelju iz sedamdesetih otežava prepoznavanje, a kaligrafija k tome otežava čitanje teksta. Kako nije riječ o važnom prizoru, čini se da magazin na kojem se Bow nalazi predstavlja samo element scenografske tvorbe ugođaja i neke opće "meduratne" epohe.

S druge pak strane dizajn automobila, odjeće, soba i telefona, kao i činjenica da se i namještaj i telefoni i automobili doimaju kao da su već duže korišteni (vidi, primjerice, scenografiju unutrašnjosti napuštene Centralne banke) sugerira da bi prije moglo biti riječ o tridesetima. Na istom bi tragu, čini nam se mogla biti i potpuno ofucana i požutjela Škodina reklama u pozadini divlje tržnice na kojoj Gajski i Sonja prodaju knjige (Škoda je očito stara pojava na tržištu toga europskog grada). Dakle, ako je riječ o upućivanju na predratnu epohu, ofucanost svijeta *Izbavitelja* prije upućuju na tridesete godine 20. stoljeća, u kojima ta epoha ide svome kraju, nego na 1920-e kao razdoblje poleta.

Napokon, komentator *Izbavitelja* iz razdoblja kada se Papićev film pojavio često su isticali usmjerenost na razdoblje rađanja i jačanja fašizma, osobito ističući prizore u kojima proždrljivi i pohotni ljudi-štakori jedu za stolom oblikanom u polovicu kukastog križa; izgleda da su na alegoriju nacizma upućivali i promidžbeni materijali filma, a vjerojatno nije slučajno to što je baš tim prizrom predstavljen *Izbavitelj* na plakatu kojim je 2004. u Montrealu obilježeno dodjeljivanje nagrade za životno djelo Krsti Papiću. Kako je taj stol žut a okolina zagasita, prigušena kolorizma (ljudi štakori su, primjerice, uglavnom odjeveni u crno), on doista bode oči kao element kompozicije kadra i potencijalni nositelj simbolike.

"Antinacistička" značenja filma koja, doduše, ni izdale-

⁹ Ne govorimo o novijoj geopolitičkoj situaciji, nego o proizvodima kulture u kojoj su Amerikanci od "naivaca u inozemstvu" iz 19. stoljeća preko "otrežnjujućeg" iskustva ratnih filmova, evoluirali u junake nastavaka *Ramba* i filmova Olivera Stonea – u filmovima Amerikanci često prvo pučaju pa onda pitaju o čemu je riječ i postaju svjetski policijaci i šerifi.

¹⁰ *Infekcija* nam se po stilu čini pak bližom talijanskoj školi modernog horora Argenta i Bave.

¹¹ Dakako, s određenim razlikama. O Gjalskijevu noveli i Ivandinu filmu vidi Gilić, 1999. i 1998.

¹² Stručnjak za međunarodnu politiku ili novinarstvo 20-ih i 30-ih vjerojatno bi iz stila, retorike naslova i podnaslova mogao dosta zaključiti, no implicitni gledatelj, čini nam se, nema te vještine.

*Izbavitelj* (1976)

ka ne iscrpljuju smisao filma, ipak su dovoljno jaka da i ona pridonesu dojmu ranih tridesetih o kojima govore citirani članci/natuknice. No, kada smo već kod uputnica na povijest kulture, logičnim se čini da poznavateljima filmske umjetnosti *Izbavitelj* može probuditi i uspomene na filmove Fritza Langa. Kako je *Izbavitelj* ipak zvučni film, ovdje ćemo spomenuti tek *M* (1931) i *Testament dr. Mabusea* (1933).

Subjektivizam

Premda su, dakle, neki kritičari, ne bez razloga, isticali kako *Izbavitelj* ne zadržava razinu i intenzitet subjektivnosti predloška, što je potom oslabilo dojmljivost karakterizacije likova u usporedbi s dojmljivošću nekih drugih

aspekata filma (Paquola, 1977),¹³ nama se ipak čini da vrijedi istražiti subjektivističku crtu *Izbavitelja*. Zapitamo li se, naime, u koliko se mjeri išta od prikazanog doista i zbilo u svijetu toga filma, odnosno koliko je pripovijedanje pouzdano, lako se možemo prisjetiti indikatora potencijalne nepouzdanosti pripovijedanja (a i Lang se, kao što je poznato voli poigravati iracionalnošću onirizmom i halucinacijama).

Primjerice, već na divljoj tržnici Sonja vrlo brzo nestaje,¹⁴ uskoro potom Rupčić, do jučer trgovac a danas čuvan parka, vodi junaka Gajskog kroz kanalizaciju do napuštene Centralne banke, čiji hodnici kao da nastavljaju labirint kanalizacije. U toj prašnjavoj zgradiji junak otkriva ne samo bal čudnih ljudi (tada još ne razumije njihovu vezu

¹³ Paquolina je kritika svejedno izrazito pozitivna, kao i Kurelčeva (1977) u istome broju *Filma*.

¹⁴ U spomenutom Paquolinom tekstu lik Sonje se konstruira kao sveobuhvatno žensko načelo. Rodna načela su, kao i teološka ili etička na-

ćela, vjerojatno iznimno važna za (društvenu) konstrukciju svijeta uopće, što uključuje i filme, no pitanje je koliko su ta sveobuhvatna načela učinkovita u analizi specifičnih semantičkih struktura formiranih u malome segmentu svijeta.

sa štakorima) nego i telefon koji radi. Potom mu osoba s centrale samo na osnovu Sonjina imena da pravi telefonski broj, a kada se veza uspostavi, Sonja se čudi jer je zazvonio telefon koji bi trebao biti pokvaren...

Za razliku od, primjerice, *Rosemaryne bebe* u kojoj se sumnja u junakinjinu mentalnu bolest na kraju definitivno rasprši (premda ona na kraju odigra ulogu koju su joj urotnici namijenili), u *Izbavitelju* ipak imamo razloga sumnjati da izgladnjeli i iz stana izbačeni književnik Gajski možda pomalo i bunca, no ta je tipična "romantičarska" crta u dvadesetstoljetnoj umjetnosti istodobno i "modernistička" tipična, primjerice za mnoge književne junake modernističkih klasika (Melkior, mnogi Joyceovi i Kafkini likovi...), a tipična je i za junake modernističkih filmova; uz Langove filmove o *Mabuseu* i *Ženu u izlogu* možemo spomenuti i znаменити *Kabinet dr. Caligarija* (R. Wiene, 1920)...

Uostalom, spomenuti put s Rupčićem kroz kanalizaciju (a potom i samostalno lutanje labirintom napuštene banke) nije tek, mimetički promatrano, slabo uvjerljiv, nego se doima kao uvod u kakav ružan san. U mračnoj utrobi te napuštene zgrade (koja bi mogla upućivati i na propast civilizacije) događaji se, nadalje, kao što smo već natuknuli, odvijaju po fantastičnim zakonima nesukladnim zakonima izvanfilmske, fizičke stvarnosti – uz već naveden motiv telefoniranja vrijedi spomenuti i pomno čišćenje tragova bala i njihovo ponovno pojavljivanje u neizmijenjenu obliku kada se Gajski vrati u banku.

Vrijedi se, napokon, prisjetiti i mučnine koja Gajskoga obuzme kada vidi štakora na tržnici na kojoj želi ponovo sresti Sonju (prije puta u zgradu Centralne banke!), kao i lakoće kojom izlaganje događaja s prizora susreta sa lažnom Sonjom prelazi na prizor vođenja ljubavi sa... (valjda) pravom Sonjom. Gajski je k tome i autor neobjavljena romana o pošasti koja zavlada gradom, s tim da se u njegovom romanu, kako sam kaže u razgovoru s urednikom u izdavačkoj kući, "sve svodi na birokraciju". Nadalje, Gajski grozničavo luta i trči, uglavnom se opsešivo navraćajući istim prostorima (novi stan Bošković-

vih, banka), a velik dio njegove grozničave komunikacije s drugim likovima svodi se na svađanje i uzaludno istjerenje pravde. Inspektora tako ne uspijeva uvjeriti da nije lud, gradonačelnikovo tajnici ne uspijeva dokazati da bi ga trebala propustiti, izdere se na konobara nakon što štakor ugrize Sonju, više na goste podrumske birtije u koju je odlunjao, progoni Izbavitelja gađajući ga Boškovićevim "indikatorom B", uzalud dokazuje stanarima zgrade da mu trebaju pomoći u potrazi...¹⁵

Doduše, u raspletu zbivanja se ispostavi da je i Rupčić suradnik ljudi-štakora, što i dramaturški opravdava nje-govo ikonografski i konotacijama već opravданo šuljanje kroz kanalizaciju. Uostalom, i inspektor Gajskome pri kraju definitivno povjeruje jer i sam dopadne šapa urotnika, no na kraju Gajski slijedi fantazmu žene nalik Sonji. Nju je, sjećamo se, ubio, potom šokiran poštedio lažnu Sonju iste sudbine pa, ukoliko sve prikazano nije bilo halucinacija, osoba koju prati vjerojatno samo sliči Sonji, a možda uopće i nije riječ o osobi u ljudskom (ovo-stranom) smislu riječi.¹⁶

Alegorije zla i stroge kritike

Evidentno, kada je riječ o Papićevu *Izbavitelju*, možemo govoriti o stvaranju slika 1930-tih u 1970-ima, dok se u *Infekciji* iz 2003. razdoblje počasti ljudi-štakora smješta u suvremenost. Pogledamo li zbivanja u književnom životu sedamdesetih, logičnim se kontekstom čini pitanje fantastike u hrvatskoj književnosti, odnosno borhesovske generacije koja je, nastavivši se doduše na svjetlu no zanemarivanu tradiciju hrvatske fantastične književnosti, na zanimljiv način okrenula leđa i soorealističkim i socijalističko-estetičkim (dakle, modernističkim) oče-kivanjima raznih struja u dominantni kulturnog života socijalističke Jugoslavije.

Kao što je poznato, neka su istaknuta novinarsko-kritičarska pera 1970-ih kritizirala fantastičarsku književnost Pavličića, Tribusona i društva kao bijeg od stvarnosti, ili barem kao bijeg od bilo kakvih odnosa sa stvarnošću¹⁷. U filmskoj se kritici topos realističnosti, međutim, doi-

¹⁵ Ovakvom grozničavom dramaturgijom (indikator B, intriga s gradonačelnikom...), *Izbavitelj* se približava grozničavu stilu Grinove novele.

¹⁶ Junak *Infekcije* je bolje sreće, on svoju partnericu ne ubija, a nakon što pomisli da je mrtva, doista je ponovno sreće.

¹⁷ Ovaj je kompleks vrijedan detaljnije analize. Primjerice, najpoznatiji

"protivnik" književnih fantastičara Milan Ivkošić (1977) tijekom polemike s njihovim kritičarskim "zagovornikom" Velimirom Viskovićem gnjevno tvrdi da nije nikada zagovarao "odražavanje" stvarnosti (kao što ovaj tvrdi), već "komuniciranje" književnosti sa stvarnošću. Argumenti pak kojima Ivkošić kritizira Tribusonovu novelu upućuju da pod tim komuniciranjem on zapravo misli na umjetničku vrijednost.

*Izbavitelj* (1976)

ma čak i otpornijim nego u književnoj kritici. Mnogi će filmovi i danas, u trećem tisućjeću biti hvaljeni zato što govore o "našoj stvarnosti" (pretvorbi, kriminalu, prostitutiji, socijalnoj bijedi) ili će pak biti kritizirani zato što ne prikazuju svijet "kakvim jest", "izbjegavaju" temeljne društvene probleme (prikazuju ih na "neautentičan" način i tome slično).

Te su "realističke" (mimetičke) tendencije u filmskoj i književnoj kritici vrijedne analize za kakvu ovdje također nemamo prostora, a poučnim se čini podsjetiti i temeljnih značajki epohe u kojoj nastaje *Izbavitelj*... Već početkom sedamdesetih je u Hrvatskoj ugušen kulturni pluralizam Hrvatskog proljeća,¹⁸ a odupiranje Zafranovićevoj modernističkoj poetici prikaza zbilje bilo je dovoljan razlog za kasnije gašenje *Filma*, jednog od najrelevantnijih hrvatskih i jugoslavenskih filmskih časopisa uopće.

Također, relativno implicitna kritika režima iz Papićeve

ekranizacije Brešanove komedije *Predstave Hamleta u Mrduši Donjoj* (1973) naišla je na "višestruko nerazumijevanje i oštре prigovore političkih krugova, ali, uostalom, toga nije bila lišena ni zagrebačka kazališna predstava (posebno nakon Karadorđeva)" (Škrabalo, 1998: 389).¹⁹ Filmski povjesničar Goulding (2002: 83), uostalom, tvrdi da je *Predstava Hamleta* na Puli bio jedini zaostali predstavnik "novofilmskih" ("radikalnih") tendencija, koje su morale ustuknuti pred političkim i ostalim pritiscima. *Izbavitelj*, dakle, nastaje nešto kasnije od *Predstave Hamleta*, u razdoblju kada je pritisak već vrlo jak a pravila igre čvrsta, pa je možda i stoga Papićev prikaz pojedinca u društvenom kontekstu izgubio konkretne uputnice na prostor i vrijeme. U časopisu *Film*, spomenimo i to, *Izbavitelj* je, za razliku od socijalističkih modernističkih spektakala bio jako lijepo primljen, a vrijedi se podsjetiti da su u nekim razdobljima socijalizma i Poljaci razvili dosta

¹⁸ Premda je među "proljećarima" bilo antipluralističkih tendencija, taj je pokret ipak obuhvaćao i umjerene komuniste i radikalne nacionaliste, nakratko umnoživši broj legitimnih tipova javno dopustivih ideoloških iskaza.

¹⁹ Marković kaže u *Filmskom leksikonu* (str. 485) da je Papićeva temeljna preokupacija "pojedinačna sudbina kao odraz društvenih prilika", što se potvrđuje i u novijim njegovim djelima (*Kad mrtvi zapjevaju, Infekcija*).

živahnu fantastičku i znanstvenofantastičnu proizvodnju (ozivjevši, primjerice, mit o Golemu). No, povjesničar hrvatskoga filma Ivo Škrabalo ne uzima u obzir sve te stvari, od kojih neke u više navrata spominje, što možemo protumačiti time što nije pretjerano sklon žanrovskoj filmskoj poetici. Naime, za *Izbavitelja* Škrabalo, evidentno pomalo zbumjeno, kaže:

Sljedeći Papićev film "Izbavitelj" (1976.) smatra se prvim hrvatskim djelom u žanru znanstvene fantastike, iako je točnije obilježiti ga kao političku fantastiku, jer je ova adaptacija (...) Aleksandra Grina (scenarij: Brešan i Papić), prenjete u srednjoeuropsku sredinu, u ruhu fantastike zapravo ukazivala na rađanje fašizma. Premda pomalo zakašnjelo kao politički angažman, ovo ozbiljno rađeno filmsko djelo uspješno je udovoljilo zahtjevima žanra, što mu je donijelo i prvu nagradu na specijaliziranom festivalu filmske fantastike u Trstu. (ibid.)²⁰

Kao što je poznato, u američkim znanstvenofantastičnim filmovima 50-ih izvanzemaljsko infiltriranje u svakodnevne Amerikance često se (nerijetko s pretjeranom doslovnošću) tumačilo kao alegorija komunističke infiltracije, pri čemu nije tek dosjetka ako kažemo da je ideja Marsa kao "crvenog planeta" ohrabrilala takva tumačenja. No, čak i na podlozi takvih tumačenja nije sasvim jasno zašto je Škrabalo tako odlučno ljudi-štakore proglašio prerušenim fašistima.

Premda je, naime, onaj stol u obliku polovice kukastoga križa doista dojmljiv, kožne mantile kakvima se koriste Izbaviteljevi pobočnici koristili su i špijuni i časnici komunističkih tajnih službi (vidi, primjerice, lik kojega glumi Tarik Filipović u Vrdoljakovoj *Dugoj mračnoj noći*), a idejama o infiltraciji prikrivenih tuđinaca/čudovišta koriste se i desničari, a ne samo ljevičari. Uostalom, čak je i Mira Boglić (koja se obično ne smatra jednim od najproncljivijih kritičara socijalističke epohe) pišući o Pulskome festivalu (doduše suzdržano pohvalivši *Izbavitelja*) kao važnu zamjerku Papićevu filmu navela "zamagljenost" poruke

(Boglić, 1978: 64-65). Dakle, toj politički izrazito "korektnoj" kritičarki zasmetala je zamagljenost antifašizma, učinilo bi joj se da bi film bio bolji bez univerzalnosti zla na koju Papićev film, čini se, cilja. Grinov predložak svakako se može barem u određenoj mjeri protumačiti kao aluzija na svakodnevnu mladogu socijalizma u Rusiji (što je samo jedan od razloga zašto zagovornici soorealizma nisu voljeli Grina), pa i taj lagani dašak subverzivnih konotacija Grinova rada možda igra svoju ulogu na samome rubu konstrukcije *Izbavitelja*, ili barem u konstrukciji teksta njegovih kritičara.

Nama dakako višezačnost *Izbavitelja* nimalo ne smeta, čini nam se pohvalnim što su negativci, unatoč uputnicama na (prvu polovicu) 1930-tih dovoljno apstraktni da se uklope u svijetle tradicije devetnaestostoljetne (i ranije) fantastike. Čini nam se također da je slijed događaja u ovome filmu dovoljno grozničavo alogičan a junak dovoljno neprilagođen i histeričan da bi i on potkrijepio naše tumačenje, a i u mašti Gajskog odigravaju se razne urote i pošasti (napisao je romanesknu alegoriju o nekakvoj sveobuhvatnoj birokraciji). Njegova partnerica Sonja Bošković se, podsjetimo napokon i na to, od samoga početka ponaša kao svojevrstan klizeći označitelj – daje svoj telefonski broj, a poslije se čudi kada telefon zazvoni, čim Gajski zapiše njen broj na knjigu nastaje gužva, Sonja nestaje s tržnice, a pojavljuje se kupac zainteresiran za knjige... Uostalom, Sonja izmjenjuje mjesto sa svojom štakorskom dvojnicom prečesto i pretjerano vješto da bi ih siroti junak mogao dobro raspoznati, a ni potpuna priroda odnosa ljudi i njihovih omiljenih glodavaca nije sasvim jasna²¹ (jedno moguće pitanje: ako su ljudi-štakori doista samo ljudi s posebnim moćima, kako onda nastaju dvojnici?).

No, dok je prva dama hrvatske (i šire) socijalističke kritike²² Mira Boglić u *Izbavitelju* prepoznała, ali tek diskretno prigovorila "zamagljenost poruke", drugi su zagovornici političke kritike iskazali veću budnost u raspoznavanju umjetničkog (dakle socijalističkog) žita od malograđanskog i defetištičkog kukolja (filmova Krste Papića, Žike Pavlovića...). Politička kritika, ta u epohama totalitariz-

²⁰ Škrabalo izostavlja koscenarista Zorana Tadića (kasnije bliskog suradnika "borhesovca" Pavličića). To je ispravljeno u filmografskoj natušnici (Škrabalo, 1998: 577) u kojoj je međutim izostavljena producentka kuća Croatia film.

²¹ Infekcija teži zadržati tu višezačnost.

²² U hrvatskoj i jugoslavenskoj socijalističkoj kritici elementi sorealizma su se izmjenjivali sa pseudopluralističkim zahtjevima tzv. socijalističkog esteticizma - na tragu Krežinih teza, ali i pod utjecajem njegova umjetničkog rada (Tito je za svog "dvorskog umjetnika" ipak izabrao modernista, a ne sorealista).

ma osobito unosna disciplina, u političaru i sociologu Stipi Šuvaru imala je veoma istaknutog i utjecajnog predstavnika. On je na jednoj od zloglasnih tribina časopisa *Filmska kultura* i Centra CK SKH za idejni i teorijski rad (s izlaganjima objavljenim u istom broju u kojem je *Filmska kultura* objavila i intervju s drugom Titom) prigovorio kako u jugoslavenskom filmu nema svjedočanstava posebnosti jugoslavenskoga društva.

Šuvar je naime nezadovoljan zato što o suvremenosti i samoupravljanju govori samo (i tada već prilično star) Bureov film *Licem u lice*, drama sa sretnim svršetkom koja se razvija oko sastanka u jednom kolektivu, dok s druge strane "... čak Senegal i nerazvijena Afrika i Azija počinju praviti filmove o svojim dramama, o dramama vlastite historije koja se zbiva kao djelić sveukupne ljudske historije danas, ispunjene grčom za emancipaciju radnih²³ klase i naroda, svih naroda" (Šuvar, 1977: 47). Stanje u jugoslavenskom filmu, do kojega mu je evidentno jako stalo, Šuvar nadalje analizira, klasificirajući djela i autore na politički vrlo precizno *orientiran* način, s jasnim ciljem afirmiranja pozitivnih i kritiziranja negativnih tendencija:

Rekao bih, da među stvaralačkim snagama u našem filmu susrećemo dvije orientacije. Jedna je – orientacija na apologetiku i autocenzuru. Ona je, dakako sterilna (...)²⁴. Druga orientacija pokazala se u ostvarenjima tzv. "crnog vala", upravo u dokazivanjima da je ovdje sporedan, slijepi kolosijek svjetskih zbivanja (...) Nekad je to onda svedeno na primitivni pamflet, kao u filmovima "Izbavitelj" i "Hamlet u Mrduši Donjoj", a kod nas ima tretman izuzetnog umjetničkog djela (...) (Šuvar, 1977: 49)²⁵

Točna je tema spomenute kritičko-političke tribine, vredni precizirati, "Naš film i suvremeni život",²⁶ a u članku pod istim naslovom u *Oku* broj 143. iz 1977. (kao najava

skorog izlaska *Filmske kulture* s potpunim izlaganjima) objavljeni su naglasci iz te rasprave. Dakako, onodobni je glavni urednik *Oka* Goran Babić bio jedan od najmarljivijih i najvatrenijih sudionika takvih kritičkih tribina, a ljubiteljima filma osobito dobro poznata tribina o prvome izdanju Škrabalove povijesti hrvatske kinematografije samo je najpoznatija među raspravama iz tog ciklusa. Političko kontekstualiziranje *Izbavitelja* i reakcija na taj film, dakako, nije osobito težak argument za naš zaključak da zlo u tome filmu nije tek fašizam. Međutim, iz komparatističko-kulturološke nam se perspektive zanimljivim čini ustvrditi kako su i onodobni politički kritičari došli do istog zaključka kao i mi. Oni su, dakako, smatrali da je taj zaključak dostatnim razlogom za umjereno (Boglić) ili radikalno (Šuvar) negativnu kritiku, a i Čedo Nedeljković (još jedan politički kritičar *Filmske kult ure*) naizgled hladnu kritiku *Izbavitelja* u tekstu o Puli zaključuje neočekivano ogorčenim riječima:

Ako bi se izvlačio zaključak iz filma onda on glasi – protiv mraka se ne treba boriti jer je poraz sudsinski određen. U čije ime se takva poruka upućuje, verovatno znaju reditelj i scenarist (Nedeljković, 1978: 42).

S druge pak strane "apolitičan" Filmov kritičar Tomislav Kurelec (znatno bliži našoj orientaciji) hvali *Izbavitelja* – prema njegovom sudu na Puli, uz filmove Živojina Pavlovića i Kreše Golika, "*Izbavitelj* Krste Papića odskakao je od ostalih po zrelosti filmskog mišljenja" (Kurelec, 1977: 10). Dakako, priznaje Kurelec, *Izbavitelj* zaostaje za *Lisicama*, no *Lisice* su najbolji hrvatski film uopće, pa to što je *Izbavitelj* lošiji od *Lisica* uopće ne znači da je loš.²⁷ Premda u kasnijem tekstu, izvorno objavljenom u časopisu *Vijenac* (br. 247-248. iz 2003) Kurelec (2004: 101) svodi *Izbavitelja* na alegoriju fašizma, nama se svejedno čini da se taj film kao i spomenuta Ivandina ekranizacija Gjalskijeva

²³ "Radnah" je očit tipfeler, autor je možda rekao *radnih, radničkih, eventualno čak i raznih ...*

²⁴ Tu orientaciju Šuvar naziva "malograđanskom"; dakle lažno socijalističkom.

²⁵ Filmska kritika i politička filmska kritika različite su djelatnosti; kada politička kritika koristi film, ne razlikuje ga bitno od književnosti ili pamfleta, kada filmska kritika spominje ideologeme i političke orientacije, ne razlikuje ih bitno od drugih sastavnica filma.

²⁶ Važnost velike naracije o "suvremenosti" za političku kritiku ilustrira

i tekst "Suvremenost kao stvaralački čin" (Boglić, 1976).

²⁷ Hvaleći preciznu režiju, čvrstu dramaturgiju, "spoj slike svakodnevnog života između dva rata i atmosferu straha", Kurelec (1977: 11), podsjetimo, zamjera *Izbavitelju* slabu karakterizaciju likova.

²⁸ Od naših je redatelja "crnome valu" prema nekim mišljenjima najviše pridonio Bauer snimivši u makedonskoj produkciji *Tri Ane*. Bauer je inače glavni hrvatski predstavnik klasičnoga stila i žanrovskega filma (*Martin u oblacima, Samo Ijudi*), ali je (dramom o samoupravljanju *Licem u lice*) utemeljio "politički korektnu" autokritiku sistema u kakvoj se kasnije istaknuo Fadiil Hadžić (*Novinar, Ambasador*).

Notturna, u društvenom kontekstu represivnog socijalizma može shvatiti implicitno oporbenim, premda na drugačiji način (diskretniji, manje izražen...) nego što su to u jugoslavenskim kinematografijama bili (raniji) filmovi crnoga vala. Premda je crni val istaknutiji u srpskoj nego u hrvatskoj kinematografiji, s njime su kompatibilnije Papićeve *Lisice* i neki dokumentarni filmovi (*Halo München*, *Kad te moja čakija ubode*, *Specijalni vlakovi*...).

Dakle, upravo fantastičarski eskapizam ("zamagljivanje poruke") u *Izbavitelju* predstavljalo je, baš kao i socijalni čemer crnoga vala,²⁸ odmak od propisivanih značenja i filmskih kodova, a Šuvarovi stavovi u tom smislu nisu tek puka ilustracija za našu tezu. Njegovi se iskazi, naime, mogu smatrati laksus-papirom raspoloženja režima, od-

nosno postavljanjem kodeksa kojega su umjetnici znali kršiti. No, s druge strane, Papićev film kao umjetničko djelo ne može se svesti niti na priču o antifašizmu (kakvu su, čini se, promovirali promidžbeni materijali filma, čest izvor informacija i interpretacija kritičarima) niti na priču o subverziji dominantnih modela, kao što se ne može svesti niti na zadovoljavanje pravila žanra. Premda se, dakle, slažemo sa (*Izbavitelju* sklonim) kritičarima koji su isticali da je Papić imao i boljih ostvarenja (osobito *Lisice*), kao i s onima koji su više cijenili Grinov predložak nego Papićev film, čini nam se da je riječ o vrijednom ostvarenju koje svojim složenim odnosom prema umjetničkoj tradiciji i društvenom kontekstu zaslužuje nova gledanja i vrednovanja.

Literatura

- Boglić, Mira, 1978, "Iskre u pepelu faktografije (Pula 77 iz različitih aspekata)", *Filmska kultura* (XXII), br. 112-113, str. 63-79.
- Boglić, Mira, 1976, "Suvremenost kao stvaralački čin", *Filmska kultura* (XX), br. 105-106, str. 11-26.
- Filmski leksikon*, 2003, ur. Bruno Kragić, Nikica Gilić, Zagreb: LZ Miroslav Krleža
- Fountain, Clarke, (All Movie Guide), 2004, "Izbavitelj", na http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=146050, URL pregledan 2. 9. 2004.
- Gilić, Nikica, 1999, "Notturno: položaj novele i filma u mijeni stilskih formacija", u *Komparativna povijest hrvatske književnosti I*, ur. D. Duda i dr., Split: Književni krug, str.226-237.
- Gilić, Nikica, 1998, "Ekranizacija Notturna Ksavera Šandora Gjalskog", *Hrvatski filmski ljetopis* (IV), br. 16, str . 97-102.
- Goulding, Daniel J., 2002, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945-2001*, Indiana University Press
- Grin, Aleksandar, 1966, "Pacolovac", u *Antologija ruske fantastike XIX i XX veka*, ur. Milica Nikolić, Beograd: Nolit (prev. M. Nikolić)
- Ivkošić, Milan, 1977, "Sintagme, postroj s'!", Oko, 24. 3. - 7. 4., broj 131, (V), str. 8.
- Kurelec, Tomislav, 2004, "Korak do starog sjaja", u *Filmska kronika: zapisi o hrvatskom filmu*, Zagreb: AGM i Hrvatsko društvo filmskih kritičara, str. 96-102.
- Kurelec, Tomislav, 1977, "Izbavitelj (I)", *Film* br. 8-9, str. 10-11.
- Leksikon stranih pisaca*, 2001, glavna urednica Dunja Detoni-Dujmić, Zagreb: Školska knjiga.
- Tirnanić, Bogdan, 2008, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije
- "Naš film i suvremeni život", Oko, 1977, (V), br. 143, str. 8-9.
- Nedeljković, Čedo, 1978, "Novi autori i bolji filmovi (Pula 77 iz različitih aspekata)", *Filmska kultura*, br. 105-106 (XX).
- Paquola, Aldo, 1977, "Izbavitelj (II)", *Film* br. 8-9, str. 12.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Šuvar, Stipe, 1977, "Naše društvo ima svoju originalnu viziju i vertikalnu, ali su filmska svjedočenja o tome vrlo rijetka", *Filmska kultura*, br. 110-111 (XXI), str. 45-49.

Juraj Kukoč

Filmografija¹ Krste Papića²

1965.

ČEKATI,

druga epizoda dugometražnog igranofilmskog omnibusa KLJUČ³

Proizvodnja: Jadran film; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić prema motivima novele *Zazidani* Branimira Šćepanovića; k.: Tomislav Pinter; mt.: Blaženka Jenčik; gl.: Ozren Depolo; sgf.: Željko Senečić; kostim.: Ružica Fanelli; ton: Erik Molnar; pom. r.: Ante Peterlić; dir. filma: Donko Buljan

Uloge: Marija Lojk (Sanja), Slobodan Dimitrijević (Ivan), Tana Masarelli-Ostojić (starica Amalija), Fabijan Šovagović (Marko), Branko Špoljar (doktor), Stevo Krnjaić (gledateљ u kinu); tehnika: 35 mm, c/b, widescreen.; trajanje: 31 minuta

1967.

ILUZIJA,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film, FRZ-Filmska radna zajednica Zagreb; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Zvonimir Majdak (suradnici Ante Peterlić i Branko Ivanda); k.: Krešo Grčević; mt.: Blaženka Jenčik; gl.: Miljenko Prohaska; sgf.: Željko Senečić; kostim.: Mirjana Ostojić; ton: Erik Molnar; pom. r.: Ante Peterlić; dir. filma: Joco Rajčević
Uloge: Slobodan Dimitrijević (Ivo Gvozd), Marija Lojk (Ela), Vanja Drach (Branko Gvozd), Nikola Car (Dalibor), Božena Frajt (Paulina), Eta Bartolazzi (Marica), Branko Kovačić (djed), Fabijan Šovagović (Marko Šikavica), Nevenka Benković (Marija), Rade Šerbedžija (Brankov ubojica), Krešimir Zidarić (Simič), Fahro Konjhodžić (svirač u kavani), Hrvoje Lisinski (nastavnik), Jasna Malec; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 2210 metra (81 minuta)

1968.

HALO MÜNCHEN,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Krešo Grčević; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 344 metra (13 minuta)

1969.

LISICE,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film; r.: Krsto Papić; sc.: Mirko Kovač, Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Lida Braniš; muzički efekti.: Miljenko Prohaska, Silvije Glojnarić, Boško Petrović; sgf.: Krsto Papić i suradnici; kostim.: Krsto Papić i suradnici; ton: Marijan

Miglič; pom. r.: Vanja Pinter; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Fabijan Šovagović (Ante), Adem Čejvan (Andrija), Jagoda Kaloper (Višnja), Ilija Ivezic (Krešo), Fahro Konjhodžić (Čazim), Ivica Vidović (Musa), Edo Peročević (Baletić), Zaim Muzaferija (Todor), Zlatko Madunić (Mijo), Rikard Brzeska (željezničar Jure), Branko Špoljar (Učo), Stjepan Bahert (don Lovre), Tijana Mandić (Tijana), Jelena Grubelić, Niko Turudić (čovjek na biciklu, Špiro) i ostali stanovnici vrličkog kraja; tehnika: 35 mm, c/b, widescreen.; trajanje: 2108 metara (77 minuta)

KAD TE MOJA ČAKIJA UBODE,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Krešo Grčević; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Erik Molnar; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 427 metara (16 minuta)

ČVOR,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Lida Braniš; ton: Mladen Prebil, Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 294 metra (11 minuta)

1970.

À PROPOS DES ÉTRANGERS EN FRANCE

(serija STRANI FILMSKI REDATELJI U FRANCUSKOJ),

srednjometražni dokumentarni film

Proizvodnja: ORTF, redakcija *Panorama*; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Maurice Albert; mt.: Hedvige Bienvenu; ton: Henry Matieu; tehnika: 16 mm, c/b, st.; trajanje: 50 minuta⁴

1971.

NEK SE ČUJE I NAŠ GLAS,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; mt.: Lida Braniš; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 434 metra (16 minuta)

AKUMULACIJA NA BOLJUNČICI,

kratkometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Adria film Zagreb; r.: Krsto Papić; sc.: Zorko Kos; k.: Venci Orešković; mt.: Lida Braniš-Bobanac; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 108 metara (10 minuta)

1972.**MALA SEOSKA PRIREDBA,****kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; mt.: Lida Braniš-Bobanac; ton: Mladen Prebil; Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 484 metra (18 minuta)

SPECIJALNI VLAKOVI,**kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; mt.: Lida Braniš-Bobanac; ton: Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 420 metara (15 minuta)

1973.**PREDSTAVA HAMLETA U MRDUŠI DONJOJ,****dugometražniigrani film**

Proizvodnja: Jadran film; r.: Krsto Papić; sc.: Ivo Brešan, Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Lida Braniš-Bobanac; gl.: Đelo Jusić; sfg.: Željko Senečić; kostim.: Željko Senečić; ton: Božidar Kramarić; pom. r.: Radenko Ostojić, Ante Peterlić; dir. filma: Donko Buljan

Uloge: Rade Šerbedžija (Joco Škokić/Hamlet), Milena Dravić (Anđa/Ofelija), Krešimir Zidarić (Bukara/kralj), Fabijan Šovagović (učitelj), Ljubiša Samardžić (Mačak/Laert), Izet Hajdarhodžić (Škokić, Jocin otac), Mate Ergović (Šimurina), Zvonko Lepetić (Mile/Polonijski), Zdenka Heršak (udovica Mara/kraljica), Ilija Ivezić (željezničar), Jovan Stefanović (inspektor), Rikard Brzeska (seljak), Slavica Maras (seljakinja), Ivo Pajić, Nevenka Šajin, Branko Matić; tehnika: 35 mm, boja, widescreen.; trajanje: 2330 metara (85 minuta)

RIBARI IZ URKA,**kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF, Multifilm Holland; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Maja Rodica; gl.: Andelko Klobučar; ton: Božo Kramarić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 650 metara (24 minuta)

1974.**STEĆCI**(serija **UMJETNOST NA TLU JUGOSLAVIJE**),**kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Adria film Zagreb; r.: Želimir Mesarić, Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Želimir Mesarić; k.: Tomislav Pinter; mt.: Lida Braniš-Bobanac; gl.: Andelko Klobučar; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 136 metara (12 minuta)

1975.**CHARTER LET BR...,****kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF, Studio Corporation Pictures Mel-

bourne; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ranko Mitić; mt.: Martin Tomić; gl.: Branimir Živković; ton: Matija Barbalic; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 279 metara (25 minuta)

IVAN GORAN KOVACIĆ,**kratkometražni dokumentarni obrazovni film (element-film)**

Proizvodnja: Filmoteka 16; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ilija Vukas; mt.: Mima Papić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 83 metra (3 minute)

1976.**IZBAVITELJ,****dugometražniigrani film**

Proizvodnja: Jadran film, Croatia film Zagreb; r.: Krsto Papić; sc.: Ivo Brešan, Krsto Papić, Zoran Tadić prema noveli Aleksandra Grina *Lovac na štakore*; k.: Ivica Rajković; mt.: Miroslava Kapić, Žana Gerova; gl.: Brane Živković; sfg.: Drago Turina; kostim.: Jasna Novak; ton: Mladen Prebil; pom. r.: Branko Lustig; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Ivica Vidović (Ivan Gajski), Mirjana Majurec (Sonja), Fabijan Šovagović (profesor Bošković), Relja Bašić (gradonačelnik), Ilija Ivezić (šef policije), Branko Špoljar (prodavač/čuvunar u parku Rupčić), Edo Peročević (policajac), Zvonimir Ferenčić (urednik), Zdenka Trach (gazdarica), Ana Hercigonja (prodavačica kapa), Boris Festini (apotekar), Petar Dobrić (čovjek koji pozdravlja Izbavitelja), Mirko Boman (čovjek u crnom), Jovan Stefanović (policajac), Tomislav Lipljin (čovjek koji izražava sućut), Jadranka Matković, (gradonačelnikova tajnica), Fahro Konjhodžić, Vjenceslav Kapural, Vlado Krstulović, Sandra Fideršeg, Antun Kujavec, Miljenka Andročić, Nedim Prohić, Franjo Štefulej, Zvonko Torjanec (policajac), Tomica Milanovski, Slobodan Milovanović, Žarko Potočnjak i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen.; trajanje: 2175 metara (79 minuta)

JEDNO MALO PUTOVANJE⁵,**kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ranko Mitić; mt.: Miroslava Kapić; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 421 metar (15 minuta)

1978.**BELJE 1⁶,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film; r.: Krsto Papić, Zoran Tadić; sc.: Krsto Papić, Zoran Tadić, stručni suradnici; k.: Ivica Rajković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: oko 20 minuta

1980.**TAJNA NIKOLE TESLE,****dugometražniigrani film**

Proizvodnja: Zagreb film, Kinematografi Zagreb; r.: Krsto Papić; sc.: Ivo Brešan, Ivan Kušan, Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; mt.: Boris Erdelji; gl.: Anđelko Klobučar; sfg.: Veljko Despotović; kostim.: Jasna Novak; ton: Mladen Prebil, Gregg Goodhew; pom. r.: Mate Bogdanović; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Petar Božović (Nikola Tesla), Orson Welles (J. P. Morgan), Strother Martin (George Westinghouse), Dennis Patrick (Thomas A. Edison), Oja Kodar (Catherine Johnson), Boris Buzančić (Robert Johnson), Charles Millot (Adams), Ana Karić (Teslina majka), Edo Peročević (Teslin pomoćnik Czito), Vanja Drach (Mark Twain), Igor Galo (Guglielmo Marconi), Zvonko Strmac (Hiram Brown), Lojze Roman, Marjan Lovrić, Zvonko Torjanac (receppcionar), Branko Špoljar, Zorko Rajčić, Antun Kujavec, Miklos Kaloscay, Velimir Chytil, Žarko Savić (novinar), Otokar Levaj (novinar), Petar Dobrić (pomoćnik H. Browna) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 2913 metar (106 minuta)

1981.**50 GODINA BOROVA,****dugometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Ante Duić; k.: Venci Orešković; mt.: Boris Erdelji; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1805 metara (66 minuta)

1982.**NA DAN 50-TOG ROĐENDANA BOROVA,****dugometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1870 metara (68 minuta)

DAN NA DAN⁷,**namjenski reklamni filmovi**

Proizvodnja: Vjesnik; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Ivica Rajković; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: oko 30 sekundi (5-6 filmova)

1983.**PODRAVKA,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Jadran film; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Vjekoslav Prvčić, Mladen Kerstner; k.: Ilija Vukas; mt.: Robert Lisjak; ton: Matija Barbalić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 654 metara (24 minute)

GUMARSKO BOROVO,**kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić;

k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 374 metra (14 minuta)

PRIČA O OBUĆI BOROVO,**kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 644 metra (23 minuta)

PRIČA O PRODAJI BOROVO,**kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 567 metara (21 minuta)

STROJARSKO BOROVO,**kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 408 metara (15 minuta)

BOROVO – KULTURNI ŽIVOT,**kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 214 metara (19 minuta)

BOROVO – TEHNOLOGIJA,**kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 154 metra (6 minuta)

1984.**INŽENJERING,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Martin Tomić; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 468 metara (17 minuta)

BOROVO INSTITUT,**kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 505 metara (18 minuta)

1985.⁸**IZ AMERIKE U PODRAVKU,****kratkometražni namjenski dokumentarni film**

Proizvodnja: Jadran film, SOUR Podravka; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Dragutin Feletar, Vjekoslav Prvčić; k.: Vjenceslav Orešković;

mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 509 metara (19 minuta)

1986.

NEZAPOLENA ŽENA S DJECOM,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Venci Orešković; mt.: Robert Lisjak; gl.: Brane Živković; ton: Zlatko Zugčić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 369 metara (13 minuta)

LIJUDI BOROVA,

srednjometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 1090 metara (40 minuta)

40 GODINA

KULTURNOG STVARALAŠTVA RADNIKA BOROVA,

kratkometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 535 metara (20 minuta)

BELJE 2,

kratkometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić, Lazar Bertić, Marko Bošnjaković, Rade Šimić, Vlatko Troglić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 20 minuta

1987.

SLIKE IZ ZABORAVLJENOG KRAJA,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Televizija Titograd, Zeta film Budva; r.: Krsto Papić; sc.: Slobodan Joković, Krsto Papić; k.: Slavko Vukčević; gl.: Aleksandar Tamindžić; mt.: Robert Lisjak; ton: Predrag Kaležić; pom. r.: Slobodan Joković, dir. filma: Radomir Milović; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 30 minuta

ŽENE BOROVA,

srednjometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 944 metra (34 minuta)

1988.

ŽIVOT SA STRICEM,

dugometražniigrani film

Proizvodnja: Urania film Zagreb, Stassen Productions Los Angeles, The Croatian Fraternal Union Lodge A. G. Matoš, r.: Krsto

Papić; sc.: Ivan Aralica, Krsto Papić (suradnik Mate Matišić) prema romanu Ivana Aralice *Okvir za mržnju*; k.: Boris Turković; mt.: Robert Lisjak; gl.: Branislav Živković; sgf.: Mario Ivezić; kostim.: Jasna Novak; ton: Zlatko Zugčić; pom. r.: Dragutin Krencer; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Davor Janjić (Martin Kujundžić), Alma Prica (Marta), Miodrag Krivokapić (Stjepan), Branislav Lečić (učitelj Vinko Maglica), Anica Dobra (učenica Korina), Ivo Gregurević (Radojica), Filip Šovagović (Babo), Nenad Srdelić (Klepo), Ilija Zovko (direktor škole), Ivan Bibalo (Mato), Dejan Aćimović (Markan), Darko Vladetić (kočijaš Krce), Fabijan Šovagović (Martinov djed), Ksenija Pajić (Veronica), Radko Polić (srednjovječni Martin), Anton Marti (fotograf), Perica Martinović (Radojičina žena), Lidiya Jenko (Tereza), Ilija Ivezić (predsjednik seljačke zadruge Čuko), Slobodan Milovanović (učitelj Božić), Tomica Milanovski (učitelj Beban), Lukrecija Brešković (Filomena), Ljubo Kapor (govornik na pogrebu), Stjepan Bahert, Antun Nalis (Stjepanov suborac na pogrebu), Drago Mitrović, Edo Peročević (zatvorenik), Galliano Pahor (lječnik) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2934 metara (107 minuta)

BOROVO NA UNIVERZIJADI,

srednjometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film, Borovo; r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Vjenceslav Orešković; mt.: Robert Lisjak; ton: Mladen Prebil; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 940 metara (35 minuta)

1991.

PRIČA IZ HRVATSKE,

dugometražniigrani film

Proizvodnja: Urania film Zagreb, Hrvatska televizija; r.: Krsto Papić; sc.: Mate Matišić, Krsto Papić (suradnik Ante Žužul) prema prići Mate Matišića; k.: Vjekoslav Vrdoljak; mt.: Robert Lisjak; gl.: Urban Koder; sgf.: Mario Ivezić; kostim.: Jasna Novak; ton: Mladen Pervan, Božo Kramarić; pom. r.: Ljubo Šikić; dir. filma: Željko Sablić

Uloge: Ivo Gregurević (Luka Barić), Mustafa Nadarević (Andrija), Dragan Despot (Ilija), Robert Belinić (Ivan kao dječak), Kristijan Ugrina (odrasli Ivan), Ana Mamić (Maja kao djevojčica), Maja Ružić (odrasla Maja), Zoja Odak (Marija Barić), Vedrana Međimorec (Andrijina supruga), Martin Sagner (susjed Marek), Nada Abrus (dama s kućnim ljubimcima), Nada Gaćešić-Livaković (učiteljica), Slobodan Milovanović (ravnatelj škole), Edo Peročević (inspektor), Vicko Ruić (svećenik), Antun Nalis (čovjek u čekaonici policije), Zvonimir Zoričić (doktor), Mladen Čutura (službenik u policiji), Stjepan Bahert, Zoran Čubrilo, Ivica Pajer, Dušan Gruborović (putnik u autobusu) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2631 metar (97 minuta)

1994.**VEGETA INTERNATIONAL,****namjenski reklamni filmovi**

Proizvodnja: Feliks productions Los Angeles, r.: Krsto Papić; sc.: Krsto Papić; k.: Tihomir Beritić; mt.: Alfred Kolombo; gl.: Matej Meštrović; tehnika: video (Beta), boja; trajanje: 1 film (30 sekundi), 5 filmova (10 sekundi)⁹

1998.**KAD MRTVI ZAPJEVAJU,****dugometražniigrani film**

Proizvodnja: Jadran film, Hrvatska radio televizija; r.: Krsto Papić; sc.: Mate Matišić, Krsto Papić prema drami Mate Matišića *Cinco i Marinko*; k.: Vjekoslav Vrdoljak; mt.: Robert Lisjak; gl.: Zrisko Tučić; sfg.: Mario Ivezić; kostim.: Ruta Knežević; ton: Mladen Pervan; pom. r.: Vinko Brešan
Uloge: Ivo Gregurević (Cinco), Ivica Vidović (Marinko), Mirjana Majurec (Maca), Ksenija Pajić (Stana), Boris Miholjević (dr. Lučić), Matija Prskalo (Ana), Žarko Savić (Vlajko), Peter Carsten (Kurt Müller), Dražen Kühn (Ante), Đuro Utješanović (udbaš), Ivica Zadro (vozač pogrebnog vozila), Barbara Rocco (plavuša), Ljubo Kapor (Petar), Ilija Ivezić (biciklist), Kruno Šarić (dječakov otac), Damir Lončar (major JNA), Duško Gruborović ("pokojnik" iz Bosne), Rene Bitorjac (hrvatski policajac I), Robert Orhel (hrvatski policajac II), Bojan

Navojec (četnik na barikadi), pogrebnik (Predrag Vušović), Slobodan Milovanović (pomoćnik dr. Lučića) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 2782 metra (102 minute)

2003.(2005.)¹⁰**INFEKCIJA,****dugometražniigrani film**

Proizvodnja: Hrvatska radio televizija, Ozana film, nWave Pictures; r.: Krsto Papić; sc.: Mate Matišić, Krsto Papić prema motivima iz novela Aleksandra Grina; k.: Goran Trbuljak; mt.: Robert Lisjak; gl.: Alan Bjelinski, Mate Matišić; sfg.: Mario Ivezić; kostim.: Jasna Novak; ton: Juraj Bregeš; pom. r.: Vinko Brešan, dir. filma: Želimir Josip Gracija Sablić

Uloge: Leon Lučev (Ivan Gajski), Lucija Šerbedžija (Sara), Sven Medvešek (profesor Bošković), Filip Šovagović (gradonačelnik/izbavitelj), Dražen Kühn (redatelj), Ivo Gregurević (Gustav Müller), Božidar Alić (general Genz), Vili Matula (Karло), Dejan Aćimović (šef ceremonije), Boris Miholjević (inspektor), Vanja Drach (profesor Rudolf), Ana Karić (gospođa Rudolf), Slavko Juraga (lažni izbavitelj), Nada Gačešić-Livaković (šminkerica/kostimografskinja), Ksenija Pajić (Karlova žena), Nenad Cvetko (mlađi inspektor), Predrag Vušović (govornik na grobu), Zlatko Vitez (doktor), Branko Meničanin (Thomas Kinder), Ivan Brkić (dimnjačar) i dr.; tehnika: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 105 minuta

1 NAPOMENA O KRATICAMA KORIŠTENIM U FILMOGRAFIJI: r. - redatelj; sc. - scenarist; k. - snimatelj (direktor fotografije); mt. - montaža; gl. - glazba; sfg. - scenografija; kostim. - kostimografija; dir. - direktor; pom. - pomoćnik; mm. - milimetar; c/b - crno-bijeli; st. - standard. U skupljanju podataka za ovu filmografiju pomogli su Deša Jović (Hrvatska radiotelevizija), Bajko Hromalić (Zagreb film) te sam redatelj.

2 Prie nego što je počeo režirati, Papić se bavio ostalim poslovima na filmu. Započeo je kao scenski radnik u dokumentarnom filmu *Cvijet i ognj* (1956) Ive Tomulića. Bio je asistent režije u sljedećim filmovima: kratkometražni reklamniigrani film *Večeras u osam* (1956) Mate Bogdanovića,igrani filmovi *Svoga tela gospodar* (1957) Fedora Hanžekovića, *Vlak bez voznog reda* (1959) i *Uzavreli grad* (1961) Veljka Bulajića, *Kota 905* (1960) Mate Relje. Pomoćnik režije bio je u igranom filmu *Saša* (1962) Radenka Ostojića i dokumentarnom filmu *Skoplje 63* (1964) Veljka Bulajića. Suradivao je na scenarijima filmova *Večeras u osam*, *Uzavreli grad* i *Skoplje 63*. Male uloge odradio je u filmovima *Uzavreli grad*, *Kota 905* i *Iluzija*, a u filmu *Skoplje 63* bio je voditelj razgovora sa žrtvama potresa. Takoder, u razdoblju od 1954. do 1957. objavljivao je filmske kritike, intervjuje i ostale tekstove o filmu u časopisima *Studentski list* i *Oslobođenje*.

3 Ostale epizode omnibusa režirali su Vanča Kljaković (*Duga ulica*) i Antun Vrdoljak (*Poslijepredstave*). Trajanje filma je 2688 metara (98 minuta).

4 Film je emitiran na francuskoj televiziji ORTF u ljetu 1970. Kod nas nikad nije prikazan.

5 Ovaj film u literaturi se ponekad pojavljuje pod nazivom *Vlakom u operu*. To je pogrešno, jer se ne radi o nazivu filma već nazivu ciklusa glazbenih priredbi na koje dolaze djeca iz okolice Zagreba, o čemu se u filmu govorи.

6 Svi podaci o filmu određeni su prema sjećanju redatelja.

7 Godina proizvodnje ovih reklama o slovenskom šamponu za kosu određena je prema sjećanju redatelja.

8 Godina proizvodnje određena je prema sjećanju redatelja.

9 Prema sjećanju redatelja, rađene su reklame na hrvatskom, francuskom, talijanskem, njemačkom, poljskom i kineskom jeziku. Svaka reklama bila je, osim jezično, i sadržajno drugačija.

10 Film *Infekcija* premijeru je imao 2003. na Festivalu igranog filma u Puli, ali je kinodistribuciju doživio tek sredinom 2005., i to u skraćenoj varijanti, da bi 2009. na televiziji bio emitiran u izvornom obliku.

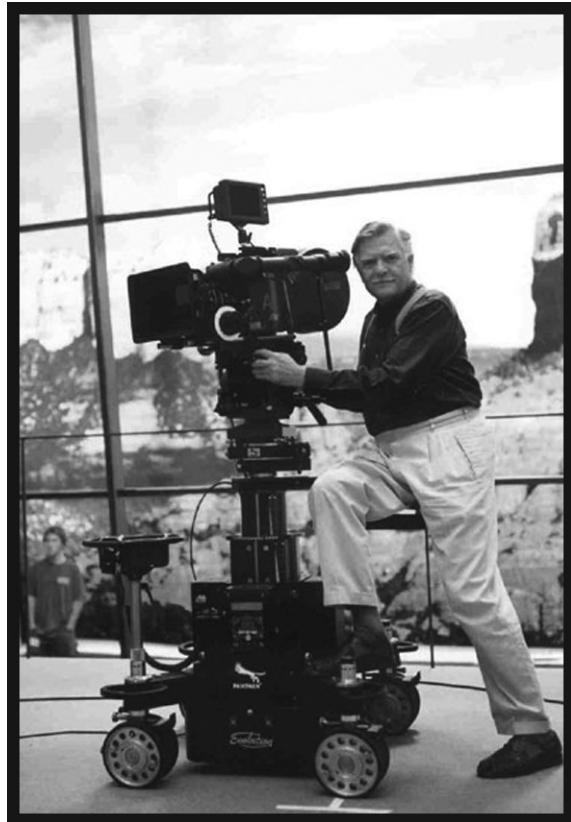
Krešimir Mikić

Portret snimatelja (V) – Michael Ballhaus

61 / 2010

U petom nastavku iz serije "Portret snimatelja" autor piše o Michaelu Ballhausu, slavnom njemačkom snimatelju koji ima i međunarodnu karijeru, posebice u SAD-u. Snimio je oko 110 filmova, kao suradnik R. W. Fassbindera, Martina Scorsesea, Mikea Nicholsa, Wolfganga Petersena, F. F. Coppole, Roberta Redforda i dr. Glavna karakteristika njegove filmske slike je pokret kame-re (kamera stvara emocije) i kompozicija kadra. Kao rijetko koji snimatelj, Ballhaus poštuje glumca, ali i sve drugo što se nađe pred njegovom kamerom. Autor ga ističe kao snimatelja kojeg bi zaista trebalo zvati redateljem slike jer on kadar oblikuje itekako u suglasju s emocijama likova i filmskom pričom. Ne želi da se kamera nameće, da fotografija iskače iz cjelokupnog konteksta filma. Ballhaus je u vrstan medijski pedagog. U nastavi na nizu visokoškolskih institucija uspješno prenosi svoje znanje i stavove o filmskoj slici koji su temeljeni na velikom praktičnom iskustvu. Studenti su njime oduševljeni. U tekstu autor se poziva i na neke osobne susrete s ovim snimateljem.

Michaela Ballhausa (1935) prvi put sam sreo 1981. godine u Münchenu, u knjižari gospodina Denickea (bila je to najveća knjižara filmske literature u Europi, koja nažalost već godinama ne radi), a dan kasnije na Hochschule für Film und Fernsehen. Kasnije smo se u nekoliko navrata susreli u Hollywoodu i Berlinu, a posljednji put prije nekoliko mjeseci na privatnoj večeri kod Spielberga. Mišljenje koje sam imao o njemu kao vrhunskom snimatelju, rekao bih *oblikovatelju slike*, nije se promijenilo od 1981. godine kada sam s njim razgovarao za posebni broj o snimanju i snimateljstvu sarajevskog časopisa *Sineast*. Iz tog razgovora odabrao sam samo nekolicinu motiva koje i danas smatram bitnim za njegovo stvaralaštvo. Na pitanje o tome kako Fassbinder smatra da on može osmisliti i najsloženija režijsko-mizanscenska rješenja, Ballhaus je odgovorio da upravo Fassbinder uvijek zna što želi i da ga to inspirira da poglavito pokretima kamerom, a i izražavanjem uz pomoć dubinske oštirine, realizira redateljske zahtjeve. Pitao sam ga i o tome kako to da ne snima *Berlin Alexanderplatz* kad je toliko surađivao sa Fassbinderom. Na to je pitanje odgovorio



Michael Ballhaus

da je on (Ballhaus) otkazao suradnju, stoga što misli da su predugo zajedno radili i da se jednostavno moraju odmoriti jedan od drugog, napraviti kraći prekid. Kada sam ga zamolio da izdvoji Fassbinderov film koji smatra snimateljski najuspješnjim, bez dvoumljenja je rekao da je to film *Martha* (1973). Razgovarajući između ostalog o ulozi svjetla u filmu i njegovu radu sa svjetлом, Ballhaus je tada rekao kako mu je ponekad irelevantno da li je pravac svjetla logičan ili ne. Smatra da je najvažnije stvoriti ugodičaj i sačuvati dramatičnost u prizoru. Bitna mu je emocionalna logika, dok je realizam ili čak naturalizam u ovom segmentu rada manje važan. Realističnost prizora da, ali samo do određenih granica. Govoreći nadalje o boji u Fassbinderovim filmovima (imajmo na umu da smo tada razgovarali o filmovima koji su snimljeni do 1980.



Gorke suze Petre von Kant



Brak Marije Braun

godine) rekao je da je Fassbinderu boja snažna sama po sebi i da se puno o njoj ne razgovara tijekom snimanja. Kad smo razgovarali o tadašnjim uvjetima snimanja u Europi i u SAD-u, Ballhaus je isticao dulje rokove snimanja u SAD-u kao najveću prednost. Kad se govori o redateljima s kojima bi rado radio, u ono vrijeme je preferirao Cassavetesu uz obrazloženje da bi se u tom slučaju lišio formalizma, koji se nataložio tijekom vremena, u njegovu dugom radu s Fassbinderom. Primjer maksimalnog formalizma po njegovu mišljenju je film *Očajanje* (*Despair*, 1977). Pitao sam ga i o snimateljskim uzorima. Odlučio se samo za jedno ime, slavnog Coutarda. Tim pitanjem smo okončali naš prvi razgovor.

Michael Ballhaus – nekad i danas

Kradljivac tuđih ideja ili samostalni autor filmske fotografije? Priznao je da je puno posudio iz filma *Lola Montez* (1955) Maxa Ophülsa, i to za film *Doba nevinosti* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993).

Nije to ni čudno, posebice kad znamo da je Ballhaus kao osamnaestogodišnjak gledao kako Ophüls režira baš taj film. Bio je to ujedno njegov prvi susret sa snimanjem u studiju i s filmskom ekipom (snimatelj je bio Christian Matras). Prvotno iskustvo stekao je kao kazališni foto-

graf, no ovaj film izuzetno je važan za njegovu kasniju filmsku karijeru. Nakon što je snimao na televiziji, kao usputnoj stanici (od 1959. godine), postaje filmski snimatelj Petera Lilienthala (*Susjedova djeca*, *Mučeništvo Petera Oheyja*, *Rastanak*) u razdoblju od 1960. do 1965. Surađujući s tim redateljem naviše je naučio misliti o slikama u nizu, o montaži, bolje reći kontinuitetu, kako priče tako i o vizualnom. Ovladao je pojmom filmskog ritma. Naučio je kroz praksu što je to medij filma. U kinu je pomno gledao filmove Bergmana, Antonionija, Viscontija, Godarda i Truffauta. Godardov *Prezir* gledao je dvadesetak puta, diveći se Coutardovu umijeću, načinu kako pokreće kamерu, rabi svjetlo.

Godine 1968. sa 33 godine slučajno postaje docent na HFF-u u Babelsbergu. Tamo djeluje dvije godine. Konfrontirajući se sa studentima po prvi put morao je objasniti, argumentirati kako je što i zašto baš tako snimio, dok je do tada sve to radio intuitivno. Zanimljivo je bilo onda, a mogli bismo reći i danas, da Ballhaus nikad nije snimio nešto što bi proturječilo njegovu životnom svjetonazoru i etičkim principima. Djelovao je kraće vrijeme i kao mentor nezavisnih latinoameričkih autora. Prije Fassbindera snimao je za redatelja Herberta Veselyja, za Petera Schamonija, Johannesa Schaafa i druge. Pedagoš-

ko umjetničko djelovanje na visokoškolskim ustanovama izvodio je kasnije u Berlinu, u Münchenu, Hamburgu, New Yorku, Ludwigsburgu, Potsdamu i drugdje, uвijek rado viđen i poštivan u studentskim krugovima.

Njegov susret s Fassbinderom bio je također sasvim slučajan. A suradnja je trajala osam godina. Za film *Bijelac* (*Whity*, 1970) trebalo je naći snimatelja. Trebalo je zanimeniti Dietricha Lohmanna. Ballhaus je, za razliku od suradnje s Lilienthalom, sada naišao na potpunu suprotnost. Fassbinder je bio tiranin koji baš nije bio strpljiv slušati tuđa, a posebice ne drugaćija mišljenja. Međutim, pravo je čudo kako su se oni brzo usuglasili i to zato jer je redatelj vrlo dobro znao što želi, što je Ballhausa poticalo da to i ostvari. S druge strane, Ballhausu se svđalo kako Fassbinder rješava raspored likova u prostoru kadra, što je posebice vidljivo kao uspješna snimateljska realizacija u ovom filmu u prizoru koji se odigrava u baru (put od stubišta do bara, od bara do stola i od stola do pozornice).

Veoma upečatljivi primjer je iz filma *Martha* (1973) kad se prikazuje prvi susret Margit Carstensen i Karlheinza Böhma, koji prolaze jedan pokraj drugog u polukrugu. Fassbinder je želio da se osim te situacije, svatko od njih još jednom okrene oko sebe. Ballhaus je za tu scenu postavio kameru na tračnice i izveo vožnju u krugu od 360 stupnjeva, što je na gledatelja ostavilo dojam nečeg mističnog. Takvo rješenje Ballhaus je rabio i kasnije, jer sada je kamera postala lik, a ne samo promatrač. Sjetimo se kružne vožnje oko Michelle Pfeiffer na glasoviru u filmu *Fantastična braća Baker* (*The Fabulous Baker Boys*, Steve Kloves, 1989). Neki su govorili da je baš taj prizor bio presudan za njezinu kasniju karijeru, jer ju je posebno istaknuo, čemu je, osim glasovite vožnje, znatno pridonijelo svjetlo i šminka.

Takav pristup oduševio je i Scorsesea, te se i on zainteresirao za Ballhausa. Istim tipom vožnje Ballhaus snima u

SAD-u film *Lakomisleni* (*Reckless*, James Foley, 1983).

Fassbindera je oduševljavala Ballhausova želja da uvijek smisli neke komplikirane zahvate tijekom snimanja. Posebice je naglašavao složenu vožnju kamere u filmu *Želim samo da me volite* (*Ich will doch nur, dass ihr mich liebt*, 1975) pri prikazu jednog od mostova na rijeci Isar. Jednako je zanimljiva i izgradnja svjetla u Fassbinderovu filmu *Svijet na žici* (*Welt am Draht*, 1973), kad Ballhaus svijet prošlosti prikazuje pri direktnom, kontrastnom svjetlu, a radnju u ostalom vremenu pri mekom, difuznom svjetlu. Film *Martha* je pak u cijelosti snimljen jednim, srednjim objektivom. Bio je to više eksperiment, istraživanje, odnosno stvaralački princip, nego nužna potreba.

U Fassbinderovu filmu *Žene u New Yorku* (*Frauen in New York*, 1977), koji donekle možemo usporediti sa filmom *Konop* (1948) Alfreda Hitchcocka, Ballhaus relativno skromnim finansijskim sredstvima postiže pun umjetnički učinak. Upečatljivi su njegovi dubinski kadrovi u skućenim prostorima, kao u Fassbinderovim filmovima *Gorke suze Petre von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) i *Kineski rulet* (*Chinesisches Roulette*, 1976). U potonjem filmu, koji možemo smatrati tehničkim eksperimentom, nezaboravna je vožnja od 360 stupnjeva u relativno malom prostoru. Zadivljujuće je također kako se rabi kran u filmu Staklena menažerija Paula Newmana (*The Glass Menagerie*, 1987). U vezi s tim filmom valja istaknuti i pristup boji – gotovo sve je u monokromatskom obojenju, prevladavaju tamni tonovi, kao na starim fotografijama, što je u potpunom suglasju s radnjom filma. U filmu *Pejzaž s konobaricom* (*Landscape with Waitress*, Jeffrey Townsend, 1986), koji je snimio za televiziju, rabio je Elemenck-kran jer je pod bio dostatno gladak pa nije morao montirati tračnice ili daske, što bi zbog malog prostora praktički bilo nemoguće. U filmu *Spavači* Barryja Levinsona (*Sleepers*, 1996), Ballhaus snima kamerom Arriflex 435 na *steadicamu* i *dolly*-kolicima u uskom prostoru, uspijeva-

Spavači





Doba nevinosti

jući svojim umijećem izvesti ples kamerom, odnosno koreografiju. Iz razdoblja suradnje s Fassbinderom značajna je i njegova tehnika kombinacije zumiranja i vožnje u suprotnom smjeru, nečeg sličnog kao u filmu *Vrtoglavica* Alfreda Hitchcocka (1958). Približno to isto, bolje reći taj učinak, javlja se i u Fassbinderovu filmu *Bolwieser* (1977) pri snimanju prizora u vlaku kroz prozor vlaka. Prizori snimljeni na taj način vidljivi su i u Scorsesejevu filmu *Boja novca* (*The Color of Money*, 1986), kada Newman sjedi iza biljarskog stola, a u prednjem su planu prikazane biljarske kugle u pokretu. Kako je riječima besmisleno sada opisati kako taj prizor doživljavaju gledatelji, ovdje ga samo navodimo kao uspješno snimatelsko rješenje, na što bi gledatelj zainteresiran za rad kamere (ali i režiju!) trebao obratiti pozornost. U još jednom Scorseseovu filmu, *Dobri momci* (*Goodfellas*, 1990), u prizoru čija se radnja odvija u restoranu između de Nira i Raya Liotta, pojavljuje se slično snimljen prizor u *steadicam*-sekvenci, koja je odlično tempirana i sveukupno traje 4.5 minute. Kada je 1980-ih došao raditi u američku produkciju, Ballhausu je najveći problem bila činjenica što u isto vrijeme nije mogao biti u funkciji direktora fotografije i snimatelja, no on je to činio kad god je mogao. Da bi bio prihvaćen u producijskim metodama američke filmske industrije, kasnije kao snimatelja delegira svog sina. Usprkos nekim ograničenjima koja postaje u tamošnjem radu, nakon stečenog iskustva Ballhaus smatra da u Americi ima više slobode nego u Europi, gdje je godinama redatelj bio najvažniji član ekipe i sve je odlučivao (misli na razdoblje Mladog njemačkog filma).

Kad razmatramo njegov američki opus, nikako ne smijemo zapostaviti tehniku "Speed Change" koju je posebice razvio kod Scorsesea i to naročito od trenutka kad za



snimanje rabi kameru Arri 535A koja posjeduje tu mogućnost (brzina snimanja može se mijenjati tijekom kontinuiranog snimanja). Na tu ga je tehniku uputio Michael Powell. Naime, uočio je da ponekad kad se učestalost snimanja promjeni za samo nekolicinu sličica, u plus ili minus smjeru od 24 sličice, mijenja se nešto u dramaturgiji filma, u doživljaju scene, što je svakako vrijedno pomnijeg istraživanja. U tom su smislu vrlo zanimljivi prizori bala u filmu *Doba nevinosti*. U Scorsesejevim *Bandama New Yorka* (*Gangs of New York*, 2001) prakticira također tu tehniku, tako da započinje snimanje s 90 sličica u sekundi, pa brzinu mijenja na 15 sličica, pa na 70 i onda u suprotnom smjeru. U ovom filmu rabi i krajeve filmske role, što se inače izbjegava jer su ti dijelovi često osvijetljeni, sve u želji da se postigne stanoviti umjetnički eksces, neka posebnost, drugačiji doživljaj. Vrlo je zanimljivo kako Ballhaus rabi zum, kao kombinaciju s pokretima kamere, kao brzo zumiranje, lagani zum i sl. U filmovima *Doba nevinosti*, ali isto tako i u *Bandama New Yorka*, poput Ophülsa u *Loli Montez*, filmu koji smo već spomenuli, po potrebi dramske situacije mijenja filmski format, naime, kaširanjem ili uz pomoć zavjesa, okvira vrata i slično, što uz vožnju kamere pojačava dojam. Radeci sa svjetлом, ponekad njegovi dubinski kadrovi sadrže i po pet različitih blendi i zaista treba biti vješt da sve to oku izgleda harmonično. Što se tiče noćnih scena, kojima vlada perfektno, svatko tko se zanima za njegov snimatelski rad, trebao bi pogledati prave "filmske noći" u filmovima *Lakomisleni*, *Fantastična braća Baker*, *Idiotska noć* (*After Hours*, Martin Scorsese, 1984) i drugima.

O filmskoj slici vodi računa cijelo vrijeme tijekom snimanja, ali i pri laboratorijskoj obradi. U *Drakuli* (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992) tijekom snimanja je mate-

*Drakula*

rijal nadekspонirao za jedan otvor, a kod laboratorijske obrade materijal se razvijao za vrijednost od minus jedne blende, čime je postigao da se izgubilo zrno. Tako je dobiven odličan negativ, a osim toga i crnina u slici su zaista bile crne.

Ballhaus voli ono što snimatelji zovu "period light". Naime, u filmu *Divlji divlji Zapad* (Wild Wild West, Barry Sonnenfeld, 1999) posebice je vidljivo preferiranje takvog svjetla: umjesto fiksiranih rasvjetnih tijela, prioritet se daje svjetlu svijeća, petrolejke, vatre, svjetla koje je u stalnim mijenjama, u pokretu. Kod tog filma čiji je redatelj snimatelj, Ballhaus je spoznao da ipak posjeduje svoj osobni stil, jer ga je Sonnenfeld tražio da snima širokokutnikom, da nikako ne rabi filtre, da svjetlo mora dolaziti sa strane i biti toplijeg tona, da se nikako ne snima pri miješanom ili obojenom svjetlu i drugo – skoro sve suprotno od onoga što inače Ballhaus voli i kako snima. Svaki efekt koji se može izvesti u kameri Ballhausu je puno draži nego primjena digitalnih intervencija. Ako mora rabiti trik, odlučit će se u prvom redu za mehaničke trikove. Upravo je *Drakula* zanimljiv film u tom smislu, od kretanja likova do sjena u filmu i sličnog. Snimano je unatrag, projicirale su se sjene, Drakula se vozio na kolicima i sl.

Ballhaus voli pokret u filmu, ali to su uvijek kontrolirani pokreti kamere. Nije ljubitelj *steadicama* iako ga nekad mora rabiti, primjerice u uvodnom dijelu filma *Izvan kontrole* (Outbreak, Wolfgang Petersen, 1995).

Kad je 1961. godine Robert Rossen snimio crno-bijeli film *Hazarder* s Paulom Newmanom u glavnoj ulozi (snimatelj je bio Eugen Schüfftan) moglo se uočiti da taj film u vizualnom smislu sadrži njemački način izgradnje svjetla, francuski manirizam i američki realizam. Kad je

1986. godine Scorsese snimio nastavak tog filma, samo sada u boji, *Boja novca*, ambijent je bio stvaran, realističan. Ballhaus je zatečenu rasvjetu, stropne lampe zamjenio kontroliranim obojenim fluorescentnim svjetлом. Trudio se što manje mijenjati ugođaj prostora. Kod svjetla koje se rabilo za dopunjavanje, izričito se pazilo da i to svjetlo ima istu temperaturu, isti smjer, kontrast i kakvoću kao i dominirajuće svjetlo. Netko bi mogao reći da su zbog takve izgradnje svjetla ljudi u pozadini, iza biljarskog stola bili pretamni. Međutim, Ballhaus upravo svjetлом, dramaturgijom svjetla, želi naglasiti da su bitni igrači, ljudi oko stola. Stanovita napetost koja vlada između svjetla i tmine u prizorima tog filma funkcioniра odlično, kao što funkcioniра i kretanje kamere i glumaca u kadrovima koji ponekad traju i po pet minuta. No nikako ne smijemo zaboraviti da je to pokret kamere, ali i pokret biljarskih kugli, pokret glumaca, nešto što smo nekad mogli vidjeti samo u Ophülsovim filmovima, Ballhausovoj vječnoj inspiraciji. Bilo mu je izuzetno važno da u ovom filmu bude osobno i švenker, te je snimatelj koji je po ugovoru morao biti angažiran, snimao samo dijelove filma, dok je ostalo prepustio, bez obzira na propise, Ballhausu. Ovaj je film zanimljiv i stoga što je snimatelj cijelo vrijeme želio, kao što smo naveli, sve pokazati pokretom kamere i to iz razloga što je smatrao da je rez, odnosno montaža uvijek neki prekid, te da se kadrovi i scene bolje mogu povezati pokretom. Uspješnije nego u bilo kojem drugom zajedničkom radu Scorsese-Ballhaus, u ovom je filmu došlo do izražaja kako obojica smatraju da je film prije svega pokret i kako poglavito razmišljaju vizualno.

Ta konstantna Ballhausova opsjednutost kamerom u kretanju, to pričanje dinamičnom kamerom, stvaranje emocija u kadru, bilo da one dolaze od likova ili priče, rijetko je viđena u današnjem filmu. S druge strane, pomni tretman kompozicije slike, kadra kojim se želi u svakom dijelu okvira iskazati nešto, tako da gledatelj može okom putovati po slici i uvijek nešto pronaći, sljedeća je odlika ovog filma.

U filmu *Bolwieser* umjetno svjetlo rabi cijelo vrijeme, u eksterijeru, u interijeru, sve sa željom da se postigne nešto umjetno, stilizirano. Takvi su i pokreti kamere, vožnje, od kojih smo jednu u kombinaciji sa zumiranjem već opisali. U filmu *Žene u New Yorku* ponovno nailazimo na stanovitu stilsku vježbu jer su rabljeni dugi kadrovi s vožnjama kamere, čime je ipak poglavito kazališno dje-

lo poprimilo drugačiji izgled, kao da gledamo film bez montaže koju zamjenjuju osmišljeni pokreti kamere.

Film *Čarobna gora* (*Der Zauberberg*, Hans W. Geissendorfer, 1982), koji je snimljen prema romanu Thomasa Manna, svoj snimateljski ugodaj zahvaljuje osmišljenoj i funkcionalnoj izgradnji svjetla.

Kod Ballhausa postoji cijelo vrijeme stanoviti paradoks. Kad snima filmove s velikim budžetom, tada želi snimati filmove koji su puno jeftiniji, a koji će djelovati kao da su skupi. Takvi filmovi kod njega tada bude želju za eksperimentiranjem. I u Americi, primjerice kod snimanja filma *Idiotska noć* (produkcijska cijena bila je svega četiri milijuna dolara), zanimljivo je snimateljsko rješenje u pri-zoru bacanja ključeva kroz prozor: taj se prizor snimao uz pomoć krana i sa smanjenom brzinom (osam sličica u sekundi) kako bi se uspješno moglo pokazati razna subjektivna motrišta likova. Uvijek, kad je to bilo moguće, Ballhaus je želio postići "dobar" kadar sa što manje skupe tehnike i tehničkih pomagala.

U SAD-u za njemačkog redatelja Volkera Schlöndorffa snima film *Smrt trgovackog putnika* (*Death of a Salesman*, 1985) s Dustinom Hoffmanom u glavnoj ulozi. Bio je i to stanoviti izazov jer se željelo izbrisati granicu između pozornice i zbilje, a što je Ballhausu uspjelo svjetлом. Njegova je velika zasluga ta što iz tog predloška nije nastao film tipa "snimljeno kazalište", već pravi filmski uradak.

I Ballhaus je u svojoj karijeri uspješno snimio neke filmove koji su međutim zaboravljeni i kao snimateljska djela samo zato što film nije bio gledan. Jedan od takvih primjera je *Kuća na Ulici Carroll* (*The House on Carroll Street*, 1986) Petera Yatesa. Kao snimatelj je bio nagrađivan, doduše po čudnim kriterijima – primjerice, bio je prvi

puta nominiran za Oscara za fotografiju u filmu *TV vijesti* (*Broadcast News*, James L. Brooks, 1987), koji fotografski gledano nije ni po čemu to zaslužio, no bila je riječ o poznanstvima redatelja i članova američke Akademije. Stoga je neshvatljivo da nije bio ni predložen za nagradu za izvrsno snimljen film *Boja novca*. Kasnije je nominiran za filmove *Fantastična braća Baker* i za *Bande New Yorka*. Film Martina Scorsesea *Posljednje Kristovo iskušenje* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) snimateljski je suzdržan, bez efekata. Boja je žuta, bijela, oker, smeđa, bez kolorističkih akcenata. Likovno su zanimljivi gornji rakursi, naročito ptičja perspektiva, u ovom slučaju "God's point of view". Treba spomenuti i prizor u kojem prvi put vidimo Isusa kako nosi križ. Tu je bila očita inspiracija slikom Hieronymusa Boscha, a sve je snimljeno uskokutnikom od 300 mm pri učestalosti od 120 sličica u sekundi. Postignuta je izuzetno snažna scena.

Nakon tog filma slijedi, 1988. godine, *Zaposlena djevojka* (*Working Girl*) Mikea Nicholsa. Pamti se po impozantnoj sceni otvaranja preko koje "ide" špica, a koja je kombinacija vožnje helikopterom oko statue, pa vožnje iznad vode (kamera visi ispod helikoptera, snima se s osam sličica u sekundi) i pretapanja na brod. Već samo taj prizor je potvrda redateljeve vizualne maštovitosti koja je perfektno funkcionirala u suglasju s Ballhausom. Upravo je ovaj film dobar primjer Ballhausova rada s glumcima, što je njegova konstanta. Svjestan je činjenice da s glumcima mora biti u dobrim odnosima, razumjeti ih, a oni ga onda poštuju jer se tijekom snimanja dobro osjećaju, a osim toga on je ujedno i osoba koja itekako vodi računa da na ekranu dobro i izgledaju. Nastoji, koliko god je to moguće, sprječiti da se dobro odigrana scena mora ponavljati zbog snimateljskog dijela ekipe. Uvijek

Fantastična braća Baker





Bande New Yorka

surađuje s kostimografom, maskerom i šminkom, jer mu je važan izgled glumca, posebice pod svjetлом. Ponekad radi i probna snimanja.

Frank Oz snima 1988. godine film *Prljavi, pokvareni prevaranti* (*Dirty Rotten Scoundrels*) gdje zbog tajminga, koji je u komediji vrlo bitan, Ballhaus ne snima duge kadrove ni kadrove koji su snimljeni dinamičnom kamerom (tako da se kadar može rezati u svakom željenom i bitnom trenutku). Ovdje se ne rabi kontrastno svjetlo kao u dramama, već "lako", često difuzno. Komedija kao da traži svjetlijе, lakše, recimo neke prijateljske situacije.

Kod filmova gdje su bitni likovi, njihova stanja (Brooks, Nichols) ili život, kamera je često u drugom planu, a primjerice kod Scorsesea koji je simbioza takvih filmova i onih koji veliku pozornost daju načinu izražavanja, snimatelj će više doći do izražaja. Međutim, tvrdeći tako nešto, pa i u slučaju Ballhausa, moramo biti svjesni činjenice da je "suzdržano" snimanje također veliko umijeće. Njegov primjer nam to najbolje potvrđuje.

Snimajući zatim film *Dobri momci* Ballhaus je bio u stonivom stresu jer ga je iritirala količina nasilja u filmu. S druge strane, smetalo ga je napuštanje kontinuiteta, što je bila posljedica intenzivne i temperamentne glume De Nira i Pescija. Među brojnim fascinantnim scenama iz ovog filma, svakako treba istaknuti prizor u Copacabani, gdje je rabljen *steadicam* kad se prikazuje kretanje iz ulice kroz restoran i kuhinju. Tu je i posljednjih tridesetak minuta u završnici filma, što je snimljeno kamerom iz ruke. Takvim načinom snimanja do gledatelja dolazi osjećaj nervoze likova.

Dva različita načina snimanja – statična kamera i kame-



ra iz ruke – identično su majstorstvo Ballhausova rada. On će posegnuti za *steadicamom* kao rješenjem kad nešto drugačije nije moguće snimati. Inače preferira ipak vožnju kamere i to iz razloga što tada može preciznije kadrirati. Kameru uzima u ruke kad želi postići drugačiji vizualni senzibilitet i onda kad u kadru nema većih pokreta, primjerice u ljubavnim prizorima kad mu je namjera da se na neki način osjeti disanje kamere.

Film *Dobri momci* neizmjerno ga je oduševio. Kad ga je prvi put gledao, potpuno je zaboravio da ga je on snimio. Još i danas smatra da je katastrofalno velika nepravda što za taj film Scorsese nije nagrađen Oscarom. *Drakula* je pak skoro cijeli snimljen u studiju, do dolaska glavnog lika u London, što je eksterijerni snimak. Tragičnost tog odlično snimljenog filma je u tome što su samo prve kopije bile vrsne kakvoće s obzirom na boju, kontrast i ostalo, tako da je tek kasnije DVD-izdanje, koje je osobno kontrolirao Ballhaus, s obzirom na sliku, ponovno pravi *Drakula*.

Doba nevinosti zaslужilo bi cijeli članak o snimateljskim dosezima. Ovdje ćemo spomenuti svjetlo u prizoru susreta Pfeiffer – Day Lewis u kolibi, kada se približava suparnik, i kada odjednom crvena, topla boja biva zamijenjena hladnom, plavičastom. Kod scene u parku kod klupe, odličan je "školski" primjer kako se preskače rampa, a da to ne smeta, ne iritira i ne zburjuje gledatelja. Ballhaus je uvijek bio spreman na takve iskorake, ako je to motivirano i naravno, pridonosi priči filma.

U Petersenovu filmu *Izvan kontrole*, u uvodnoj sceni snimljenoj *steadicamom* – dolazak do signalnih vrata – snimatelj postiže da to ne izgleda samo tehnički spekta-

kularno, već da je i krajnje funkcionalno, odnosno služi gledateljevu upoznavanju prostora. Kad pokret stane, gledatelj osjeća psihološki učinak. U tim učincima ništa manje nije zanimljiv ni izlazak iz zrakoplova kad se želi pokazati stanje nesvijesti i kad Ballhaus rabi svoj karakteristični pokret u krugu od 360 stupnjeva.

U Levinsonovu filmu *Spavači*, čijim je snimateljskim dosegom Ballhaus bio dosta nezadovoljan, prizor u sudnici koji je fotografski često nezanimljiv i neutraktivan u drugim filmovima, u njegovu pristupu pri različitim svjetlosnim situacijama (jutro, podne, sunčani dan, oblačni dan i drugo) postaje vizualno zanimljiv, jer se na taj način mijenja ugođaj.

Air Force One (Wolfgang Petersen, 1997) sadržava niz zanimljivih snimateljskih rješenja, od kojih ovdje spominjem spuštanje zrakoplova pri prisilnom slijetanju, što je tehničko i vizualno umijeće osvjetljavanja, zatim tijekom cijelog filma vrsno snalaženje u relativno malenom prostoru. Gledajući njegov sveukupni opus, uočavamo međutim da svjetlo i boja u ovom filmu ne pripadaju njegovu stilu. Kada u nekim prigodama Ballhaus govori o filmu *Legenda o Baggeru Vanceu* (*The Legend of Bagger Vance*, Robert Redford, 2000), najčešće ističe snimanje noćnih scena u šumi, što je izazov za svakog snimatelja, način kako je uspješno simulirao svjetlo mjeseca i druga rješenja.

Bande New Yorka dobar je primjer koji ilustrira zajednički doprinos filmskoj slici snimatelja i scenografa (Dante Ferretti). Svaki poznavatelj filma bit će ujedno oduševljen osmišljenom uporabom *steadicama*, *Blue Screena* (borba, boks na rijeci), tehnike snimanja *Cable Cam*, kad kamera visi na žicama i tako može prolaziti snimajući iz gornjeg rakursa kroz cijeli set, zatim tretmanom boje – kad se boja u kadru postupno javlja (Cameron Diaz je međutim cijelo vrijeme točka interesa označena i bojom), snimanjem pri postojećem svjetlu – u prednjem planu uz korištenje svijeća, vatre, a u drugom planu dosvjetljavanjem, ali takvim koje ničim ne narušava ugođaj. Odlično se rabi filmski materijal, konkretno *Kodak Highspeed*, posebice s obzirom na reprodukciju crnina i zasićenost boja.

Zaključak

Ballhaus je uvijek žalio što nije snimao filmove za Anthonyja Minghelli i za francuskog redatelja Patricea Chéreaua. Bio je uvijek u potpunosti zadovoljan snimajući za redatelje koji snimatelju daju maksimalnu slobodu i imaju jake, razrađene vizije. Kod Scorsesea, kojeg najviše poštuje, cijeni kombinaciju improvizacije i jasnih vizija. Smatra da postoje glumci koje kamera izuzetno voli, koji su maksimalno prirodni kad ih se snima, a u tom smislu posebice ističe DiCaprija i glumicu Pfeiffer. Ponosan je na rad s Michelle Pfeiffer iz razloga što je u filmu *Fantastična braća Baker* uspio postići da izgleda dobro, a opet drugačije.

Nije protivnik računalnih efekata (CGI), no to mu je izlaz samo onda kad ne postoji drugačiji "klasični" način. Snimajući spotove za Madonnu, Princea, Brucea Springstena – i u toj je specifičnoj filmskoj formi pokazao koliko je darovit.

Od posljednjih filmova koje je snimio spominjemo Scorsejeve *Pokojne* (*The Departed*, 2006) no osobno njime nije zadovoljan, što mi je osobno rekao u Los Angelesu 2008. godine kad smo se ponovno sreli na mojoj dodjeli počasnog doktorata u području filma i televizije. Iskreno sam bio vrlo počašćen njegovom naznočnošću, a izgovora koji je tom prigodom održao, najviše se ponosim ovime: "znam koliko gospodin Mikić uživa u edukaciji studenata u području filma, televizije i drugih medija, jer i meni to pričinjava veliko zadovoljstvo, ponekad i veće od samog snimanja filmova. Sada smo zaista kolege jer od sada i ja radim taj posao, dajem se cijeli tome i uživam, a želim da tako nastavi i Krešo..."

Molim čitatelje da mi oproste ovo malo subjektivnosti. Ballhaus nakon smrti svoje divne supruge Helge (2006), koju je neizmjerno volio, najviše vremena živi u Njemačkoj i radi sa studentima, predajući i pomažući im pri snimanju njihovih filmova. Možda je šteta što i nadalje samostalno ne snima, no i njegov doprinos umjetničkoj pedagogiji izuzetno je vrijedan. Meni je bio, ostao i ostat će uzor na svakom planu.

Sonja Tarokić

Dr. Mabuse, ili narativna moć Fritza Langa

**Povodom Ciklusa filmova Fritza Langa II u Filmskim programima,
Zagreb, od 23. studenoga do 10. prosinca 2009.**

61 / 2010

Obrazlažući važnost i utjecaj Fritza Langa, jednog od najvažnijih redatelja klasičnog fabularnog stila, autorica obrazlaže povijesne mijene njegove karijere u kontekstu klasičnih narativnih postupaka, suradnje s Theom von Harbou, inzistiranja na liku dvojnika, paralelnoj montaži, subjektivnim kadrovima i drugim važnim postupcima. Društvena moć kakvu u trilogiji o Mabuseu pokazuje zlokobni negativac može se shvatiti i kao moć nad pričom, a ovaj esej, premda napisan u povodu konkretnog povoda, ciklusa Langovih filmova, obrazlaže temeljne probleme Langova stvaralaštva, odnosno njegove metode konstrukcije likova i društvenih cjelina te čvrstog pozicioniranja (vezivanja) gledateljske pažnje uz, često bizarnu (a često i žanrovsку) narativnu strukturu.



Fritz Lang

Fritz Lang, redatelj kojeg se često uvrštava među pet najznačajnijih velikana klasičnog fabularnog stila, uz Hitchcocka, Renoira, Hawksa i Forda, iznova nas je naveo na razmišljanje o motivima i temama kojima se bavio, a koje su obilježile daljnji tijek filmske povijesti. Autorske mijene njegove četrdesetogodišnje karijere paralelne su onima iz samog medija, što mu je otvorilo prostor da se u mnogim stvarima dokaže ne samo kao pionir, već i kao inovator te time utječe na golemi broj poklonika. Mnogi Langovi režijski postupci danas su dio standarda klasične naracije, dok su neke od tema koje je volio poslijе zaživjele kao reference u brojnim žanrovskim filmovima. To se prije svega odnosi na njegovu njemačku fazu, na remek-djela poput *Metropolisa* (1927), *M-a* (1931) ili filmove o doktoru Mabuseu (*Dr. Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit*, 1922; *Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), filmove koji su već na idejnoj razini bili obavijeni aurom kulta. Sam je Lang tijekom karijere sve više funkcionalao unutar te iste aure, pa je 1963. glumio samog sebe u Godardovu filmu *Prezir* (*Le mépris*, 1963), time samo dodatno označivši vlastitu medijsku figuru redatelja-autora koji balansira između različitosti europske i američke ki-

nematografije, što je upravo i pozadinska tema Godardova filma. Redatelj koji se ružno odnosi prema glumcima, redatelj s kojim je teško raditi, redatelj koji nosi monokl i povez preko oka, koji odlazi zbog nacista, koji je oženjen za svoju scenařisticu – sve su to polazišta mnogih mistifikacija koja su se plela oko Langa u srcima njegovih ljubitelja.

Početak Langove karijere označila su dva prilično različita filma, avanturistički *Pauci* (*Die Spinnen*, 1. Teil – *Der Goldene See*, 1919) i fantastični *Umorna smrt* (*Der müde Tod*, 1921), funkcionalajući kao uvod u zreliju fazu koja kombinira obje žanrovske struje. Tako je suradnja sa scenařisticom Theom von Harbou iznjedriла njegove prve uspješnice: *Dr. Mabuse, kockar* (*Dr. Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit*, 1922), sagu *Nibelunzi* (*Die Nibelungen*:

Siegfried i Die Nibelungen: Kriemhilds Rache, 1924), te već spomenute Metropolis i M. Nedugo nakon što snima Testament dr. Mabusea (1933), drugi dio trilogije o zlom kriminalnom geniju, biva mu ponuđen angažman u Hitlerovoj propagandi, najvjerojatnije zbog obrade mitoloških tema u Nibelunzima koje su za naciste označavale temelj zamisli o superiornom narodu, čemu je također pripomogao i osnovni zaplet Metropolisa o borbi unutar klasnog sustava. No Lang se iste godine razvodi od von Harbu koja se pridružila nacistima, dok on odlazi prvo u Pariz, a potom u SAD, gdje sljedećih 20 godina nastavlja karijeru u potpuno drugom smjeru. Američka filmska produkcija usmjerila je Langa prema ljubavnim, često pesimističnim zapletima, okrećući se više pojedincu i pojednostavljujući režijski stil. Iako mnogi njegovu američku fazu često smatraju inferiornijom onoj njemačkoj, nema dvojbe oko toga da je i ona obilježena uspješnicama, poput *Zakona linča* (tj. *Bijes – Fury*, 1934), *Samo jednom se živi* (You Only Live Once, 1936), *Western Uniona* (1937; prevođen i kao *Na divljem zapadu*), *Ministarstva straha* (Ministry of Fear, 1944), *Žene u izlogu* (The Woman in the Window, 1944), *Grimizne ulice* (Scarlet Street, 1945) i *Velike žege* (The Big Heat, 1953) koje su predstavljale ne samo novi Langov autorski domet, već i početak jedne izrazito snažne struje u američkom filmu, film *noira*. Po povratku u Europu, snima još četiri filma, od kojih je najzapaženiji posljednji, završetak trilogije o doktoru Mabuseu, *Tisuću očiju dr. Mabusea* (Die 1000 Augen des Dr. Mabuse, 1960), koji je Lang režirao navodno već slijep.

Dvojnici i slike vremena

Ovaj sumirajući uvod poslužio je više kao podsjetnik na to da se o Langu već mnogo toga zna, da se o njemu pisalo otprilike jednak koliko ga se i filmski slijedilo. Zašto zapravo danas govoriti o Fritzu Langu? Za odgovor na ovo pitanje poslužit će se citatom iz spomenutog filma *Tisuću očiju dr. Mabusea*, na čijem početku jedan od policijskih dužnosnika promatraljući novi slučaj kaže: "Ne znam, ovo me podsjeća na nešto što se dogodilo jako davno. Jeste li ikad čuli za doktora Mabusea? Ne, nismo. Genijalac. Umro je 1932. kada je ostavio neku vrstu oporuке o svojem planu uspostavljanja režima kriminala. (...) Zašto ne znamo ništa o njemu? Zato što su se spisi o njemu zagubili nakon dolaska nacista na vlast." Iako se u filmu govori o kriminalnom geniju, prevarantu i luđaku, ne može se ne primijetiti jasna podudarnost s Lan-

govim odlaskom iz njemačke filmske produkcije, naglo prekinute dolaskom nacista. I baš kao što je Mabuse opet oživljen, na isti je način Lang povratio vlastite režijske preokupacije svojim posljednjim filmom završivši na taj način priču začetu prije 30 godina. Mabuse i Lang stoje izjednačeni u sva tri dijela, predstavljajući narativnu jednadžbu koja je istovremeno i jedna od glavnih odrednica njegova opusa. Ovdje će reći nešto upravo o tome: o narativnom autoritetu u sva tri filma o doktoru Mabuseu te o načinu na koji je Lang slagao djeliće te jednadžbe. Ponukana jednim filmom iz 2007. godine, koji već stječe status filma našeg desetljeća, a izravno se poigrava rušenjem tog autoriteta, o čemu će biti riječi poslije, smatram tu temu vrlo dobrim razlogom zašto ponovno otvarati priču o Langu.

Prvi film o doktoru Mabuseu, *Dr. Mabuse, kockar*, nosi podnaslov *Slika vremena*, što se odnosi na Langove izjave o filmu kao mediju koji će izravno zrcaliti razdoblja 20. stoljeća poput historiografskih dokumenata za buduće generacije. O tome je pisao Tom Gunning u knjizi *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (2001), gdje obrađuje Langove tendencije temama koje se vezuju za moderno društvo, bilo na tehnološki aparat suvremenog svijeta, bilo na pojedinca kao osamljenika vezana za svoj društveno određeni habitus. "Kao što je Lang pronašao u alegoriji svoj način za istraživanje područja mita/legende/bajke, film detekcije / kriminalistički triler pruža mu ključ za suvremeni život", piše Gunning, odnoseći se pritom prvom tvrdnjom na filmove kao što su *Nibelunzi* i *Umorna smrt*, a drugom prvenstveno na trilogiju o Mabuseu, na M, pa i na većinu filmova iz američke faze.

Filmovi o doktoru Mabuseu u tom smislu zaista predstavljaju "slike vremena", ne samo unutar dijegetskih granica, već i poveznicama s ostalim Langovim filmovima. Sva tri sadržavaju elemente većine njegovih preokupacija, i tematskih i režijskih, što zbog njihove raspoređenosti na međama Langove karijere, što zbog nevjerojatne fabulativne slojevitosti. *Dr. Mabuse, kockar* nije ni je film, svojim naglašenim epizodama povezan s filmovima senzacije, koji obrađuje vrijeme ekonomski krize, poslijeratnog očaja i raskalašenosti. Upravo u takvu, modernom vremenu nastaju likovi distancirani od vlastitog života koji lutaju razuzdanim kockarskim zabavama, nesretni i nesvesni svojih sudbine. Takvi likovi u ovom su filmu pritom i žene, udaljene od ljubavi koju više ne nalaze i općinjene



Dr. Mabuse, kockar

jedino vlastitom dosadom.

Iz tog razloga, *Dr. Mabuse, kockar* direktno funkcioniра као слика времена, но на drugoj se razini može povezati i s filmom *Metropolis*. Mehanički proizvodi suvremenog društva koji duhovno zarobljavaju ljude, alegorijski prikazani u *Metropolisu*, mogu se pronaći u svojevrsnoj početnoj inačici kao pomagala koja okružuju doktora Mabusea. Njegove maske su materijalne naravi, on ne koristi magiju, već perike, lažne brade i noseve, posjeduje stroj za proizvodnju lažnih novčanica, antikne naočale kojima privlači žrtvu u hipnozu te, kao što će se poslijevidjeti, brojne aparate za nadzor. Sam Mabuse jest, ponovno, metafora slike vremena.

"Uporaba kauzalne racionalizacije, penetracija u moderni metropolis, eksploracija maske i mutne granice osobnog i društvenog identiteta, (...) česta uporaba tehnologije za nadzor – sve ovo označava detektiva kao karaktera koji posreduje moderni okoliš jedinstvenom vještinom", nadalje piše Gunning, predstavljajući detektivski žanr kao

idealno tlo za Langove ideje. No, ako pogledamo likove detektiva u sva tri dijela o Mabuseu, možemo doći do zaključka kako se radi o istom liku. Von Wenk, inspektor Lohman te komesar Kras inteligentni su, samostalni, autoritativni likovi s izraženom crtom za prepoznavanjem pravde. Oni uvijek vrebaju Mabusea, pokušavaju otkriti gdje se krije djelić zagonetke koji im je promakao, i neprekidno su na strani dobra. Oni time zaista jesu i na "Langovoj strani" pokušavajući dokrajčiti tog "gada" kojeg ni sam Lang nije volio. Međutim, u dramaturškom smislu, detektivi funkcioniраju isključivo kao figure koje su Langu omogućile da se razotkriju Mabuseove tajne. U dramaturškom smislu, sam je Mabuse onaj koji pokreće radnju, koji nadzire.

Gunning zatim ističe kako je još jedinstveniji proizvod moderne imaginacije upravo detektivov zli blizanac, komplementarni karakter koji se pojavljuje kao reakcija na detektivsku snagu i znanje, glavni zločinac – ne samo lukavi kriminalac s dugim popisom zločina, već zločinac

kao organizator, kao glava urote. Mabuse je upravo to, želi zavladati gradom i stvoriti svoj svijet, odnosno, on kao pokretač zapleta s utjecajem na sve ostale likove, pa tako i na samog detektiva, zapravo želi biti autor. Gunning dalje piše: "S Mabuseom Lang stvara ne samo ultimativnu figuru gradskoga zločina, nego svoju najsloženiju proklamatorsku figuru, autora zločina koji teži biti u svojevrsnoj kontroli vlastite kreacije, Langov *doppelgänger* kao redatelj i autor koji će ga proganjati tijekom gotovo cijele njegove karijere."

Kontrolirani pogled kamere

O čemu se zapravo radi? Izražajno sredstvo po kojem je Lang poznat upravo je paralelna montaža, o čemu je često pisao i Ante Peterlić, zadivljen Langovom nevjerojatnom kontrolom pri izgradnji narativnih razina. Baš je ta kontrola naracije izrazito svojstvena Langu u svim njegovim filmovima, na način da ne dopušta da ijedan kadar, ili ijedan montažni rez dovede u pitanje zamišljenu strukturu zapleta. U filmovima o doktoru Mabuseu ti se režijski postupci koriste na takav način da podupiru Mabuseov unutardijegetski autoritet. Majstor kriminalnog plana postaje majstor režije samog filma.

Već se prvi kadar u filmu *Dr. Mabuse, kockar* ispostavlja kao Mabuseov subjektivni kadar, pogled na njegove vizit-karte na kojima je on sam zamaskiran u različite likove koje ćemo susresti tijekom filma. On potom izabire jednu kartu i odlučuje u koji će se lik sljedeći preobraziti. Na taj način automatski ispostavlja poziciju pogleda, odnosno, poziciju moći. Pogled je tematiziran kroz čitav film kroz Mabuseovu sposobnost da hipnotički djeluje na ljude tjerajući ih da gube na kartama kako bi na prevaru dobio novac. S jedne strane, on djeluje pogledom u njihov potiljak, kada oni naglo postaju marionete pod njegovom kontrolom. U tim trenucima oni rade isključivo ono što Mabuse zamisli, bez da ga uopće gledaju, bez da su svjesni da postoji pogled koji njima upravlja. Pa tako Hull odlazi kartati s njim iako je namjeravao otići kući, a Told biva uhvaćen kako vara.

S druge strane, imamo pogled u oči, izravno hipnotičko djelovanje koje je predstavljeno pogledom žrtve; vidimo karte koje žrtva vidi i potom njezin pogled u Mabuseove oči te način na koji ona sada doživljava taj isti pogled (poput stilizacije u svjetlu ili krupnjeg plana). Poigravanje percepcijom ostvaruje svoj vrhunac u sceni u kojoj Told razmišlja o samoubojstvu. Potpuno izluđen vlastitim

varanjem na kartama, misleći da je ostavljen od žene koju je zapravo Mabuse oteo, Told doseže ludilo kada ugleda kako se Mabuse duplicitira za njegovim stolom sjedajući na sve stolice i neprekidno ga gledajući u oči. Međutim, pogled žrtve nije zapravo samostalni pogled odvojen od Mabusea, već je to ono što Mabuse želi da mi (odnosno lik) vidimo. Dakle, iako se radi o skoku u fokalizaciji, ona je sadržajno i dalje u Mabuseovoj kontroli.

Valja napomenuti da osim kontrole pogledom postoje mnogobrojne scene u kojima Lang uspostavlja Mabuseovu intelektualnu snagu. Štoviše, za prvi dio filma su paralelna montaža krađe dokumenata i scena na burzi izuzetno važne. Nakon što Mabuse ukrade dokumente o cijenama, stječe kontrolu kao prerušeni burzovni mešetar koji posjeduje moć time što posjeduje informaciju. U dinamično režiranoj sceni propasti tržista i očaja gomile, Mabuse se ističe kao mirna i hladnokrvna figura koja стоји na stolu iznad svih. Preko prizora prazne prostorije u kojoj su upravo izgubljeni brojni snovi i nade, pretapa se krupni kadar Mabuseova lica koje se zadovoljno smiješi. Sudbine drugih su u njegovoj moći.

No taj je isti pogled jedini koji može srušiti njegovu poziciju autoriteta time što mu ga netko mora oduzeti. U sceni u kojoj se Mabuse prerušava u Sandora Weltmanna i izvodi prikaz hipnoze pred publikom, detektiv von Wenk shvati da se nalazi pod istom vrstom hipnoze pod kojom je bio dok je kartao, baš zbog toga što ima istu vizuru kao što je imao tad. U tom se trenutku njegov subjektivni pogled postavlja kao jači; netko po prvi put gleda u Mabusea i ne vidi ono što on želi. Von Wenk vidi naprosto prerušena lopova te se pretapanjem prisjeti i svih ostalih maski. Tim je trenutkom Mabuseova moć pogleda prekinuta, te ostaje isključivo lopov u onom materijalnom smislu, s tehničkim pomagalima. Time mu se automatski prekida i narativni autoritet, te von Wenk, odnosno Lang, pobjeđuju.

Dr. Mabuse, kockar sadržava tematski motiv koji je Lang obrađivao čak nekoliko puta, a to je ponašanje ljudi u gomili, njihovo djelovanje kao mase. Scena koja prikazuje kako se cijeli kockarski bar seli na ulice i traži oslobođanje Johannesa Guttera direktno se veže na još dva filma. U *M-u* gradsko stanovništvo udružuje snage protiv jednog zločinca bivajući glavnim pokretačem raspleta, dok se etička dvojbenost podjele odgovornosti, a time i negiranje iste, direktno tematizira u filmu *Zakon linča*.

Drugi dio triologije *Testament dr. Mabusea* također sadrža-



Testament dr. Mabusea

va motiv koji je Lang ponavljao u mnogim američkim filmovima. Radi se o ljubavnom paru i krivnji zbog vlastite kriminalne prošlosti. Kent, bivši suradnik doktora Mabusea koji odbija sudjelovati u ubojstvima, mučen je svojom lošom savješću pred djevojkom Lilli koja ga odlučuje prihvati bez obzira na sve, te ih Mabuse oboje osuđuje na smrt. Par koji ostaje zajedno unatoč kušnjama i koji okolnosti podvrgavaju zločinu iako pokušavaju djelovati moralno, pojavljuje se također u filmovima *Samoj jednom se živi* i *Zakon linča*, pa čak i u *Ženi u izlogu*. Time se Langove tematske jedinice povezuju u svjet relativnih vrijednosti i neprekidne težine prošlosti koja sustiže.

Testament dr. Mabusea izrazito je zanimljiv na formalnoj razini te se nadovezuje na Langov prvi zvučni film *M* upravo zbog neuobičajene i dramaturški funkcionalne uporabe zvuka. U *Kockaru Mabuse* u završnoj sceni postaje žrtva svojih halucinacija, vlastite ga vizije koštaju slobode i odvode u ludilo. Od tog trena za Mabusea više

ne postoji pogled, već isključivo riječ. Kao što se od nije-mog prelazi na zvučno razdoblje, tako i Lang u *Testamentu* transformira Mabuseovu snagu. U ludnici su mu dani papir i olovka te s vremenom njegove žvrljotine postaju smislene. Njegovo pisanje postaje i njegovo oživljavanje, jer se u fizičkom smislu nikada ne oporavi te umire.

O lokaciji narativne moći

Gunning dalje govori o važnosti poruke koja se odvaja od pošiljatelja te ju u njenoj lebdećoj samostalnosti treba dekodirati. U *Testamentu* se to odnosi na čak tri narativne razine. Prva je ona koja se tiče same pismene oporuke koju ostavlja Mabuse. Ona u svojem materijalnom obliku oživjava duh Mabusea i djeluje poput sile na doktora Bauma koji joj potom podvrgava svoju volju. Druga se tiče glasovne poruke nepoznatog "čovjeka iza zavjese" koji se predstavlja kao Mabuse kontrolirajući čitavu kriminalnu organizaciju. Treća je u obliku škrabotine na

staklu poludjela policajca Hofmeistera koju kroz čitav film pokušava odgonetnuti inspektor Lohman. Glas/riječ/poruka postaje pokretačem radnje, oblikujući svaki rez i stvarajući zamršenu strukturu uputa koje Lang daje za dekodiranje samog filma.

"Noël Burch naziva ove zaigrane odnose između finalnog kadra prve sekvence i početnog kadra druge – rimom. (...) očigledno se referira na način na koji ti kadrovi dijele neki zajednički element, formalni ili semantički, kao da jedan od kadrova odgovara, reflektira, komentira, pa čak i parodira drugi", objašnjava Gunning. Međutim, ova režijska igra naracijom neprestano privlači pažnju na samu sebe, a ne na određeni lik. Dovršavanje rečenice, preklapanje zvukova te vizualne dosjetke tvore dojam da u filmu postoji neka nezaustavljava sila koja posjeduje vlastiti život i koja je dio nekog skrivenog, većeg, master plana. Iako se ne referira direktno na Mabusea kao lik, ona zbog spomenutih poruka djeluje kao da dolazi od jakog, prepredenog, narativnog autoriteta. Inspektor Lohman ponovno ima ulogu dekodiranja, što opet upućuje na negativca kao Langova pandana. Mabuse, odnosno, doktor Baum, onaj je koji drži konce u rukama, sve dok se mistifikacija moći ne rasprši i kontrola postane opipljiva. Ispostavlja se da je Baumov glas snimljen na gramofonsku ploču, čime lopov ponovno ostaje sveden na tehnološka pomagala, te dobro pobjeđuje зло.

Dok se *Dr. Mabuse, kockar* bavio vremenom inflacije, *Testament dr. Mabusea* smješten je u prednacističko razdoblje te prikazuje stravičnu moć organiziranog nasilja. No, "slika vremena" odnosi se i na sam medij, nijemi pogled i bestjelesni glas iz prva dva dijela, dobivaju snagu novih tehnologija 30 godina poslije u filmu *Tisuću očiju dr. Mabusea*.

U prvoj sceni posljednjeg dijela trilogije prikazano je ubojstvo televizijskog voditelja. Kako saznajemo poslije, razlog ubojstva bio je taj što je ubijeni posjedovao informaciju o zločinima koju je namjeravao prenijeti na vijestima. Tim se ubojstvom alegorički oduzima moć gledanja strani dobra i seli ju se u područje nadzora. Velebni kriminalni um ima postavljene kamere po cijelom hotelu Luxor, što mu omogućuje da promatra ostale likove. Videonadzor time direktno postaje poljem kontrole.

U narativnom smislu videonadzor poslužio je kao međusenski prijelaz, s ekrana na ekran, kao promjena perspektive, ali i kao uspostava više narativne pozicije. Zbog promjenjive fokalizacije prisutne u sva tri filma, jasno je

da Lang ima veće znanje od samih likova. No uvijek je glavni zločinac, Mabuse/Baum/Cornelius, onaj koji pokušava tehnološkim iluzijama doseći tu poziciju. Cornelius se kao vidovnjak pretvara da je slijep mistificirajući time svoju vještinstu da predviđa budućnost. Njegova rečenica da "slijepi vide više nego oni koji imaju vid" zapravo je objašnjena raskrinkavanjem lažnog identiteta i pronalažnjem tajne sobe s videonadzorom, što mu je omogućavalo da o likovima zna stvari koje bi mogao pripisivati magiji. Dakle, opet dolazimo do situacije u kojoj glavni zločinac prestaje imati kontrolu jednom kad se njena mističnost rasprši.

Hotelska soba koja ima lažni zid za promatranje i prisluškivanje susjedne sobe element je koji samo dodatno naglašava relativnost pouzdanosti viđenog. Marion se svađa s mužem ne znajući da ju kroz ogledalo promatra Taylor. No, ni on ne zna da je Marionina svađa zapravo inscenirana te da ih oboje kroz kamere promatra Cornelius.

Tisuću očiju dr. Mabusea više je reciklirana verzija raznih motiva korištenih u prethodna dva filma, svojevrsni zavoreni krug Langove režije, kako ga naziva Gunning. Baš kao i u *Testamentu*, i ovdje je korištena "montaža rime", odjeci prethodnih kadrova koji tvore zapletenu kodiranu strukturu. Cornelius koristi nekoliko alter-ega, baš poput Mabusea u *Kockaru*, dok se magična moć videonadzora ponavlja iz davnog *Metropolisa*. "Slika vremena" predstavlja prevlast televizije s jedne strane, te poslijeratnu Njemačku s ostacima nacizma s druge.

Ako sumiramo, vidjet ćemo da se zločinac u sva tri filma pokušava približiti narativnoj moći koju jedino i uvijek zadržava sam Lang. Lang daje iluziju Mabuseove kontrole pogleda u *Kockaru* i *Tisuću očiju*, što u *Testamentu* predstavlja kodirana struktura. Bez obzira na to koliko je jaka i misteriozna snaga zla, uvijek se pred kraj filma vraćamo liku detektiva čiji se pogled sve više otvara. Upravo je po tome Lang najprepoznatljiviji, po kontroli sustava otvaranja informacija.

Peterlić je u knjizi *Studije o devet filmova* pisao: "Sve takve dihotomije i suprotnosti, sustavnije tematizirane i eksplicitnije ili zornije predočavane nego u drugih redatelja istog ugleda, u Langa se još očituju i u osnovnoj narativnoj odrednici njegovih djela. Oslanjanjem na najčevidnije binarne opozicije zaključuje se o biti strukture njegovih filmova: Lang priču gradi i likove razvija dobrim dijelom pomoći sklopa paralelnih radnji, postupkom

eliptične izmjenične, paralelne montaže, a tim se ono podrazumljivo ili nevažno uzbivanjima krati ili izostavlja, stvara ubrzaniji tempo (...)" Upravo je paralelna montaža, zadužena za ostvarivanje tenzije, ujedno i zaslужna za progresiju pogleda koji se s početka prema kraju seli od Mabusea do detektiva.

Za kraj zanimljivo je filmove o doktoru Mabuseu usporediti s jednim suvremenim filmom: s *Nema zemlje za starce* (*No Country for Old Men*, 2007) braće Coen kojem je uspjelo srušiti sve klasične narativne norme o kojima se govorilo u tekstu. Iako ovdje nema mjesta za detaljniju njegovu analizu, valja napomenuti neke ključne stvari. Film počinje suprotstavljanjem triju perspektivnih pozicija: šerifa, zločinca i slučajnog junaka. Međutim, šerifa upoznajemo prvenstveno putem naratorskog glasa u off-u, dok su druga dva lika praćena paralelno i jednakost zastupljeno. Što se tijekom filma povećava broj zločina, to je za gledatelja pogled suženiji.

Prvo ubojstvo, gušenje policijaca lisicama, vidimo u punom trajanju i iz najpreglednije vizure. Sljedeće, ubojstvo slučajnog prolaznika, jednak je vidljivo. Što više film odmiče, to su ubojstva kraća i manje vidljiva. Već se ubojstvo Carsona (Woody Harrelson) daje s leđa, smrt vozača peradi izrezana je iz scene, dok najočekivanije i najnapetije scene okršaja dva glavna lika, Antonia (Javier

Bardem) i Llewelyna (Josh Brolin), uopće nema u filmu, već je prikazana isključivo perspektiva šerifa (Tommy Lee Jones) koji prekasno dolazi na mjesto zločina i ne vidi apsolutno ništa. Suprotno Langovoj, a i općenito klasičnoj naraciji, jačanje uloge šerifa i napredak detektivske istrage znače slabiji pogled. Šerif u tom smislu nema narativni autoritet, iako je pri povjedač. S obzirom da ne može utjecati na događaje, on se povlači.

Možda je nategnuto govoriti o Antonovoj frizuri i buljivim očima kao preslici Mabusea, ili o njegovo zračnoj boci kao jednako neobičnom oružju poput puške koja ispaljuje igle u *Tisuću očiju*. Čak ni ne pokušavam sugerirati da su braća Coen izravno rušila Langove narativne postupke, niti da su u tome bili prvi, već da je njihov film onaj koji se u metafilmskom smislu može nazvati "slikom našeg vremena".

Odjeci starih junaka pojavljuju se isključivo kao refleksije u staklu televizora ili kao sjene na zidu u obliku položaja za dvoboja kauboja iz vesterna, jer za njih više nema mesta. Potrebne su nove vizure, a to znači sužavanje perspektive i dokidanje paralelne montaže. Kada malo bolje pogledamo, sve čime se Fritz Lang bavio danas je dio ustaljene norme komercijalnog, a ne nezavisnog filma. Zašto bi danas govorili o njemu? Samo je jedan odgovor mogući: da se prisjetimo vrijednosti onoga što rušimo.

Literatura

Gunning, Tom, 2001, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London: British Film Institute

Peterlić, Ante, 2001, *Studije o 9 filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Peterlić, Ante, 2005, *Deja-vú*, Zagreb: Matica hrvatska

Tomislav Kurelec

Od tolerancije do nasilja

**Ciklus novog švedskog filma, Filmski programi,
od 22. veljače do 4. ožujka 2010.**

61 / 2010

Ciklus novog švedskog filma najavljuje je kao svojevrstan odmak od tinejdžerskog filma, što ipak nije najvažnija karakteristika osam zanimljivih filmova nastalih u posljednjih desetak godina koje su načinili u nas uglavnom nepoznati švedski autori. Doduše, u većini, ali ne u svim filmovima koje smo mogli vidjeti, istaknute uloge imaju tinejdžeri koji se bitno razlikuju od protagonisti američkih tinejdžerskih filmova, jedinih koje smo dovoljno gledali da bismo ih doživjeli kao žanr. Ti američki filmovi su baš zbog svojih žanrovske odrednice – koje se uglavnom već odavno temelje na općim mjestima – postali nezanimljivi iole zahtjevnijim gledateljima. Većini naše publike manje je poznato da i Švedani imaju znatan broj filmova koji se bave tinejdžerima, ali na bitno drugačiji način od Hollywooda.

Ti se filmovi i međusobno dosta razlikuju, a onaj koji je u nas najpoznatiji, izvrsni *Fucking Åmål* (1998) jednog od najznačajnijih suvremenih švedskih redatelja Lukasa Moodysona, polazi od lezbiske ljubavi dviju tinejdžera, ali postaje drama toliko širokih ljudskih i društvenih značenja da potpuno prevladava okvire žanra. Ukoliko se ipak u Švedskoj može govoriti o tinejdžerskom žanru, onda bi reprezentativni primjer mogao biti *Sandor slash Ida* (2005), dugometražni prvenac Henrika Georgssona (1964), čija režija ne iznenađuje, jer ostaje u okvirima korektnog uobličenja priče koja jest privlačna, ali ipak dobrim dijelom predvidljiva. Ipak ne treba podcijeniti kreiranje životno vrlo uvjerljivih likova dvoje mladih protagonisti koji se ne uklapaju u sredinu svojih vršnjaka. Na prvi pogled to se ne bi moglo reći za atraktivnu Idu, koja je na stanovit način vrlo popularna među momcima (s kojima nerijetko završava u krevetu), dok je djevojke ili mrze ili oponašaju. No, ona tu popularnost doživljava lažnom, jer o svojim problemima nikome ne govori, dok na internetu ne naiđe na Sandora koji se isto tako smatra

neshvaćenim, a za to ima i poprilično mnogo razloga. On je talentiran za balet, a majka, nesretna što je propustila priliku postati primadonom, tjera ga da postane zvijezda, dok ga vršnjaci zbog toga drže homoseksualcem, iako to nije. Ida i Sandor se duboko razumiju na *chatu*, ali nekoliko njihovih prvi susreta uživo završava se katastrofalno. Iako su za uvjerljivost protagonista zaslužni i redatelj i scenarističko postavljanje situacija, pa i epizodisti, glavne vrijednosti su ipak vrsne kreacije mladih glumaca. Aliette Opheim kao Ida ne pouzdaje se samo u svoju privlačnost, nego pokazuje za tako mlađu glumicu vrlo istaknuta sposobnost nijansiranog prikazivanja različitih psihičkih stanja i raspoloženja, a Andrej Lunusjkin, kao Sandor, pokazuje ne samo plesačko umijeće nego i izrazitu osobnost koja dojmljivo uobičjuje neurotične reakcije nesigurnog mladića.

I Teresa Fabik (1974) u svom debiju *Utjecaj kečapa* (*Hip Hip Hora*, 2004) u priču o nasilju u srednjoj školi unosi neke originalne obrate. Njena će se junakinja Sofie na svom prvom tulumu zbog nesigurnosti toliko napiti da će izgubiti svijest, što će jedan od nešto starijih kolega iskoristiti da je slika u nedoličnim položajima. Nakon što je vršnjaci zbog toga isključe iz društva ona pokuša učiniti samoubojstvo. Fabik svoj tinejdžerski film diže na višu razinu i svojim razumijevanjem za mlade protagoniste i preciznom psihološkom motivacijom njihovih postupaka (kao i odraslih, prvenstveno Sofijina samohranog oca i njene nastavnice). Oba ova filma potvrđuju kinematografsku zrelost, redateljsko umijeće, dramaturški efektno uobičenu priču, efektну kameru i niz kompetentnih glumaca, čak i među vrlo mladim glumcima, pa je očito da se u švedskom filmu posebne vrijednosti traže u onome kako su te i same po sebi nezanemarive kvalitete nadgrađene autorskim vizijama.

To se na neočekivan način može pronaći u *Klincima* iz



Vi živi (2007)

predgrađa (*Förortsungar*, 2006), u kojima djeca imaju važnu ulogu, te koji tako funkcioniraju i kao vrhunski film za djecu (a u tom su žanru Švedani u svjetskom vrhu), te je zato na međunarodnom festivalu te vrste filmova Cinekid u Amsterdamu dobio nagradu publike, ali je osvojio i Guldbagge (Zlatnoga kukca), najznačajniju švedsku nacionalnu godišnju nagradu za cijelokupnu filmsku produkciju: *Klinci iz predgrađa* osvojili su one za najbolji film, režiju i scenarij – podijelile su ih Catti Edfeldt (1950) i Ylva Gustavsson (1963), za najbolju mušku ulogu (Gustaf Skarsgård), te za glazbu (Fabian Torsson). Okosnica radnje prijelomni su dani u životu Amine (Beylula Kidane Adgoy), djevojčice iz Afrike kojoj su roditelji stradali u nekom ratnom pokolju. Ona je ilegalno u Švedskoj s djetom, a privremeno ih na stan prima mladi roker Johan (Skarsgård). Djed međutim uskoro umire od infarkta, pa se Johan mora pobrinuti za djevojčicu. On to niti niti želi, ali na kraju je toliko zavoli da se mijenja i želi je usvojiti, što neće proći bez komplikacija. Odmak od realnosti potenciran je glazbenim brojevima (*rap* i *rock*) koji imaju bitnu dramaturšku ulogu kao komentar presudnih zbivanja u filmu. Taj je odmak posebno uspješan zbog toga jer je i stvarnost betonskih blokova "na kraju svijeta" vrlo dojmljivo i u svim detaljima precizno ocrtana. Miješajući elemente bajke, mjuzikla i socijalne drame i veštvo vodeći brojne zanimljive i dječje i odrasle likove, te nalazeći načina kako njihove osjećaje dojmljivo pre-

nijeti na gledatelja, suredateljice su ostvarile vrlo uspijeli film koji će emocionalno vezati i male i odrasle gledatelje i neizravno im prikazati humane vrijednosti tolerancije, međurasne snošljivosti i solidarnosti.

Još snažnije emocije u prikazu složenijih razlika u civilizacijskim, tradicijskim, rasnim i generacijskim odnosima budi jedan od najboljih švedskih filmova na razmeđu stoljeća – *Krila od stakla* (*Vingar av glas*, 2000), debi Reze Baghera, rođenog u Teheranu 1958. godine, koji se kao osamnaestogodišnjak doselio u Švedsku. Iako bi se tek uvjetno u filmu mogle naći neke veze s tinejdžerskim filmom (protagonistica, najmlađe lice u filmu, ima osamnaest godina) ipak su *Krila od stakla* na Danima nordijskog filma u njemačkom gradu Lübecku nagrađena kao najbolji dječji film. Možda je tome razlog i to što Bagher radi film koji će istodobno – i pored nekih žestotih prizora – zabaviti gledatelje (zato i nagrada publike na međunarodnom festivalu u Moskvi) i emocionalno ih vezati za likove u filmu, pa će vjerojatno i mladi gledatelji moći percipirati veći dio problema o kojima Bagher (koji je i suscenarist filma s Nathalie Drago) niti u jednom trenutku izravno ne govori, no koji su snažno prisutni u svim, često neočekivanim postupcima njegovih vrlo kompleksnih junaka. Nazli je osamnaestogodišnjakinja, podrijetlom Iranka, koja se želi uklopiti u švedsku sredinu pri čemu ne nalazi razumijevanje oca koji je na nagovor supruge (rano preminule od raka) emigrirao u

Švedsku da bi njegove dvije kćerke imale bolji život, iako je on sam bio glumački prvak u iranskom kazalištu. Nazli želi da je se zove Sara, jer vjeruje da ne može dobiti posao zbog svog podrijetla. Izvrsno je, pršteći od životne energije, Sara Sommerfeld tumači kao tipičnu djevojku na pragu sazrijevanja koja se žestoko bori za pravo da sama odlučuje o svom životu, ne želeteći prihvatići iranske tradicije koje zastupa njezin otac. Takve situacije su duduše viđene na filmu i prije i poslije Bagherova filma, ali je njegova posebnost to što je otac ovdje izrazito dobra osoba koja beskrajno voli svoje obje kćeri, koje su mu postale glavni smisao života, ali mu je nezamislivo odbaciti svoju tradiciju i način života. Zato i pored svih dramatičnih događaja: očeva nastojanja da ugovori brak svojim kćerima, pokušaj bogata Nazlina ženika da ju siluje, nespretan pokušaj pljačke mladog Šveđanina u kojeg se Nazli zaljubljuje – za uspjeh je filma ipak najvažniji dojmljivo prikazan složen odnos između Nazli i njezina oca, s mnogo neočekivanih, ali vrlo uvjerljivih obrata, pri čemu se oni, unatoč svim razlikama i sukobima, iskreno vole. Uvjerljivosti i uspjehu *Krila od stakla* važan doprinos daje i Said Oveissi, u svakoj nijansi iznimno uvjerljivo tumačeći oca i svojom osobnošću uspjevajući fascinantno prenijeti gledatelju dobrotu tog lika i njegovu ljubav prema kćerima. Zato je Oveissi zasluženo dobio Zlatnog kukca za epizodnu ulogu, a za tu su nacionalnu nagradu bili nominirani i Sara Sommerfeld za glavnu žensku ulogu, Aminah Al Fakir za epizodnu, kao njezina sestra, zatim film u cijelini, ali, paradoksalno, Reza Bagher nije ni za režiju ni za scenarij.

Iako bi to mogao biti i rezultat kompromisa, kakvi su i nama poznati s pulskog festivala, gdje se znalo dogoditi da film s nagradom za scenarij i režiju ne bude nagrađen kao najbolji film, daljnja sudbina najistaknutijih stvaratelja ovog iznimno vrijednog filma možda je ipak zabilježujuće simptomatična. U vrijeme nastanka *Krila od stakla* u Švedskoj je svaki deveti stanovnik bio imigrant, a tolerancija prema drugima i drugaćnjima, te pravednost cjelokupnog društvenog ustroja bili su nedostizan uzor većini ostalih zemalja u svijetu. Izraz te situacije je i produkcija i recepcija filma Reze Baghera. Ona se međutim mijenjala, pa je Bagher snimio još dvaigrana filma 2003. i 2004. godine, ali nakon toga ništa. Said Oveissi dobio je još samo jednu manju epizodu u Švedskoj, te jednu u Turskoj, što je za kreatora jedne od najimpresivnijih uloga posljednjih desetak godina, i to ne samo u švedskoj

kinematografiji, možda donekle i shvatljivo, jer ga njezin tipično iranski izgled ipak ograničava na specifične likove kakvih nema mnogo u europskim kinematografijama. No glumice ne izgledaju tako da bi mogle tumačiti samo svoje sunarodnjakinje, pa je teško vjerovati da je nešto krupnija figura jedini razlog što je Aminah al Fakir u deset godina dobila jedino malu ulogu novinarke u jednoj TV-seriji, dok je Sara Sommerfeld, kojoj su roditelji poljski Židovi, glumica koja sigurno može nositi film, uz nekoliko je televizijskih uloga na filmu u deset godina tumačila tek tri glavne i dvije male sporedne uloge. Možda je sve to splet nesretnih okolnosti i velikog broja vrijednih redatelja i glumaca u jednoj ipak manjoj zemlji koja ne proizvodi posebno velik broj filmova. No, možda su nastavak useljavanja, kao i jačanje međunarodnog terorizma, svjesno ili nesvesno vodili prema smanjenju tolerancije i razumijevanja (nadajmo se ipak ne u tako ekstremnom obliku kao u Nizozemskoj koju su početkom ovog desetljeća krasile iste vrednote).

Na takav prilično pesimističan zaključak mogla bi upućivati filmski impresivna, no istodobno i iznimno stravična scena iz filma *Kad padne mrak* (*När mörkret faller*, 2006) iskusna redatelja, scenarista, montažera i snimatelja Andersa Nilssona (1963) koji je uspjehu postizao u međunarodnim komercijalnim koprodukcijama, kao i serijom filmskih krimića s istim junakom policajcem, Johanom Falkom, da bi za ovaj film dobio najviše pozitivnih kritika, nagradu Amnesty Internationala na berlinskom festivalu, te nominacije za nacionalne nagrade za režiju i scenarij. Ta drama, u kojoj mrak pada i doslovno i preneseno, bavi se trima pričama o nasilju. U jednoj je protagonistica ugledna TV-novinarka koju kod kuće mlati suprug koji radi na istoj TV-postaji i omiljen je među zajedničkim kolegama, a kada ga ona nakon višegodišnjeg maltretiranja prijavi, svi su protiv nje, osim sestre i svekrve, koja jeisto maltretiranje doživljavala od svoga muža. Druga priča, na mnogo realističniji i dojmljiviji način od hollywoodskih filmova slične tematike, prikazuje prijetnje i strah koji proživljavaju oni koji samo pomisle svjedočiti protiv nasilnih zločinaca. Najdojmljivija priča ipak se zbiva među imigrantima koji se drže izdvojeno i žive i dalje prema starim patrijarhalnim pravilima. Autor ne precizira njihovu narodnost, iako – vjerojatno zbog političke ispravnosti – tinejdžerica Leyla naglašava da oni nisu muslimani, premda ih zbog izgleda i običaja Švedani takvima doživljavaju. Njezina starija sestra Nina u očima obitelji izgubi-

la je čast i postala kurvom zbog odgovora na jedan poziv na mobitel i zbog toga što je u školi nekoliko minuta razgovarala s kolegom druge nacionalnosti. Otac je time užasnut, a ostali muški članovi brojne obitelji pritišću ga da se suglasi s njihovom odlukom da se Ninu prisili na samoubojstvo. Ona bježi od kuće, ali se vraća na nagovor majke koja joj obećaje da će je odvesti baki u Njemačku. Međutim, na putu je muški članovi obitelji noću istjeraju iz motela i prisiljavaju da trči preko vrlo prometne ceste, a kada joj uspije prijeći cestu, drugi je dočekuju i tjeraju natrag, i to čine toliko dugo dok je konačno ne ubije neki kamion. Užasan prizor, potenciran majčinom dvoličnošću, jer upravo ona dovodi kćerku u klopku da ne bi na nju pala krivica za rođenje takve kćeri, koja se briše tek kćerkinom smrću, vjerojatno će se najduže pamtitи, ali i ostali noviji filmovi ovog ciklusa imaju niz okrutnih scena i u njima gotovo da nema traga društву tolerancije i razumijevanja (pa čak niti među samim Švedanima), nego se propituju mračne strane pojedinca i obitelji, ali i naličje demokratskog društva, a sve se to oblikuje vrlo originalnim nastojanjima stvaranja vlastitog stila.

Sve je to naglašeno prisutno i u *Kralju ping ponga* (*Ping-pongkingen*, 2008), nagradivanom (čak i u Sundanceu) cjelovečernjem prvcenu Jensa Jonssona koji bi po većini fabularnih elemenata mogao biti tinejdžerski film. U prvom planu su naglašeno gojazni dječak Rille i njegov mlađi, vižljasti brat Erik koji žive s ekstremno pretilom, ali živahnom majkom i njezinim partnerom koji im ide na živce, a oca kojeg obožavaju vidaju rijetko, jer radi na naftnim bušotinama. Na početku se čini da će to biti tugaljiva priča o nesretnom debeljku, no Rille, koji je najbolji stolnotenisac u školi, koristi tu sposobnost, a i vlastitu masu da bi maltretirao mlađe od sebe, jer ga vršnjaci odbacuju. Problemi se pojačavaju kada se otkrije da je otac alkoholičar i lažac, a i da je samo jedan od braće njegovo dijete. Rille reagira krajnje nasilno, pa čak autom gazi (ipak bez ozbiljnijih posljedica) mlađeg brata, te tako autor nasuprot očekivanjima gledatelja moguću žrtvu prikazuje kao nasilnika. Jonsson osim toga razvija i samosvojni modernistički filmski izričaj koristeći stilizaciju, narativne elipse, elemente groteske, ali i posebnu rasvjetu i naglašeno estetiziranu kameru koja s mnogo bijele boje (ne samo snijega kojeg ima zaista mnogo) izbljeđuje ostale boje, naglašavajući tako emocionalnu hladnoću protagonista, što rezultira vrlo uspjelim i dojmljivim ostvarenjem.

Još je radikalnije modernistički i programatski uperenje protiv Hollywooda *Nesvjesno* (*De ofrivilliga*, 2008). To je drugi cjelovečernji film Rubena Östlunda i jedan od međunarodno najnagrađivanih švedskih filmova u posljednje vrijeme, koji u početku dјeluje prilično dosadno svojim pažljivim uobličavanjem gotovo svakodnevnih situacija u kojima tek poneki detalj dјeluje začudno – primjerice kada čovjek koji je pri ispaljivanju rakete za svoj rođendan ozbiljno ozlijedio oko, ali usprkos tome nastavlja sa slavlјem da ne bi pokvario društvo, ili kada putnici autobusa dopuštaju da ih ucjenjuje vozač koji zbog minorne štete na WC-u odbija da ih odveze s putopoljine na kojoj se zaustavio. Postupno se ipak mosaik raznih nepovezanih priča pretvara u čvrstu cjelinu i stvara sugestivnu i mračnu atmosferu u kojoj se pokazuje odvratnost ljudske prirode i nemoć većine protagonisti da se odupru maltretiranju, pa čak i nedostatak želje da to učine, jer su zaokupljeni nastojanjem da ostanu neprimjećeni u grupi ma koliko to teško plaćali. Naglašeno mizantropskim stavom i mračnom slikom suvremenog društva i života u Švedskoj Östlund uspijeva ostvariti vrlo dojmljiv i kontroverzan antihollywoodski rad koji svojim idejama neće biti svima prihvatljiv, ali kojem se ne može odreći izrazita filmska zanimljivost.

Vi živi (*Du levande*, 2007) Roya Anderssona isto je veoma nagrađivan film u kojem je mosaik složen od znatno većeg broja ljudskih sudsina. Filmski efektno, uglavnom statičnim i relativno dugim kadrovima (i vrlo kratkim sekvencama), mračnim tonovima, ali ipak vizualno i kinestetički atraktivnim prizorima, daje kompleksnu sliku velikog broja ljudi i njihovih problema, idući od tragičnih do na poseban način čak komičnih scena. Gledatelj kao da se nalazi pred kaleidoskopom tužnih egzistencija prema kojima njihov tvorac (redatelj) ima odstup do te mjeri da se i naslov *Vi živi* može shvatiti kao autorova ironija, jer ta lica koja u tužnoj povorci defiliraju pred publikom i šminkom i osvjetljenjem izgledaju kao da su već umrla. Međutim švedska kinematografija unatoč tome i dalje očito intenzivno živi sa svojim sve nesretnijim likovima bez obzira na to što je, barem sudeći po ovom ciklusu, od vjere u toleranciju, multikulturalnost i mogućnost društva koje će njegovati humanističke vrijednosti i tako prevladavati i najteže probleme, došla do tamne slike svijeta nasilja i depresije. Njene znatne filmske vrijednosti navode nas da poželimo više susreta s tom vrlo vrijednom i zanimljivom produkcijom.

KINOREPERTOAR

Avatar

(James Cameron, 2009)



61 / 2010

Za *Avatara* Jamesa Camerona – autora znanstvenofantastičnih filmova *Terminator* (*The Terminator*, 1984), *Tuđinci* (*Aliens*, 1986), *Bezdan* (*The Abyss*, 1989) i *Terminator 2: sudnji dan* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991) koji su uspješno spojili visokobudžetni spektakl, klasično žanrovsko pripovijedanje i preciznu akcijsku režiju – možda je najporaznija činjenica da se malo što o njemu ima za reći kao o filmu, izuzev pouzdane izvedbe kad je u pitanju Cameronova visokobudžetna hollywoodska režija te, napokon, uspješno i suvislo implementiranje 3D tehnologije u filmsku industriju zabave. O *Avataru* se, kao o filmskom tekstu, može raspravljati prvenstveno (tek) kao o fenomenu, kulturnom artefaktu, odnosno kao o simptomu duha vremena. Simptomsko čitanje *Avatara* – njegove pripovijesti i motiva koji su mješavina umalo svih ideja i slika iz jednostoljetne povijesti znanstvene fantastike, kao i raznih, trenutno fluktuirajućih političkih, ekoloških i intelektualnih ideja od antimodernizma do *New Agea* – tako je tek novi (ali krunski) pokazatelj

tjeskobnog stanja svijesti suvremenog (zapadnog) homo sapiensa, usidrenog duboko u medijsko doba, krizu kapitalizma, nesigurni postrujanski svijet, najnoviju globalnu ekonomsku recesiju, vrijeme (anti)globalizma i bahatog divljanja liberalnog kapitalizma, nestanka suvisle lijeve opcije, ali i konačan pokazatelj potpune kreativne krize Hollywooda, gdje i nekada vješt pripovjedač, kakav je bio Cameron, naočigled odustaje od pripovijedanja filmske priče.

Priča *Avatara* naime tek je toliko dramaturški suvisla (plitki klišiji i neuvjerljivosti *Titanica* /1997/ smanjeni su na najmanju moguću mjeru) da održi naraciju u pogonu, što se ipak, u kontekstu nemuštil recentnih hollywoodskih visokobudžetnih ostvarenja, čini kao velik uspjeh; likovi su svedeni na gole ali plauzibilne dramaturške funkcije, njihov djelokrug određen i verificiran predispozicijama scenarija (invalid zanesen avatarskim tijelom). No, prije svega ta tvornica snova u pogonu održava tvornicu novca – u trenutku pisanja, *Avatar* je prešao 700 milijuna dolara

zarade na tržištu SAD-a, dvije milijarde 400 milijuna u svijetu, kao i 200 000 gledatelja u Hrvatskoj. To govori da Cameron i dalje itekako dobro osjeća puls publike – kapitalu je ionako bitno tek da se oplodi, pa činjenica da rad na scenariju ostaje područje u koje se najmanje uložilo masovnoj publici očito ne znači mnogo, možda već navikloj da naracije u najnovijoj visokobudžetnoj hollywoodskoj produkciji jedva da ima.

No, možda priču današnji gledatelji traže drugdje, a ne u Hollywoodu, koji je, čini se, u dubokoj krizi s obzirom na to da više nije u žiži industrije zabave, s obzirom na neprilagođenost studijskog sistema novome medijskom i internetskom svijetu. Gledatelji su, očito, *Avataru* spremni oprostiti nedostatak originalne priče, kao i djelomično umatanje u celofan predvidljive romanse, pa gledateljski fenomen *Avataru* vjerojatno treba pripisati uspješnom radu tvornice snova, to jest fascinaciji prikazanim svjetom djela, istinskom osjećaju začudnosti koji gledalac ima ne jer je posrijedi (naizgled) znanstvena fantastika. Osjećaj začudnosti pred novumom teorijski je temelj toga žanra (a spoznaja, kognicija, rezultat sraza izvanfikcionalnog svijeta čitatelja i drugačijeg, prikazanog fikcionalnog svijeta), no osjećaj začudnosti kod *Avataru* nije u filmu *Avatar*, nego pred filmom *Avatar* – dakako, ukoliko je 3D film i dalje film. Hoće li se, u eri nakon *Avataru*, hollywoodska filmska industrija odvojiti od "analognog", "plošnog" filma i prepustiti ga kao "zastarjelu" umjetničku platformu umjetničkim galerijama, kinotekama, specijaliziranim dvoranama i filmskim festivalima, a sama se, u svojim multipleksima, kao oduvijek primarno industrija zabave usmjeriti na trodimenzionalni film, pitanje je za budućnost i za neku drugu priliku, baš kao i već navedeno pitanje da li je 3D film uopće film.

Ono što se pred platnom *Avataru* zbiva jest, ukratko, izvorni osjećaj začudnosti, fascinacija slična gledateljskoj fascinaciji filmom u njegovim ranim danima. Premda 1895. prvi gledatelji filmskih snimki braće Lumière nisu, kako su tvrdile apokrifne priče, bježali u panici pred lokomotivom s filmskoga platna, gledatelji *Avataru* 2010. s naočalama na nosu doživjeli su, čini se, svemirski turizam iz prve ruke, došavši "najblže što će moći hodanju po drugom planetu". Možda je žanr znanstvene fantastike, maštan desetljećima u glavama čitatelja, time na filmu došao do konačne realizacije u stvarnosti (trodimenzionalnoga) filma, a možda je i sam film došao do stupnja kada, u trodimenzionalnoj formi, može dokraj ostvariti

svoje stvarnosne potencijale.

Ipak, mimo priznanja prikazanom svjetu mašte, bujnog ekosustava Pandore, njezine flore i faune, koja je sâmo utjelovljenje izraza "bioraznolikost", senzacionalnih (pa i prvoloptaških) atrakcija poput "lebdećih planina" ili "drvodoma", Stabla svjetova / Drva života (inspiranog Yggdrasillom iz nordijske mitologije, koje je uvelike figuralo i u najznačajnijem djelu znanstvene fantastike ranih 1990-ih, romanu *Hyperion* Dana Simmonsa, čije odjeke *Avatar* svakako nosi), *Avatar* apelira na publiku sada-i-ovdje konstruirajući svoju priču kao svojevrsnu komplikaciju strahova i želja svojeg vremena. Elementarno, pripovijest *Avataru* je pripovijest *New Agea*, idealna za *case-study* suvremenog (zapadnog) svijeta i njegova stanja svijesti. Riječ je o padu spekulativne fikcije (da upotrijebim sad krovni pojam za fantastičke žanrove) iz *science fictiona* u *fantasy*, iz utopijskih i kritičkih, subverzivnih i aktivističkih potencijala znanstvene fantastike u nekritičke i antimodernističke, samodostatne i pasivne "potencijale" tolkienovske fantastike. Ako znanstvena fantastika nikad nije bila simptom, nego akcijski plan, herojska fantastika (*fantasy*) kanonizirana *Gospodarom prstenova* J. R. R. Tolkiena prije svega simptom je vremena, a njezin procvat u popularnoj književnosti i kulturi u novije vrijeme (pod ruku s preobrazbom znanstvene fantastike u manjinski žanr, daleko od nekadašnje široke popularnosti) znak je vremena.

Onoga trenutka kada se američka filmska industrija – koja je počevši od *Star Warsa* i Stevena Spielberga do Michaela Baya sve donedavna uporno proizvodila visokobudžetne (i često kvalitetne) znanstvenofantastične spektakle (ma koliko ta "medijska znanstvena fantastika" bila zazorna "izvornom", književnom SF-u kao kritičkoj književnosti) – okrenula *fantasyju* (adaptacije serije romana o Harryju Potteru, adaptacija Tolkieneve trilogije *Gospodar prstenova* u režiji Petera Jacksona, adaptacije serije romana *Narnijske kronike* C. S. Lewisa, te niz blijedih kopija poput *Eragona*, *Percyja Jacksona* i *Olimpijaca* itd., ali nažalost i *Zlatnog kompasa*, promašene, kukavičke adaptacije genijalnog romana *Polarno svjetlo* Philipa Pullmana), postalo je sasvim očito da duh vremena prolazi strukturnu promjenu. U tom kontekstu, *Avatar* je film koji se otvara kao znanstvena fantastika, na tragu Cameranova ranijeg militarističkog fetiša (marinci u *Tudincima*), iskrcavanjem kolonizatorskih vojnih snaga na šumski svijet Pandore, da bi okončao u bijegu od fikcionalnoga

povijesnoga svijeta u izmaštani svjet plemenske, predtehnološke (prema vodiču kroz film, neolitske) kulture koja štiti svoje privatno vlasništvo, ali i na koncu dobiva svoj *ground zero*, spaljenu zemlju svetog prostora Drvodoma. U tom pogledu, *Avatar* nije drugo doli potencirana milenaristička maštarija o bijegu u *Wunschraum* karakterističan za *fantasy*, a u kojoj *Wunschzeit* (jer film se zbiva u budućnosti) znanstvene fantastike (p)ostaje samo okvir za traženje utočišta pred državom blagostanja (*welfare state*) izopačenom u državu ratnog stanja (*warfare state*), s tim da je sada taj *Wunschraum* postao predindustrijski (kako vodič naglašava) svijet prirodne raznolikosti. Reći da je neka kultura "primitivna" strano je žanru znanstvene fantastike, budući da se u tom žanru upravo i radi o otvorenosti drugačijim koncepcijama kulture i društvene zajednice, no sa stajališta ideološke kritike *fantasyja* svakako je riječ o regresu u zlatno doba, zamišljeno (da li ikad postoeće?) stanje čistoće i autentičnosti prije nego se svijet iskvario padom u povijesno stanje, početkom povijesti (u vidu otkrića novčane razmjene, kršćanstva, tehničkog progrusa, prosvjetiteljstva, racionalizma...). Upravo je o tome riječ u Tolkienu, kao i u Jacksonovim filmskim verzijama, a trodijelna struktura antimodernizma, iskon-povijest-eshaton (Zoran Kravar, *Antimodernizam*, 2004), sama je temeljna struktura *fantasyja*, koji tematizira svijet u kojemu se iskonska, drevna ravnoteža čovjeka, prirode i viših sila poremećuje, te junaci rade na restauraciji toga stanja, odnosno preobrazbi povijesnoga, trajućega vremena u eshaton, povratak iskonu.

Samo ime svijeta, Pandora, malo će u tijeku filma zazivati svoje mitološke konotacije, osim ako ne shvatimo da je iz Pandorine kutije pušten bauk – ne (hollywoodskog) marksizma, kako bi htio Žižek ("Avatar je epska potraga za seksom", *Jutarnji list*, 13. II. 2010), već bauk koji najavljuje raspad zapadnjačkog kapitalističkog svjetonazora i svijeta. Naime, pripovijest *Avatara* strukturalno se postavlja upravo kao pripovijest o povratku u iskonsko stanje, učijepljena u okvir znanstvene fantastike. Pandorin šumski svijet – koji Cameron preuzima iz romana Ursule K. Le Guin *Svijet se kaže šuma*, kao i iz njezine novele *Prostranija od carstava i sporija* – omogućen je znanstvenofantastičnim postupcima (buduće vrijeme, svemirsko putovanje, kolonizacija svemira...), kao i sama mogućnost prelaska u drugačiji oblik postojanja, iz čovjeka u Na'avija (avatarskim tijelom i njegovom upravljačkom konzolom, što je Cameron izravno preuzeo iz novele Poula Andersona

Zovite me Joe /1957/). Kritički poriv znanstvene fantastike Cameron slijedi i u inicijalnoj inspiraciji – militaristički etos zajedništva iz *Tudinaca* (poznat i, primjerice, iz *Tanke crvene linije / The Thin Red Line*, 1998. / Terrencea Malicka) odmijenjen je, istina, antimilitarističkim etosom u dalnjem tijeku filma, međutim taj antimilitarizam poistovjećen je s antikapitalizmom, to jest uspostavlja se jednadžba zapadna civilizacija = kapitalizam = militarizam, što je jednadžba koju je provela i Ursula Le Guin, ali i veći dio znanstvenofantastične književnosti, bilo negacijski bilo afirmacijski.

Cameron tu svakako slijedi Le Guin: kao što je njezin kratki roman *Svijet se kaže šuma*, koji opisuje ljudsku nasilnu, militarističku kolonizaciju šumskoga svijeta na kojemu su humanoidni stanovnici plemenska zajednica empatičara koja *osjeća šumu* i svoj prirodnji habitat, zapravo antimilitaristička i antiimperijalistička parabola američke intervencije u Vijetnamu (roman je tiskan 1972), tako je i *Avatar* parafraza toga romana: parabola američke intervencije u Iraku i – kako jedna fraza u filmu direktno kaže – "rata protiv terora". Na'aviji (na njihovu jeziku riječ znači naprosti Narod, kao kod sjevernoameričkih Indijanaca) nisu nego odjek Le Guininih "kričija", koji stoje za Vijetnamce (tj. Vijetkongovce); naspram njima stoje Le Guinini "yumen" (ljudovi), vojska, militarizam kao znak za sve najgore što čini okcidentalnog homo sapiensa, u Camerona – u tragu serije *Alien* – utjelovljena u Korporaciji. U izvornoj trilogiji *Alien* sveprisutna Korporacija upravlja ljudskim svemirom, no do *Avatara* stvari su se ipak bitno promijenile. Korporacija naime više nije "tek" strah znanstvene fantastike od globalizacije i korporativizacije društva – opisan primjerice još 1953. u *Svemirskim trgovcima* Fredericka Pohla i C. M. Kornblutha, i prisutan i u Philipa Dicka, s kulminacijom u *cyberpunku* 1980-ih (korporacija je glavni neprijatelj u globaliziranim, pos-tmodernim, prljavim i devastiranim urbanim svjetovima *cyberpunka*, od *Neuromancera* Williama Gibsona do komercijaliziranih, već rutiniranih odjeka *cyberpunka* u djelima Richarda Morgana 2000-ih).

Korporacija sada nije hir paranoičnih znanstvenofantastičnih vizionara, ona je stvarnost globaliziranog, medijskog svijeta 2000-ih u kojima se Dickove vizije čine kao strašna, tjeskobna i paranoična svakodnevica. Ta se svakodnevica u budućem svjetu *Avatara* prikazuje kao radikalizirana, *postcyberpunk-slika* Zemlje kao "septičke jame"; u popratnoj knjizi *Avatar: aktivistički vodič za pre-*

življavanje slike Zemlje prezasićena su varijacija na metropolis *Blade Runnera*, a Pandora/Eywa predstavljena je, u pseudoreligijskom žargonu *Vodiča*, kao novomilenijski kult za napaćene Zemaljce.

Odatle i konceptualni prijelaz iz znanstvene fantastike u *fantasy* tijekom pripovijesti *Avatar*, koja je, prema dostupnim informacijama, prošla dvadesetak godina dug put od ideje do premijere, tijekom kojega se pretvorila u kompozit svega i svačega, od okvira izvorne znanstvenofantastične priče, do njezine pretvorbe u plauzibilno narativno sredstvo za maštanje o bijegu od svijeta 2000-ih, u trodimenzionalno predočeni, umalo dosezljivi svijet "plemenitih divljaka" nastao persiflažom svih toposa znanstvene fantastike i njezine imaginacije (osvajanje novih svjetova, zapanjujuća flora i fauna, leteće planine, ogromna prostranstva, hologramske projekcije, kiborška tijela, masivni strojevi za hod po tudim svjetovima...) i imaginacije *fantasyja* (zmajevi, netaknute šume...), kao i trivijalnih planetarnih romansi Edgara Ricea Burroughsa (alienska princeza, prehistojska flora i fauna). Korporacija je dakle postala Zlo, istoznačnica sa znanošću i progresom, koji su pak neraskidivo isprepleteni s vojnom industrijom, s militarizmom koji je sinonim za kapitalizam, s tehnološkim progresom koji uništava prirodno stanište, s modernizmom koji sve to obuhvaća, te se – i ostavimo li postrani točnu primjedbu da *Avatar* brani kapitalizam, tj. pravo na vlasništvo, a da je suštinski tu riječ o antikorporativizmu – u trenutku kada su ideali tehničkog i znanstvenog progrusa nestali, kao što su se izvito-perili i održivi razvoj, liberalna ekonomija i građanska država, kao privlačna i prikladna tendencija javlja se poriv za povratkom u zamišljeno idealno stanje, primordialno vrijeme kada je čovjek bio jedno s prirodom i okolišem, kada nisu postojale tehnologija i znanost da uništavaju prirodu, kada je čovjek doslovce bio jedno s prirodom, organski (odatle u filmu antimodernistička biofilija i vitalizam, povezan s anarhoprimitivističkim i environmentalističkim idejama) i biološki, i jedno sa svemirom, to jest sa svim živim bićima. Odatle u filmu Stabilo svijeta, dok je cijela "vjera u Pandoru" – koja je, poput oceana iz *Solarisa* Stanisława Lema ili planeta-šume iz *Prostranija od carstava i sporija* Ursule Le Guin, cijela jedno jedino misleće biće, sveg korijenja povezanog poput sinapsi u megamozak, kako kaže *Avatarov* popratni *Avanturistički vodič za*

preživljavanje: "biointernet", "skupna svijest ... doslovno, Majka Priroda" zvana Eywa – zapravo persiflaž teorije o Geji Jamesa Lovelocka.

A u *Avataru* sve se te naplavljene ideje, svjetonazorske tendencije, popularne predodžbe i novodobna vjerovanja ostvaruju doslovce, kako i pristoji žanru znanstvene fantastike u kojem Drugo i nije nego metafora realizirana u *alienu*, a susret s drugošću opredmećena u Prvom kontaktu. Isto tako, i *fantasy*-kompleks *Avatar* realizirana je metafora, a ne bijeg u esteticističke, samodostatne antimoderne svjetove tolkienovske fikcije: glavni lik zahvaljujući žanrovskim okvirima (kolonizacija tuđinskih svjetova stoji kao simbolički znak za europsko osvajanje "Novog svijeta" i kao znak za globaliziranu korporacijsku eksplataciju lokalnih resursa) dobiva mogućnost da doslovce ode na drugi svijet – u antimodernistički protusvijet – te da ondje doslovce dobije novo tijelo te da na posljeku doslovce pobjegne u primordijalni, plemenski svijet u kojemu će biti jedno s cijelim ekosustavom, empatički, doslovce (pomoću fizičkog spajanja pletenicama – svojevrsnim *cyberpunk* neurokonektorima) osjećati sva živuća bića (Eywu), biti istinska osoba nekontaminirana individualizmom koji je i osobno zlo, ali i glavni uzrok "zastrandjenja" moderne, zapadnjačke civilizacije tehnike i znanosti. *Avatar* u tom smislu prestaje biti znanstvena fantastika jer je u biti površni politički film, svojevrsni novomilenijski populistički transcendentalizam sa svojim povratkom prirodi, ostajući u suštini, svojim ustajanjem u obranu privatnog posjeda, odjek amerikanizma. Budući da nema plan akcije doli želje za bijegom, on se pretvara u iživljavanje milenarističkih, *New Age* sanjarija o antimodernističkoj utopiji, usput djelomice padajući kao žrtva vlastitih rasnih predrasuda, svodeći svoju pripovijest na imperijalnu, rasnu fantaziju u kojoj bijeli muškarac, koji pronalazi plemenitu, divlju (dovoljno humanoidnu) princezu doslovce može odbaciti, u krajnjoj *fantasy*-gesti, i tijelo (bazu) svoje rase i duh (nadgradnju) svoje kulture. Činjenica da realizaciju sanjarije više ne omogućuje samo žanr, nego i sam trodimenzionalni film potpomognut kompjuterski generiranom, hiperrealističkom animacijom (koja se više ne razlikuje od "žive" glueme) uzrok je pak da je *Avatar* od još jednog (znanstveno) fantastičnog spektakla postao simptom svoje tjeskobne epohe.

Tomislav Šakić

Crnci

(Zvonimir Jurić i Goran Dević, 2009)

Crnci su film između. Prikazuje što se događa između bitka u ratu, u trenucima predaha i razmišljanja. Prevedeno na jezik naracije, prikazuje što se događa između ključnih fabularnih točaka, između dijelova radnje u kojima se odvija vanjska akcija. Film bismo mogli opisati kao tipičan slijed "nedogađajnosti", ali bolje bi mu pristajala sintagma "film između događajnosti". Akcijski dijelovi radnje u filmu su prisutni, ali su narativno potisnuti na razne načine. Prva ključna fabularna točka radnje jest mučenje i pretpostavljeno ubijanje koje glavni likovi, hrvatski vojnici, izvode nad neznanim ljudima. Iz određenih podataka u filmu (kao i priznanja samih autora) jasno je da se ovim događajem aludira na "slučaj Garaža", tijekom kojeg su paravojne postrojbe pod zapovjedništvom Branimira Glavaša mučile i ubijale srpske civile u jednoj garaži (u filmu paravojna postrojba muči i ubija u garaži, a Ivo Gregurević kao zapovjednik Ivo ima čak određenu fizičku sličnost s Glavašem). Taj događaj prethodi prikazanom u filmu, a naznačen je tek kadrovima garaže obilivene krvlju, štutrim spominjanjem u dijalozima vojnika i očitim psihičkim utjecajem koji je imao na likove. Drugi ključni događaj odlazak je grupe hrvatskih vojnika na srpsko tlo preko Dunava, koji završava njihovom pogibijom. On također prethodi prikazanom u filmu, a prisutan je samo u dijalozima vojnika i audiosnimci poziva vojnike u pomoć. Treći ključni događaj, kojim završava fabula filma, jest odlazak grupe vojnika, glavnih likova u filmu, preko Dunava da pukupe mrtve suborce i dovrše njihov zadatku. Na tom se zadatku oni međusobno poubijaju, a prezivi samo vojnik Darko (Rakan Rushaidat). Taj je dio filma prikazan, ali na početku filma. Sam trenutak obračuna traje vrlo kratko.

Dakle, autori su odlučili akcijske dijelove radnje izostaviti ili ih se riješiti odmah u uvodu. Čak su i scenu obračuna glavnih likova mogli ostaviti neprikazanu, ali očito su zaključili da trebaju na opipljiv način prikazati kako su buknule tenzije koje su tijekom radnje filma rasle unutar umova glavnih likova. Budući da je ideja filma staviti težište zanimanja na psihu, a ne na akciju, napravili su

solomonsko rješenje: prikazali su akcijski vrhunac radnje, ali su ga smjestili na početak. Nakon toga održeno-ga uvoda slobodno su mogli preći na ono što ih najviše zanima – na prikaz trenutaka između mučnih događaja u kojima likovi promišljaju ili pokušavaju ne promišljati ono što su učinili.

Njihovo promišljanje o zločinu koji su počinili nikad se ne eksplicira riječima. Vojnici nikad ne govore o onome što su učinili, a jedino Franjo (Franjo Dijak), koji najviše razmišlja o učinjenom, šturo i implicitno progovara o tome. Jedini koji slobodno i otvoreno progovara o onome što je učinio jest onaj koji grižnje savjesti zbog učinjenog nema ni malo – zapovjednik Ivo. Razgovor o učinjenom nikad se ne događa između vojnika koji su činili zločine. Ivo o tome raspravlja sa svojim kolegom zapovjednikom, a Franjo implicitno spominje zločine vojniku Barišiću (Krešimir Mikić), koji je tek kasnije došao u jedinicu. Film je siromašan i postupcima koji bi se mogli opisati kao reakcija likova na ono što su učinili. Jedini koji djelatno reagira potaknut počinjenim zločinima jest Franjo.

On u jednom prizoru kaže zapovjedniku Ivi da ne želi više činiti takve stvari, a na kraju fabule u međusobnom obračunu ubije zapovjednika, što se može protumačiti kao njegova bijesna reakcija na Ivinu opetovanu sklonost ubijanju. Očito svi vojnici, osim djelomično Franje, odlučili su verbalno i djelatno ignorirati ono što su učinili. Utjecaj onoga što su učinili najviše se vidi u njihovim neverbalnim gestama, trivijalnim radnjama i usputnim reakcijama. Franjo je cijelo vrijeme nervozan, bijesan i asocijalan. Darko je mlitav, snužden, plačljiv, također asocijalan i očito opterećen tmurnim mislima. Jedini koji je naizgled miran jest Šaran (Nikša Butijer). On reagira i djeluje kao da se radi o uobičajenom danu odmora u vojničkom životu i trudi se motivirati druge da se slično ponašaju: "Ajmo kartat!", veli on i tjera suborce da mu se pridruže. Međutim, njegova smirenost i raspoloženost zapravo je maska, privid normalnosti koji želi stvoriti. Šaran, jedini od vojnika kojeg ne vidimo nikad u meditativnom raspo-



loženju, očito je odlučio potisnuti ono što se dogodilo i natjerati suborce da učine isto. No njegova potisnuta čuvstva moraju pronaći neki alternativni način da izbjiju na površinu. A to se i dogodi kad novak Barišić lupi nogom mačku o kojoj se Šaran skrbi, te nakon što to ovaj opazi bjesno nasrne na Barišića i ozbiljno mu zaprijeti da to više nikada ne učini. Očito i Šarana muči grižnja savjesti zbog učinjenoga, koju pokušava umiriti brigom za jedno živo biće.

Svaki lik, na svoj način, nastoji pobjeći od strahota rata i strahota vlastitih postupaka u njemu, a kod Šarana to se iskazuje brigom za skotnu mačku. Budući da su svi učesnici rata ukaljani njegovom prljavošću, jedina nevina bića koja se mogu u njemu susresti su životinje, pa je Šaranovo emocionalno fokusiranje na mačku pokušaj stvaranja emocionalnog zaštitnog balona od vanjske (i vlastite unutarnje) realnosti. Darko bijeg nalazi u povlačenju iz vanjskog svijeta u svoj unutarnji svijet, u odabiru uloge pasivne žrtve nemoćne se suprotstaviti ratu koji mu nameće ulogu krvnika (ovaj je zaključak doduše pomalo nategnut jer je Darko šturo okarakteriziran te je u području likova najslabija točka filma), a Barišić doslovno pokušava pobjeći nakon što shvati u kakvoj se vojnoj jedinici

našao. Franjo je jedini lik koji se nastoji suočiti s onim što je učinio, a rezultat njegova hrabra suočavanja jest odbijanje dalnjeg sudjelovanja u zločinima. Međutim, ni Franjo ne uspijeva umaknuti oštrom kandžama svoje grižnje savjesti, a bijeg od nje pokušava naći u ovisnosti o drogi, a kad krivnja postane nesnosna, bijeg će pronaći u samoubojstvu tijekom završnoga obračuna.

Pitanje jest: Treba li grižnja savjesti ikomu? Za razliku od zapovjednika IVE, koji nema ni trunke grižnje savjesti, ostala tri počinitelja zločina imaju je napretek, ali ona im ni u jednom trenutku nije pomogla, niti je obrisala ono što su učinili. Jedino ih je natjerala na potiskivanje emocija (Šaran), depresiju (Darko) i samoubojstvo (Franjo). Jedinu kvalitetnu radnju učinio je Franjo objavivši da više ne želi sudjelovati u zločinima, ali taj čin nije napravio zahvaljujući grižnji savjesti, nego zbog suočavanja s vlastitom odgovornošću. Taj je čin jedini trenutak u kojem netko od likova priznaje i prihvata svoju odgovornost za zločin: "Više to ne želim raditi", veli Franjo. Grižnja savjesti ne tjera nas na donošenje kvalitetnih odluka, već nas opterećuje suvišnom krivnjom zbog dogadaja koji se više ne mogu promijeniti i vodi u nedjelatna stanja putem samopotiskivanja (Šaran), samosažaljevanja (Darko) i

samouništenja (Franjo).

Crnci su film koji je uspio bez uporabe eksplisitnih sredstava izazvati ono što se postiže upravo uporabom tih sredstava. Bez eksplisitnih prikaza ratnih strahota (osim vrlo kratkog prizora oružanog obračuna između glavnih likova) uspio je izazvati dojam mučnine i jeze uzrokovane ratnim strahotama. Uz kratak, ali jezovit prizor okrvavljene garaže (često nagovještaj užasa izaziva veću strahu nego njegovo eksplisitno prikazivanje), za stvaranje dojma mučnine i jeze znatno je zaslужna opća atmosfera filma dobivena fotografijom niskog kluča, ogoljelom scenografijom napuštenih prostora, minimalističkom zvučnom kulismom i siženjom dominacijom neugodne "nedogađajnosti".

Također, uspio je dojam polučiti bez eksplisitnih dijaloga, izjava ili prenošenja misli te uz ograničen broj postupaka likova izraziti njihove osjećaje i misli o počinjenim zločinima. Kao što sam ustvrdio, temeljni osjećaj koji prožima likove jest krivnja i grižnja savjesti. Zapravo, držim da je dočarani osjećaj grižnje savjesti zasluzniji za dočaranje dojma jeze i mučnine od spomenutih stilsko-narativnih postupaka. Najjezovitije stvari koje se događaju na našem svijetu događaju se upravo u našem umu, a *Crnci* su sa solidnim uspjehom uspjeli dočarati razarajuću silu grižnje savjesti (dalnjim promišljanjem možda je moguće spomenute stilsko-narativne postupke opisati kao pomoćno sredstvo dočaranja osjećaja glavnih likova). Time film ističe osjećaj grižnje savjesti kao jedan od (zanemarenih) užasa rata – užasa koji se ne događa za vrijeme ratnog sukoba, već nakon njega, kad počinje sporo, ali temeljito nagrizati duše vojnika koji su u ratu činili loše stvari.

Što se tiče prikaza ratnih zvjerstava, koje su počinili hrvatski vojnici, *Crnci* idu korak dalje od filmova *Svjedoci* (2003) Vinka Brešana i od *Živi i mrtvih* (2007) Kristijana Milića. Dok su *Svjedoci* prikazali neplanirano ubojstvo srpskog civila, a *Živi i mrtvi* zločine počinjene nad vojnicima u ratnom sukobu, *Crnci* prvi put prikazuju ono najgore što su hrvatski vojnici činili za vrijeme rata, a što do ovog filma nije bilo tematizirano – plansko mučenje i ubijanje civila. No *Crnci* se ipak nastavljuju na *Svjedočke* na jedan

način. Naime, i *Svjedoci* tematiziraju osjećaj grižnje savjeti u ratu. U složenoj strukturi Brešanova filma tematizira se nekoliko stvari, a grižnja savjesti kroz lik vojnika koji se nakon ubojstva srpskog civila raznese bombom. Dok je u *Svjedocima* grižnja savjesti bila tek jedan dio filma, u *Crncima* je ona njegov idejni temelj.

Crnci su po još nečemu, u usporedbi s ostalim hrvatskim filmovima o ratu, napredan film. Oni su film koji je na najradikalniji način uspio izbaciti događajnost iz hrvatskog ratnog filma i preusmjeriti pažnju s ratnog događaja na ljude u ratu. Odnosno, to je hrvatski ratni film koji se najkvalitetnije bavi utjecajem rata na ljudskost. U većini hrvatskih ratnih filmova također se promišlja utjecaj rata na ljude, ali u njima dominacija događaja: *Bogorodica* (Neven Hitrec, 1999), *Živi i mrtvi*, *Svjedoci*, *Andele moj dragi* (Tomislav Radić, 1995), *Vidimo se* (Ivan Salaj, 1995), *Svaki put kad se rastajemo* (Lukas Nola, 1994), *Chico* (Ibolya Fekete, 2001), žanrovskog: *Živi i mrtvi*, stilskog: *Svjedoci* i alegorijskog: *Nebo sateliti* (Lukas Nola, 2000) ne daje ljudima da dođu u prvi plan na način na koji su došli u filmu Jurića i Devića, lišenom ili gotovo lišenom događajnosti, žanrovskog, naglašeno stilskog i alegorijskog.

Kad smo već kod smještanja *Crnaca* u kontekst hrvatskog filma, nijedan hrvatski dugometražniigrani film nije do kraja oduševio svojom autorskom posebnošću te ostavio dojam koji je potrajao još dani. *Crnci* su još jedan takav film – dobar film, s upečatljivom atmosferom, zanimljivim likovima i materijalom koji tjera na razmišljanje. Ali atmosfera nije ona koja bi se pamtila baš kao atmosfera tog filma, likovi nisu takvi da će trajati i postojati nakon kraja filma, nijedan stilski postupak nije za pamćenje, a promišljanje filma nakon filma nije bilo predugo i preduboko – dapače, neke sam tvrdnje ispisane u ovom tekstu morao iščupati iz svojih utisaka. Dojam o ograničenoj kvaliteti ovoga i svih hrvatskih dugometražnihigranih filmova prati i količina nagrada koje su dobili te, općenito, njihova svjetska reputacija: i ovaj film osvojio je neke nagrade na stranim festivalima, ali ne one ključne. I ovaj film bit će pomalo zapažen u svijetu, ali ništa više od toga.

Juraj Kukoč

Čovjek ispod stola

(Neven Hitrec, 2009)

61 / 2010



Deset godina poslije cijelovečernjeg i granog prvenca *Bogorodica* (1999) kojim je osvojio Zlatnu Arenu za najbolji film te Arene za glavnu žensku (Lucija Šerbedžija) i mušku ulogu (Ivo Gregurević), Neven Hitrec snimio je *Čovjeka ispod stola*, svoj treći dugometražni igrani film. Nakon spomenute *Bogorodice* kojoj su, unatoč vizualno atraktivnom prosedu, kritičari zamjerali lošu dramaturgiju i nerazrađene karaktere, Hitrec je snimio i film *Snivaj zlato moje* (2005), nostalgičnu melodramu i kroniku jednog razdoblja koja je golikovski opisivala život trešnjevačke obitelji za vrijeme i nakon Drugog svjetskog rata. Bio je to ujedno i jedan od skupljih hrvatskih filmova koji, unatoč nekoliko osvojenih Arena, nije polučio značajan uspjeh u kinima.

Kao i u svom prethodniku, i u *Čovjeku ispod stola* Neven Hitrec radnju je smjestio u jedan od zagrebačkih kvarto-

va, ovaj put na tržnicu u Dubravi. Scenarij ove, uvjetno rečeno, urbane drame potpisuje autorov otac te pisac kulturnih *Smogovaca*, Hrvoje Hitrec kojemu je kao predložak poslužila istoimena knjiga Vjekoslava Dominija. Navedena tržnica okupljalište je raznih likova koji na njoj rade (neki i žive) i koji su većinom propalice, alkoholičari, prostitutke, ubojice i ostali poznati pripadnici sličnih polusvjetova. Iz tog okruženja izdvaja se Groš (Luka Petrušić), blago retardirani mladić koji je zaljubljen u prodavačicu pilića Lidiju (Jelena Lopatić), djevojku Groševa prijatelja Surija (Ronald Žlabur). Prije nego što ga ubiju lokalni kriminalci, Suri će Grošu ostaviti poveću svotu novca na čuvanje s kojom Groš želi sebi i Lidiji priuštiti pristojan život. Osim te glavne narativne linije u filmu postoje još brojne paralelne radnje koje je teško opisati u nekoliko rečenica. Između ostalog, Grošu dolazi otac iz

Argentine, Lidija je žrtva incesta, pojavljuje se anđeo/Bog u liku Vanje Dracha i, dakako, tržnicu planiraju srušiti radi izgradnje novog trgovačkog centra.

Brojne sporedne priče i način na koji su izložene dovode do toga da je film žanrovske gotovo nemoguće odrediti. On sadržava elemente urbane socijalne drame (čini se, s obzirom na probleme s kojima se suočavaju likovi i samo mjesto radnje, da je ta komponenta najsnažnija), no, osim toga, nezanemarivi su i oni humoristični, melodramatski, kriminalistički i groteskno-bizarni elementi koji svi zajedno dovode do toga da film postaje neobična mješavina različitih žanrova i stilova. Tome značajno doprinosi i njegov kičasti kraj u kojem Bog (spomenuti Vanja Drach u svojoj pretposljednjoj filmskoj ulozi) omogućuje nesretnim likovima sretan kraj, što stvara krajnje nadrealno-fantastičan dojam.

U usporedbi s filmom Dominijev predložak djeluje krajnje benigno. Radi se o istoimenoj komediji u dva čina u kojem nema velikog broja likova iz filma. Hitrecov mikrokozmos kod Dominija je sveden samo na navedenu glavnu narativnu liniju i prvenstveno se usredotočuje na stvaranje humorističnih elemenata, u čemu u velikoj mjeri i uspijeva. Hitrecu je Dominijev tekst poslužio samo kao osnovni kostur na kojem je ispleo svoju priču pritom znatno pojačavajući (melo)dramatske elemente, dok su, po riječima samog redatelja, humorni elementi svjesno oslabljeni.

U izgradnji Hitrecove mozaične priče sudjeluje plejada hrvatskih glumaca (osim spomenutih tu su i Filip Radoš kao Grošev biološki otac, Damir Lončar, Ljubomir Kerekeš te uobičajeno dobra Marija Škaričić). Jelena Lopatić i Luka Petrušić uspješno dočaravaju glavne likove koji kroz svoje tragikomične živote prolaze ispunjeni naivnošću i jednostavnošću. No, svojim vanjskim izgledom i pojmom svakako se izdvajaju Mirjana Rogina kao prostitutka i Vera Zima u ulozi alkoholičarke i Groševe majka. U stvaranju njihovih likova i pojačanoj stilizaciji njihovih karaktera značajnu su ulogu ostvarile kostimografinja Željka Franulović i šminkerica Snježana Gorup.

Kao što je spomenuto, film između ostalog pokušava biti i socijalno-kritički komentar hrvatske svakodnevice u kojima su žrtve moći i krupnog kapitala obični, priprosti ljudi, što bi kod gledatelja trebalo izazvati suosjećanje. Društвom prikazanim u filmu vladaju sasvim iskrivljene

moralne vrijednosti, pohlepa, sebičnost i prijevara. Sredina u koju su smješteni likovi Hitrecova filma prikazana je kao oličenje pljački i razbojstava, kao sredina u kojoj je jedini moralan lik mladić s poteškoćama u razvoju, napušten od rođenja. Kada se u takvu situaciju rušenje tržnice postavi kao jedan od glavnih problema, kod gledatelja takvo ugrožavanje habitusa likova ne stvara željeni dojam. Sukladno tomu, ne postiže se ni identifikacija s likovima. Dramatičan je element u tom slučaju izostao, a liku konobarice Jasne (Marija Škaričić), na čiji će život rušenje tržnice značajno utjecati, nije posvećena dovoljna pozornost.

Svijet koji prikazuje Hitrec nije humorističan, već žalostan, ali i sasvim nerealističan. Naime, pokušaj prikazivanja hrvatske svakodnevice na tragikomičan način nije uspješno ostvaren jer je teško vidjeti tržnicu u Dubravi kao metaforu hrvatskog društva u kojem su jedini "normalni" ljudi, koji nisu vođeni pohlepolom i grampljivošću, mentalno zaostali ili su žrtve incesta. Priprosti je Groš kreiran kao lik koji izaziva simpatično odobravanje gledatelja, ali i kao lik nesvjestan činjenice da je predmet poruge i društvenoga ismijavanja. S obzirom na takvu situaciju, on će biti nagrađen od Boga u spomenutom završetku koji podsjeća na neke od priča Oscara Wildea gdje dobri i skromni ljudi tek nakon smrti dobivaju zaslужeno blagostanje. Kao najveći kompliment filma sva-kako treba izdvojiti atmosfersku glazbu Darka Hajseka, čija tema ima ključnu ulogu u stvaranju ugođaja filma, opći vizualni doprinos snimatelja Stanka Hercega, kao i strukturu filma koja je vješto izgrađena od duljih, ali ne i statičnih kadrova (ponekad i kadar-sekvencama) kojima se doprinosi izgradnji vizualno ugodno stiliziranog filma preglednog pripovijedanja. Na taj način pokreti kamere kreiraju nešto sporiji tempo koji je u harmoničnom preklapanju s Hajsekovim tonovima.

Unatoč nedostacima ovoga filma, ostaje činjenica da hrvatskom filmu nesumnjivo još uvijek nedostaje znatno veća podrška publike. Dokaz tome je i da je *Čovjek ispod stola* relativno rano skinut s repertoara zbog slabe gledanosti te podatak da je i potpisnik ovih redaka 72 minute filma odgledao u potpuno praznoj kinodvorani. Istovremeno dok neki, ne znatno bolji hollywoodski filmovi imaju svoju stalnu publiku, većina hrvatskih filmova, boljih ili lošijih, i dalje prolazi gotovo nezapaženo.

Vladimir Šeput

Duga

(*Joško Marušić, 2009*)

Domaći dugometražni animirani film osuđen je na posebno visoka očekivanja i seciranje posebno oštrim skalpelom od strane filmske kritike. Napokon, ovisno o tome brojite li koprodukcije i poluprofesionalne pokušaje, nabrojat ćete ih tek negdje između tri i šest u izuzetno dugo, produktivnoj i uspješnoj povijesti hrvatske animacije.

Većina filmologa zacijelo će *Dugu* Joška Marušića zabilježiti kao četvrti hrvatski dugometražni animirani film i prvi nakon više od deset godina. Relativan uspjeh *Čudnovatih zgoda Šegrta Hlapića* (1997) Milana Blažekovića nije otvorio vrata nastavku produkcije, pogotovo ne industriji, ali iz današnje perspektive se i ne čini da je trenutak bio pogodan. Posljednji veliki festivalski hitovi Zagreb filma bili su već desetljeće iza nas, a revolucionarno napuštanje studijskog sustava proizvodnje kratkometražnih animiranih filmova u Hrvatskoj teško je pratilo dinamiku bogatijih zemalja gdje su novonastali "mikrostudiji" imali puno više komercijalnih poslova na televizijskim špicama i reklamnim filmovima. Sve u svemu, radilo se o prilično neprijateljskom okružju za animiranu produkciju. Međutim, baš nekako u to vrijeme poklopilo se sazrijevanje nekoliko samosvjesnih mlađih autora koji su, po uzoru na zapadne kolege, osnivali male studije i uspjeli se nametnuti kvalitetom i fleksibilnošću na našem, a u novije vrijeme i svjetskom tržištu komercijalne animacije, dok je u Zagrebu, na Akademiji likovnih umjetnosti, osnovan odsjek za animaciju i nove medije. Floskula "Zagrebačka škola crtanog filma" tim se potezom trebala utjeloviti. Novi milenij, novi stilovi, nove tehnike, novi sustav proizvodnje označili su za hrvatske autore, srećom, početak novih uspjeha na umjetničkom i komercijalnom planu. Nagrade na najuglednijim svjetskim festivalima animacije s jedne, međunarodni televizijski projekti na najvećim scenama s druge strane, nagovijestili su da se feniks hrvatske animacije uzdiže.

Proces vraćanja samouvjerenog smiješka na lice domaće animacije s velikom je pažnjom ispraćen i u krugovima kulturnih djelatnika i u masmedijima, kao što i dolikuje,

sjetimo li se s koliko su gorčine isti ispratili kreativnu kruz u sljed koje smo morali prihvatići da ugledne nagrade sve rjeđe stižu u vitrine domaćih studija i autora, a da je Hrvatska ostala velesila crtanog filma samo u pamćenju starijih ljubitelja tog filmskog roda. Izvan naših granica, istovremeno, animacija proživljava nevjerojatan i prije tridesetak godina nezamisliv procvat. Najbogatije i granofilmske produkcije gotovo u svakom kadru koriste elemente CGI tehnologiju, klasična animacija sve je popularnija na internetu, u televizijskim serijama i u reklamnoj industriji, dok se količina dugometražnih animiranih filmova proizvedenih širom svijeta eksponencijalno povećava iz godine u godinu bez i najmanjeg navoještaja o usporavanju. Čak je i zagrebački Animafest, koji se tako dugo držao tradicije i uglavnom odolijevao promjenama, prije nekoliko godina uveo posebno dugometražno izdanje, gotovo prinuđen količinom naslova u tom formatu.

Sumiramo li sve gore navedeno: uspjehe domaćih animatora u kratkometražnim formama, nezanemariv broj akademski sposobljenog kadra, komercijalne i umjetničke uspjehe dugometražnih animiranih filmova u svijetu, svu jeftiniju tehnologiju proizvodnje, pitanje se nametnulo samo: kada ćemo se i mi opet upustiti u dugometražnu animiranu filmsku avanturu? Iako se struktura financiranja hrvatskog filma upravo preselila iz ruku Ministarstva kulture u specijaliziranju instituciju (HAVC), inicijalna sredstva za početak produkcije dugometražnog animiranog filma su 2007. osigurana i jedini pristigli scenarij, adaptacija pripovijedaka *Duga* i *Alkar* Dinka Šimunovića, pod zajedničkim naslovom *Duga*, odobren je za realizaciju. Pokušamo li ocijeniti uspjelost nekog filmskog djela, neminovno se moramo zapitati s kojim ciljem je ono producirano. Isti kriteriji neće jednakost pristajati studijskom blockbusteru i malenom festivalskom filmu.

Autor scenarija, redatelj, glavni crtač i još ponešto, Joško Marušić, u brojnim je intervjuiima prije i za vrijeme produkcije *Duge* najavio kako se ovim filmom namjerava ugurati u utrku za Oscara i višestruko umnožiti uložena



sredstva. Podsjetimo se samo izjave koju prenosi *Jutarnji list* od 27. prosinca 2009: "Za godinu dana me pitajte koliko je *Duga* zaradila, a ako zaradi manje od deset milijuna eura, onda ću priznati da nemam pojma što je animacija." Osobno mislim da film neće biti ni razmatran za neku poznatiju nagradu, a pogotovo ne očekujem da će povratiti, kamoli umnožiti uloženi novac. Ali to će biti predmet razmatranja, a nadam se i ozbiljne analize u krugovima financijera, tek za nekoliko godina. Sam nas autor poziva da se suzdržimo procjenjivanja uspjeha sve dok film ne bude u kinima barem godinu dana. Ovaj će tekst nastojati u tom pogledu biti korektan i koncentrirati se na tehničke karakteristike i stilove animacije s jedne strane, te tretman pisanog predloška s druge, suzdržavajući se zauzeti čvršći stav o kvaliteti i komercijalnosti djela.

Tražeći način da se natječe za gledatelje s najbogatijim produkcijama, Joško Marušić odlučio je izbjegći konkureniju kojoj financijski ne može parirati: DreamWorks i Pixar/Disney svojim su se ljudskim i procesorskim kapacitetima pobrinuli da im nitko ne može ravan u spektakularnosti na polju najpopularnije tehnike animacije – animacije trodimenzionalnih računalnih modela. Druga tehnika koja je imala veće uspjeh kod posjetitelja kina zadnjih desetak godina, stop-animacija, odnosno lutka-film u spektaklima britanskog studija Aardman i u djelima američkog redatelja Henryja Selicka, također je doveđena do nedostiznih produkcijskih i financijskih uvjeta. Čini se prilično inteligentan, dakle, odabir klasične ani-

macije crteža kao primarne tehnike za film *Dugu*, što do nekle potvrđuje i činjenica da je 2009. godine Disneyjev studio, koji je već nekoliko godina financijski gotovo nepogrešiv, produciraо novi klasično animirani film *Princeza i žabac*. A pohalan je i razvidan trud da se u film ugradи barem malo tradicije naše trofejne "škole" animiranja. Međutim, čini se da se autorski tim nije mogao disciplinirati i držati jedne tehnike, ili se barem potruditi zadržati privid konzistentnosti, plod čega je jedan od likovno najneujednačenijih animiranih filmova koje sam dosad imao prilike gledati. Kadrovi trodimenzionalnih modela okoliša, u kojima se kamera neprestano, gotovo nekontrolirano kreće – vrijedi primijetiti da je vjerojatni razlog za to što se složeni pokreti kamerom u računalnom okružju trodimenzionalnih modela izrađuju brzo i jednostavno – izmjenjuju se sa meditativnim, minimalno animiranim kadrovima u kojima dominiraju likovi. No kontrastiranje se čak ni ne zaustavlja na supostavljanju nekonistentnih kadrova. I unutar jednog kadra počesto su planovi postavljeni tako da se čini kako su skupljeni iz više različitih filmova. Budući da je najveći dio animiranja proveden rotoskopijom ("precrtavanjem" odglumljenih i kamerom snimljenih kadrova), u pokretu i crtežu protagonista prisutan je izraziti hiperrealizam, koji povremeno djeluje upravo groteskno zalijepljen preko pozadina nacrtanih Marušićevim prepoznatljivim karikaturalnim stilom. Primjerice, u segmentu filma koji se odvija za vrijeme alke, u publici vidimo poznato lice Marte savršeno realističkih

tjelesnih proporcija, a oko nje gomilu karikaturalnih likova koji jedva nalikuju na ljudska bića.

Možda najveći "uljez" u likovno-animacijskoj strukturi filma ipak su Srnni zamišljeni prijatelji. Pristup njihovu "oživljavanju" najbliži je u filmu tradiciji klasičnog crteža i animacije, što po karikaturalnim deformacijama, što po osnovnom principu disneyjevskog pokreta – tzv. *squash and stretch* tehnici. Likovi kojih u Šimunovićevim djelima nema, dodani su, vjerojatno, ili kako bi olakšali duhovitošću teško tkanje pripovijedanja, ili kao prilika za pokazivanje još jednog stila crteža i animacije. Nai-me, ni dizajn ni pokreti ovih likova ne nalikuju ni na što viđeno u ostatku filma i puno bismo ih prirodnije prihvati negdje među sedam plamenčića iz Štalterova filma (*Sedam plamenčića*, 1975) nego među rotoskopiranim Marušićevim likovima. Teško ih je čak pridružiti i ranije spomenutim karikaturama koje uglavnom viđamo u pozadinama, jer dok su pozadinski crteži nacrtani izrazito nepreciznom, vijugavom i nesigurnom linijom poznatom svim ljubiteljima Marušićevih karikatura, imaginarni prijatelji su nacrtani čisto i precizno, u tradiciji animiranog filma za djecu.

Vratimo li se na komercijalne ambicije filma, teško je procijeniti koliko "ponešto za svakoga" u pristupu likovnom izrazu i animaciji djeluje privlačno mlađim gledateljima, kojima je film namijenjen, ali iskusnim pratiteljima animiranog filma djeluje gotovo avangardno. Dodamo li tome kontroverznu odluku da se angažira samo jedan glasovni glumac (standardno pouzdani Krešimir Mikić), čime cijeli film počinje nalikovati na audiovizualnu slikovnicu, ne možemo sakriti simpatije prema odluci Joška Marušića da u pokušaju stvaranja komercijalnog filma istraži put potpuno suprotan formulacijskom štancanju klonova uspješnih franšiza kojem se odala velika većina svjetske industrije zabave. Koliko god se ta odluka u koničnici pokazala uspješnom ili neuspješnom.

Puno je manje simpatična Marušićeva odluka da iznova napiše Šimunovićeve pripovijetke, i to pseudoarhaičnim jezikom, proizvoljno dodajući i oduzimajući elemente koji kaotičnost inherentno očekivanu kod spajanja dviju nepovezanih pripovijedaka još produbljuju, umjesto da se potrudio stvoriti kakvu takvu strukturu koja bi nekom zadovoljavajućom dinamikom vodila kulminaciji. Za dobar primjer vođenja priče nije ni trebao daleko tražiti – upravo Šimunovićev *Alkar* malo je remek-djelo polaganog i promišljenog vođenja naracije. Počnimo od samog

odabira predložaka. Kraća pripovijetka, *Duga*, čije ime je film ponio, iako ta pripovijest zapravo zauzima gotovo zanemariv dio trajanja filma, parabola je o neprihvaćanju različitosti i nedostatku tolerancije u nedovoljno obravojanim okružjima i obiteljima, s poukom na kraju i psihološkom kaznom počiniteljima nepravde, dok je *Alkar* gotovo kratki roman, jasno ocrtao likova, koji nipošto nisu puki simboli, već su opširno okarakterizirani protagonisti jedinstvenih i neobičnih sudbina. Da je umjesto *Alkara* kao podrška *Dugi* odabrana srodnija pripovijetka, na primjer *Muljika*, vjerojatno bi kombinacija djelovala prirodnije.

Međutim, pokušavši nametnuti pouku *Duge Alkaru*, Marušić složenu motivaciju likova svodi na banalnu fiksaciju svakog prema jednom cilju. Srni su dodani raniye spomenuti zamišljeni prijatelji, kojih u pripovijetci nema, a njezina dječačka razigranost uopće nije prikazana, pa se gledatelj, koji nije upoznat sa Šimunovićevim pisanjem, s pravom pita zašto ta introvertirana djevojčica uopće želi biti dječak – upravo introvertirana djeca najčešće imaju zamišljene prijatelje, a u filmu nema niti jednog kadra igre Srne i druge djece, pa se bez konzultiranja književnog predloška ne može zaključiti ništa doli da se radi o osamljenoj djevojčici zatvorenoj u sebe. Naravno, u pripovijetci je Srna sve osim introvertirana, ali u filmu je uglavnom vidimo u statičnim kadrovima kako tužno gleda svoje izmaštane prijatelje, umjesto da trči po poljima sa stvarnim dječacima. Otac, sin i djevojka koju obogjica žele (Rašica, Salko i Marta), u segmentu filma inspiriranim *Alkarom*, još su konfuznije ocrtao, vjerojatno u pokušaju prebacivanja sve krivnje za Salkovu propast na bahatog oca, čime slojeviti likovi iz *Alkara* postaju jednodimenzionalni zlobnici ili dobrice. Isto kao što sama alka – koju Šimunović opisuje kao ratnu igru za narod toliko navikao na borbu da ne može podnijeti dugogodišnji mir – kod Marušića postaje tradicija vrijedna divljenja.

Proizvoljni tretman pisanih predložaka u filmu nije ništa novo, pogotovo ne *a priori* negativno. Različiti mediji komuniciraju na različite načine i najčešće je nužno provesti radikalne zahvate na razini sinopsisa, čak i ako je namjera autora filma prenijeti identičan dojam koji je na njega ostavila pisana riječ. Međutim, Marušić naraciju povjerava upravo riječima, uz dodatak vrlo malo vizualnog pripovijedanja, a tekst koji je pripremio neobično je arhaičan i prilično konfuzan. Usudio bih se čak ustvrditi da je nanio izravnu nepravdu Dinku Šimunoviću

kao piscu, a na koji način, pokušat će ilustrirati citatom osvrta na film objavljenog na filmskom portalu film-mag.net: "Arhaični izvorni tekst teško je razumljiv i odraslima koji su čitali domaću lektiru, a djeci predstavlja preku u praćenju radnje." Naravno, ne branim propust kolegice koja nije konzultirala Šimunovićevu knjigu, već je naprsto pretpostavila da je tekst koji prati film djelo upravo velikana književnosti, a ne autora scenarija, Joška Marušića, ali isto tako moram se zapitati koliko će manje upućenih gledatelja učiniti istu grešku? Jer izvorni tekst uopće nije teško razumljiv i manje je arhaičan od onog u filmu. Marušić piše pseudoarhaičnim jezikom u kojem se isprepleću izrazi koje će ciljana publika, dakle djeca, teško razumjeti i oni koji ne spadaju u standardni vokabular s početka 20. stoljeća. A uopće je teško naći opravdanje za pisanje jezikom nekog drugog vremena, kad već radnja nije vremenski točno smještena (kao kod Šimunovića). Da je Marušić osvremenio stil, to bi donekle objasnilo i opravdalo odbacivanje izvornih rečenica. Ovako se čini da je jedini razlog taj da "pokaže" da može pisati bolje od klasika hrvatske književnosti i to stilom vremenske epohe potonjeg.

Nadalje, umjesto čiste Šimunovićeve proze, koja odgovara jednostavnosti duhovnog života protagonista, Marušić je tekst nakrao velikim riječima kao što su: Bog, Djevica Marija, povijest, vjera, vječnost i slično. Upravo riječi koje je Šimunović mudro izbjegavao kako bi pobegao od kič-estetike larpurlarističke proze svojih suvremenika. Ni jasna struktura naracije nije sačuvana. Štoviše, pripovije-

danje isprekidano obrazovnim criticama bolje bi pristajalo postmodernističkim eksperimentima poput *Mog ujaka iz Amerike* (1980) Alaina Resnaisa, nego komercijalno usmjerrenom filmu za djecu.

Na kraju, sve je to zaokruženo novim Marušićevim potpisom koji nas je zbungio na kraju njegova prošloga filma, *U susjedstvu grada* (2006), a sad ga slobodno možemo nazvati "Božjim kadrom". Radi se o pokretu kamere koja se diže sa zemlje i zahvaća što je moguće širi kadar iz ptičje perspektive. Tako nas autor podsjeća da su sudbine likova s kojima smo se za trajanja filma pokušali saživjeti samo dio većeg "Božjeg plana". Ipak, čini se da nas u ovom slučaju taj kadar samo podsjeća na pretjerane ambicije autora, jer osjećaj da smo dobili holističku sliku stanja svijeta kroz prostor i vrijeme nismo dobili.

Dopustimo li si pogled na sveukupnost hrvatske kulture i umjetnosti iz jednog "Božjeg kadra", bojimo se da je ovim filmom naneseno više štete nego što je dobrog dodano. Vrlo je vjerojatno da će hipotetsko dijete, koje se prvi put sretne s imenom Dinka Šimunovića kroz ovaj animirani film, izgubiti volju da ikada u životu pročita neku njegovu pripovijetku. Dok s druge strane moramo priznati da bi veliki komercijalni uspjeh (pogotovo osnažen i ponekom vrijednom nagradom) bio ogroman poticaj hrvatskoj animaciji. Neskloni dijeljenju grana umjetnosti na visoke i niske, lako ćemo Marušiću oprostiti što je nespretno iznova napisao književni klasik, ukoliko finansijski uspjeh *Duge* posluži kao katalizator sustavne proizvodnje dugometražnih animiranih filmova u Hrvatskoj.

Jurica Starešinčić

Ljupke kosti

(The Lovely Bones, Peter Jackson, 2009)

Najužasnija stvar koja može zadesiti prokreativnu obitelj nedvojbeno je smrt djeteta. A kad je dijete pritom silovano i iskomadano, možemo govoriti o obiteljskoj traumi najširih i najdubljih razmjera. Roman *Ljupke kosti* (*The Lovely Bones*, 2002) autorice Alice Sebold objavljen je u vrijeme kad su betonske rane na Manhattanu još svježe kvarile, a Amerika se pokušavala nositi s najstravičnjim i najokrutnijim napadom na vlastito geografsko tijelo i njegov integritet u recentnoj povijesti. U skladu s popularnom ratnom

retorikom, možemo slobodno ustvrditi da je Amerika (reprezentirana svojom očnom jabučicom, svojim urbanim srcem) bila raskomadana i silovana. Stoga nimalo ne čudi da se roman Alice Sebold, kao svjedočanstvo mučki umorene četrnaestogodišnjakinje Susie Salmon, koja iz onostranosti živopisno pripovijeda nesretne događaje, istom vinuo na vrhove ljestvica čitanosti i prodaje, iskajući katarzu i nudeći ventil te svojevrsnu terapijsku tehniku za nošenje s PTSP-om.



Motiv brutalizacije ljudskoga tijela najmaštvitijim metodom Peteru Jacksonu nije stran – premda je danas najpoznatiji po adaptaciji Tolkienove trilogije *Gospodar prstenova*, kultno je sljedbeništvo stekao još prije dvadesetak godina bizarnim, crnogumornim i niskobudžetnim znanstveno-fantastičnim hororima *Bad Taste* (1987) i *Braindead* (1992) u kojima vješto propituje žanrovske granice i gledateljske želuce. Pomak u *mainstream* i u "ozbiljnije" žanrovske vode Jackson je učinio dramom *Nebeska stvorenja* (*Heavenly Creatures*, 1994), polufikcijskim prikazom ozloglašenog novozelandskog slučaja Parker-Hulme, kad su dvije tinejdžerke na smrt zatukle majku jedne od njih zbog pokušaja da im ograniči druženje. Uspješno spajajući elemente fantastičnog (kroz sekvence oživljenih djevojačkih maštarija u imaginarnom svijetu koje su zajedno stvorile) i brutalno realističnog (sekvenca umlaćivanja majke na šumskoj stazići) Jackson je proizveo fascinantno djelo, koje ga je – kao u najljepšoj redateljskoj fantaziji – omililo široj međunarodnoj publici, a nominacijom za najbolji originalni scenarij lansiralo na crveni tepih Los Angelesa. Ako je, dakle, suditi po iskustvu, interesima i uspjehu projekata, Peter Jackson uistinu je djelovao kao idealan redatelj za adaptaciju bestselera Alice Sebold, obećavajući užitak kako ljubiteljima horora, tako i onima s interesom za (unutarnji) život tinejdžerki s početka pitoresknih američkih 1970-ih.

Međutim, *Ljupke kosti* svoju idealnu publiku čini se kao da traže u redovima oboljelih od bipolarnog poremećaja ili

podvojenih ličnosti, jednom riječju – osoba sviklih na turbulentne promjene tona, raspoloženja, glasova u glavi i/ili na javi. Uz nasilno očigledne montažne i tonalne šavove među tematskim segmentima, Jackson radnju neprestano žonglira između tri svijeta, koja pak utjelovljuju tri žanra: toplih, humornih i bezbrižnih obiteljskih epizoda iz prošlosti (komedija); Međusvijeta (tzv. *In-Between*) – metafizičke međufaze iz koje se drečavo čiste boje i motivi sporadično preljevaju preko ruba u "realni" svijet i s njime simbolički korespondiraju (fantastika); te, konačno, mračne i stravične realnosti svijeta bez Susie u kojem se njezina obitelj rasпадa, dok element ultimativnog i nezemaljskog zla u susjedstvu smišlja novo ubojsvstvo, jer mu je sirota Susie bila tek jedna u nizu trofeja kojima taži žeđ vlastite oopsesije (triler/horor).

Kako se nositi s ovom teškom tripartitnom unutarnjom strukturom, kako je tumačiti? Efekt ove pripovjedne i stilske strategije u najmanju je ruku dezorientirajući te se nerijetko čini da je funkcija svakog od ovih triju segmenata zapravo ta da sabotira ostala dva. Jer čak i kad se Susie "osobni raj" na trenutak, ili duže, poveže sa zemaljskom radnjom, diskrepancija u tonu je tolika da efekt nije simbioza ni sinteza vizualnih elemenata i/ili ideja, već jednostavno dolazi do eliminacije manje upečatljivog elementa. I vizualno upečatljiviji elementi zbog svog "kič-faktora" znaju se auto-diskvalificirati – pa je na kraju, umjesto empatije spram ubijene djevojke, neke vrste emocionalne reakcije

ili katarze (koju bi bolna tema zahtjevala), najčešći efekt, paradoksalno, upravo ono od čega se jeftino-skupa hollywoodska produkcija obično užasava: odmak od teksta i *očuđenje*.

Zaustavimo se stoga kratko na toj misli, kao i na pretpostavci da je autor itekako svjestan neupitne žanrovske slojevitosti svijeta koji je stvorio. Svieta koji, prisjetimo se, pripovijeda (ubijena, silovana) djevojčica. Pripovjedačica Susie na rubu je zrelosti, to jest u prijelaznom trenutku iz djetinjstva u odraslost, voli sve što vole mlađi (i još ponešto): zidovi i ormarić u školi puni su joj postera kojekakvih zvijezda, žudi za prvim poljupcem sa svojom simpatijom Rayom (koji bi trebao obilježiti prelazak u odraslost), a koji ubojica svirepo sprečava. K tome je i pasionirana fotografkinja, za vlastitu dob i period u kojem obitava reklo bi se i protofilmašica – što je jedna od prvih stvari koju saznamo o njoj i motiv koji se neprestano vraća, a na kraju je i ključ za identifikaciju ubojice. Djeca, nadalje, kao što znademo, svijet doživljavaju kroz daleko jasnije određene i intenzivnije kategorije no odrasli. Susien "osobni raj" u koji dospijeva nakon smrti nužno je refleksija takva "čista", intenzivna uma, nekontaminiranog relativizmom iskustva (i) odrastanja; boje u njezinu svijetu su jarke, a fantazije nevine i snažne (glamurozna Susie koja pleše na divovskom gramofonu ili razdragana jurnjava na sanjkama po kristalno bijelim snježnim padinama itd.). Sukladno tomu, i njezini strahovi su neodoljivo snažni, kao i intenzitet doživljaja svega što vidi/osjeća da se njezinoj obitelji događa na zemlji. Tako, kad njezin otac u bijesu i boli zbog njezine smrti, razbijaju dugo godina skupljani i pomno građenu flotu brodova u boci, u Susienu svjetu brodovi u boci koji se razbijaju o stijene veći su od, kako se kaže, života samog. Budući da Susie još uvijek nije prihvatile činjenicu vlastite smrti (kao ni njezina obitelj), može se zaključiti da je "raj" koji nastava zapravo njezina nakratko oslobođena podsvijest, lišena audiovizualne cenzure, u svom svojem maštovitom i strahovitom intenzitetu.

U tom smislu potpuno je logična i pripovjedna i vizualna struktura filma – kao pripovjedačica (i protoumetnica) čija se percepcija svijeta, kao i kod svakoga djeteta, još uvijek u velikoj mjeri oslanja na jasno određene i izdvojene kategorije, Susie ni ne može pripovijedati drugačije. Ne čudi tako stoga ni već spomenuto i spočitnuto pripovjedno grubo i "grbavo" preskakanje iz jednog žanra u drugi – jer upravo su žanrovi u svojem (nedostižnom) čistom obliku ono što

u umjetnosti najbolje korespondira s dječjom percepcijom svijeta. A da bi učvrstio i utvrdio naratorsku nevinost i pripovjedačicu zadržao u poziciji naivnog, neokaljanog – pa nužno i *aseksualnog* djeteta – Jackson je filmski tekst u potpunosti procistio/cenzurirao od svih karnalnih konotacija kojim obiluje knjiški predložak – od toga da je djevojčica silovana, do toga da, vraćajući se na trenutak u "stvarni" svijet, tj. svijet živih, sa svojom simpatijom Rayom *stupa u spolne odnose* – što je, priznat ćete, daleko eksplicitniji, zrelij i za naraciju potencijalno subverzivniji čin od onog nježnog i dječjeg poljupca koji s Rayom izmjenjuje u Jacksonovoj viziji.

Kako ispričati traumu? Netko će ustvrditi da su traume neiskazive, da se guranjem u jezik, strukturiranjem, njihov eksplozivni potencijal nužno deaktivira. Alice Sebold i Peter Jackson ovaj su problem pokušali zaobići, pa i preskočiti, prepustivši pripovjednu poziciju posthumnom, (post)traumatiziranom subjektu. Činjenica nemogućnosti, odnosno, nerealističnosti ovakve pretpostavke u izrazito sugestivnom mediju kakav je film, dakako, nipošto nije bila prepreka da priča funkcioniра na više razina – primjerice kao metafora za nacionalnu traumu, odnosno, razrješavanje iste "(ot)puštanjem" i odbacivanjem starozavjetnog osvetničkog imperativa, koji se pokazuje kao prolongiranje i produbljivanje traume, te kao njezino širenje (na što ukazuje očeva osvetnička oopsesija koja prijeti uništiti obitelj, a i njega samog, kad ga premlate u kukuruzištu), ili pak kao (sjetimo se jednako (ne)realističnog fantastičkog faktora kod *Nebeskih stvorenja*) vizija svijeta iz očišta brutaliziranog subjekta kojemu je podareno pravo glasa. Ali zašto taj glas ne možemo čuti? Paradoksalno, najveći problem *Ljupkih kostiju* upravo je njegova pretjerana realističnost s obzirom na pripovjedni subjekt. Zašto nam priča Susie Salmon ne zvuči, niti djeluje odveć uvjerljivo ili, nakon dva sata, još uvijek dovoljno zanimljivo? Kako reče sv. Pavao: "Kad bijah nejače, govorah kao nejače, mišljah kao nejače, rasuđivah kao nejače. A kad postadoh zreo čovjek, odbacih ono nejačko." Postavši zreli ljudi, i u međuvremenu pogledavši stotine filmova s trake tvornice snova, i pokoje lokalne, zaboravili smo kako je bilo promatrati svijet u čistim bojama, smrtonosno intenzivnim osjećajima i destiliranim žanrovima.

Ljupke kosti ostat će stoga nemirno počivati u limbu između čistog dječjega filma i čudnovatog eksperimenta gospodara trilogije o Prstenu.

Mima Simić

Mjesec

(*Moon, Duncan Jones, 2009*)

61 / 2010



Objašnjavajući zašto je radnju svog filmskog prvičenca odlučio smjestiti na Mjesec, Duncan Jones je izjavio: "Za mene Mjesec ima tu čudnu mitsku prirodu. U njemu još uvijek ima tajanstvenosti. Kao mjesto premošćuje jaz između znanstvene fantastike i znanstvene činjenice. Mi, ljudi, bili smo tamo. To je nešto tako blisko i moguće, a istovremeno o njemu i ne znamo baš mnogo." Možda je upravo zbog te tajanstvenosti Mjesec oduvijek zauzimao posebno mjesto u ljudskoj kulturi i imaginaciji? Činjenica da je sa Zemlje vidljiva samo jedna njegova polutka okružuje ga dodatnim velom tajnovitosti, pa nije ni neobično što su i najraniji znanstvenofantastični filmovi poput *Put na Mjesec* (*Le Voyage dans le lune*, 1902) Georges-a Méliësa ili *Žene na Mjesecu* (*Frau im Mond*, 1929) Fritza Langa na njega projicirali najrazličitije fantazije.

Mjesec Duncana Jonesa djelomice se oslanja na ovakvu vrstu znanstvene fantastike, a počinje kao promotivni spot kompanije Lunar Industries Ltd. U njemu narator govori o prošlosti u kojoj je energija, zbog vječitog nedostatka,

postala "prljava riječ", dok sada, zahvaljujući strojevima smještenima na drugoj strani Mjeseca, ljudi crpe dovoljno helija 3 da Zemlju opskrbe s gotovo 70% potrebne energije. Narator zaključuje: "Tko bi rekao da nam se sva potrebna energija nalazila odmah iznad glave?" To retoričko pitanje shvaća kao datost podatak da su ljudi u našem, kao i u dijegetskom svijetu Duncana Jonesa, jednom sletjeli na Mjesec, iako bi tu činjeničnost trebalo rasklimati ukoliko želimo shvatiti zašto se Jonesov film odvija baš na Mjesecu, a ne primjerice na Marsu.

Ono što omogućuje Mjesecu da zadrži auru svoje tajanstvenosti nije samo njegova neistraženost, nego i to da je u zapadnoj svijesti stvorena sumnja u činjenicu da je čovjek na Mjesecu ikada bio. Teorije zavjere, koje su se zapadnom kulturom proširile tijekom 1970-ih, posezale su za fotografskom i filmskom građom kako bi uočavanjem različitih nelogičnosti i nepravilnosti cijeli pothvat raskrinkale kao spektakularnu obmanu američke vlade, koja je zbog zaostajanja u tzv. svemirskoj utrci za vrijeme Hladnoga ra-

ta morala učiniti drastičan korak da bi svojim građanima vratila povjerenje u svoje mogućnosti, a usput skrenula pozornost s nekih gorućih unutarnjih i vanjskopolitičkih problema.

Folkloristi su teorije zavjere tumačili kao žanr sličan urbanoj legendi, nastao u vrijeme krize društvenih i političkih institucija (afera Watergate, rat u Vijetnamu, politički atentati), no uzalud im sve to kada je crv sumnje već dobrano promigoljio ljudskim duhom i u njega se udobno smjestio. Jer sve dok suvremeni čovjek-potrošač ne dobije priliku da se svojim iPhoneom slika pokraj jednog od mjesecih kra-tera, a zatim tu fotku pošalje MMS-om svojim prijateljima ili je objavi na Facebooku (kao što to, zahvaljujući napretku globalnog turizma, može napraviti na bilo kojem mjestu na Zemlji), sumnja će i dalje postojati.

Drugim riječima, promatramo li ga kao kulturni konstrukt, Mjesec zaista postaje nestabilan prostor na granici stvarnosti i fantastike, što se izravno dovodi u vezu s fabulom filma Duncana Jonesa, koji nas upoznaje s psihički nestabilnim junakom. On se zove Sam (Sam Rockwell) i susrećemo ga pri kraju njegove trogodišnje radne smjene na drugoj strani Mjeseca. Njegov je zadatak brinuti se za strojeve koji iz mjesecih stijena crpe helij 3, a – izuzev robova Gertyja – potpuno je sam. Jedinu vezu sa Zemljom ostvaruje preko videosnimaka koje zbog kvara na odašiljačima ne mogu biti neposredne, a jedine osobe s kojima komunicira njegova su supruga i kći, te glavešine iz Lunar Industriesa. No, uskoro mu se počinju prividati neobične stvari: gleda televizor koji nije upaljen, u naslonjaču vidi tajanstvenu crnokosu djevojku, a u mjesecivoj prašini pri-viđa mu se obris nekog ženskog lika koji ga toliko općini da doživi nesreću.

U tome trenutku priča još uvijek može krenuti u bilo kojem smjeru: prema alegoričnoj psihološkoj drami u stilu *Solarisa* ili prema slično intoniranom filmu strave, a gledatelj je gotovo siguran da je sve što se događa rezultat trogodišnje samoće koja je junaka dovela do psihičke rastrojenosti. No, Jones se vraća na područje znanstvene fantastike, i to one iz 70-ih i ranih 80-ih čiji su autori iskoristili okvire žanra kako bi istražili hipotetske posljedice aktualnih društvenih, ekonomskih i političkih odluka u nešto daljoj budućnosti. Tako će Sam slučajno čuti kako robot Gerty preko izravne videoeveze govori sa svojim poslodavcima iz Lunar Industriesa, a to će ga potaknuti da posumnja u benevolentnost okružja u kojem se nalazi. Situacija će se potpuno promjeniti kada u vozilu u kojem je stradao pronađe još jednog

onesvještenog Sama Bella, ubrzo shvaćajući da su oboje klonovi koje tvrtka budi nakon što njegovu prethodniku prođe njegov trogodišnji rok trajanja. Novi Sam Bell probuđen je jer je tvrtka zaključila da je stariji model poginuo u sudaru.

Duncan Jones poseže za čestim srednjim planovima kako bi unutar istog kadra contrastirao dva Sama Bella – jednog fizički oslabljelog i bolesnog, koji se po svemirskoj stanici vuče poput starca, te onoga mlađega i zdravoga, koji pre-skače uže i udara boksačku vreću. Kontrasti među njima uspostavljaju se i kroz kostime (stariji se odijeva poput radnika, a mlađi sportski i puno elegantnije), premda je ipak najzanimljiviji kontrast prikazan kroz njihovo suočavanje sa spoznajom da su klonovi. Mlađi je Sam gotovo otpočetka svjestan da su obojica klonovi koji žive u iluzornom svijetu i već smišlja strategiju bijega, dok stariji neko vrijeme nijeće realnost situacije, sve dok ne uspostavi izravan videokontakt sa Zemljom tijekom čega sazna da mu je supruga već godinama mrtva i da se pravi Sam nalazi na Zemlji.

Jonesov se *Mjesec* zato može shvatiti kao nastavak one tradicije žanra koja je u ruhu znanstvene fantastike istraživala dalekosežnost nekih odluka donesenih u izvanfilmskoj sadašnjosti. Jonesov film polazi od jačanja ekonomskih korporacija, što ovdje imaju dvostruku ulogu. Zahvaljujući derivaciji solarne energije iz mjesecih stijena one su "spasitelji čovječanstva" jer rješavaju veći dio njegovih energetskih potreba. S druge strane, otkrivamo da proizvode klonove svojih radnika kojima umeću sjećanja njihovih originala, a zatim uz pomoć manipulacije činjenicama (laž o nemogućnosti izravne komunikacije sa Zemljom), te kroz slike i emocije (zastarjele videoporuke koje su snimali članovi originalove obitelji) uvjeravaju klona da se nalazi na trogodišnjoj šihti sve dok mu psihički i fiziološki ne prođe rok trajanja. Jer kako kaže jedan Sam Bell tijekom filma, tvrtki je jeftinije imati nekoliko modela u rezervi, nego trošiti novac na trening novoga osoblja. Na kraju smjene stari se model uništava, a na njegovo mjesto dolazi novi, zdraviji i mlađi.

Trenutak u kojem saznaje da je klon, čija je osobnost posljedica *downloadanja* i instaliranja sjećanja nekog udaljeno originala, trenutak je u kojem Sam postaje jedinka oslobođena bilo kakve odgovornosti prema ikome osim prema sebi. Pa opet, Jonesu nije toliko bitno dalje istraživati subverzivne mogućnosti takve spoznaje, nego inzistira na humanosti svoga junaka. U njemu se budi nagon za preživljavanjem, ali i altruizam, pa će prije nego pobegne

uspjeti prekinuti blokadu izravnog videosignalu između Mjeseca i Zemlje, što će omogućiti trećem klonu da lakše dođe do zaključka o vlastitoj prirodi. Film zato završava *voice-overom* u kojem čujemo da su mediji ipak saznali kako Lunar Industries drži klonove da obavlaju "prljavi posao" čovječanstva, dok Samove optužbe korporativni odvjetnici pokušavaju diskreditirati kao trabunjanja nekog luđaka ili ilegalnog imigranta. Ta je retorika u kontrastu s otvaranjem filma, promotivnog spota koji nas uvjerava da je Zemlja prevladala sve svoje probleme i postala idealno mjesto za život. Ispostavlja se da je i to, baš kao i stvarnost u kojoj žive klonovi na Mjesecu, tek iluzija koju stvaraju velike korporacije zahvaljujući svojoj ekonomskoj i političkoj moći. Osim moralne odgovornosti institucija, *Mjesec* se posredno dotiče i pitanja odgovornosti čovjeka, a ono djelomično proizlazi iz konstrukcije samoga junaka. Redatelj često ističe analogiju između Sama Bella i robota Gertyja. Objica su umjetno stvoreni, imaju instalirana sjećanja i oboje izražavaju određene emocionalne reakcije (robot to čini pojednostavljeni, simbolom nasmiješena lica koje se mijenja s obzirom na situaciju). Ono što ih povezuje je i altruizam – Gertyjev je programiran (on je tamo da pomaže Samu, čak i ako to znači izdati Lunar Industries koji ga je programirao), a čini se da je to osobina koju je Sam stekao kloniranjem kao inherentno ljudsku. S druge strane, nakon što Sam iz Gertyjeve memorije izbriše snimke posljednjih nekoliko dana, robot će zaista zaboraviti na svoj hrabri čin upravo zato jer je stroj, dok Sama spoznaja o vlastitoj neoriginalnosti (kopija drugog ljudskog bića), ali i fiziološkoj ograničenosti (rok trajanja od tri godine nakon čega se počne fizički i psihički raspadati) potakne na borbu i povratak na Zemlju.

Šteta je samo što Jones ne istražuje detaljnije status klonova, jer time bi u priču unio i dodatni sloj značenja. Jer ako je istina da je u svijetu budućnosti problem neobnovljivih izvora energije gotovo riješen, zanimljivo bi bilo znati bi li ljudi zbog vlastitog osjećaja sigurnosti i blagostanja bili spremni pristati da osude generacije bića vrlo sličnih njima da cijeli svoj život provedu radeći u iluziji i osami? Sam motiv idealne budućnosti kakav se gledateljima predstavlja u uvodu time postaje nestabilan, jer sreća o kojoj spot govori očito nije dostupna svima. Uz malo detaljniju razradu, *Mjesec* je mogao biti i priča o distopijskoj budućnosti i njezinim korijenima u sadašnjosti. Jer sreća onih 70% stanovnika koji dobivaju sunčevu energiju ovisit će upravo o njihovu skretanju pogleda od onih 30% koji žive na "tamnoj strani Mjeseca" i obavljaju poslove koji su "običnom" čovjeku emotivno i psihički prezahtjevni. Hladne i prazne Mjeseceve vedute zato reflektiraju stanje ljudskog duha koji je izgubio svoju humanost. Nije slučajno da se u filmu ljudski likovi pojavljuju jedino na zaslonima ekrana, kao ni to da su za ljudskost sposobni jedino klonovi i roboti. Srednji planovi s dva Sama Bella sugeriraju i svojevrsni psihofizički rascjep njega kao lika, a možda i čovječanstva općenito. Podvojenost se odražava i u izboru mesta radnje, kako zbog njegova dvojbenog kulturnog statusa, tako i zbog "dva lica" od kojih se jedno nikada ne okreće prema Zemlji. Tamna strana Mjeseca nije samo prostor projekcije čovjekovih snova i maštanja, nego predstavlja i njihovo načje. Pouka filma bila bi da se neodgovornim korištenjem tehnologije i korporativnom pohlepom teško može doći do univerzalne sreće na Zemlji, kao i to da besplatan užitak ne postoji. Jer bilo da je riječ o solarnoj energiji ili putovanjima na drugi kraj svijeta, za užitak netko uvijek mora p(l)atiti.

Mario Kozina

Ni na nebu ni na zemlji

(*Up in the Air, Jason Reitman, 2009*)

Ekonomска kriza ne donosi svima probleme. Dok neki gube tlo pod nogama, drugima poslovi cvjetaju. Pritom drugi imaju veze s prvima. Jer nije svejedno tko vam i kako priopći da ste upravo otpušteni. Iako je ishod isti, način nije. Najveće svjetsko gospodarstvo i u vrijeme recesije dobro zarađuje. Barem neke njegove grane. Jer treba se dosjetiti pokrenuti uspješnu tvrtku specijaliziranu za otpuštanje.

Tvrku čije će zaposlenike druge tvrtke unajmiti da njihovim radnicima na optimalan način kažu neželjenu vijest. Zašto to ne učine unutar same tvrtke koja se našla u nedacama, manje je važno. Važno je da na tržištu postoje agencije koje na ugoden način obavljaju neugodne poslove. I pritom ljudima koji su ostali bez svog posla ponude kakvu takvu perspektivu. Brošuru. Samopouzdanje.



Kada nakon niza godina ostanete bez plaće, sve što dobijete, pa makar to bio samo i smiješak, može djelovati spasenosno. Tako je to u uvjetima ponude i potražnje. I pravne države. Nije svejedno kako se stvari završavaju. Na ulicama i prosvjedima. Ili u uredima i uz riječi ohrabrenja. Osobito kada te riječi stignu od nekoga poput Georgea Clooneya. "Namjeravate li snimiti film o čovjeku koji otpušta ljude i od toga živi, a da vam je pritom i dalje drag, glumac mora biti prokletno šarmantan. A mislim da danas nema šarmantanijeg glumca od Georgea Clooneya." Riječi su to redatelja filma o čovjeku koji šarmantno otpušta druge.

Jason Reitman u potpunosti je pogodio glumački profil glavnog lika svog filma. Uostalom, pišući scenarij, mislio je upravo na njega. Iznadprosječne filmske priče redovito imaju likove koji su višedimenzionalni. I dok priča traje doživljavaju transformacije. Ne nužno dramatične. Ponekad i blaga promjena dovodi do snažnih reakcija. Događaju li se te promjene u međuprostoru "neba i zemlje", izazova i ugodne rutine, potisnutih očekivanja i dugogodišnjih navika, priča do samog kraja ne djeluje predvidljivo. Malo koja filmska akcija generirana specijalnim efektima može biti uzbudljiva kao unutarnje preobrazbe likova. Njih je pak najbolje izraziti prigušenim gestama kojima se naslu-

ćuju značajne odluke nakon kojih spomenuti međuprostor napokon dobiva jedno agregatno stanje. Kruto, zemaljsko ili plinovito, nebesko. Zato je George Clooney, kao tumač čovjeka koji na zemlji traži druge ljude, a na nebu samog sebe, gotovo idealan Reitmanov izbor. Gotovo, jer uvijek treba ostaviti prostora za iznenađenja. A njih u ovom filmu ne nedostaje mada je opet riječ o nemametljivim postupcima. Nakon njih, doduše, nitko od središnjih likova nije isti kao na početku priče, ali su sve te promjene nekako logične i samorazumljive. Baš kao što je teško očekivati da će u vremenima ekonomskе krize biti lako zadržati postojeće poslove, tako je i u trenucima osobne krize i preispitivanja poprilično teško ostati istim čovjekom. Nešto se mora promjeniti. Čak i vrati li vas život ondje gdje ste bili, vi niste isti. Novi pogled s neba donosi drugačiji pogled na zemlju. Zato ne čudi da lik koji otpušta druge, na kraju otpusti sebe. I opusti se istodobno.

Vodeća je odlika filma *Ni na nebu, ni na zemlji* životnost. Premda su filmovi prije svega iluzija, ovdje je riječ o koherentnom prikazu životnih iluzija. Ili bolje rečeno samoiluzija i svakodnevnog bijega od frustrirajuće stvarnosti, neovisno je li uzrok frustracija strah od budućnosti ili nelagoda zbog sadašnjosti. Film je ekranizacija romana *Up in the Air*

američkog pisca Waltera Kirna iz 2001. godine. Kirna je na pisanje nadahnuo razgovor sa suputnikom u zrakoplovu koji mu je otkrio da je tristotinjak dana godišnje na putu, gotovo nikad kod kuće, te da su mu posade zrakoplova postale poput obitelji. Zbliživši se sa stjuardesama znao je i imena njihove djece. U svojevrsnu zrakopraznom prostoru piščev je slučajni poznanik razvio vlastiti obrambeni mehanizam protiv frustracije. Umjesto života na zemlji, izabrao je egzistenciju između redovitih letova i čekanja u zrakoplovnim lukama. Virtualni svijet u kojem je kerozin doslovce pokretačka snaga. Stvarna osoba dobila je tako literarni alter ego jer je Clooneyjev lik Ryana Binghama sve ono što je Walter Kirn nedugo prije toga čuo u kabini poslovne klase. Samoživ, ne i aragonant. Samopouzdan, ne i agresivan. Samoizoliran, ne i asocijalan. Nepoznanica je samo do kada. U životu određenom ugodnim letovima između desetina američkih gradova, kraćim boravcima u čekaonicama te nešto dužim noćenjima u luksuznim hotelima, Ryan Bingham ima svoju strast, također povezanu sa zrakoplovima. Cilj mu je kao putniku preletjeti deset milijuna milja te na taj način ući među malobrojnu skupinu onih kojima je to uspjelo. Tek kada ostvari taj cilj shvatit će da je život "ni na nebu, ni na zemlji" zapravo nemoguć. Koliko god se trudili izbjegavati odluke i odgovornosti, one na kraju neće izbjjeći nas. A tada su milje provedene u zraku irrelevantne. Dapače, postaju krunskim dokazom samozavaravanja.

Ni Kirnov roman ni Reitmanov film ne prikazuju svog glavnog junaka kao pukog bjegunca od obveza. To ne. On je jednostavno čovjek koji živi u svijetu u kojem se najbolje osjeća. Bez obitelji, bliskih prijatelja i dužih veza. I pritom nikomu na nanosi zlo. Osim što živi od otpuštanja drugih, zarađuje i od opuštanja drugih, i to kao predavač i zavornik psihologije pozitivnog mišljenja promičući ideju da život treba rasteretiti kao putnu torbu. Uvijek nositi sa sobom samo najnužnije. Sve ostalo je teret. Tako složen lik i njegova životna filozofija omogućili su redatelju da prvi pola sata filma doslovce levitira u prikazu Ryana Binghama, njegovih poslova i svakodnevice. Film protječe nevjerojatno lako – od pitkih dijaloga do bajkovitih kadrova sa zrakoplovima i zračnim lukama – iako je pozadina priče dosad najteža gospodarska kriza u SAD-u i svijetu od konca Velike depresije. No, upravo je to specijalnost Jasona Reitmana. Pronaći pravu mjeru između teških tema i lake, no ne i banalne naracije. U svom je prvom dugometražnu igranom filmu *Hvala što pušite* (*Thank You for Smoking*, 2005) amalgamirao duhansku industriju, zaštitu zdravlja i odnose

s javnošću; u drugom *Juno* (2007) maloljetničku trudnoću, usvajanje djece i granice samožrtvovanja, a u ovom, trećem otpuštanje radnika kao preduvjet ekonomskom oporavku i (samo)otuđenje kao preduvjet preživljavanju. Sve je to prikazao uz rijetko viđen dar za spajanje drame i satire, nepravde i ironije, bolnog i vedrog.

Takav je pristup možda najefektniji u redateljevoj odluci da protagonisti ljudi, koje u filmu otpušta Clooneyjev lik, pronađe u stvarno otpuštenim radnicima (preostale su likove utjelovili glumci). Pronašavši ih preko oglasa u gradovima u kojima je snimao, Reitman je u svoju igranu fikciju unio istovremeno rezak i duhovit element, baš onakav kakav je i cijeli film. Izabrani interpreti *de facto* samih sebe evocirali su svoje reakcije prilikom otpuštanja: od bola i nevjericе do bijesa i otvorene agresije. U tim je trenucima posve jasno zašto središnji zaplet o ljudima koje netko unajmljuje da bi otpustili višak radnika itekako drži vodu. Ima li težega radnoga zadatka od nečega takvog? Poglavitno ako je krajnja posljedica samoubojstvo, što će ključno utjecati na lik Binghamove kolegice u filmu. Zato se treba složiti s ocjenama da je Reitmanov rad pravi film svog vremena. Manifestno igrana priča u biti je socijalni dokument o godinama u kojima je slobodna ekonomija na brutalan način pokazala svoje drugo lice. Roman i film na zanimljiv način zaokružuju desetljeće koje je iz temelja promijenilo američko društvo. Naime, literarni se predložak pojavio kobne 2001., pri čemu je naslovica knjige, na kojoj poslovni ljudi lete nebom od kojih se jedan u plamenu ruši na tlo, nesretno podsjetila na tragediju izazvanu terorističkim napadima na New York i Washington. Prodaja je romana pala, ali je priču revitaliziralo jedno drugo dramatično zbivanje. Mada ga je htio ekranizirati par godina nakon objavljuvanja, roman je tek nakon sloma Wall Streeta 2008. u rukama Jasona Reitmana dobio odgovarajući kontekst. Moćno zalede stvarnosti. To zalede redatelj koristi kao "živu scenografiju" u odnosima troje središnjih protagonisti. Iako ne tako plastično opisane kao Clooneyjev lik, dvije žene "s boka" u svakodnevici glavnog junaka čvrsto određuju njegovu transformaciju i povremeno opiranje njezinim pojedinim fazama. Svaka je od tih žena u filmu na jedan način ženska inačica Ryana Binghama, a na drugi njegova suprotnost. Podjednako passionirana putnica zrakoplovima, Alex Goran (Vera Farmiga) dijeli Binghamovu predanost bijegu od svakodnevice i povremenoj romantici, te se čini da su njih dvoje idealan par. S druge strane, Ryanova nova kolegica u agenciji, mlada i prodorna Natalie Keener također strastveno pristupa po-

slu, ali umjesto njegove želje da i dalje leti diljem zemlje obavljajući otpuštanja na licu mjesta, ona predlaže davanje otkaza internetom i preko zaslona računala. Nastojeći osporiti njezinu zamisao, Bingham je povede na svoja poslovna putovanja koja nisu samo udovoljavanje njegovu eskapizmu, nego i potvrda da je s ljudima u najtežim trenucima moguće uspješno komunicirati jedino licem u lice. I dok će u strogo poslovnom odnosu s Natalie Ryan profitirati, njegovo će ga zbližavanje s Alex stajati najvažnije iluzije. Kada se on sam odluči na promjenu, shvatit će da je za promjenu najčešće potrebno dvoje. Redatelju i ujedno suscenaristu (drugi je suscenarist Sheldon Turner koji je i prije Reitmana napisao svoju verziju teksta) može se prigovoriti da prema kraju filma popušta u inicijalno dobro uspostavljenim paralelama prikaza privatnog i profesionalnog života glavnog lika. Pred sam rasplet i završni obrat, film sklizne u konvencionalnu obiteljsku dramu jer Ryanov dolazak s Alex na sestrino vjenčanje nije iskorišten za njegovu elaboriraniju metamorfozu od vječna putnika do osvještena partnera. Srećom, ubrzo uslijedi potvrda da samoiluzije traju samo dok su u zaštićenom prostoru. Na nadmorskim visinama dovoljno udaljenima od svega što ih potiče. Stoga ne čudi da su i čovjek, koji je pisca Waltera Kirna inspirirao na pisanje romana, i njegova filmska inačica u izvedbi Georgea Clooneyja, najsigurniji i najsretniji daleko od tla. U suptilnom tumačenju zašto je to tako, redatelj čini najbolji posao. Zaokružujući priču o svom junaku Jason Reitman ne docira, niti nameće zaključke. Film se završava onako kako i počinje, gorko-slatko i upravo mu je ta mješavina okusa odlika koja ga čini prepoznatljivim. Okusu pripomaže i začin koji danas nije lako pronaći ni na filmu, niti u stvarnosti. Humanost, kako god je definirali. Osjeća se to i

u preobrazbi lika Natalie Keener koju na granici stereotipa o presamouvjerenim odlikašicama s fakulteta sjajno tumači Anna Kendrick. Samo najbolji glumci mogu balansirati između klišja i originalnosti što mladoj američkoj glumici ovdje uvelike uspijeva. Njezina Natalie ima nezahvalan zadatak, još teži od Ryanova: izboriti identifikaciju publike s karakterom koji ne samo da ustrajava na još većoj distanci prilikom otpuštenja ljudi, nego i pokušava okončati zrakoplovno zadovoljstvo središnjeg junaka. S njom je povezan i najšokantniji trenutak priče, režiran na decentan i zaokružen način: ostvarena prijetnja samoubojstvom jedne od otpuštenih radnica koja se u trenutku intervjua činila samo sarkazmom. Filmu ne manjkaju takvi trenuci te je u konačnici riječ o kompaktnu emotivnu mozaiku u kojem je vješto izbjegnuto svako nepotrebno naglašavanje. Isto vrijedi i za lik Alex, druge ženske protuteže Clooneyjevu Ryanu, koja pred sam kraj filma najbolje relativizira pokušaje da se bez posljedica predugo ostane u zavodljivom prostoru ni na nebu, ni na zemlji.

Treći dugometražni rad u karijeri redatelja i scenarista Jasons Reitmana njegov je najzreliji i najosobniji film koji, zbog osjećaja za prožimanje cjeline i detalja te lucidnog smještanja u kontekst vremena i prostora, nije pretjerano usporedivati s pristupima hollywoodskih velikana poput Franka Capre, Billyja Wildera i Mikea Nicholsa. Ravnoteža između serioznog i humorističnog, društvenog i osobnog, univerzalnog i prolaznog, otkriva da su kod tridesetdvogodišnjeg američkog redatelja kronološka i stvaralačka dob u izvjesnom nerazmjeru. Tim bolje, jer filmska umjetnost uvijek može više profitirati od zrelih radova mlađih ljudi negoli od infantilnih projekata etabliranih imena.

Boško Picula

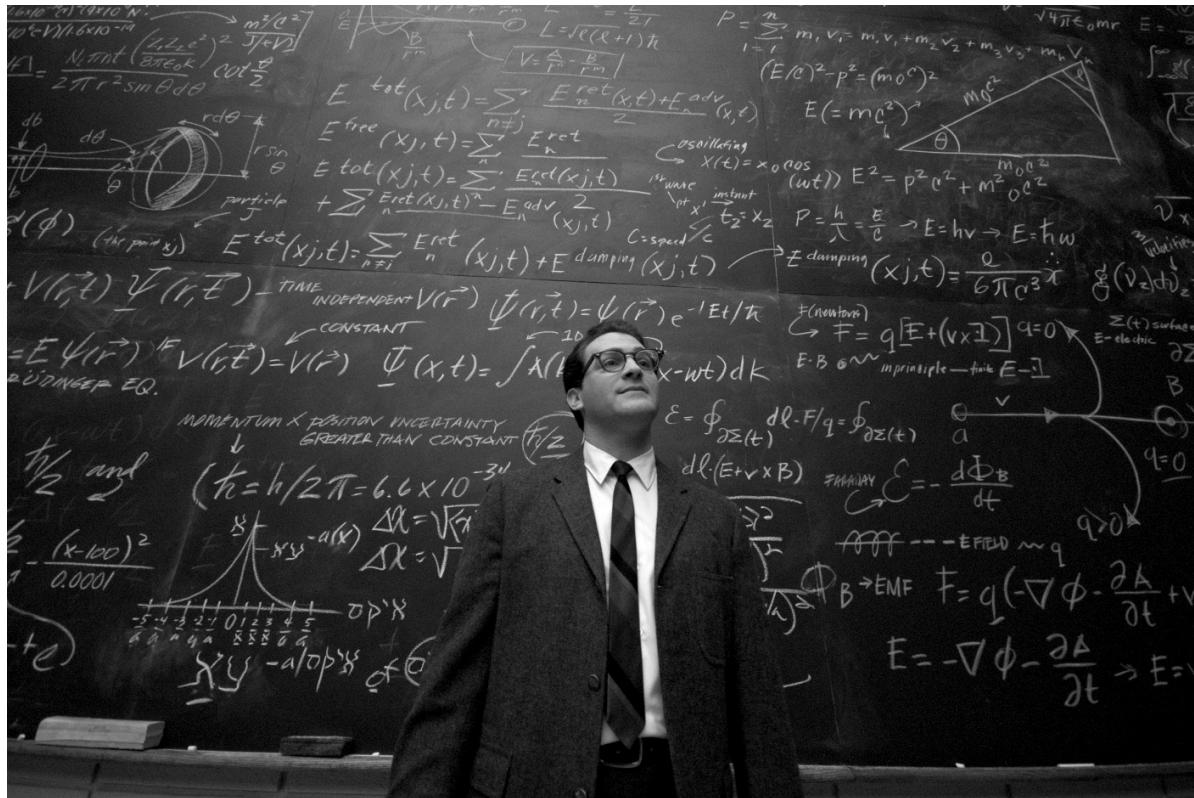
Ozbiljan čovjek

(*A Serious Man, Joel i Ethan Coen, 2009*)

Braća Joel i Ethan Coen, školski primjer problema za klasičnu autorskiju teoriju, ne opadaju ni kvalitetom ni kvantitetom. Nakon brilljantnog, Oscarom ovjenčanog *Nema zemlje za starce (No Country for Old Men, 2007)* i šamara u lice hollywoodskom sustavu zvijezda u *Spaliti nakon čitanja (Burn After Reading, 2008)*, *Ozbiljan čovjek* treći im je film u isto toliko godina (nasuprot *Spaliti nakon čitanja* ovdje nema ni-

jednog velikog glumačkog imena, no izvedbe su izvrsne; uz Micheala Stuhlberga zasigurno treba izdvojiti Freda Melemanda) koji nastavlja vrstan niz među kojima teško da se može naći osrednji, a kamoli loš film.

Radnja, ako je suditi prema tornadu kojim film završava, smještena je negdje na Srednji zapad, vjerojatno u predgrađe Minneapolisa, u kojemu su i sama braća Coen provela



djetinjstvo u akademskoj židovskoj obitelji, prema izjavama braće Coen u 1967. godinu (iako je vjerojatnija godina 1970, kako sugeriraju reference na netom objavljene albume *Abraxas* i *Cosmo's Factory*). Brojni kritičari primijetili su, ne bez prava, da je *Ozbiljan čovjek* suvremena verzija biblijske priče o Jobu. Kao što Bog (Hashem u filmu) iskušava Joba, tako se i sveučilišni profesor fizike Larry Gopnik (Michael Stuhlberg) nalazi pred nizom nedaća: supruga Judith (Sari Lennick) želi razvod iz tobože transparentnih razloga, a njezin izabranik Sy Ableman (Fred Melamed) tјera Larryja iz vlastite kuće u obližnji motel, nezaposleni brat Arthur (Richard Kind) dodatni mu je teret koji upada u probleme sa zakonom, sin Danny (Aaron Wolff) vidi oca tek kao nekoga tko će popraviti antenu, kćer Sarah (Jessica McManus) kao nekoga iz čijeg novčanika može ukrasti koji dolar, korejski student Clive i njegov otac ucjenjuju ga da izmjeni ispitnu ocjenu prijeteći mu tužbom za kriovukstvo u suprotnom, netko ga ocrnuje u anonimnim pismima odboru za dodjeljivanje profesure, Dick Dutton iz kluba Columbia Recordsa svakodnevno ga zove na telefon, a sve to vrijeme računi se gomilaju. Također, kao što Job zahtijeva objašnjenje propitujući Božjeg djelovanja, tako i

Larry razbij glavu pokušavajući dokučiti što bi sve to moglo značiti.

No postoje dvije važne strukturne razlike od kojih se samo prva dade objasniti prostorno-vremenskom transpozicijom priče o Jobu. Prva se tiče uloge sina i razmotrit ćemo je na kraju. Druga, i to je ona koja se dade shvatiti kao duh današnjeg vremena u kojem je Bog odavna prestao šaputati, a kamoli govoriti: Bog se u *Ozbiljnog čovjeku* na koncu ne objavljuje Larryju s nedvosmislenim tumačenjem priče (ma koliko ono problematično bilo). Larry, nasuprot Jobu, sam je primoran iznaci smisao u onome što mu se dešava, jer mu čak ni rabini, tobože znalci života i vjere, nisu od mnogo pomoći. No ne radi se o beskonačnoj multiplikaciji značenja. Larry, matematički govoreći (a matematika je jezik u kojemu se Larry najbolje snalazi, što nam sugerira raspis glomaznog dokaza po desetinama četvornih metara ploče), ne mora pretraživati n-dimenzionalni prostor svih mogućih interpretacija. Nameću se samo dvije distinktne interpretacije. No problem je u tome što u jednu ruku svaka od njih logički mora isključivati drugu, a u drugu ruku, pokazuje se da su činjenice dobrim dijelom konzistentne s obje, što sugerira da one egzistiraju superponirane jed-

na na drugu. Naposljetu, upravo Schrödingerova mačka, Larryjeva omiljena ilustracija problema suvremene fizike, predstavlja logički model ovakve interpretacije.

U svom misaonom eksperimentu Schrödinger nas poziva da zamislimo aparaturu spravljenu tako da život mačke visi o niti prethodnog nasumičnog kvantnog događaja (raspadu ili ne jedne atomske jezgre u određenom vremenskom periodu). Iz formalnog opisa jednadžbe ovakvog kvantnog stanja slijedi da je mačka u tom periodu istovremeno i mrtva i živa, no zdrav razum govori da tako nešto ne može biti, ona mora biti bilo mrtva bilo živa u trenutku kada otvorimo kutiju u koju smo je zatvorili. Identični model možemo ustanoviti i u priči s početka filma, kao i u metadijegeziju prenosu rabin Nachtner.

Film otvara citat Rashija, slavnog židovskog učenjaka iz 11. stoljeća, prvog komentatora *Talmuda i Tanakha*: "Primi s prostodušnošću sve što ti se desi." "Prostodušnost", držim, prikidan je prijevod za *simplicity* koju film navodi, jer čuva i epistemološku i etičku dimenziju potonjeg termina. Epistemološki govoreći, Rashi sugerira da ne valja razglabati previše o mogućim značenjima onoga što se desi jer ona ne samo da ne bi trebala biti previše komplikirana, već će u povijesnom kontekstu čitavog projekta egzegeze biti jedincata. Etički, pak, zagovara se svojevrsni stočki stav, bez obzira na to što se desilo, bilo dobro bilo loše, shvaćamo li značenje toga ili ne, to valja naprosto prihvativi i nastaviti s vlastitim životom. Ono što netom slijedi događaj je koji na kušnju stavlja sve koji se pridržavaju Rashijeve maksime. U konačnici, dobar dio filma upravo je dramatizacija Larryjeve nemogućnosti da se drži Rashijeve upute i da inzistira na Schrödingerovu modelu.

U neidentificiranom poljskom selu (spominju se Lublin i Lvov), u staroj židovskoj domovini, muž Velvel vraća se u kasnu večer te sav sretan priča ženi Dori kako mu je na putu pomogla osoba koja je začudo njen poznanik, nitko drugi doli učenjak Traitle Groshkover. Problem je u tome što je prema priči koju je Dora čula Groshkover mrtav već tri godine. Još je veći problem što upravo kuca na vrata jer ga je muž pozvao na juhu. Velvel ga pušta unutra, jer, pobogu, pomogao mu je, a, uostalom, kao razuman čovjek, ne može prihvativi praznovjerja. Kada Groshkover odbije juhu, Dora, uvjerenja da imaju posla s *dibukom* (zlim demonom tj. dislociranim dušom mrtve osobe), jer dibuk, između ostalog, ne jede, zarine mu šilo u prsa. Groshkover odgovara grohotom, što u prvi mah sugerira da je Dora bila u pravu, no kada mu se nakon nekoliko trenutaka krv počinje nazi-

rati na košulji, čini se da ipak ne može biti dibuk, jer bi u suprotnom bio neozlijeden. Groshkover se diže i polako odlazi u noć. U konačnici, ipak, stvari ostaju nejasne.

Priča ovdje završava tako da ne znamo je li Groshkoverovo tijelo sutradan uistinu pronađeno, kao što Velvel upozorava da će biti. Ili bolje rečeno, ne znamo hoće li će uopće biti tijela da se pronađe jer Dora ostaje uvjerenja da je otjerala dibuka iz kuće. Na Groshkoveru priču da mu je jedan obraz nepotpuno obrijan iz puke slučajnosti, ne nasjeda, jer, kako joj je ispričano, bdijenje je na tren bilo prekinuto, a tijelo nakratko ostavljeno nasamo usred brijanja. Mora da ga je tada zaposjeo demon. Štoviše, iako je u međuvremenu ipak zatražio juhu nakon što je Dora njegovu odbijanje iznijelala kao dokaz da je dibuk, ipak je ne pojede i odlazi. No kako objasniti krv? Kao što vidimo, ako iskoristimo Larryjev model interpretacije, stvar ostaje neriješena. Ako smo gore govorili o Schrödingerovoj mački, onda ovdje analogno tome imamo posla s Coenovim Groshkoverom. Priča koju rabin Nachtner prijavljava pitanjima izmučenom Larryju, a za koju se Larry nada da će mu napokon dati jedincati odgovor, zapravo se ispostavlja reinterpretacijom Rashijeva rješenja koje Larry nije spremam prihvati. U brilljantno ispričanoj metadijegeziji (Nachtner dominira kao prijavljena do te mjere da, usprkos tome što je priča vizualno predstavljena, izgovara i riječi glavnog protagonista) o zubima stanovitog ne-Židova (goy). Zubari Sussman prilikom izrade rutinskog odljeva zubi za jednog od svojih pacijenata uočava ugravirani zapis na hebrejskom s njihove unutrašnje strane: "Pomozi mi. Spasi me." Nakon bjesomučne potrage za odgovorom što bi taj zapis trebao značiti, nakon prevođenja hebrejskih riječi u odgovarajuće brojeve, nakon niza neprospavanih noći, napokon dolazi Nachtneru za savjet. Na što će Nachtner: "Zubi, ne znamo? Znak od Hašema? Ne znamo. Pomagati drugima? Ne može škoditi." Sussman neko vrijeme nastavi provjeravati zube drugih pacijenata za nove poruke, no ubrzo prestane i vrati se u normalni život. Kada rabin sugerira Larryju da su pitanja koja ga muče poput zubobolje, da eventualno prođu, Larry ljutito odbije takav pristup: "Ne želim da prođu. Želim odgovor!"

Identificirali smo dakle prolog, zatim metadijegezu, u koju su se polagale nade da će poslužiti kao model za interpretaciju, te naposljetu Larryjevu filozofsko-profesionalnu praksu kao egzemplare jednog te istog interpretativnog modela, modela koji iznevjerava Rashijev pristup. Vjerujem da je isti ovaj model operabilan i u konačnici filma. Na-

kon što dobar dio razloga "zubobolje" prođe (Larry i Judith ponovno se zbljiže, Larry dobiva stalno profesorsko mjesto, a Dannyjeva Bar micva prođe uspješno), Larry sjedi za stolom i otvara kuvertu s ne malenim računom za odvjetničke usluge. Otvara listu ocjena i gleda u Cliveovu jedinicu razmišljajući ne bi li bilo najlakše promijeniti mu ocjenu, uzeti novac i tako ubiti dvije muhe jednim udarcem. U istom trenu kada promjeni ocjenu zazvoni telefon. Zove ga doktor, isti onaj s početka filma, koji mu je rekao da mu je zdravlje u najboljem redu. Ipak, došle su rendgenske snimke i jasno je iz načina na koji govori da mu se loše piše.

Kako će Larry ovo interpretirati? Je li slučajnost da je u istom trenu kada je napravio praktički jedinu etičku pogrešku u čitavom ovom periodu stigla smrtna presuda? Ili je razumnije zaključiti da se radi tek o slučajnosti, da su rezultati već stigli i da je čisto nevažno je li doktor zvao sada ili za pet minuta. I tako bi zvao. No Larry čvrsto vjeruje da sve akcije nose posljedice. Posebno u ovom uredu što jasno daje do znanja korejskom studentu na početku filma. Je li jednim udarcem ubio čak tri muhe?

No to što Larry ne može razlučiti da li si je primanjem mita potpisao smrtnu presudu, ne mora značiti da nam film ne nudi odgovor. A odgovor tome ne treba tražiti u Larryjevu interpretativnom modelu, već u Rashijevom; zanimljivo je da film ovdje nudi još jednu klopku, jer u trenutku kada Larry kontemplira promjenu ocjene telefon već zvoni u pozadini, istina prigušeno, ali to možemo shvatiti kao subjektivni zvučni kadar u kojemu Larry, zadubljen, ne čuje telefon. Jednom kada ocjenu promjeni koncentracija je razbijena i Larry može čuti telefon. Ovo bi sugeriralo da treba prihvati tezu o slučajnosti. No problem je u tome što telefon zvoni u stalnim intervalima dok je tih, da bi blaga aritmija nastupila između posljednjeg tihog takta i prvog glasnog, dovoljno uočljiva da sugerira da se ne radi o istom pozivu i da baci u sumnju tezu o slučajnosti.

Za Doru i Velvela, iako suprotni, odgovori na to je li Groshkover tko ili što jednostavni su. Za Doru nema sumnje da je dibuk. Velvel je, pak, uvjeren da je Dora ubila poznatog učenjaka. Štoviše, oboje nakon prвobитног kratkog čuđenja primaju to gotovo prostodušno. Dora će završiti s poхvalom Bogu i o tome nema što više reći, a čak i u Velvelovim riječima "propali smo" više je rezignacije i prihvaćanja situacije, nego uistinu brige. Dakako, ne znamo što se s njima zbilja desilo, ali u svakom slučaju, snažno je implicirano da će i to primiti prostodušno. Što se rabina Nachtnera tiče, kao što smo vidjeli, on se vodi približno Rashijevim

načelom, samo što epistemološku ravan prekraja da bolje odgovara dobu skepticizma. On će prostodušno, uz šalicu čaja, priznati da ne znamo zašto to-i-to i, štoviše, podsjetiti nas da nas to ne prijeći da mirno spavamo. To je nakon nekog vremena prihvatio i Sussman. Samo Larry ustrajava na odgovorima. Iz ovoga slijedi da je Bog gori i od onoga u Jobu. Job, kao i Larry, samo je ustrajavao u tome da shvati zašto i, napoljetku, dobio je tek packu u usporedbi s nevoljama što mu je Bog dotada priuštio. Larry je pak zaradio posljednji čavao u lijisu.

No, iako sve ovo još uvijek dopušta shvaćanje *Ozbiljnog čovjeka* kao suvremene inačice priče o Jobu, prvi problemi nastupaju kada priznamo da priča nije isključivo o Larryju. Shvatiti čitav film samo kao Larryjev neuspjeh prihvaćanja Rashijeve maksime s tragičnim posljedicama ne može pojasniti strukturnu zapletenost likova oca i sina te diskrepanciju u njihovom epistemološko-etičkom stavu. Kao prvo, i početak i kraj suvremene priče paralelno prate Larryja i Dannyja. Dok na početku otac leži u liječničkoj ordinaciji usred sistematskog pregleda, a sin se dosađuje na satu hebrejskog i sluša Jefferson Airplane, na kraju praktički, u isti mah, kada Larry primi presudni telefonski poziv, Danny će se naći nedaleko od tornada koji neumoljivo napreduje. Nadalje, identifikacija oca i sina ostvarit će se i drugim narrativno-formalnim mehanizmima poput specifične fokalizacije (i Danny i Larry narušenim će očima gledati u svijet), kao i Dannyjevim susretom s trećim rabinom. Danny je taj koji ima priliku pričati s najmudrijim od svih rabina, rabinom Marshakom koji odbija Larryja primiti u audijenciju nakon što je ovaj razočaran Nachtnerovim savjetom, i tako ispuniti ono što je Larry namjerio. Ako shvatimo Dannyja kao dvanaestogodišnjaka, čiji problemi subjektivno odgovaraju onima njegova oca (susjed ga nastoji istući jer mu duguje novac za travu, mora učiti za Bar micvu, sestra ga terorizira, zbog loše antene ne može gledati omiljenu TV-seriju), to još uvijek ne objašnjava njegovu smrt jer, za razliku od Larryja, Danny ne gubi san nad ovim problemima. Naprosto ih odrađuje. Ne provodi dane razbijajući glavu kao Larry.

U ovom trenutku nalazimo se u nedoumici sličnoj Larryjevoj; ili možemo iznaći interpretaciju kojom koherentno možemo objasniti sve što se zbiva u filmu, ili je takav projekt osuđen na propast (s jedne strane pokazali smo da priča zbilja funkcioniра kao moderna priča o Jobu, s druge to ne objašnjava čitav film.) Dakako, pristanak na potonju variantu nerijetko se može označiti kao puki defetizam jer to

što nismo uspješni u prvom naumu, ne znači da je nemoguć. Čini se značajnim što se najgore stvari dešavaju samo muškim Gopnicima. Larry i Danny će umrijeti, a Arthur već godinama ima cistu i još ga čeka suđenje zbog sodomije. Istina, Judith sve to možda neće najbolje primiti, ali nije teško zaključiti da će se dočekati na noge kao što se dočekala nakon smrti Syja. Za Sarah, pak, jedino je očekivati da će sada morati krasti novac iz majčina, a ne očeva novčanika. Možda je ovo u nekom specifičnom odnosu s pričom s

početka? Možda su Gopnici daleki potomci Velvela i Dore, a kako bi se iz čisto sadističkih pobuda osiguralo daljnje kažnjavanje potomstva žene se ostavljaju na životu (jer se židovska vjera prenosi matrijarhalno, a ne patrijarhalno)? No tko tu zapravo kažnjava? Bog, jer je Dora zabunom umorila Groshkeva ili dibuk, jer joj se želi osvetiti? Hvala Bogu, Rashi nam nudi mnogo komotniji izlaz iz ove nedoumice. Jednostavno ponoviti za Nachtnerom "ne znam" i ne razbijati previše glavu time.

Mario Slugan



Sve o jednoj djevojci

(*An Education, Lone Scherfig, 2009*)

Scenarij za ovaj film, nominiran za nagradu Američke akademije, nekoliko su godina pisali Nick Hornby i njegova supruga Amanda Posey prema memoarskom članku koji je u britanskom književnom časopisu *Granta* 2003. objavila poznata britanska novinarka Lynn Barber. Nakon što je film postao veliki hit, Lynn Barber napisala je i čitavu knjigu istog imena u kojoj je proširila priču o neobičnoj tinejdžerskoj romansi koju je doživjela 1960-ih, a sad ju je očito odlučila dobro unovčiti.

Kad je imala šesnaest godina Lynn Barber upustila se naime u vezu s tajnovitim starijim muškarcem, kako ona ističe, sumnjivog morala, koji ju je odvukao od malograđanskog roditeljskog doma i štreberskog života u privatnoj djevojačkoj školi i uveo je u svijet mondenog swingerskog Londona 1960-ih. Nakon što je s njim izlazila pune dvije godine, odlučila je napustiti školu i ambicije o studiranju na Oxfordu, udati se za nj i na taj način pobjeći od sumornog predgrađa, ali i zamorne akademske karijere. Nažalost, ili na sreću za gospodu Barber, netom prije svadbe slučajno je saznaла da njezin glamurozni ljubavnik ima ženu i dijete samo dvije ulice dalje od njenih roditelja. Odmah ga je ostavila, vratiла se u školu, upisala Oxford i postala uspješna novinarka. Sada se, u zrelijoj dobi, sjetila svoje priče i podijelila je s današnjim mladim sponzorušama kojima možda prijeti ista stranputica. Sve bi to bilo lijepo i vrlo afirmativno za žene i poučno da pripovjedačka pozicija, koju zauzima u svojim memoarima, a koju perpetuirala i film, nije nekako neobično skliska i porozna. Naime, kroz čitav svoj tekst ona svog ljubavnika prokazuje kao olinjala i otužna nemoralna ljigavca, koji je jednu nevinu i perspektivnu djevojku gotovo odveo

na krivi put. Barber sad iz pozicije afirmirane zrele žene začuđujuće jednodimenzionalno govori o tom odnosu sebe kao zavedene djevojčice u raljama smutljivca, dok s druge strane sebi, kao istoj toj naivnoj šesnaestogodišnjakinji, pridaže veliku pronicljivost, zrelost, pa čak i preprednenost. Scenarij je dakle u potpunosti doslovan i niti u jednom trenu ne dovodi u pitanje, niti stvara odmak od fokalizatorske svijesti, također, na samoj razini fabule, pročitavši članak, gledatelju filma zaista nije jasno na čemu su Hornby i supruga zapravo radili tih nekoliko godina, dok su navodno intenzivno smišljali scenarij, budući da članak razlomljen u scene funkcioniра gotovo kao scenoslijed za film. Time je još bizarnija činjenica da je Hornby nominiran za Oscara u kategoriji scenarija po predlošku. Jedina očita scenaristička intervencija jest činjenica da je njihova dvogodišnja veza sabijena u kraće vrijeme, i to što je par dogodovština uklopljeno u jedan izlet, no takvi postupci zaista su u samom temelju scenarističkog zanata i nema ih se potrebe nagradivati Oscarom.

Inače, svaki i najbanalniji detalj preuzet je i uredno kronološki posložen; uzimimo samo za primjer seksualnu komponentu njihova odnosa, budući da je ona u scenarističkom smislu nevješto izvedena. Naime, otpočetka je upitno što stariji muškarac (lik Davida u zanimljivoj interpretaciji Petera Sarsgaarda) ništa ne otkriva gledatelju do samog kraja, čitavo vrijeme je na granici nježnosti, melankolije i neobičnih, suptilnih naznaka kako nešto s njim nije u redu, upravo kao da je prikazan iz vizure djevojčice koja ne zna koji su njegovi osjećaji prema njoj, niti što od nje želi, posjeduje neku misterioznost budući da on i jest njen konstrukt, sje-



čanje za koje danas ima samo jednodimenzionalnu osudu) želi od šesnaestogodišnje Jenny – zatim slijedi niz bizarnih detalja: on pristaje čekati do njezina sedamnaestog rođendana, inzistira da se u seksualnom kontekstu nazivaju infantilnim nadimcima, pokušava je razdjevićiti bananom da bi izbjegao krv. Gledatelj iščekuje nastavak tog rukavca priče misleći da će mu se nešto otkriti. Međutim, njihov prvi seksualni čin, kao i oni nakon njega, jedva da se spominju. U filmu se ovo moglo izvesti kao retorički jaka elipsa, kao izostavljanje koje mnogo govori, ali u filmu to djeluje kao nespretno iznevjeravanje stvorene napetosti, jer su pripreme za taj čin u sižeu zauzimale mnogo narativnog prostora. Kada posegnemo za memoarima, vidjet ćemo da gospođa Barber piše kako seksualni odnosi "nisu bili vrijedni spomena". Dakle, Hornby je to, kao i sve ostalo, doslovno shvatio, ne misleći pritom da ako nešto nije vrijedno spomena u stvarnosti, odnosno, možda samo u revisionističkim memoarima gospođe Barber, to ne može postati jak signal i važno retoričko mjesto u filmskom dramaturškom tkivu. Zanimljivo je kako tekst gospođe Barber počinje rečenicom kako se njezino znanje o svijetu u ono vrijeme sastojalo od onog što je naučila iz romana Jane Austen, George Eliot i sestara Brontë, jer gledajući film izvan okvira toga da se radi o stvarnim događajima, on stoji u čvrstom intertekstualnom odnosu baš s tom tradicijom britanskog romana. Čak

doslovno, kao svojevrsni metatekstualni ključ za početnike, u školi se kroz čitav film obrađuje roman *Jane Eyre* Charlotte Brontë u kojemu nailazimo na vrlo sličan zaplet koji se vrti oko za svoju dob pretjerano zrele, mlade pametnice koja se zaljubljuje u starijeg iskušnog muškarca s tajnom. Film uzima temeljne postavke tog prilično čestog tipa zapleta i na kraju ih na neobičan način izokreće. U romanima Charlotte Brontë i Jane Austen gotovo u pravilu je riječ o iznimno pronicljivim junakinjama koje propituju rodne i klasne konvencije, žude za znanjem i ostvarenošću, ne pristaju na nametnute stereotipe ženstvenosti, obrazovanje su od drugih žena i britkije na jeziku, skromne su i pravedne, no na kraju gotovo uvijek bivaju "nagrađene" time da se dobro udaju za bogatog muškarca kojeg pokušavaju zavesti sve druge žene, ali kojima se svidi njihova pamet i upravo ta različitost. Dakle, njihov simbolički kapital obrazovanja na kraju postaje baš poput ljepote i dobrih manira – samo simbolički kapital za udaju.

Slično sve počinje i u ovom filmu. Karikaturalni roditelji iz niže klase (inače uvijek izvrsni Alfred Molina ovdje je upao u karikiranu jednodimenzionalnost) svojoj kćeri žele najbolje obrazovanje, ali obrazovanje samo zbog toga kako bi živjela bolje od njih i pobegla od učmalosti svijeta tzv. *semi-detached housinga*, gdje je udaja, baš kao i u svijetu Jane Austen iz kojeg ovo dvoje kao da su ispali, ipak brža i sigur-

nija šansa za spas. Kao tipski lik, tu je i Jennyina profesorica, gospodica Stubbs, kao projekcija onog što su Jane Eyre i Elizabeth Bennett mogle postati, a Jane Austen i Charlotte Brontë (koja se vrlo kasno udala) i bile – obrazovane i britke usidjelice koje preziru ovisnost o muškarcima i ženska odricanja. Gospodica Stubbs mogla bi se također shvatiti kao svojevrsna metatekstualna figura, primjerice, Charlotte Brontë, koja svoj projekt Jenny izvodi na pravi put, ne dopušta joj da se uda, i za razliku od junakinja svojih romana, ne pristaje na kraju na stereotip romantičnog ujedinjenja kao vrhunca sreće.

Tu je i čovjek s tajnom, kao i gospodin Rochester ili Darcy, no dok se za gospodina Rochestera, baš kao i za gospodina Darcya, isprva čini da su samo beskompromisni bogataši koji štite svoj kapital, dakle, lošiji nego što zaista jesu – ovdje je slučaj obrnut – na samom početku Davida zajedno s Jenny vidimo kako pomaže crnačkoj obitelji da se useli u stan, i to izgleda kao primjerno i dobro djelo, da bismo poslije, kad se Jenny počinje razočaravati, uvidjeli kako je to u stvari bio samo jedan od njegovih mutnih poslova. Također, poput Rochestera on ima i skrivenu ženu, ali koja je, međutim, daleko od demonske gospođe Rochester skrivene na tavanu; registar se spušta, jer ona je kućanica iza ugla, a uz to je glumi i žena ugodna i "bezazlena" lica, Sally Hawkins. Dakle, ako pratimo ovu izlagačku liniju, Jenny, junakinja ovog filma, pobjeđuje, odriče se udaje i kreće za učenjem i samoostvarenjem.

Međutim, bitan element, koji se mora spomenuti kada se govorи ovom filmu, jest često spominjana opreka između institucionaliziranog znanja i tzv. škole života za koju David u prvom susretu s Jenny kaže kako ju je završio. Dakle, ako se odmaknemo od viktorijanske tradicije i iščitavanja filma kroz tu prizmu, možemo vidjeti kako brak i veza s Davidom, u svojevrsnim ideološkim pozicijama, ne funkcioniра samo kao ideal ženske ostvarenosti u heteroseksualnoj zajednici, već i kao svojevrsna emancipacija od institucija, determiniranog života u akademskoj uklopiljenosti u sustav. Naijači trenutak inače suviše hvaljene Carey Mulligan jest kada se kao Jenny suprotstavi svojoj profesorici i ravnateljici govorom zašto odustaje od školovanja, kad gorljivo zagovara da želi provoditi vrijeme po koncertima, u kinima, putovati i čitati ono što voli, a ne zabiti se u neku školu ili državnu instituciju i završiti isfrustrirano i nesretno poput njih koje su diplomirale na Oxfordu. Njeni argumenti u tom

su trenutku prilično uvjerljivi i posjeduju, čak da malo pre-tjeramo radi samog argumenta, neku snagu avangardnog manifesta, koji takvoj tradiciji pljuje u lice i imaju sličan podtekst kao, primjerice, scena u kojoj Anna Karina, Sami Frey i Claude Brasseur u *Neobičnoj bandi* Jean-Luca Godarda bezglavo trče kroz Louvre držeći se za ruke.

Na kraju, kad sazna da je David oženjen, Jenny naspram svih tih svojih podosta liberalnih stavova i maštanja (primjerice čitanje Camusa u zadimljenim barovima u Parizu), automatski zauzima apsolutno moralizatorski stav, baš kao i Lynn Barber u svojim memoarima. Odmah se pretvara u djevojčicu koja optužuje roditelje jer je nisu zaštitili od sumnjivog pohotnika – daleko najpatetičnija scena u filmu jest razgovor između nje i oca u kojoj se konstantno podcrtaju malograđanske vrijednosti od kojih su oboje zastranili zbog nemoralnog podrivača (možda da spomenemo kako i Lynn Barber u film stalno ističu kako je David Židov, što ga čini samo stranjim i pogubnjim za malograđansku idilu). Također, odlazi svojoj mentorici koja je ponovno prihvaća u svoje usidjeličke skute. Možda je najbolji sinegdohalni prikaz njezina moralizatorskog zaokreta ka skromnosti i radu to kad kod profesorice u stanu vidi repliku prerafaelita Edwarda Burnea Jonesa, za čiju se originalnu sliku s Davidom za njegove prijatelje natjecala na dražbi, jer tako se postavlja u suodnos skromno i znalačko uživanje u kulturi, kojima nas uče institucije, s bespotrebnim razbacivanjem i dovođenjem visoke kulture u ikakvu vezu s novcem. Ova opreka čini se zaista neoprostivo naivna.

Na kraju nam ostaje da zaključimo kako unatoč trima nominacijama za Oscara i mukotrpnom radu na scenariju, Hornby i Scherfig upadaju u istu zamku kao i sama Lynn Barber kad piše svoju autobiografsku prozu. Naime, ona ni sama ne zna kakav stav zauzeti prema svojoj ulozi maloljetne "zavodnice" (u jednom tenu recimo priznaje da je od Simona naučila bezočno i beskrupulozno lagati, da bi se već u sljedećem prikazala kao žrtva njegovih spletaka), prema svojim malograđanskim "svodničkim" roditeljima i toj "sumnjivoj" figuri s kojom se očito dobro zabavljala. Film tako varira između veličanja škole života i banalnog i patetičnog moraliziranja, te funkcioniра kao neka nedosljedno izokrenuta fantazija djevojčice zadnjene klišejima o boemskom životu i romantičnim obrazovnim romanima, ne uspijevajući stvoriti odmak prema središnjoj autobiografskoj svijesti.

Hana Jušić

Sveti Georgije ubiva aždahu

(Srđan Dragojević, 2009)

61 / 2010



U izjavi danoj *Jutarnjem listu* tijekom 56. Festivala igranog filma u Puli prošlog ljeta, informacijom da je za vrijeme rata u gradiću Višegradu snimljen film *Lepa sela lepo gore* (1996) redatelj Srđan Dragojević realizirao uz pomoć danas na doživotni zatvor osuđenog ratnog zločinca Milana Lukića, popularni glumac i ministar kulture Kantona Sarajevo Emir Hadžihafizbegović dobrano je uzdrmao ne samo kulturnačke duhove te inicirao zanimljivu polemiku. Tvrđnu da se pri snimanju kontroverznog filma, koji mnogi smatraju i njegovim najuspjelijim ostvarenjem, Dragojević obilato oslanjao na logističku i inu pomoć warlorda Milana Lukića, zločinca koji je istodobno na predjelu Bikavac spaljivao ljudе i bez čijeg se odobrenja u okolini Višegrada u vrijeme rata "nisu mogla snimiti ni pluća, a kamoli film", Hadžihafizbegović je naknadno elaborirao u intervjuu u tjedniku *Globus*. Sažeto rečeno, ondje je Srđana Dragojevića, neosporno najznačajnijeg srpskog filmaša stasalog tijekom posljednjih dvaju desetljeća, Hadžihafizbegović nazvao "nekrofilom" koji se "u svojoj mentalnoj kakofoniji panično pokušava oprati od civilizacijske sramote i morbidnog izvanzanatskog konteksta nastajanja svog zanatskog falsifikata". Hadžihafizbegović je redatelja prisilio na prilično konfuznu obranu i traženje mahom neuvjerljivih alibija i opravdanja, koja su se svela na nabranjanje nagrada kojima su *Lepa sela...* ovjenčana, na pozivanje na odluke Eurimage-

sa te naposljetku na traganje za "razumnim Sarajlijama" koji bi autora mogli amnestirati od djela koje kultur-ministar drži "redateljskim i moralnim posrnućem".

Govoreći o *Lepim selima...*, nedvojbeno odlično režiranoj i intrigantnoj satiričnoj ratnoj drami u kojoj se uzrok svim bosansko-hercegovačkim ratnim užasima licemjerno detektira u nekakvu nedokučivom atavističkom zlu, nekakvu Drekavcu, kao simbolu zloduha komunizma, koji je izšao iz skrovišta u nedovršenom tunelu te opsjeo ljudе nagoneći ih na najsvirepije zločine, Hadžihafizbegović je progovorio i o zasad posljednjem Dragojevićevu filmu, humornoj epskoj povijesnoj romantičnoj ratnoj drami *Sveti Georgije ubiva aždahu*. Ustvrdivši da je Dragojević svoj novi film snimao i u Omarskoj nedaleko Prijedora, na mjestu gdje je od 1992. do 1995. bio koncentracijski logor u kojemu je na bestijalne načine pobijeno približno 2000 bosanskih Muslimana, Hadžihafizbegović je rekao da redatelja očito nadahnjuju "mjesta na kojima su vršene masovne egzekucije nad Bošnjacima", jer je izrazio želju da snimi film i u Srebrenici. Ako i zanemarimo pretjerane, iz pozicije ratne žrtve i u žaru neobuzdanog polemičkog erosa izrečene stavove sarajevskog ministra kulture, neke prilično pouzdane neugodne činjenice o Dragojevićevu recentnom djelu ipak ostaju. Svakako, ovaj marljiv i tvrdoglav autor, poput Tarantina formiran u videoteci, koji se uvijek uporno bori za ostvarenje

svojih kreativnih ideja i vizija, te koji je potpisao neke od najgledanijih srpskih filmova posljednjih dvaju desetljeća, čovjek je koji istinski voli medij filma i sve što ga okružuje. Sedmu umjetnost tretirajući prvenstveno kao područje zabave, a ne visokoumnih kontemplacija, ovaj diplomirani psiholog, filmski i televizijski redatelj te autor triju zbirki poezije, s vremenom se razvio u modernista koji u žanrovski uglavnom jasno definirana ostvarenja umeće detalje koji sadržajem i značenjski nadilaze ograničenja odabralih žanrova. U svim svojim djelima, bez obzira radilo se o komedijama *Mi nismo andeli* (1992) i *Mi nismo andeli 2* (2005), o spomenutim *Lepim selima...*, crnoumornoj gangsterskoj egzistencijalnoj (ratnoj) drami *Rane* (1998), ili o *Svetom Georgiju...*, Srđan Dragojević uvijek jasno izražava svoje socijalne i dijelom političke stavove. Vrlo inteligentan autor, koji kao filmske uzore navodi Françoisa Truffauta, Howarda Hawksa, Franka Capru, Gregoryja La Cavu, Érica Rohmera i Blakea Edwardsa, on zna da će neki film i "poruke" koje njime želi poslati imati više učinka ako ih zamota u atraktivno žanrovsko ruho, s pjevanjem, pucanjem, psovanjem, populističkim humorom i ponešto erotike, nego ako ih šalje izravno "poštom". Umjetnički stasao i pod primjetnim utjecajem pop-kulture, osobito rocka i stripa, Dragojević i svoja ostvarenja zaodijeva u privlačno pop-kulturno ruho, čime im jamči dodatnu prihvatljivost kod publike. On je i vrlo samouvjeren i donekle narcisoidan umjetnik svjestan vlastitih vrijednosti, koji brižno gradi sliku o sebi kao izrazom jasnog, intelektualno britkom, samopouzdanom te nerijetko bezobraznom i drskom momku koji ipak nikad ne gubi smisao za samironiju i cinizam. Zadržava Dragojević i prividno liberalan stav te sociokritički odmak prema društvu i vlastitom etnicitetu, koji se dijelom uočava i u desetljeće staroj izjavi da "Srbima ne ide loše zato što su Srbi, već zato što su budale".

Kao redatelj se predstavio 1992. godine vrlo uspјelom komedijom *Mi nismo andeli*, diplomskim filmom dojmljivog vizualnog prosedea, živilih dijaloga, dinamičnog pripovijedanja i odlične glumačke interpretacije, profiliravši se kao redatelj vješt u koncipiranju nepretenciozne, eskapistički usmjerenе i istinski zabavne cjeline bogate anarhoidnim humorom te slikovitim i zanimljivim likovima. *Lepa sela...* su donijela naglašen tematski, izvedbeni i značenjski zaokret u Dragojevićevu radu, a spomenuto isticanje iracionalne prirode zla kao nekakva apstraktнog krivca za rat u Bosni i Hercegovini tada tridesetrogodišnjeg redatelja predstavilo je u znatno nepovoljnijem svjetlu. Iako je riječ o zanatski

umješno i mjestimice uistinu nadahnuto oblikovanom djelu, Dragojević je neuvjerljiv alibi antiratnog angažmana i antimiloševičevske kritike iskoristio za ne osobito uvjen i posve razvidan zagovor opravdanosti rata, odnosno, legitimnosti oružane obrane srpskih ratnih ciljeva u BiH, uz očekivano izjednačavanje odgovornosti za rat obiju (svih triju?) zaraćenih strana. Takvu značenjsku razinu djela s relativizacijama i izostankom jasne podjele na "dobre" i "loše" momke blagonakloniji su kritičari olako pripisivali redateljevoj mladosti i neiskustvu, te njegovom pretpostavlјivom mišljenju da u svakom ratu, kao i povijesti općenito, ne postoji jasna podjela na dobro i zlo. Dakako da je takvo stvarište posve pogrešno, jer je distinkcija između agresora i žrtve uvijek, pa tako i u nedavnim ratovima, itekako jasna i nedvosmislena. Međutim, skeptičnjima među nama je nakon *Lepih sela...* postalo razvidno da je Srđan Dragojević u određenoj mjeri nacionalist, a takav stav o njemu dodatno potkrepljuje aktualni *Sveti Georgije...*

U međuvremenu smo imali priliku pogledati i *Rane*, prvi redovito distribuiran srpski film u domaćim kinima. Otpor prema Miloševićevu režimu i njegova razorna kritika glavni su semantički (i ideološki) sastojci priče o antijunacima Pinkiju i Švabi, tinejdžerima koji na ulicama sankcijama pogodenog (poslije) ratnog Beograda postaju ubojice i kriminalci, te napoljetku i simboli propasti jednog izranjenog naroda i društva kojemu je ubijena mladost i zatražta budućnost. Storija o usponu i padu dvojice mladih beogradskih kriminalaca okvirno se naslanja na hollywoodske klasike gangsterskog filma poput *Državnog neprijatelja* Williama A. Wellmana (1931) i *Lica s ožiljkom* Howarda Hawksa (1932), a fragmentarna naracija, pomaknuti karakteri protagonisti i sekvence iracionalnog eksplozivnog nasilja autoru služe za izricanje pretjerano doslovnih i ne osobito suptilno predočenih antirežimskih stavova. Unatoč zamjetnom otklonu prema groteski i apsurdu, ta dominacija značenja nad sa-mom filmskom pričom možda je i najveći nedostatak *Rane*, a koji bi nakon *Svetog Georgija...* mogao postati konstantnim obilježjem Dragojevićeva rada.

Sveti Georgije ubiva aždahu nastao je prema hvaljenoj drami Dušana Kovačevića iz 1984, a navodno je najskupljii film u povijesti srpske kinematografije. Sasvim je razumljivo da je djelo najizvođenijeg i jednog od najcenjenijih srpskih dramskih pisaca privuklo Dragojevića, jer su najvažniji aduti Kovačevićeva dramskog pisma sociokritički angažman, subverzivnost te izražena sklonost crnom humoru i groteski, dakle upravo neke od osobina koje krase i Srđana

Dragojevića. Sebe definirajući kao svadljivu osobu koja gdjekad i iz pukog prkosa pliva protiv struje i društvene matice, često ekranizirani Kovačević je dramatičar koji, ako neke svoje komade vremenima zbivanja i smješta u prošlost, to čini s nakanom manje ili više posrednog i prenesenog interpretiranja i objašnjavanja sadašnjosti i aktualnih društveno-političkih trendova. Primjerice, prema njegovu scenariju *Ko to tamo peva* i drami *Maratonci trče počasni krug* (1972) snimljeni istoimeni filmovi Slobodana Šijana (1980 i 1982) zbivaju se u vremenu između dvaju svjetskih ratova, odnosno 5. travnja 1941., no u njima je itekako izraženo referiranje na suvremenost. Kao što ističe i sam Šijan, oba su filma snimljena u vrijeme oko smrti Josipa Broza Tita, i nije nimalo slučajno da pored motiva umiranja i sahrana (pri čemu pogrebno poduzeće Topalović funkcioniра kao komunistička partija u malom), u njima dominira crnoumorni ugođaj fatalizma i slutnje skorog kraja, odnosno povijesnog loma. Oslikavajući Topaloviće kao nekovrsnu kompartiju iz koje se ne može pobjeći, Kovačević je poslije priznao da je u vrijeme pisanja drame razočaran i depresivan razmišljao o emigriranju iz Jugoslavije. Povjesne komponente njegovih drama uvijek se primarno i odnose na kontekst propasti određenog režima, društva i svijeta, pri čemu se pojedinačno promatrane sudbine i društvene silnice sabijaju, odnosno, sublimiraju u određeni prijelomni povijesni događaj. To podjednako vrijedi recimo za otvaranje Šijanovih *Maratonaca...*, s arhivskom snimkom atentata na kralja Aleksandra Karađorđevića u Marseilleu 1934., za bombardiranje Beograda, u koji ranog jutra 6. travnja 1941. stiže autobus "firme Krstić" s nesretnim putnicima iz *Ko to tamo peva*, i za ubojstvo prijestolonasljednika Franza Ferdinanda u Sarajevu 28. lipnja 1914., što će odrediti tragičnu sudbinu praktički svih protagonistova *Svetog Georgija...* Važno je obilježje rukopisa dramatičara i filmskog scenarista Dušana Kovačevića i prikaz malograđanskog, patrijarhalnog, konzervativnog, agresivnog i nerijetko primitivnog obiteljskog mikrokozmosa (npr. Topalovići), kroz koji se oslikava širi srpski društveni makrokozmos.

No, u zasad posljednjoj adaptaciji neke Kovačevićeve drame, taj je društveni kontekst prezentiran na vrlo površan, prilično trivijalan i dobrano konfuzan način. Nažalost, površnost, trivijalnost i zbrkanost su i dominantne osobine čitava Dragojevićeva filma, dramaturški neuredne, nevažnim sporednim likovima pretrpane i razmjerno nezanimljive

istorije o ljubavnom trokutu, koji čine privlačna i slobodoumlna mlada Katarina, njezin sredovječni suprug, žandar Đorđe, i mladi ratni invalid Gavrilo, obojica veterani srpsko-turskog rata, a u pozadini kojeg se pomalja turbulentna srpska povijest ranog 20. stoljeća. Raskošna produkcija pritom nije nimalo sporna, jer se svaki euro od četiri i pol potrošena milijuna jasno vidi i u scenografiji i u dotjeranoj fotografiji, a ni Dragojevićeve redateljske sposobnosti ne dolaze u pitanje, jer film sadrži nekoliko vrlo sugestivnih sekvenci, poput scena ratnih sukoba i prikaza kaotičnih zbivanja u rovovima. I glumci svoje zadatke odrađuju vrlo dobro, osobito pouzdani Lazar Ristovski u ulozi muža koji, svjestan neumitnih promjena i konačne propasti, stočički sluti raspad svog braka i skoru katastrofu, te hrvatska glumica Nataša Janjić, kao napredna urbana žena razdirana ljubavlju prema dvojici muškaraca, ali i pritisnuta dosadom i učmalošću života u provinciji koju pokušava isprovocirati nekonvencionalnim životom i slobodnim odnosom prema seksu.

Međutim, iz niza razloga u svim ostalim segmentima novi Dragojevićev film iznevjerava gledateljska očekivanja. Jedan od većih problema leži u tome što umetnuti elementi melodrame i završne tragedije ostaju neelaborirani i nedorečeni, te što nas sudbine Katarine i njenih muškaraca ni u jednom trenutku ne uspijevaju dirnuti. Također, nesuvlisi i tek neuspjelo anegdotalni ostaju i socijalnokritički i crnoumorni žalci za koje je zadužena galerija bizarnih sporednih likova, koji bi istodobno trebali funkcionirati i kao simbol potlačenog "malog" naroda i topovskog mesa (dakle kao žrtve srpske povijesti kroz stoljeća), i kao vodiči kroz priču i njeni posredni tumači. No sve su to samo dobre namjere, od kojih Dragojević većinu ne zna suvisljije ni naznačiti, a kamoli razviti, te sve otklizava u zamornu patetiku i pretjerano gubljenje vremena na efemerne stvari. Pritom nezasluženo posve zanemarena ostaje Gavrilova neugledna supruga, možda najtragičniji lik filma osuđen na posvemašnje gubitništvo, a čija se drama mogla sasvim komotno razraditi nauštrb neduhovitih zgoda sa svim onim seoskim osobenjacima i invalidima.

Ukratko, peti film Srđana Dragojevića producijski je ispeglana i vizualno estetizirana, no preduga, odveć ambiciozna, zamorna i prilično sterilna adaptacija zahtjevnog Kovačevićeva komada koji traži pedantnijeg, strpljivijeg i suptilnijeg redatelja.

Josip Grozdanić

DVD**Nitko ne zna**

(*Dare mo shiranai*, Hirokazu Koreeda, 2004, Continental film)



61 / 2040

U listopadu prošle godine u sklopu Tokyo International Film Festivala imao sam rijetku priliku upoznati nevidljive dokumentarce Hirokazu Koreede uvrštene u program Iz autorova kuta. Riječ je naime o sineastu koji je, poput braće Dardenne, počeo filmsku karijeru kao dokumentarist. Ti počeci itekako su utjecali na njegovu kasniju igranofilmsku karijeru, pogotovo u načinu na koji rabi prirođeno osvjetljenje, ali i u odabiru tema. Iako je japanski novi dokumentarni film u nas prilično neistraženo područje, Koreedini socijalno osvješteni dokumentarci na neki način nagovještavaju njegove kasnije preokupacije. Sjetimo se filma *Distance* (2001) u kojem su živi ti koje proganjaju sjećanja na nestanak onih koji su im bili najbliži i koji su kao pripadnici apokaliptičnog kulta Arka istine skončali život masovnim samoubojstvom, što je zapravo obrnuta strategija u odnosu na prethodni *Život poslije smrti* (*Wandâfuru raifu*, 1998) u kojem mrtvi moraju odabratи najljepša sjećanja iz života, recimo, trešnje u cvatu ili let avionom.

No, autorove opsesije smrću i sjećanjima ostaju vječne i postojane. On je bio i ostao veliki pjesnik gubitka i života u sjeni smrti. U dokumentarcu *Shikashi* (1991) pozabavio se sudbinom socijalnog radnika zaduženog za isplatu odštete žrtvama trovanja kontaminiranim izvorskim vodom, koji je počinio samoubojstvo. U *Kolovozu bez njega* (*Kare no inai hachigatsu ga*, 1994) pozabavio se sudbinom prvog HIV pozitivnog homoseksualca u Japanu. A u *Lekcijama jedne krave* (*Mou hitotsu no kyouiku - Ina shogakkou haru gumi no kiroku*, 1991) možda se najviše približio dječjem miljeu kojem se nanovo vraća u filmu *Nitko ne zna*, ušavši kamerom u jedan razred tokijske osnovne škole čiji učenici nikad nisu vidjeli kravu, pa je ona došla k njima. O njoj su se morali brinuti godinu dana, sve dok se nije vratila natrag na svoju farmu. A rastanak je bio jako dirljiv, bolan i natopljen suzama. U *Nitko ne zna* klinci nisu ostali bez krave, već ih je napustila neodgovorna majka. Ono što dakle zanima Koreedu kao dokumentarista i proteže se na njegove kasnije igran-

nofilmske radove isprani su životi na socijalnim marginama japanskog društva čije tragedije vršte s tabloidnih naslovnica. "Ekskluzivno! 128 pripadnika religijskog kulta ubilo se zatrovanom vodom!" Tako je mogla glasiti naslovница japanskog tabloida koja je Koreedu natjerala da snimi *Distance*, film koji zapravo aludira na slučaj sekte Aum Shinrikyo i masakr sarinom izveden u tokijskoj podzemnoj željeznici. "Tragedija četvero napuštene djece u Nishi-Sugamu." Tako su izvještavali tokijski tabloidi 1988. o slučaju četvero djece koje je majka ostavila šest mjeseci zatvorene u minijaturnom stanu, sve dok jedno od njih, onemoćalo od neishranjenosti, nije umrlo. No, još više od neodgovorne majke odjeknula je činjenica da nitko od susjeda nije primijetio što se u tom stanu događalo, kao da djeca uopće nisu postojala. Jer, za razliku od hikikomorija, gdje njegovi akteri sami pristaju na izolaciju, ovdje ta izolacija nije patološka, već funkcioniра kao produkt nemara i životnog očaja jedne nezrele majke, uhvaćene u zamku vlastitih iluzija i žudnja. Iako ona napušta djecu u trenutku kad je najstariji od njih na pragu puberteta i od kojeg se možda očekuje veća samostalnost, ostavivši im par tisuća jena za preživljavanje, ona ne zna kako na pravi način komunicirati s njima. Kad je s njima, oni se uvijek dobro zabavljaju doimajući se poput neke živahne nekonvencionalne obitelji, dok se prostor njena stana pretvara u neku vrstu alternativne dječje igraonice. Ali njena sebičnost postaje sve izraženija i počne se gubiti pred njihovim licima u prodornom cviležu, izbjegavajući ih suočiti s pravim životom i problemima koje on nosi, čekajući da opet, po tko zna koji put, u odlasku iza sebe zatvori vrata na neodređeno vrijeme ili na vrijeme bez povratka. Umjesto da djeci u tom najtežem periodu odstanja pruži najtoplju podršku i potruđi se podijeliti teret njihovih dječjih i pubertetskih problema, ona nestaje glamom bez obzira s novim ljubavnikom, nesvesno ih kažnjavajući za vlastitu hirovitost. Umjesto da ona bude njihova majka, oni su zreliji od nje, dok ona u vlastitoj infantilnosti postaje neka vrsta njihova odbjeglog djeteta. Zato njezina infantilnost objašnjava povremene antagonizme između nje i najstarijeg sina Akire. Zato Koreedu više zanima snaga evokacije nego izravnost provokacije, koliko god se motiv izoliranosti, povezan sa smrću, često proteže u njegovu opusu.

U *Hodamo, hodamo* (*Aruitemo, aruitemo*, 2008) imamo lik izoliranog oca koji mora skrивati bolne frustracije na umornoj distanci, dok su majčin lik i njena nevjerojatna vitalnost krajnji antipod liku majke iz *Nitko ne zna*, iako baš i

nije uvijek u stanju prihvatići sve odluke i odabire svojih sinova. A u najnovijem *Lutka na napuhavanje* (*Kuki ningyō*, 2009), jednoj lutki za seks ponestat će zraka u klastrofobiji minijaturnog stana, pa je autor oživljava i odvodi na zrak, kad počne učiti kako se promatra svijet, bježeći od osamljenog muškarca koji ju je držao u zatočeništvu. Gdje se krije struktura stvari? Koji jezik govori svijet? To su teme koje vječno opsjedaju Koreedu. Njegov svijet govori jezikom koji razara dušu i samo je srce u stanju naslutiti istinu. Prema Koreedi sve živuće osobe imaju pravo na poeziju, bilo da je riječ o silikonskim lutkama, tim hladnim predmetima osamljene žudnje, ili djeci kojoj nedostaje majčinska ljubav. U oba slučaja Koreedi se nigdje ne žuri. Svaki očaj nosi za sobom nekakvu nadu. Čak i kad pomislimo da će ona zauvijek biti otpuhana poput čašica maslačka (*Lutka na napuhavanje*) ili nestati s posljednjim škripanjem jedne svjetlucave dječje tenisice (*Nitko ne zna*), tim simpatičnim zvukom koji nam para srce i dušu i koji će nas proganjati zauvijek. Tada se autor napokon oslobodio ozuvskog balasta koji je pritisao njegove rafinirane i granočimbske početke *Maboroshi no hikari* (1995), a koji su mu osigurali ulazak u klub Ozuvih imitatora, iako njegovi članovi kao da nisu htjeli priznati da su vremena u kojima je veliki *sensei* pričao svoje tokijske priče zauvijek nestala, kao što se izmijenila i struktura Ozuvih obitelji.

Već uvodni kadrovi u kojima majka šverca vlastitu djecu na novu adresu u ogromnim Vouittonovim kuferima tragičan su uvod u pravu izolaciju koja ih očekuje. Zato prve tri četvrtine filma, pretvorene u neku vrstu mučne reality-televizije, ne napuštaju njihov minijaturni stan. Majka ih napušta nakon što je upoznala novog muškarca i obećava im da će se vratiti za Božić. U početku jedino najstariji Akira izlazi iz stana, kako bi nabavio namirnice, dok se njegovi izlasci podastiru nizom repetitivnih i monotonih kadrova, jer on stalno odabire jednu te istu rutu, spuštajući se kvartovskim stepenicama i hodajući pored rijeke. U Akirinim tokijskim lutanjima Koreeda voli stilski zalutati u neku vrstu magičnog (dječjeg) realizma, promatraljući njegove male radosti, pogotovo kad se počne zbližavati s novom prijateljicom. No, njegova statična kamera uvijek ostaje usredotočena na dječakove interese i njegovu ruku koja dodiruje različite predmete. Upravo je nevjerojatna pedanterija kojom on promatra te predmete (boca, minijaturni klavir, bojice, lak za nokte) pretvorene u totemske objekte sjećanja. Zato se Koreeda najbolje snalazi u onim začudnim trenucima u kojima uranja u dječju psihu i istražuje njihova mala za-

dovoljstva, i tu njegov komad može stati rame uz rame s ponajboljim dječjim filmovima ikad snimljenim, poput Dillonove *Ponette* (1996) ili Majidijeve *Djece raja* (1997). On više voli pokazivati dječju igru nego osluškivati kruljenje njihovih praznih trbuha, iako se filmskim kadrom postupno počinje gomilati smeće.

Nevjerojatni su dječji pokušaji, da bez obzira na majčin odlazak, zadrže obiteljski integritet i ostanu na okupu. U ponekim trenucima nam se čini kao da su najsretniji sami u svojoj maloj zatvorenoj "komuni", dok sade cvijeće i koriste prednosti javnih prostora. A kad Akira izađe na cestu, on se ponaša poput stranca u stranoj zemlji. To je ta neuništiva moć grupe na kojoj se zasniva čitavo japansko društvo, koliko god ona u Koreeede poprima ironičan predznak. Jedino najmlađoj sestrići nedostaje mama, dok crta njen

portret ali i portret Akirine starije prijateljice, koja preuzima majčinu ulogu. "Sve se svodi na obitelj", kaže u filmu *Distance* autorov protagonist Susumu Terajima. Te riječi nije ignorirala samo Terajimina žena, već i Akirina sebična majka. U oba slučaja grupa rađa tragediju, bilo da je riječ o sekci ili alternativnoj obitelji. Jer, kako je sestrica ušla u novi iznajmljeni stan, tako je iz njega i izašla. U kuferu koji je sada pretvoren u njezin ljes. Zato ona zadnja vožnja vla-kom donosi i najvažniji filmski dodir, kad Saki stavljaju prste na Akirinu ruku. Taj dodir spaja naizgled nepremostiv jaz između jedne zatvorene obitelji i vanjskog svijeta, malo-ljetnosti i punoljetnosti. Djeca su ponovno na okupu i opet mogu izaći na ulicu, okupani prirodnom svjetlošću. Kako to kaže i sam naslov filma, nitko ne zna da oni postoje jer nitko ne želi znati

Dragan Rubeša

1941: luda invazija na Kaliforniju (*1941, Steven Spielberg, 1979, Continental film*)

Kada neki hrvatski filmski kritičar, recimo ljevičar ili anarhist, piše za glasilo neke domaće korporacije, nikome ne pada na pamet dovoditi u pitanje njegove tekstove zbog činjenice da su plaćeni novcem okrutnog podrijetla. Kada iz neke latinoameričke ili azijske diktature stigne dobar film, nitko neće osporavati autorstvo redatelja ukazivanjem na to da su državnici, koji su njegov film finansirali, upetljani u genocid, šverc drogom, trgovinu ljudima ili onemogućavanje rada redateljima koji su bili manje sretni od onoga koji je režirao dotični film. Ipak, kada Steven Spielberg snimi film novcem nekog drugog hollywoodskog studija, golema će većina obrazovanog gledateljstva, koje misli da može kompetentno suditi o filmskoj umjetnosti, odbaciti njegov film kao industrijsko djelce koje ne može biti umjetnost, jer je financirano strogo kontroliranim novcem. Uzalud bili francuski časopisi poput *Cahiers du Cinéma*, našega *Filma*, zatim ljudi poput Andréa Bazena, Andrewa Sarris-a, Godarda, Rivetta, i mnogih drugih publicista i redatelja koji od 1950-ih do danas dokazuju da filmska umjetnost može stanovaći i u najskupljem Hollywoodu, jednako kao što je stanovaла u salonima najrazvratnijih kraljeva i papa. Golemoj većini ambiciozne, "festivalske publike" bilo koji društveno angažirani dokumentarac neuredno snimljen kamerom iz ruke još uvijek je intrigantniji od bilo kojeg Spielbergova

filma. S druge strane, publika koja hrli u multiplekse odavno je zaboravila da postoji zanimanje redatelj, pa je tako i za Spielberga čula isto onako kako je Danica Čvorović čula za Vinču. Masovni mediji koji bi ih jedini mogli educirati da nemaju jednaku vrijednost filmovi Stevena Spielberga i "Sumraci", "Narnije" ili "Harryji Potteri" odavno su dokinuli prostor za takvo problematiziranje filma.

1941: luda invazija na Kaliforniju nije tipičan Spielbergov film. Skoro da bi mogao biti zanimljiviji osporavateljima negoli poklonicima ovog autora. Snimljena nakon golemog uspjeha *Ralja* (*Jaws*, 1975) i *Bliskih susreta treće vrste* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), ona je lišena standardno strukturirane priče. To ne znači da se u filmu ništa ne "događa", damo li "događanju" staromodno, predmodernističko značenje. Radnja konstruirana oko panike koju 1941. godine u Americi izazove sumnja da će Japanci, nakon napada na daleki Pearl Harbour, izvršiti invaziju i na njihovu Kaliforniju, krcata je akcijskim sekvencama, spektakularnim potjerama i gegovima karakterističnim za filmove klasičnog narativnog modela, u kojima se "nešto događa". Ipak, film bitno oduvara od spomenutog obrasca jer Spielberg ne pokušava profilirati protagoniste priče u ozbiljne karaktere, a karakteri su temelj svakog klasičnog narativnog filma. Autor, čiji je zaštitni znak komunikacija s gledateljima

putem karaktera, svjesno odustaje od toga da gledatelje pokuša emotivno zainteresirati za bilo koji lik. Pun citata iz njegovih i tudi filmova, aluzija na Hollywood i odnos filma i stvarnosti, protkan novim tumačenjima starih obrazaca i namjernim stilskim i sadržajnim pretjerivanjem, Spielbergov je film kao stvoren za osrvt iz postmodernog diskursa. Dodajmo tome i vrckave seksualne aluzije i ironičan odnos prema američkom shvaćanju patriotizma, zbog čega je John Wayne odbio ponuđenu mu ulogu i molio Spielberga da odustane od snimanja, i *Ludu invaziju na Kaliforniju* bez problema možemo okarakterizirati kao Spielbergovu postmodernističku stilsku vježbu, skupi privatni eksperiment njega, scenarista Roberta Zemeckisa i Boba Galea te producenta Johna Miliusa, realiziran usred Hollywooda, koji je tih godina ipak bio malo skloniji investirati desetke milijuna dolara u eksperimente, sve do legendarnih *Nebeskih vrata* (*Heaven's Gate*, 1980) Michaela Cimina.

Spielbergov eksperiment nije do kraja uspio. Zanimljiv metafilmski okvir *1941.* ne predstavlja dovoljan nadomjestak za upitnost čitave koncepcije komedije bez likova i filma bez ritma, za komplikaciju zanimljivih i manje zanimljivih prizora i jedne antologijske sekvence. *1941.* nipošto ne može stati uz bok Spielbergovim uspјelim filmovima poput već spomenutih *Ralja i Bliskih susreta treće vrste*, zatim *Dvojboja* (*Duel*, 1971), prvih triju Indiana Jonesa (*Raiders of the Lost Ark*, 1981; *Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984 i *Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), *Carstva sunca* (*Empire of the Sun*, 1987) *Schindlerove liste* (*Schindler's List*, 1993), *Umjetne inteligencije* (*Artificial Intelligence: AI*, 2001) ili *Münchena* (*Munich*, 2005), osim u spomenutoj antologijskoj središnjoj sekvenci filma, u kojoj pratimo natjecanje u plesu nakon kojeg će glavonja iz filmske tvrtke RKO pobjednika nagraditi dugogodišnjim ugovorom. U centru zbivanja je mladić koji želi plesati s djevojkicom, koju pak pokušava oteći jedan uspaljeni vojnik. Plesna sekvenca u kojoj sudjeluje stotine glumaca i statista, ogledni je primjer Spielbergove redateljske virtuoznosti. Način na koji Spielberg vodi svoje likove kroz prostor i ritam kojim se izmjenjuju pojedinačni događaji s ukupnim zbivanjem, podsjeća na najveće majstore američkog filma poput Howarda Hawksa ili Raoula Walsha. U ovoj sekvenci, daleko najuspjelijoj u čitavu djelu, Spielberg ponire u tzv. čisti film, kao što to čini, primjerice, Howard Hawks u *Rio Bravu* (1959), oslobađa film od svega izvanfilmskog. Nakon što se sekvenca razigra postaju nam posve nevažni svi izvanfilmski konteksti i uživamo u prikazu ljudi, prostora i vremena na način svojstven samo i



jedino filmu.

Najveća vrijednost Spielbergova opusa leži u takvim momentima. U svakom njegovu filmu postoji barem jedna takva sekvenca, recimo uvodna u *Spašavanju vojnika Ryana* (*Saving Private Ryan*, 1998), a u najuspjelijima slučajevima takvi su čitavi filmovi (*Dvojboj*). U više navrata Spielberg je žalio zbog činjenice da čitavu *1941.* nije načinio kao muzikal. Sudeći prema plesnoj sekvenci koja je ravna bilo kojoj sekvenci Busbyja Berkeleyja, Stanleyja Donena ili Vincenta Minnellija, za tim uistinu valja žaliti.

Jedna velika sekvenca nije dovoljna da bi film bio velik. *1941.* najzanimljivija je zapravo u kontekstu Spielbergova opusa. Ona iznova dokazuje da raspon njegova autorstva nipošto nije uzak. Od brojnih krivih predodžaba o supremenom američkom filmu nijedna nije toliko pogrešna koliko ona o Spielbergu kao redatelju vedrih i optimističnih obiteljskih filmova jednostavne priče, crno-bijelih likova i ideološki nazadnog društvenog konteksta.

Spielbergovi filmovi, osobito oni najuspjeliji, puni su kompleksnih likova koje razdiru proturječni osjećaji i sumnja u smisao egzistencije. Doduše nije baš uvijek tako. U nekim

filmovima Spielberg uistinu neskriveno veliča obiteljske vrijednosti, no to nema veze ima s vrijednošću tih filmova i njegova opusa u cjelini? Odavno vlada opći konsenzus oko toga da su filmovi Leni Riefenstahl remek-djela, iako se u njima veliča Hitlera, no kada Eric Bana u *Münchenu* gleda trbuh trudne supruge, onda je Spielberg reakcionar, iako veći dio čovječanstva još uvijek pokazuje tendenciju zasnivanja obitelji. Čini se da u Spielbergovu slučaju opasnost i nije toliko u obiteljskim vrijednostima koliko u klasičnom narrativnom modelu čiji je sljedbenik, a koji za neke još uvijek predstavlja pouzdani znak nečije društvene i umjetničke nazadnosti.

Osim toga, filmska i ne samo filmska kritika nerijetko izjedačuje estetski doseg umjetnosti s porukama koje ona šalje. Lijevo orientiranoj kritici seciranje dvostrukosti građanskog morala, kritika obitelji, ili prikazivanje besmisla zapadnjačke egzistencije bivaju same po sebi vrijednosti, koje nužno i ne moraju biti potkrijepljene filmskim jezikom. Ambiciozno napisan i loše režiran film o rasapu neke obitelji uvijek bolje prođe kod velike većine kritičara negoli virtuzozno režiran film o formiranju ljubavne veze ili zasnivanju obitelji. Filmovi o disfunkcionalnim obiteljima

u pravilu se proglašavaju hrabrima, iako je posljednjih 20 godina sigurno snimljeno više filmova o disfunkcionalnim obiteljima negoli onima koje još funkcioniraju, zadržimo li se u brojkama na kinoprodukciji. Metafilm koji Clint Eastwood snimi o vlastitom imidžu (*Gran Torino*, 2008) odmah je veleban, no kada se isti autor podjednako efektno pozabavi elementarnom ljubavi majke prema djetetu u *Zamjeni* (2008), onda je patetični moralizator. A još uvijek više bračova preživi negoli se raspadne. Nerijetko čitamo u novinama kako je negdje bračni par proslavio pedeset godišnjicu braka. Zamislimo kako bi bio prihvaćen film o dvoje sretnih ljudi koji prožive zajedno 50 godina, imaju djecu i čine druge tradicionalno shvaćane umjetnički drugorazredne stvari. U svijetu u kojem se inzistira na drugaćijem i povijesti umjetnosti u kojoj je evolucionizam dogma, "staromodni" Spielberg je drugaćiji i moderan najmanje koliko i bilo koji modernist.

Čak i da je samo obiteljski pripovjedač klasičnog narrativnog tipa, Spielberg bi bio intrigantan autor. Ipak, vrijednost *1941: lude invazije na Kaliforniju* jest u tome što ponovno pokazuje da je Spielberg puno više od toga.

Dean Šoša

Zona

(*La zona*, Rodrigo Plá, 2007, Discovery Film & Video Distribution)

Iznimno daroviti meksički filmaš urugvajskih korijena Rodrigo Plá još je jedan novi sjajni autor kojeg hrvatski filmofili možda nikad neće upoznati na odgovarajući način. Dijelom zahvaljujući kolonijalnom kulturnom mentalitetu, a dijelom nemilosrdnim zakonima tržišta, zbog kojih u klimatizirane dvorane multipleksa vrlo teško stižu ambicioznija ostvarenja iz tzv. drugog i trećeg svijeta, dok repertoare istih popunjavaju besmisleni horori i nerijetko isprazni hollywoodski *pop-corn* hitovi, ime i djelo autora nagrađivanih kratkih filmova zasad je poznato samo publiци 6. Zagreb Film Festivala. Ondje je, naime, ujesen 2008. godine prikazan redateljev drugi dugometražniigrani film, izvrsna, izuzetno intrigantna, tjeskobna i mračna religijska egzistencijalistička psihološka drama *Pustinja duše* (*Desierto adentro*, 2008). Smješteno u meksičku provinciju 1928. godine, u doba u kojem vlast represijom i zvjerskim zločinima progoni kršćanstvo i pokušava suzbiti utjecaj Katoličke

crkve, Pláovo je djelo epska priča o ocu Elíasu, obiteljskom čovjeku koji mimo svoje volje skrivi tragediju velikih razmjera, izgubi razum i vjerskim fanatizmom u znak pokore dušu odluči iskupiti izgradnjom crkve. Ispripovjedana iz vizure njegova sina Aureliana, talentiranog slikara vjerskih motiva koji desetljećima svjedoči očevoj destruktivnosti i uništavanju obitelji, *Pustinja duše* impresivno je zrela i snažna, sugestivno režirana, vizualno dojmljiva, emotivno iscrpljujuća i gdjekad nepodnošljivo pesimistična studija vjere, nadanja, iskupljenja, devijantne religioznosti i iz nje proizšlog totalitarizma, koja jasno korespondira i s današnjim vremenom. Grijesi otaca uvijek progone i sustižu emotivno prikraćenu i obogaljenu djecu, a razdjelnica između krajnje predanosti, odnosno umjetničke kreativnosti i ekstremne destruktivnosti gdjekad je vrlo teško razaznatiljiva i gotovo nepostojeca. Ona je opredmećena u Aurelijanu, senzibilnom mladiću koji mržnju prema ocu, a posredno



i prema Bogu, kanalizira kroz incest, djelomični samoizabrani autizam i mahnito udaranje očeva mrtvog tijela u završnici, a iskupljuje izradom prividno živih slika religijskih motiva. Rodrigo Plá potvrdio je da ga je, uz dnevnik Sørena Kirkegaard, a pri stvaranju filma nadahnula starozavjetna priča o Jobu. No iz samog je filma prilično razvidno da redatelj i njegova supruga, koja mu je stalna suradnica, suscenaristica Laura Santullo, nisu religiozne osobe, ili barem da nisu osobito praktični vjernici, jer oštro, sasvim jasno i gotovo radikalno kritiziraju život u slijepoj predanosti vjeri, život u sjeni svijesti o grijehu i strahu od naslućivanje, no nedokučive kazne vrhunarnog bića koje bi moralno biti blago i milosrdno.

Zaokupljenost religijskim motivima i etičkim pitanjima, baš kao i aktualnim političkim temama, posve je očita i u Pláovu dugometražnom igranom prvijencu nagrađenome na nizu svjetskih festivala, egzistencijalističkoj triler-drami *Zona*. Film za koji je Plá 2007. u Veneciji osvojio nagradu za najboljeg debitanta mračna je i pesimistična sociopolitička alegorija, satiričkim momentima protkana, na suptilan način angažirana, izvrsno režirana i uzbudljiva priča o nepomirljivim klasnim sukobima koji potresaju i primarno određuju suvremeno, i to ne samo meksičko društvo. Riječ je i o iznimno uspjelom variranju arhetipske storije o zločinu i kazni, o pohlepom, bezdušnošću, mizantropijom te pojedinačnim i društvenim licemjerjem uvjetovanom kolopletu egoizma, sebičnosti, straha i smrti, o nerazmršivom klupku u kojem nema nedužnih i iz kojeg je praktički nemoguće pobjeći.

Kad u uvodnoj sekvenci ugledamo elitnu gradsku četvrt s ljupkim obiteljskim kućama svježe oličenih pročelja, pred kojima se na brižno njegovanim tratinama igraju djeca i ve-

selo trče psi, a paru uniformirane djece njihov nešto stariji školski kolega pomaže u zaustavljanju prometa i prelasku ceste, na temelju tog niza gotovo mitskih detalja zaključujemo da je riječ o nekom tipičnom i navodno idiličnom američkom predgrađu. Zadovoljni ljudi izlaze iz kuća i odlaze na posao, u jednom automobilu vozi se tinejdžer Alejandro, koji će se uskoro pokazati središnjim protagonistom filma i koji sa zanimanjem promatra svoju četvrt, a nad svom tom arkadijom leti jedan zaigrani leptir. No kad leptir iznenada nađe na visok zid koji pokuša preletjeti, te kad se sprži u dodiru sa žicama pod visokom naponom na vrhu tog zida, postaje jasno da je umjesto rajske atrakcije ograđenoj četvrti prije prispodobiva usporedba s predvorjem pakla. Dakako, pred nama je prestižna četvrt Ciudad de Méjica zvana Zona, elitni dio grada u kojem žive bogati odvjetnici, uspješni poslovni ljudi, ili barem pojedinci s jakim političkim i ekonomskim vezama, osobe koje tu ni imetkom ni stvarnim statusom ne pripadaju, no koje su mitom i korupcijom uspjele sebi i svojim obiteljima barem privremeno kupiti iluziju mirnog i sigurnog života. Tijekom filma postat će posve bjelodano da je čitava ta zajednica jedna velika laž i privid, kula od karata koja svojim stanovnicima nudi nestvaran i posve fluidan osjećaj spokoja i sigurnosti, osjećaj koji će se rasplinuti najprije voljom prirode, a potom i drugih ljudi neočekivano pristiglih iz vanjskog svijeta. Ti su ljudi trojica mladih delinkvenata, sitni lopovi i provalnici koji će iskoristiti činjenicu da je zbog olujnog nevremena na zaštitnu ogradu s vanjske strane zida pao betonski stup, zbog čega je tijekom noći isključena struja i omogućen upad u naselje. U tom trenutku Rodrigo Plá poseže za vrlo efektnom elipsom te gledatelje i ostale stanovnike Zone dovodi pred gotov čin u kojem policijski

zapovjednik Rigoberto i njegov pomoćnik Diego iste noći s Aleandrovim roditeljima i drugim građanima obilaze prište teškog zločina. Jedna je starija žena usmrćena kad je iznenadila lopove, u lovnu na njene ubojice ustrijeljena su dvojica mladića, provalnika u Zonu i možebitnih ubojica, pri čemu je i jedan čuvan smrtno ranjen u nerazjašnenoj pucnjavi. Nitko ne zna što se, kako i kad uistinu zbilo, ali postupnom rekonstrukcijom tragičnih događaja, uz uporabu snimaka s nadzornih kamera i suradnju jednog nesigurnog svjedoka, postat će očito da se negdje u naselju krije i treći provalnik. U stupnjevitom slaganju mozaika čitava događaja, redatelj se vješto poigrava dvjema slikama stvarnosti, onom prividno stvarnom, posredovanom okom kamere, i onom realističnjom i tjeskobnjom, koju su zabilježili objektivi nadzornih kamera.

Dok stanovnici Zone, među kojima se autoritetom i odlučnošću izdvaja upravo Aleandrov otac Miguel, bjesni i ogorčeni kreću u potragu za trećim mladićem te zahtijevaju linč, inspektor Rigoberto planira vlastitu osvetu. Kao u slumovima odrastao pripadnik pauperizirane i stalno po nižavane društvene klase, koja bi se uvjetno mogla nazvati bijelim smećem, a koja poslom, ili zbog egzistencijalne bijede, prevrće po doslovnom i simboličkom prljavom rublju i smeću bogatih sugrađana, Rigoberto odavno duboko prezire i zapravo mrzi mještane Zone, ljudе u kojima vidi simbole svega dekadentnog, negativnog i u cjelini pogubnog po meksičko društvo. Odlučan stvari istjerati na čistac i čitav slučaj iskoristiti za razotkrivanje sebičnosti, licemjerja i lažnog moralu, koji okružuju bogataše u Zoni, Rigoberto će se postupno suočiti i s neprobojnim zidom korupcije koji stanovnike Zone štiti učinkovitije od zaštitnog bedema. Naime, kad inspektor otide predaleko te ispravno zaključi da su dobro naoružani mještani preuzeli zakon u svoje ruke i hladno i bez imalo premišljanja ubili dvojicu provalnika, te da je netko od vigilanata, greškom, iz straha, ubio naoružanog čuvara, njegov će ga nadređeni spriječiti u daljnjoj istrazi, a mito i obećanja o budućoj poslovnoj suradnji, dobivena od Aleandrova oca, popratiti riječima da se ne smije uznemirivati i bez dokaza klevetati društvenu elitu. U međuvremenu, trećeg provalnika u svom podrumu pronalaže upravo Alejandro, koji shvaća da je riječ o njegovu vršnjaku imenom Miguel, o dječaku koji snosi tek posrednu krivnju za tragediju i kojem valja pomoći u bijegu. Silom prilika, družeći se s Miguelom, Alejandro će po prvi put u životu i na vlastitoj koži osjetiti postojanje stvarnog

izvanjskog svijeta koji okružuje Zonu, svijeta možda prljavog, neuglednog i često besprizornog, no u cjelini poštenijeg i zdravijeg od onog unutar zidina njegove četvrti.

To će se i potvrditi kad Miguel pred kraj padne u ruke navedno civiliziranoj i prvdoljubivošću vođenoj rulji, opet predvođenoj Aleandrovim ocem, gospodi u finim odijelima pretvorenoj u krvoločne zvijeri, koja će nesretnog mladića nasred ulice prelatiti i izmrcvariti do smrti. Pored samog Aleandra, jedina koja će se tome pokušati neučinkovito suprotstaviti njegova je majka Mariana, u kojoj će se u ključnim trenucima prema uhvaćenom tinejdžeru probuditi majčinski nagoni. Dok razularena rulja umlaćuje jadnog Miguela, a inspektor Rigoberto svoj nemoćni i reducirani pravednošću vođen bijes iskaljuje na dječakovoj majci i prijateljici, inspektorov šef Miguelovo prepuštanje linču hladno opravdava riječima "ako ga danas spasиш, sutra ćeš imati još jednog kriminalca".

Stavovi i poruke angažiranog i beskompromisnog autora Rodriga Pláa posve su jasni i nedvosmisleni, on je ljevičarski sangvinik i skeptik duboko razočaran stanjem u meksičkom društvu, ali i egoizmom, dekadencijom, nemoralom i prijetvornošću tzv. Zapada u cjelini. Uvodna sekvenca, koja sugerira da je mjesto zbivanja neka prestižna i idilična američka četvrt, nije nimalo slučajna, a redatelj istu i praktički neizmijenjenu sekvencu varira i pred sam kraj filma. I tada je sve na broju: i uređeni travnjaci, i zaigrani pas, i školarci koji oprezno prelaze cestu, i Aleandro koji vozi luksuzni crni automobil. No on je sad zamišljen i gotovo prestravljen, jer je spoznao mračno i užasavajuće naličje prividno savršenog mikrosvjeta u kojem živi, ali i zbog toga što u prtljažniku prevozi mrtvo Miguelovo tijelo koje će sahraniti na skromnom groblju građana izvan Zone.

Zaključnim kadrom, u kojem vidimo Aleandra koji na nekom neurednom i prljavom kiosku naručuje hot-dog, ili neki drugi brzi zalogaj, Rodrigo Plá kao da naznačuje mogućnost da bi stvari u neodređenoj budućnosti možda mogle krenuti i na bolje. No i to je samo iluzija, jer je naišgled svjesni tinejdžer koji trenutak prije grubo nasrnuo na očajnu Miguelovu majku, ne znajući tko je ona niti što želi. Dakako, agresivni egoizam, strah, sebičnost i klasna diferencijacija meksičkog i općenito zapadnog društva i u budućnosti mogu samo eskalirati. U takvoj je budućnosti možda i bolje da dekadentni i primordijalnim nagonima vođeni bogataši budu zatvoreni u samoizabrana geta.

Josip Grozdanić

Janko Heidl

Sadržajan uvid u velikog redatelja

(*David Thompson, 2009, Altman, preveo Vedran Pavlić, Zagreb: Pozitiv film*)

61 / 2010

Nakon *Kieślowskog* Danusie Stok, *Altman* Davida Thompsona druga je u nas prevedena knjiga iz prvorazredne biblioteke opširnih biografskih intervjuja s velikanima filmske režije koje u svijetu već desetljećima izlaze pod okriljem nakladnika Faber & Faber, a u Hrvatskoj od prošle godine u izdanju zagrebačkog Pozitiv filma. Izvorno objavljena 2005. (kao *Altman on Altman*), ostvarena pretežito kroz seriju namjenskih intervjuja koje je s Robertom Altmanom (1925-2006) – jednim od redatelja zaslužnih da se 1970-e smatraju velikim desetljećem američkog filma, u kojem je ovaj imao "mozak, zrelost i osjećajnost" – u newyorškom uredu njegove produkcijske tvrtke Sandcastle 5 vodio britansko-američki filmski kritičar i povjesničar David Thompson (r. 1941), knjiga prati Altmanov život i karijeru od filma do filma (uz dužnu pažnju posvećenu radu na televiziji, u kazalištu i operi), od djetinjstva do priprema za njegov posljednji dovršeni film *Najludi radijski show* (*A Prairie Home Companion*, 2006).

Kao i ostale knjige iz serije, i ova je oslonjena na Altmanove riječi, sjećanja i razmišljanja, a Thompson je, uz pitanja, mjestimice umetnuo nekoliko rečenica o važnim događajima iz Altmanova života koji su u razgovoru preskočeni.

Kako su, po prirodi stvari, veliki redatelji veoma često odlični pripovjedači i rječiti sugovornici, knjiga se "čita u dahu" i, očekivano, obiluje zanimljivim sadržajem vezanim uz područje filma. Iako, usporedimo li *Altmana s Kieślowskim*, Altman nije, poput svog poljskog kolege, sklon pomnom rasčlanjivanju vlastitih misli i temeljitom promišljanju vlastitog života, karijere, smisla bavljenja filmom, stanja nacije... Mada nimalo nepromišljen, njegov je odnos prema takvim temama više lakonski, barem u ovom razgovoru. Kako sam kaže, "kada govore o prošlosti, ljudi ne govore istinu" te svoje razgovore s Thompsonom procjenjuje kao "60% istine, 40% fikcije".

No, to ne znači da knjiga ne nudi Altmanove poglede svijet, film, umjetnost, karijeru, životni put i tome slično. Tu su, dakako, i najkonkretnija razmišljanja, tumačenja, anegdote i stavovi o pojedinačnim djelima (treba li ovdje uopće spominjati da su to *M. A. S. H.*, 1970, *McCabe i gospoda Miller*, 1971, *Nashville*, 1975, *Igrač*, 1992, *Kratki rezovi*, 1993, *Gosford Park*, 2001...) i općim principima rada ("Zašto bih snimao na neki

drugi način, a ne onako kako mislim da treba?"). S osobitim, razumljivo, naglascima na ono što se smatra "karakteristično altmanovskim postupcima" kao što su istovremeni govor više likova ("Ne mora se svaka riječ čuti da bi se znalo što i o čemu netko priča. Riječima se bavi kazalište."), sklonost dugim kadrovima uz često korištenje pokretne kamere i zumova, sklonost improvizacijama na setu, sklonost osebujnim dramaturškim oblikovanjima ("Odnos prema scenariju kao prema matematici je pogrešan.") kao i o radu s glumcima ("Ne znam raditi s glumcima, ne razumijem ih, ne dajem im upute... Samo ih potičem da im bude ugodno."), načinu uporabe glazbe...

Doživljavajući rad na filmu kao zadovoljstvo kreativnom zanimanjem koji u tom času obavljaš, što uspoređuje s gradnjom dvoraca u pijesku (danas se zabavljaš radeći jedan, sutra ćeš se zabavljati radeći drugi), smatrajući kako su najbolji filmovi "oni koje ne možete i ne znate objasniti" i koje je teško precizno svrstati ("Filmove treba biti teško kategorizirati!"), Altman većinu svojih filmova proglašava političkima i(lj) esejističkima, neke i "napadačkima", a najkreativnijim vlastitim dometom drži televizijsku seriju i film *Tanner '88* (1988) u kojoj je, domišljato smjestivši izmišljenu skupinu ljudi u stvarnu situaciju, po nekim mišljenjima "izumio" originalnu mješavinu dokumentarnog i fikcijskog, a kakva će se dvadesetak godina kasnije u filmovima britanskog komičara Sache Barona Cohena *Borat* (2006) i *Brüno* (2009), koje redateljski potpisuje Larry Charles, pokazati u svakom pogledu dobitnom kombinacijom. U cijelini, Altman ostavlja dojam opušteno samouverjene osobe koja, osvrćući se na svoj životni i radni vijek ("Sviđaju mi se svi moji filmovi."), sa zadovoljstvom može procijeniti kako je većina odluka što ih je donijela bila ispravna ("Samo sam slijedio svoju sudbinu... Ništa od toga nije proizvod nekog genija. Sve proizlazi iz entuzijazma, malo ega i upornosti.").

Zanimljiv i sadržajan uvid u razmišljanja i svjetonazor velikog redatelja, *Altman* sadržava predgovor redateljeva poklonika Paula Thomasa Andersona, obogaćen je sa 70 crno-bijelih fotografija, Altmanovom televizijskom i kinematografskom filmografijom, popisom nagrada koje je osvojio te izabranom bibliografijom knjiga i članaka o Altmanu.

Tonči Valentić

Četiri desetljeća nagovora na studiozno gledanje

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



Postoji malo filmskih redatelja koji su ujedno i pisci, a kaže se da u većini filmskih kritičara i eseista čuči neostvaren redatelj. Petar Krelja jedan je od brojnih domaćih filmaša koji je karijeru počeo kao strastveni filmofil i eseist, no nakon što je počeo snimati svoje prve dokumentarce, nije odustao od pisanja o filmu nego mu je posvetio čitav svoj radni vijek. Rezultat toga je opsežna (gotovo 400 stranica) knjiga u kojoj je sabrana većina Kreljinih tekstova o filmu u periodu od četiri desetljeća – dovoljno dugom da i samo čitanje knjige predstavlja neku vrstu retrospektive autorovih stavova o raznim filmskim temama, o filmovima koje je volio, glumcima i redateljima kojima se divio. Ovaj pozamašan eseistički opus čine ogledi o svjetskoj i hrvatskoj kinematografiji, ali u posljednjim poglavljima donose i vlastita, subjektivna svjedočanstva o dokumentarnom bilježenju zbilje i njoj svojstvene poetike/estetike. Za Krelju, poznatog ponajprije kao redatelja dokumentarnih filmova, film je ponajprije dokument života, njegova suštinska i nepatvorena istina, i u tome je blizak stavovima Zorana Tadića (koji je dokumentarcu posvetio

knjigu, također nedavno objavljenu u Hrvatskom filmskom saveznu). Kao dugogodišnji filmski radiokritičar, Krelja nije imao problema s odabirom očito pozamašnog materijala, no ostaje otvoreno pitanje koliko je retrospektivni presjek polustoljetnog bavljenja filmskom umjetnošću uspio koherentno i sustavno komponirati u ovo djelo – jedna od mana knjige o kojoj će biti riječi kasnije.

Prije svega, nekoliko riječi o strukturi. Knjiga se sastoji od šest poglavlja koja nose "filmske" nazine: "Elipsa", "Flashback", "Međučin", "Povratak u budućnost", "Slučajni život" i "Kao na filmu". Oblikovana je manje-više kronološki, tako da su prvi tekstovi datirani u 1960-e, a završava (auto)biografskim reminiscencijama. Svako poglavlje tvori cjelinu koja se stilski i eseistički razlikuje od ostalih poglavlja.

Uvodni dio knjige jedan je od njenih boljih i svakako najstudijsnijih dijelova: u njemu se nalazi sedamdesetak stranica dugačka filmološka studija "Semantički potencijali elipsa u filmu Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea Johna Forda", iznimno precizna, stručna i detaljna studija o vesternu koju treba čitati u dvostrukom ključu. Riječ je, naime, o filmu koji je obilježio čitavu jednu generaciju filmskih kritičara koji su se u to doba formirali kao pisci, a neki od njih kasnije postali i redatelji ili filmolozi: svi su podjednako bili oduševljeni ovim ostvarenjem. Drugi aspekt tiče se svojevrsnog hommagea Anti Peterliću kojem je ovo bio jedan od najdražih filmova, a nezaobilazna je referenca na Peterlićev tekst o Georgeu Stevensu koji bi se mogao čitati paralelno s Kreljinom studijom. Ukratko, Krelja se ponajeće bavi rekonkstualizacijom mitskog prostora Divljeg zapada, iščitava film kao alegoriju o nepomirljivom sukobu civilizacije i pravnog poretku s divljinom, te razmatra slojeve vizionarske dekonstrukcije i demitolizacije vesterna kao žanra. Veličina filma, osim u navedenom, za Krelju se sastoji u elipsama, u naznakama, pa odатle i analogija s navedenom Peterlićevom studijom. U tekstu se kombiniraju fragmenti analize stari 35 godina s novim interpretacijama i dodacima, a oduševljava Kreljin smisao za detalje i minuciozno iščitavanje značenja i dubina filmološke analize – kadar po kadar, sekvenca po sekvenca. No, iako zanimljiva i stručna, odlike ove studije istovremeno su i mane jer bi se današnjem čitatelju tekst mogao učiniti pređug, a zbog gomile detalja oni koji nisu gledali film vrlo će teško

moći pratiti tekst.

Drugi dio knjige pod nazivom "flashback" upravo je takav kakvog naslov sugerira – u njemu su okupljeni rani Kreljini radovi, raznorodne filmološke teme u obliku manje ili više opsežnih eseja o određenom filmu ili pak tehniči, te filmske kritike ondašnjeg (remek-djelima bogatog) kinorepertoara: to su radovi o Wellesu, Kurosawi, Truffautu, analize fenomena poput stop-fotografije ili optičke varke, iskrivljenih interpretativnih mehanizama pri Bazinovoj analizi Wylera, problemske studije o motivu samoubojstva ili pak cikličnom pogledu na svijet kao stilskoj osobini u suvremenom (riječ je o šezdesetima) hrvatskom filmu, kao i brojni drugi tekstovi u kojima se autor bavi određenim problemom koji analizira iz horizonta specifične filmološke perspektive. Ovi su tekstovi ponajprije interesantni po tome što je velika razlika u interpretativnom pristupu od prije 30 ili 40 godina za razliku od danas (napose kad je riječ o klasičnim filmskim kritikama, a dijelom i "problemским interpretacijama"). Pomak ujedno svjedoči i o tome kako se autorov filmski jezik razvijao tijekom desetljeća sustavnog pisanja o filmu.

Treće poglavje knjige "Međučin" svojevrstan je intermezzo u sredini knjige u kojem autor propituje dobro poznatu sintagmu "što znači da su se neki događaji odvijali filmskom brzinom" ili "kao na filmu", odnosno kakva je to filmu inherentna brzina zbog koje je ušao u poslovicu? Za Krelju ona je primarno rezultat manipulacije montažom, pa se stoga odlučuje analizirati tipove brzine u različitim žanrovima i disparatnim filmskim ostvarenjima.

Četvrtu poglavje je "Povratak u budućnost" u smislu da se ondje nalaze uglavnom noviji tekstovi, također detaljne analize eksperimentalnog filma, TV-serija, animacije, kao i odnosa igranog i dokumentarnog u filmu u raznim kinematografijama. Završna poglavila "Slučajni život" i kraće poglavljje naziva istovjetnog naslovu knjige skupovi su raznovrsnih refleksija i prisjećanja: od snimanja svog prvog filma, druženja s kolegama i prijateljima filmozima, redateljima i esejistima (od kojih prednjači Ante Peterlić i snimanje istoimenog filma koje Krelja živopisno dočarava, sjećajući se nekih anegdota) pa sve do analiza i vrijednosnih sudova poput onog da je hrvatska kinematografija "kronično diskontinuirana, mahom improvizacijska i obeshrabrujuće skromna" po broju proizvedenih filmova (uspit rečeno: ne vrijedi li isti sud i za povijest hrvatske književnosti koja je fragmentarna i sastavljena na fiktivnom načelu pravidnog kontinuiteta, o čemu bi se moglo opsežno i žučno raspravljati?). Uz anegdote sa snimanja i refleksije o dokumentarističkoj produkciji TV Zagreb, Krelja se osvrće (dakako, s razlogom, kao jedan od najplodnijih hrvat-

skih dokumentarista) i na smrt klasičnog filmskog dokumentarizma, čime opet možemo prizvati u sjećanje spomenuto knjigu Zorana Tadića u kojoj svoju ljubav spram dokumentarca dokazuje ustrajnim zalaganjem za obnovu tog zanemarenog i nažalost sve više televizijskog umjesto autentično filmskog proizvoda.

"Dokumentaristička knjiga snimanja skriva se u životu", kaže na jednom mjestu Krelja i posve je u pravu: odnos istine i laži tvori sam temelj filma, bio onigrani ili dokumentarni; to je njegovo istinsko ontološko polazište. Poput Tadića, i Krelja je svagda težio načelu istinitosti (o čemu govore i anegdote o mukama i patnjama pri snimanju prvog dokumentarnog ostvarenja). Težište na socijalnokritičkom pristupu u dokumentarcima bilo je i ostalo glavna pokretačka snaga Kreljinih redateljskih ostvarenja, kao što je obrazovan i filmofilski pristup bio i ostao konstanta autorova pisanja o filmu tijekom gotovo pola stoljeća, o čemu svjedoče ovdje sabrani tekstovi. Naravno, s godinama se mijenjaju neke stilske značajke, uklanjuju se neke mlađenačke (i nadobudne) interpretacije, ali interes za ozbiljnim teorijskim bavljenjem filmom jest ono što Krelju razlikuje od brojnih domaćih redatelja koji nemaju potrebu (a možda ni volju ili znanje) za takvu vrstu refleksije. Sve ovo ipak ne znači da knjiga nema mana, a neke od njih već su ovlaš spomenute. Ponajprije, kompozicija knjige pomalo je zbrkana i nesustavna, kao i uvijek kad je riječ o sabranim radovima nastalim kroz duži vremenski period, a neizbjegljiva su i mnoga ponavljanja ili redundantni pasusi (filmski kazano: sekvence). Rani radovi (ponajprije filmske kritike u širem smislu te riječi) neusklađene su s dužim studijama (napose s onom glavnom o Fordovu filmu ili s petim poglavljem, nekom vrstom estetske povijesti filma), a kronologija je često puta nejasna i ne prati uvijek linearni tijek knjige. U ranijim tekstovima Krelja je mjestimice sklon gotovo baroknoj maniri pisanja o filmu, što je u kontrastu s novim tekstovima koji su uglavnom refleksivnog karaktera. Osim toga, čini se da Krelja, kao što je već uočeno, nema dovoljnu kritičku distancu spram nekih domaćih autora i filmaša o kojima piše i koji su mu desetljećima bili bliski suradnici i prijatelji, što je posve logično, ali radije bismo željeli vidjeti i drugu stranu, tj. objektivniji prikaz (makar Krelja i sam navodi da je riječ o osobnim prisjećanjima, a ne o istinskoj revalorizaciji njihovih opusa). Unatoč tomu, knjiga itekako zavređuje pažnju jer je njen autor strastveni filmofil koji svojim stručnim tekstovima pobuđuje pažnju čitatelja i nagoni ga da razmišlja o svjetskoj i domaćoj kinematografiji, da propituje osnovne ontološke, mehaničke i poetske mehanizme filma, a takav "nagovor" na studiozno gledanje dovoljna je preporuka.

Damir Radić

Kultivirano zapisana prisjećanja

(*Bogdan Žižić, 2009, Pješčana ura: sjecanja na Solin, Split, Pulu i Zagreb, Zagreb: Durieux*)

Poznati sineast Bogdan Žižić u 75. godini života objavio je svoj književni prvi venac, autobiografsku odnosno memoarsku prozu *Pješčana ura*, podnaslovljenu *Sjećanja na Solin, Split, Pulu i Zagreb*. Žižić je bio istaknuti protagonist hrvatske i jugoslavenske kinematografije 1970-ih i donekle 80-ih, najzapamćeniji po prva dva cijelovečernja igrana filma *Kuća* (1975) i *Ne naginji se van* (1977), kojima je, kao prvi i jedini režiser s prva dva djela, osvojio Velike zlatne arene u Puli za najbolji (jugoslavenski) film. Ipak, cjenjeniji je po kratkim igranim i dokumentarnim filmovima za koje je primao i međunarodna priznanja, a u samostalnom hrvatskom razdoblju pamti ga se po nekoliko uzornih dokumentarnih filmova likovnopovijesne te političkopovijesne tematike (o Celestinu Medoviću i Vlahu Bukovcu, odnosno o golootočkom robijanju), ali nažalost i po drastičnim antisrpskim šovinističkim ispadima kojima je opskrbio svoj posljednji dugometražni igrani film *Cijena života* (1994), jedan od onih uradaka koji su odigrali najsramniju ulogu u najgorem razdoblju hrvatske kinematografije – devedesetima. Zadnjih godina kao da se nastojao iskupiti za taj, kako je danas uobičajeno reći, gorov mržnje, pa je snimio dokumentarni film o progonu Židova u NDH, a nedavno i biografski dokumentarac o Vladi Gotovcu kojega se u suvremenoj Hrvatskoj drži ikonom političke tolerancije i poštovanja. I knjiga koja je povod ovog napisa može se shvatiti kao nastojanje da se iza sebe ostavi svjetlija slika vlastite osobe.

Pješčana ura podijeljena je u pet poglavlja čiji su orientirni mjesta, uglavnom gradovi, u kojima je autor boravio u različitim životnim razdobljima – od Solina i Splita preko Zagreba, Pule i Biševa do ponovno Zagreba. Žižić svoju priču započinje *ab ovo*, od podrijetla loze Žižića (koje pronalazi na Petrovu polju kraj Drniša, s tim da napominje kako je moguće da su se doselili iz Crne Gore), preko djeda koji je prvo bio radnik, a onda suradnik čuvenog arheologa don Frane Bulića pri njegovu proučavanju antičkih solinskih iskopina, do oca liječnika. Za porodičnu lozu s majčine strane, reklo bi se tipično dalmatinski patrijarhalno, puno je manje zainteresiran, pa tek saznamjemo da mu je majka, također liječnica, bila rođena Zagrepčanka iz krajiske oficirske obitelji. Žižić pripovijeda uglavnom linearno kronološki, s tek povremenim odstupanjima od tog modela, tako da pratimo njegov put

od najranijeg djetinjstva i dječaštva u Solinu, što uključuje i iskustvo Drugog svjetskog rata, preko tinejdžerskih godina u Splitu i studija (prava) u Zagrebu bitno obilježenog podstanarskim iskustvom, do služenja vojnog roka u JNA u Puli, kratke epizode na Biševu i naposlijetu trajnog smještanja u Zagreb, gdje započinje i razvija filmsku karijeru.

Iako poglavlja nose nazive po gradovima, a jedno i po otoku, veći je Žižićev interes za ljude i društvene pojave nego za prostore *per se*, mada se mjestimično i njima iscrpno bavi. A ljudi koji ga zanimaju s jedne su strane članovi njegove obitelji i porodice, prijatelji, znaci, suradnici, erotski interesi, s druge, a ona se djelomično preklapa s prvom u zoni prijatelja, znacaca i suradnika, javno poznate osobe, uglavnom iz sfere kulture. Pritom Žižić tekst organizira segmentiranjem poglavlja u kratke podnaslovljene fragmente obično anegdotalnog usmjerjenja, što čitanje čini iznimno protočnim, u čemu pomaže i jednostavan, generacijski prepoznatljiv staromodni stil s povremenim, istovrsno staromodnim poetskim iskoracima. Problem međutim leži u neuzbudljivoj ravnoći intonacije – o čemu god pripovijedao, Žižić to više-manje uvijek čini istim tonom, radilo se o životnoj svakodnevici ili povišenim, dramatičnim događajima poput preživljavanja njemačkog zračnog napada ili suočavanja sa smrću voljene osobe. Nije da u takvim graničnim odnosno emocionalno osobitim trenucima on ne želi biti stilski i psihološki intenzivniji, no stječe se dojam da je takvo psihostilsko intenziviranje jednostavno izvan njegove (kreativne) moći (rijetki su izuzeci gdje se može izraziti autentična i angažirana, stilski sugestivnije posredovana emocija, poput fragmenta o dragom prijatelju koji je poginuo u saobraćajnoj nesreći ili onog o očevoj smrti). S tim u vezi je i problem izoliranosti svakog od fragmenata; njihov anegdotalan, opisan ili portretan karakter iscrpljuje se sam u sebi, ne ulančavajući se u značenjsku cjelinu koja bi tvorila nekakav širi, integralan smisao što bi se odnosio na osobu samog autora ili epohu u kojoj je živio, ili oboje. Jer Žižić povremeno ima doista intrigantnih epizoda, poput onih erotskih u kojima je kao dječak bio zaljubljen u vlastitu sestričnu, odnosno kao tinejdžer u mladu djevojku, pri čemu su obje ljubavi, prva platoska, druga u seksualno realizirana, završile smrću njegovih družica. Međutim i takve epizode ostaju visjeti u zraku – bivaju ispri-

čane, na njih stavljeni točka i poslije toga idemo dalje, ne primjećujući ikakve (razvojne) posljedice po pripovjedačevu/autorovu osobu. Nije tu riječ, kao što bi netko možda mogao pomisliti, o svjesnom, programatskom, "postmodernističkom" postupku potiranja tzv. višeg i cjelovitog smisla kroz fragmentaciju kao izraz/odraz usitnjavanja i obesmišljavanja egzistencije, nego se radi o logičnom ishodu rekapituliranja vlastita života jedne kreativno prosvjećene autorske ličnosti. I tu dolazimo do poante. Knjiga je Žižića trebala predstaviti kao relativno tankočutna pa stoga i introvertirana, a svakako poštena, svjetonazorски "ispravna" čovjeka koji afirmira anti-fašizam (otac mu je bio partizan), ali kritizira partijski monopol nad njim, čovjeka slobodoumna koji se u komunističkom režimu trudio širiti prostor kreativne slobode, također i kao čovjeka antinacionalističke tolerancije koji je spremjan priznati i vlastite pogreške, pa tako i vrlo kritički, iako prešturo i izbjegavajući jasno izreći bit problema (etnički šovinizam), progovoriti o promašenosti vlastita filma, ranije spomenute *Cijene života*. Čitalac tu autorovu samosliku jasno percipira i čak mu se može učiniti da je ona vrlo iskrena, uostalom zašto bi trajno bili skeptični prema onima koji su jednom moralno posrnuli, međutim iz knjige istovremeno postaje razvidno da je isti Bogdan Žižić, razmjerno bitno ime hrvatske filmske povijesti, zapravo čovjek osrednje, da se baš ne kaže mediokritetske osobnosti. Ili, da ne grijesim dušu, da svoju osobnost, ukoliko je ona intrigantnija, nije znao prezentirati u književnom, dakle kreativnom mediju, što onda opet podista govori o njegovim umjetničkim kapacitetima. Netko će reći da bi olakšavajuća okolnost trebala biti što je Žižić ipak sineast, a ne književnik, međutim svjedočili smo vrlo osobitim knjigama filmskih autora, od Bergmanove u najboljem smislu polusumanute autobiografije do osebujnih transmedijalnih knjižnih projekata Slobodana Šijana, da bi takav argument shvatili preozbiljno, uostalom, ako je netko insuficijentan na nekom području, ne treba na njega zalaziti. Ako to ipak učini, mora biti spremjan suočiti se s posljedicama. Podosta o Žižićevim mogućnostima govore i portreti umjetnika koje je poznavao ili osvrta na one koje je tek jednom susreo. O Andriću i Krleži ispričao je ono što je uglavnom već (dobro) poznato (o Andrićevoj supruzi kao "šefici od blagajne" neumjerenih finansijskih zahtjeva za ustupanje autorskih prava, te o Krležinoj alergičnosti na Gavellu i nepodržavanju tzv. proljećara u kritičnim trenucima), a o Kruni Quienu i Fabijanu Šovagoviću, ljudima s kojima je godinama surađivao i priateljevao, skoro da nije rekao baš ništa bitno i zanimljivo, ako ne računamo zamjedu da se Quien i u siromaštvu oblačio sa stilom te zgodu s nesuđenim glumačkim nastupom

već teško bolesnog Šovagovića. Rijetki su slučajevi, poput fragmenta o splitskom kinoklubaškom klasičku Aleksandru Stasenku, u kojima Žižićev portretiranje može biti poticajno (doista se dobije želja pogledati eksperimentalno-dokumentarni film *Pogled u sumrak* koji je Stasenko snimio o svom umirućem ocu i koji Žižić karakterizira kao nepoznati vrhunac hrvatske filmske umjetnosti), ili onog o kultnom beogradskom glumcu Slobodanu Cici Peroviću, gdje uspijeva isporučiti toplinom obojenu interesantnu mikropriču o jednoj samosvojnoj i tragičnoj osobnosti.

S obzirom na Žižićev filmski status, intrigira kako je u knjizi vrlo malo pisao o vlastitim filmovima. A i ono što jest, uglavnom odaje skromna, samokritična čovjeka. Ne samo da se *de facto* odrekao kompromitirajuće *Cijene života* (skinuvši pritom svaku odgovornost za njenu malignost s koscenarista Fabijana Šovagovića), nego je i priznao kako nije zadovoljan ni sa svojedobno uvažavanim filmovima kakvi su na početku teksta spomenuti *Kuća* i *Ne naginji se van*, reprezentativni izdanci jugoslavenskog društvenokritičkog filma 70-ih. Ipak, nađe se u Žižića nemametljiva, implicitnog ponosa kad usputno spominje svoje kratke, internacionalno prepoznate filmove, ali i kad napominje kako je *Ne naginji se van* prvi hrvatski film u potpunosti sniman na autentičnim lokacijama (budući da je tema gastarabajterska, većina filma snimljena je u Zapadnoj Njemačkoj). Doduše, dogodila mu se i ne baš beznačajna pogreška kad je ustvrdio da je njegova *Kuća* prvi hrvatski film, uz šest godina ranije nastale Papićeve *Lisice*, koji je dovodio u pitanje moral ratnih pobednika. Preskočio je pritom *Lov na jelene* Fadila Hadžića, film nastao između *Lisica* i *Kuće*, koji je na najradikalniji način u povijesti hrvatske kinematografije socijalističkog razdoblja zborio o ratnopravničkom moralu, a u vezi s tom tematikom ne treba zaboraviti ni davnii *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića i Jože Horvata.

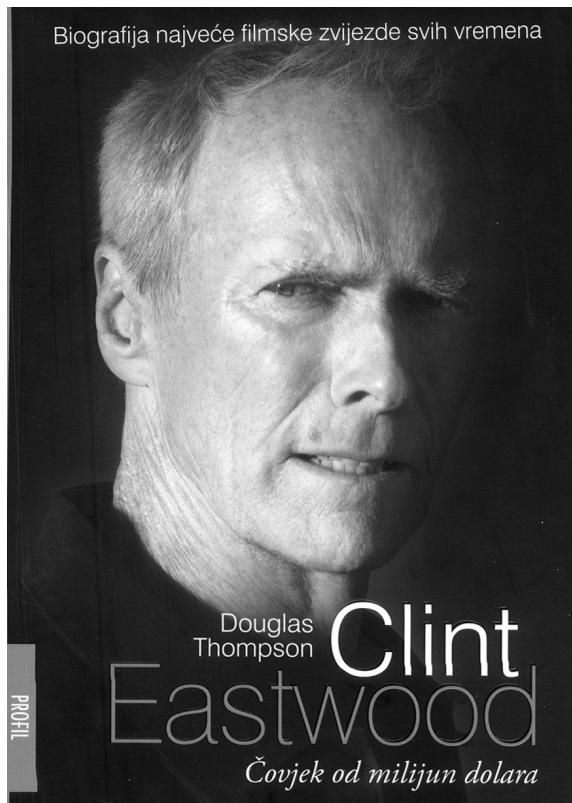
Iz nekih dijelova ove kritike može se možda steći dojam kako je *Pješčana ura* promašena i slaba knjiga, no tome baš i nije tako. Kako je sugerirano pri početku, odveć je prohodna i čitljiva u obilju materijala koje nudi da joj se to ne bi uzelo kao vrlinu, jednako kao i manji broj reljefno živopisnih epizoda, a i staromodno kultiviran stil u ovakvom memoarskom kontekstu koji aktivno pokriva veći dio 20. stoljeća nije neprimjerjen. Žižić nije ostvario ono bitno – opipljiv psihološki profil vlastite osobe i bogatiju, slojevitiju i precizniju sliku epohe, zbog čega je njegova knjiga ponajprije zbir privatnih uspomena koja tu privatnost i psihološki i oblikovno rijetko prekoračuje da bi postala relevantna izvan uže zainteresirana kruga čitatelja.

Tomislav Čegir

Populistička i iscrpna biografija bez višeslojnosti

(*Douglas Thompson, 2009, Clint Eastwood: čovjek od milijun dolara: biografija najveće zvjezde svih vremena, preveo Tomislav Belanović, Zagreb: Profil multimedija*)

61 / 2010



Izdavačka kuća Profil objavila je u studenome prošle godine biografiju filmskog velikana Clint Eastwooda pod naslovom *Clint Eastwood: Čovjek od milijun dolara* u spisateljskoj izvedbi Douglasa Thompsona. Kako je jako malo djela te vrste posvećeno američkom filmašu objelodanjeno na hrvatskom jeziku (1990-ih je, primjerice, prevedena knjiga o Quentinu Tarantinu), izravna dostupnost Thompsonova uvida zasigurno postaje primamljivom i domaćem čitateljstvu.

Nema nikakvih sumnji da je Douglas Thompson populistički autor. Razmatrajući površno dvadesetak naslova njegova opusa bez poteškoća možemo uočiti usmjeravanje prestižnim temama ili osobnostima zvjezdanog statusa. Uglavnom je riječ o znamenitim glumcima (primjerice Leonardo Di Caprio, John Travolta, Dudley Moore), *celebrity*-veličinama (Madonna), plesačima (Michael Flatley) ili čak nogometnišima

(Frank Lampard). Barem je nekolicina djela dosegla status bestselera, a u nas dostupna biografija Clinta Eastwooda u prvom je izdanju objavljena 2005. Domaći čitatelj svjedoči dopunjeno recentnom izdanju iz 2007, pa tek s malom vremenskom zadrškom razabire životni put glasovitoga američkoga filmskog djelatnika.

Filmski i društveni status Clinta Eastwooda zasigurno nije upitan. O glumačkom se značaju govorili ili piše već desetljećima, a redateljsko nadahnute, pogotovo od druge polovice 1980-ih i prve polovice 90-ih (pogotovo nakon *Nepomirljivih* iz 1992), uvrštava ga u same vrhunce američkog, dakle i svjetskog filma. Spisateljski je otporan Thompsonu zasigurno i Oscarima ovjenčano Eastwoodovo ostvarenje *Djevojka od milijun dolara* (2005), jer životopis toga američkoga filmskog djelatnika započinje upravo s uvodnim osvrtom na dodjelu znamenite nagrade i predgovorom koji razmatra nastajanje toga filma. Sva su poglavљa numerirana, naslovljena i započeta početnim citatom ili samoga Eastwooda ili poneke od osoba koje su izravnim ili neizravnim dijelom njegova života i djelovanja. Pripovjedna je građa knjige obogaćena s nešto manje od dvadeset stranica crno-bijelih fotografija, a tiskana filmografija obuhvaća i dva naslova uprizorena nakon dovršenog izvornog reprinta, *Zamjena* i *Gran Torino* (oba 2008).

Nema nikakvih dvojbji oko zanatske umještosti Douglasa Thompsona. Autor je to koji odlično poznaje sve potrebne obrasce biografske spisateljske vrste, pa uočavamo pitak i posvema razabirljiv stil predočavanja sastavnica kronološke građe. Ipak, nije posrijedi izravno pravocrtan postupak, već Thompson kronologiju prožima s prijelomnim čimbenicima Eastwoodova života i stvaralaštva. Douglas Thompson, dakako, zadire u čitav životopis filmskog velikana, razmatrajući profesionalne, obiteljske, osobne, emotivne ili društvene aspekte Eastwoodove opstojnosti.

Thompson ne zadire duboko u razdoblje odrastanja i ranog djelovanja Clinta Eastwooda, više te sastavnice razmatra te-meljem oblikovanja osobnosti i karakternih označnica, pa nesne mora čuditi razmjerno hitar prelazak prema početnim glumačkim pokušajima tijekom 1950-ih, dosezanja razmjer-

no prestižnog televizijskog statusa u western-serijalu *Rawhide* sve do zvjezdanih dosega špageti-western trilogije Sergija Leonea sredinom sljedećega desetljeća. Prelasci od američkog do europskog podneblja, a zatim dolazak u hollywood krajem toga desetljeća razdoblje su potpunoga Eastwoodova glumačkog sazrijevanja, ali dosezanja filmskog i društvenog nivoa koji mu je omogućio položaj kakvim se zasigurno ne može pohvaliti zamalo ni jedan suvremeniji filmski stvaralač. Razmatrajući obiteljske odnose, kao i odnose sa ženama uopće, Douglas Thompson pomalo i neprimjereno s udjeljnjem razmatra Eastwoodovu muževnost i njegove izvanbračne aktivnosti. Percipirajući dugotrajan prvi brak s Maggie Eastwood, ponajviše pozornost ipak usmjerava na dugogodišnju vezu s glumicom Sondrom Locke. Elaborirajući tu vezu, taj spisatelj posvećuje popriličnu pozornost i osobnosti, ali i glumačkom svjetonazoru te glumice koja je, nažalost, ponajviše zapamćena upravo kao družbenica glasovite filmske zvijezde. Iako raščlanjivanju bračnog rasapa, kao i rasulu dugotrajne veze, Thompson pristupa racionalno, teško možemo izbjegći barem laganom okusu *senzacionalizma*. Kasniji Eastwoodov brak sa suprugom Dinom Eastwood nešto je sažetije očitovan, odnosi sa svom djecom su iskaz očinske nazočnosti, a njihovo je predočavanje pomalo i površno, bez detaljnije razrade. Posvema je jasno da Douglas Thompson promišljeno odabire motive koji mogu privući širi raspon čitateljstva, odnosno naglašava upravo prijemčivije, ostavljavajući po strani moguće, ne tako svijetle aspekte Eastwoodovih brakova, izvanbračnih veza i roditeljskog položaja oca sedmero djece s pet različitih partnerica.

Neupitno, autor biografije učinkovito raščlanjuje Eastwoodovu karizmatičnost, bez obzira je li riječ o filmskoj ili osobnoj. Rabeći psihanalitični, društveni i filmski kontekst, osvrće se nenametljivo čak i spram prvotnih arhetipova ljudske opstojnosti, poput zaštitničke uloge muškarca, vodeće uloge u zajednici i uzora *junaštva*. Pritom nas ne treba čuditi ni razabirljivost društvenog statusa Clint Eastwooda, očitovanog ideološko-političkog predznaka. Nije teško uočiti da požrtvovni individualizam kojem svjedočimo u filmskim ostvarenjima, taj filmski velikan odražava i u društvenom životu, bilo da je riječ o odnosima s stožernim predstavnicima američkog političkog društva, bilo o obnašanju funkcije gradonačelnika kalifornijskoga grada Carmela.

Potpisnik ovih redova bez zazora može ustvrditi da poštovateljima Eastwoodova filmskog stvaralaštva, vrhunce biografije *Čovjek od milijun dolara* predstavljaju glumački i redateljski segmenti, raspršeni u gotovo svim poglavljima knjige. Dakle, upravo segmenti u kojima Douglas Thompson ponajbolje

osvjetjava one sastavnice životopisa kojima je dosegao preštižan filmski i društveni status. Posvema je razabirljivo da autor biografije ipak ne naglašava stvaralački kredo Eastwoodove opstojnosti, premda je presudna njegova važnost. Uklapa ga, tako u pripovjednu građu poglavja, razmatra prioritete stvaralaštva, ali rijetko zadire u dubinu filmskog procesa, tek ponegdje istinski cjelovito predočava označnice glumačkoga i redateljskog rukopisa. Jasno je pritom da ne želi narušiti ravnotežu cjeline djela, no mogli bismo ustvrditi da čitatelj filmskog svjetonazora ostaje pomalo i zakinut nedostatkom konzistentnijega uvida tog segmenta životopisa. Eastwoodov odnos prema filmu osebujna je sastavnica ove biografije. Pritom se ponajviše osvrće prema klasičnom hollywoodskom razdoblju, razmatrajući odrednice glume filmskih ikona poput Johna Waynea ili Garyja Coopera, ne i začudno temeljnim predstavnicima žanra vesterna. Posvema je razabirljiv Eastwoodov odnos prema redateljskim nadahnucima Sergija Leonea i Dona Siegela, a iznimno je i uživljavanje u osobnost znamenitog Johna Hustona prigodom pripreme i snimanja filma *Bijeli lovac, crno srce* (1990).

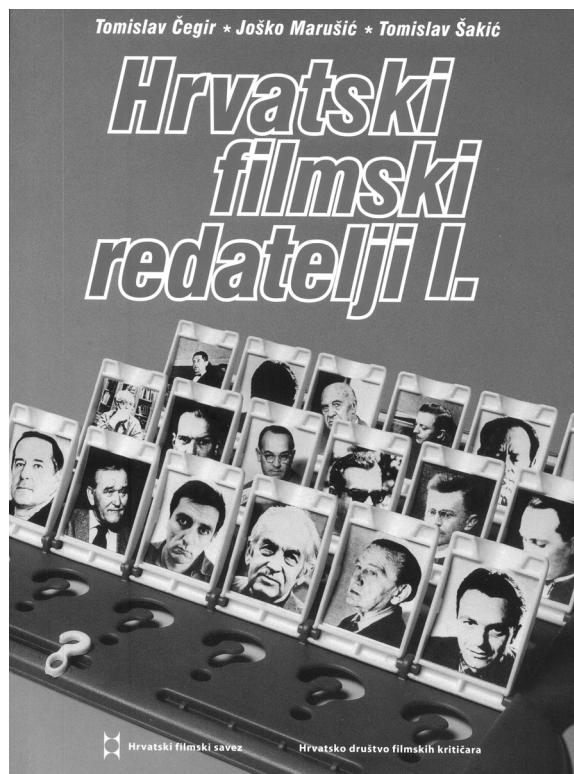
Populistička usmjerenost rada Douglasa Thompsona razvidna je u primjeru ove biografije. Iako je nepobitno da spisatelj više nego svrhovito poznaje životopis "najveće filmske zvijezde svih vremena", potpisnik se ovih redova pomalo ne može otgnuti dojmu prioritetno tržišnih smjernica. Mogli bismo ustvrditi da petnaestak poglavja i broj stranica koji ne doseže tristo ipak ne mogu u potpunosti razotkriti što je Clintu Eastwoodu omogućilo preštižan status. Jesu li ti nedostati posljedica Thompsonova novinarskog zaleda? Ili je riječ o autorovoj usmjerenosti medijski eksploriranim zvjezdanim veličinama? Preglednost biografskog uvida nije upitna, jer Thompson je izrazito umješan spisatelj. U razmeđi opsežnijeg istraživanja i tržišne isplativosti, odlučio se taj spisatelj za potonje. Tako svjedočimo ostvarenju u kojem neki dijelovi kao da su preuzeti sa stranica kakvog preštižnog i raskošnog časopisa. Čitateljima to, naravno, ne mora predstavljati otegotnu okolnost, već takav pristup, upravo suprotno, omogućava i status načitanijih naslova. U ponekim dijelovima Eastwoodova životopisa možemo uočiti istinski iskričavi i nadahnuti stil Douglasa Thompsona, pitak koliko je potrebno da veže čitateljevu percepciju bez izraženih odmaka, dok u nekim tek objektivno, ali s blagim okusom gorčine ili senzacije razotkriva naličje kasnijih bračnih i emotivnih nesuglasja, kao i izvanbračnih aktivnosti. Usuglašavanje navedenih suprotnosti uteg je u kojima se čitatelj mora prikloniti vlastitom odabiru u procjeni i vrednovanju ovoga spisateljskog rada, njegovim dosegnućima u okviru cjeline djela.

Tonči Valentić

Početak suvremene reinterpretacije povijesti domaćeg filma

(*Tomislav Čegir, Joško Marušić, Tomislav Šakić, 2009, Hrvatski filmski redatelji I., Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara i Hrvatski filmski savez*)

61 / 2010



Knjiga *Hrvatski filmski redatelji* zajedničko je izdanje HDFK-a i HFS-a, a idejno je nastala kad je inicijator projekta Zlatko Vidačković, tadašnji pomoćnik glavnog urednika *Vijenca*, okupio niz suradnika da bi pokrenuo fejlton istoimena naslova koji je izlazio dvotjednim ritmom i manje-više redovito donosio tekstove o domaćim igračima, dokumentarnim i animiranim redateljima. Rezultat toga je ova knjiga u kojoj se na stotinjak stranica nalaze prethodno publicirani tekstovi uz dosta novog materijala namjenski sastavljenog za ovu prigodu. Autorski trolist Čegir, Marušić i Šakić u dvadesetak kraćih tekstova, sažetih, informativnih i studioznih priloga (koliko je to skraćeni format eseja odnosno novinskog teksta dopuštao) donosi pogled na odabrane redatelje hrvatskog filma –

odabранe ne nužno prema specifičnom kriteriju kvalitete (što bi bio težak zadatak), već očito prema zadanim temama i autorskim predilekcijama. Kako i sam naslov kazuje, riječ je tek o prvom svesku i nadajmo se da će se projekt ostvariti onako kako je izvorno i zamišljen, jer bi time domaća filmologija dobila prvu preglednu i manje-više sveobuhvatnu povijest hrvatskog filma (odnosno, filmo-biografske studije o režiserima) nakon one Škrablove (dakako, nadopunjeno drugog izdanja).

Kao što je već rečeno, ovim sveskom obuhvaćena je igrana i dokumentarna (Šakić i Čegir) te animirana (Marušić) produkcija, prema načelu kronološkog nizanja portreta (od "filmske arheologije" i začetka hrvatskog filma pa sve do Vlade Kristla s kojim ovaj pregled završava): takav slijed je logičan i knjigu čini lako prohodnom cjelinom i preglednom za čitanje (unatoč pomalo zgušnutom, sitnom i dvorednom fontu koju više "vuče" na časopisni format negoli knjigu), a obogaćena je i prikladnim fotografijama i plakatima filmova.

Od filmskih početaka (uglavnom izgubljenih ili pak loše očuvanih kopija filmova) preko edukativnih ostvarenja Škole narodnog zdravlja, ubrzo se dolazi do poratnog razdoblja koje se produksijski i historijski može smatrati istinskim početkom profesionalne kinematografije, kako u Hrvatskoj tako i u ondašnjoj Jugoslaviji. Činjenica da je pola stoljeća filma u dosadašnjim interpretacijama dugo vremena bilo uglavnom zaboravljeno ili nedovoljno za-stupljeno, govori s jedne strane o izvjesnom manjku interesa za taj period, a s druge strane o amaterskoj razini većine ostvarenja iz tog perioda, filmova koji se ne mogu smatrati temeljnim korpusom kinematografije jer ona (u sustavu u kojem su se njome bavili uglavnom vrhunski majstori, ali ipak amateri – poput primjerice Miletića) nije ni postojala u kontinuitetu. Stoga se inicijalni tekstovi Tomislava Šakića, a napose Tomislava Čegira o tim ranim fazama filma pokazuju kao informativno štivo čija je namjera studiozno prevrednovanje spomenute produkcije.

Čegir (dokumentarci) i Šakić (igrani filmovi) se također uspješno poduhvaćaju zadaće analize ranih poslijeratnih ostvarenja koja označavaju ideologizaciju i kvalitativni pad u odnosu na prethodeću "amatersku" produkciju. Ukratko, izuzme li se djelovanje Škole narodnog zdravlja (filmološki stručno obrađeno je dosta filmova Sergija Tagatza, Aleksandra Gerasimova, potom Drage Chloupeka i Jozе Ivakića kao neke vrste "zaboravljenih" filmaša, pri čemu su kriteriji bili kulturno-društvena relevantnost), domaća filmska industrija kao da i nije istinski postojala prije 1950-ih. U tom su kontekstu plodni tekstovi o odnosu ruralnoga i obrazovanoga, građanskoga u međuratnom periodu (pri čemu se valja spomenuti izjave jednog redatelja kako Hrvatska gotovo i nema prave "građanske" nego većinom ruralne dokumentarce), kao i Čegirove analize "državotvornih" filmova Milana Katića koji su pomogli stvaranju socrealističke ikonografije i mitologije. Nadovezujući se na taj period, Marušić revalorizira animirani opus Neugebauera, a svi se autori slažu u procjeni da je građanska klasa bila temelj poslijeratne socijalističke filmske "kulturne obnove".

Preostale dvije trećine knjige posvećene su poslijeratnoj produkciji i redateljima koji su svoja najbolja ostvarenja snimili od početka 60-ih godina. Od mnoštva kratkih eseja treba izdvajati zanimljiv Šakićev tekst o filmu kao agitacijskom, prosvjetnom, ideološkom i političkom mediju, te interpretativna poglavљa (Šakić i Čegir) o Marjanoviću i Hanžekoviću, odnosno o vezi politike, ideologije i poslijeratne filmske produkcije. Dosta prostora – očekivano – posvećeno je Branku Belanu, kako dokumentarcima tako i igranim filmovima, pri čemu se njegov opus sagledava iz suvremene, moderne optike kao opus autora koji je djelovao u raznim socijalno-kulturnim kontekstima i čiji su filmovi podložni mnogostrukim i višeslojnim interpretacijama, ne isključujući Belanovu subverziju ideologiziranog filmskog diskursa o čemu pedantno piše Šakić. Najduži tekst Šakićeva je studija o Branku Baueru, još jednom vrlo značajnom autoru novijeg filma, a blok o animiranoj produkciji (Kostelac, Vukotić, Mimica, Kristl) Joška Marušića začinjen je i sjećanjima i analizama koje nadilaze interpretacijske obrasce. Tu su također i iscrpne

analyze filmova Tanhofera i Mimice (kao podjednako značajnog animatora i igranog redatelja), Šime Šimatovića, Rudolfa Sremca, te mnogih drugih.

U konačnici, iako nepotpuna (stoga i nosi naslov prve knjige u zamišljenoj ediciji), ova je knjiga dragocjeno štivo koje opisuje put od ranih početaka bavljenja filmom u Hrvatskoj, preko filmskog diletantizma kasnih 40-ih pa sve do zrelog fabularnog stila 50-ih i modernističkih eksperimenata. Vrijednost knjige je u tome što ispisuje povijesne mijene jedne kinematografije u nastajanju, kinematografije čija su najbolja ostvarenja nastala protiv struje, slučajnim/sretnim spletom okolnosti ili osobnim zalaganjem pojedinaca, pa je stoga i neka vrsta suvremene reinterpretacije povijesti domaćeg filma, vrijedne utočišta što je već došlo vrijeme da se te zadaće poduhvate mlađa imena filmološke scene.

Manjak knjige (zanemarimo li onaj stilsko-časopisni naveden na početku teksta) ponajprije je u neujednačenosti kvalitete tekstova i interpretacijskih pristupa. To je dakako očekivano jer djelo potpisuje troje autora, ali veći stupanj koherentnosti ne bi bio naodmet, ponajprije jer tekstovi variraju od puke biografske bilješke do studioznih i opsežnih analiza određenog razdoblja ili opusa redatelja. Čegirov je pristup spretan spoj biografske bilješke i problemske interpretacije (napose uspio u tekstovima o dokumentarcima), Marušić je najzanimljiviji kad u tekstove unosi svoje vlastite, subjektivne opaske i anegdote (što je i inače njegov stil pisanja), a Šakićev je pristup "najfilozofičniji", odnosno najstudiozniјe obrađuje tematiku: on pregledno i sveobuhvatno analizira filme i uspješno ih uklapa u društveno-povijesni kontekst njihova nastanka. Ovim vrlinama pripadaju i određene mane svakog od tri autora ovim slijedom: povremena suhoparnost, pretjerano subjektiviziranje, periodično proizvoljne interpretacije zasnovane više na kulturološkim nego na filmološkim indicijama. Srećom, mana je mnogo manje negoli prednosti, tako da bi nas sasvim sigurno obradovalo pojavljivanje idućeg sveska *Hrvatskih filmskih redatelja*, jer domaća filmska baština uistinu treba i zasluguje ovakva suvremena revalorizacijska izdanja.

Marijan Krivak

Putokaz za pametne gledatelje (i čitatelje)

(Mima Simić, 2009, *Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez)



Pisanje o knjigama sasvim je posebno pisanje. Pisati o tomu *kako* netko piše... Shvatiti kako piše... po mogućnosti, *zašto* piše? Poseban je, pak, moment pisati o tomu *kako* netko piše o filmu, tj. o filmovima. A da taj tko piše o ispisanim nije vidio većinu filmova o kojima knjiga govori!? Premda je u ovome slučaju tomu baš tako, rekao bih tek: *never mind (the bullocks). This is Mima Simić!* Poznavajući već otprije kako piše ova autorica, nisam očekivao ništa manje od uzbudljiva čitaljskog putešestvija kroz sve klance, "staze i bogaze" teksta. Jednostavno – "užitka u tekstu".

Spominjanje Rolanda Barthesa u ovome kontekstu doista je primjereni pristup tekstu. *Otporna na Hollywood*, ova nam knjiga podastire cizelirano tematiziranje upravo spomenu-

tog fenomena – naime, Hollywooda. Već nam podnaslov, nadalje, otkriva i metodu pristupa – dakle, radi se o *Ogledima iz dekonstrukcije tvornice snova*. I odišta, spisateljski napor, osim "užitka u tekstu", nudi nam gotovo derridovski sustavnu dekonstrukciju vodeće svjetske kinematografije. Jer, osim ponekog izleta u europski *milieu*, autorica se ponajprije bavi baš američkim filmom.

Ovaj je američki film, nadalje, najčešće prikazivan u multi-pleks-prostorima. A isti su, pak, najprimjerenije okružje u kojem sam fenomen egzistira. U središtu trgovачkih centara, multipleksi su živa svjedočanstva o biti kulture u postmodernom, konzumerističkom svijetu. No iako je, prema Terryju Eagletonu, upravo ova *ideja kulture* dominantna, i ovdje se pronalazi pokoji djelić onoga zbog čega kinematografiju držimo i *umjetnošću*, a ne tek *postmodernim medijem!* Autoričin je odabir filmova u tom smislu doista indikativan. Svaki od istih na neki način inspirira njezino pisanje prema analizi u njima prikazanih fenomena. Na primjer, kada u uvodnom tekstu piše o Burtonovu filmu *Charlie i tvornica čokolade* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005), to neće biti tek kritički prikaz inače omiljenog autora nego i detekcija neke njegove "etičke pasivnosti". Bajka kao socijalizacijsko oruđe pretvara se u iščitavanje ideologije kapitalizma!

Naravno, ovo je tek jedan od mnogobrojnih takovih primjera u knjizi. Tekstovi su u najvećem dijelu kritični prema tematiziranim filmovima. Ipak, i onda kada se čini da ta ostvarenja nemaju baš mnogo toga za pružiti "napačenom" kinoposjetitelju, Mima Simić pronalazi razloge govora o njima. Zbog čega? Zašto? Napokon, *cui bono?* Upravo i prije svega zbog toga što se radi o interpretativnom tekstu. Razlog je pisanja u samom metodološkom dekonstruiranju prikazanog, a o čemu se piše. Ova je metoda, naime, dosljedno provedena kroz cijelu knjigu. Iako će nekome možda učiniti da se radi tek o nizu (istina, osebujnih) filmskih kritika, ovdje je riječ o vrlo suvislo posloženoj cjelini koja interpretativno promatra filmove. Ili, pak, *misli filmove!* "Teorijsko podrijetlo", dakako, nikako nije zanemarivo. Naime, magisterij iz rodnih studija na CEU (Budimpešta) usmjerit će autoricu i na tematski

odabir djela. Odnosno, *filmova*-"*tekstova*" kako će ih (podsvjedo?) jamesonovski nazivati. Feminističke, postkolonijalne i kulturne teorije imat će u tomu presudnu ulogu.

Na jednome će mjestu, u tekstu o filmu *Bilješke o jednom skandalu* (*Notes on a Scandal*, Richard Eyre, 2006), autorica sebe situirati i u hrvatski intelektualni javni prostor. Govoreći o, *prvenstveno*, opsesivnoj i poremećenoj osobi iz filma (Judi Dench), koja je *onda* i lezbijka, Mima će reći: "I sama više volim kad me obilježavaju kao spisateljicu/kritičarku koja voli žene no kao lezbijku koja usput nešto piskara" (95). I doista, iz ovoga primarno intelektualnog *coming-outa*, proizaći će i vispreni odabir filmova koji tematiziraju LBGT-teme, no i one koji emaniraju sve moguće predrasude vezane uz najviši stadij korporativnog kapitalizma. Strah, otpor i zazor od Drugog/dručkog ovdje će imati posebnu ulogu. Tako će autorica detektirati oscarovski film *Planina Brokeback* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005) kao prvu "naturalizaciju muške homoseksualne ljubavi". Desila se inicijacija ove tabuizirane teme u tradicionalni žanr velike, patetične, ljubavne (melo) drame. Ovakvo iščitavanje filma, naravno, daje mu i posebnu interpretativnu dimenziju.

No, osim ovakvog "hermeneutičkog ključa" susrećemo i socijalno-političku rekonstrukciju konkretnog okružja u kojem nastaje hollywoodski film. "Upravo zbog potrebe da se prilagodi i dodvori inteligenciji, interesima i novčaniku imaginirana prosječnog gledatelja, audiovizualna metaforika visoko-budžetnih uradaka prilično je transparentna, no k tome je i izuzetno podatan i plodan materijal za iščitavanje i tumačenje aktualnih američkih društveno-političkih neuroza" (101). I to je, naravno, onaj moment koji ponavlja interesira i autora ovih redaka. Naime, držim da je "rodna emancipacija" tek jedan od preduvjeta one šire. Fanonovski "poniženi, uvrijedjeni, obespravljeni" tek će u tom slučaju dobiti priliku da podignu svoj glas protiv kulture koju nam oktroira Hollywood. *Nota bene*, u toj "svetoj šumi božikovine" (hollywood), rodne teme tek su jedna od žrtava stereotipizacije i nametnute nam slike o poželjnosti heteroseksualne, kršćanski ponizne i "socijalno umukle" građanske obitelji! Jednostavno, rodni *coming-out* preduvjet je i političkog istupa kao takvog. Stoga ću i ovaj svoj prikaz nadalje usredotočiti oko onih tekstova u knjizi koji ponajbolje otkrivaju šire društvene razdore na globalnoj sceni neoliberalnog kapitalističkog svijeta kojega nastanjujemo.

Ponajprije, tu je tekst o dva super-junaka. Evocirajući svoj nastup u jednoj televizijskoj emisiji, autorica sasvim precizno postavlja kontekst za tu priču. Dakle, riječ je o tome da "pro-

izvodi popularne kulture najbolje odražavaju društvene odnose moći, aktualne paranoje i tabue" (155). Ovim iskazom stvoren je teren i za konkretnu analizu dvaju filmova. Dok je, s jedne strane, posljednji nastavak filmskog serijala o Batmanu *Vitez tame* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008), tek svjedok tomu da "Hollywood nikad neće biti oruđe bilo kakve revolucije", a ponajmanje one na širem društvenom planu, film Jamesa McTeiguea *O za osvetu* (*V for Vendetta*, 2008) autorici će poslužiti kao šlagvort za iščitavanje mogućnosti baš takve revolucije. Naravno, ostajući vjerna svojoj kritici patrijarhalnosti američkog filma, ona će film iščitavati iz "ženskog ključa". Mima Simić film interpretira i kao priču o inicijaci žene u esencijalno muški žanr super-junaka. No, s druge strane, prisutna je i *subverzivna* interpretacija anarhizma i terorizma. Na samome kraju teksta suočavamo se i s eksplicitnim, aktivističkim pozivom *tebi, meni i svima nama* da preuzmemmo vlastitu i sudbinu svijeta u svoje ruke. Koliko utopiski i simpatično, u ovoj nas interpretaciji autorica sasvim ozbiljno i argumentacijski precizno smješta u kontekst prevrata potaknut filmom!

Konačno, posljednji i "najfriskiji" tekst u knjizi daje nam još jednu moguće subverzije. Dugometražni prvijenac Neila Blomkampa *District 9* i osobno mi se učinio revolucionarnijim od mnogih ostvarenja koja su eksplicitno sebe doživljavala kao prevratničke. Autorica ovaj film naziva "SF socijalciem"! No radi se o punokrvnoj, društveno angažiranoj i socijalno-političkoj analizi. Jer takav je film, ali i autoričin tekst! Izvanzemaljci koji u ljudski uzdignutom oblicju "škampa" jedu mačju hranu i automobilske gume, zapravo su slika svih gorespomenutih Fanonovih *obespravljenih, poniženih i uvrijedljenih* s "civilizacijskih smetlišta" globo-korporativnog kapitalizma. Autorica će to lucidno primijetiti i domišljato interpretirati: "(S)pektakularna digitalna animacija i vizualni efekti, sjajno izrežirane akcijske sekvencije, solidna gluma i vešto žongliranje estetikama (od dokumentarca do videoigre) ni u jednom trenutku ne potiču gledateljski (samo)zaborav, niti ga/je lišavaju osjećaja odgovornosti... Za revoluciju pametnomu dosta" (223).

I doista knjiga *Otporna na Hollywood* jednostavan je putokaz za pametne kako se "pametno" gleda film! Ostvaren je na početku nagovješten "užitak u tekstu". Ne mogavši ni približno upozoriti na sve "ekscepionalnosti" i svežinu koju ova knjiga unosi u *pisanje o filmu* na ovim prostorima, završavam ovdje i (za)sada svoj pokušaj pisanja o pisaniju (*o filmskom tekstu o film-tekstovima*).

Juraj Kukoč

KRONIKA

23. 11. - 03. 12. Goa, Indija

Na 40. indijskom međunarodnom filmskom festivalu u Goi, održan je program *Country Focus on Croatia*, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Moram spavat' andele* Dejana Aćimovića, *Duga mračna noć* Antuna Vrdoljaka i *Dva igrača s klupe* Dejana Šorka.

25. 11. Zagreb

Na Međunarodnom festivalu znanstvene fantastike u Trstu, u sklopu programa znanstvenofantastičnih filmova iz Istočne Europe i SSSR-a *Marx Attacks!*, prikazan je film *Izbavitelj* Krste Papića.

01. 12. Zagreb

U Kulturno-informativnom centru KIC Andrea Wink održala je radionicu o filmskim školama srednje i istočne Europe.

04. 12. Zagreb

Projekcijom filma *General* Bustera Keatona u Društvenom centru Kino Mosor započeo je program filmskih večeri u sklopu kojih će se prikazivati filmski klasičari zlatnog doba Hollywooda.

04. 12. Bratislava

Na 11. međunarodnom festivalu u Bratislavi film *Tulum* Dalibora Matanića osvojio je posebno priznanje žirija za kratkometražni film.

04. 12. Split

U kinoteci Zlatna vrata prikazan je izbor iz filmskog i video opusa Ante Kuštare pod nazivom *Mladi radovi*.

04-06. 12. Zagreb

U Dokukinu Croatia održana je retrospektiva filmova Želimira Žilnika praćena komentarima samog autora te promocija knjige *Za ideju – protiv stanja* o samom redatelju.

05. 12. Pariz

U sklopu programa *New cinema and contemporary art* na manifestaciji *Rencontres Internationales Paris / Berlin / Madrid* u Centru Pompidou prikazani su filmovi *City Killer* Damira Čučića te *Kangaroo Court* i *Das Lied ist Aus* Ivana Faktora.

07. 12. Zagreb

U kinodvorani multipleksa CineStar održana je repertoarna premijera filma *Čovjek ispod stola* Nevena Hitreca.

07-13. 12. Zagreb

U kinu Europa održan je 7. Human Rights Film Festival s temom socijalnih prava.

08. 12. Zagreb

U sklopu Eksperimentalnog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je projekcija nagrađenih filmova s 41. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva.

09. 12. Tirana

Na 7. međunarodnom filmskom festivalu u Tirani film *Novembar* Borisa Greinera proglašen je najboljim u kategoriji eksperimentalnog filma.

10-15. 12. Zagreb

U prostorima Studentskog centra, Zvjezdarnice Zagreb, Tehničkog muzeja i Njirićeve paviljona održan je 6. Velesajam kulture, u sklopu kojeg je prikazan i filmski program.

12. 12. Zagreb

U prostorima ZA-TE Plusa održano je 9. prvenstvo Autorskog studija na kojem je pobijedio film *Ptice* Dražena Pleška.

12. 12. Rim

Na televizijskoj postaji RAI 3 započelo je emitiranje animirane serije *Profesor Balthazar*.

12-18. 12. Zagreb

U prostorima Muzeja suvremene umjetnosti održane su 3. *filmske mutacije – festival nevidljivog filma*, s nizom predavanja i filmskih projekcija potaknutih terminom Instalacije za kino. Sudjelovali su filmolozi, filmski kustosi i autori Volker Pantenburg, Harun Farocki, Nicole Brenez i Tanja Vrvilo.

13. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je 6. revija jednominutnog filma 60 sekundi hrvatskog filma. Prvu nagradu osvojio je film *Clockwork Morning* Elvisa Popovića, drugu nagradu film *All that jazz* Marija Papića, a treću nagradu film *Ulični događaj* Sibile Mordei.

17. 12. Zagreb

Na izvanrednoj izbornoj skupštini Kinokluba Zagreb umjesto preminulog Vedrana Šamanovića za predsjednika KKZ-a izabran je Mladen Burić.

17. 12. Rijeka

Praizvedbom u režiji Mladena Jurana ponovno snimljenog kratkog filma *Napad na Narodnu banku u Rijeci*, koji se smatra prvim igranim filmom snimljenim na području današnje Hrvatske, počelo je obilježavanje prve obljetnice djelovanja Art-kina Croatia.

19. 12. Zagreb

U kinodvorani Kinokluba Zagreb održano je 3. natjecanje godišnje klupske produkcije *Gledalište Kinokluba Zagreb*, a nagradu *Mak-similjan Paspa* osvojio je film *Achephalus* Darija Juričića.

19. 12. Novigrad

U prostorima Muzeja premijerno je prikazan film *Animirani Božić*, čiji su autori polaznici muzejske radionice animiranog filma.

21. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je repertoarna premijera dugometražnog dokumentarnog filma *Zajedno* Nenada Puhovskog.

21. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac prikazani su filmovi nastali iz scenarističke radionice Palunko *Mišolovka* Vjerana Pavlinića, *Taxideyo* Mladena Burrića i *Hladna fronta* Uroša Živanovića uz uvodne riječi scenarista filmova.

21. 12. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Cinestar održana je posebna projekcija filma *Moram spavat' andele* Dejana Aćimovića prilagođena osobama oštećena sluha.

22. 12. Zagreb

U sklopu Eksperimentalnog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je projekcija izbora radova iz projekta *Arhiva i nastajanju multimedijiskog umjetnika* Darka Fritz-a.

22. 12. - 22. 01. Zagreb

Održan je izložbeni projekt obilježavanja stote obljetnice hrvatske scenografije i kostimografije, u sklopu kojeg su održane i izložbe *Retrospektiva hrvatske scenografije i kostimografije* u Domu Hrvatskog društva likovnih umjetnika te *Suvremena kazališna i filmska scena* u Galeriji ULUPUH.

29. 12. Zagreb

U Velikoj dvorani Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog održana je repertoarna premijera dugometražnog animiranog filma *Duga* Joška Marušića, a film je počeo igrati u kinima 14. siječnja.

08. 01. 2010. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija kratkih filmova Zorana Cikovca.

14. 01. Zagreb

U 83. godini života umro je hrvatski redatelj i scenarist Ante Babaja.

14. 01. Rijeka

U Art kinu Croatia održana je premijera dokumentarno-igranog filma *Frano Supilo – povijest jedne iluzije* Bernardina Modrića.

18-20. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac u sklopu Filmskih programa održani su Dani crnogorskog filma, u sklopu kojih je prikazana retrospektiva kratkog igranog i dokumentarnog filma.

21-24. 01. Zagreb

U Dokukinu Croatia održan je program *Hrvatski dokumentarci koji su obilježili desetljeće* s projekcijama filmova *Sretno dijete* Iogra Mirkovića, *Što sa sobom preko dana* Ivone Juke, *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić-Veselić, *Godine hrde* Andreja Korovljeva, *Oluja nad Krajinom* Božidara Kneževića, *Uvozne vrane* Gorana Devića, *Povratak mrtvog čovjeka* Petra Oreškovića i *Novo, novo vrijeme* Rajka Grlića i Iogra Mirkovića.

23. 01. Zagreb

U 83. godini života umro je televizijski novinar, redatelj, scenarist, voditelj i urednik Gerhard Ledić.

27. 01. Rovinj

U 84. godini života umro je redatelj animiranih i dokumentarnih filmova Branko Ranitović.

27. 01. - 07. 02. Rotterdam

Na 39. međunarodnom filmskom festivalu u Rotterdamu u sklopu programa *Bright Future* prikazan je film *Kenjac* Antonia Nuića, a u sklopu programa *After Victory* kratkometražni filmovi *Panj pun olova* Branka Schmidta, *Tri* Gorana Devića i *Oslobođenje u 26 slika* Ivana Ramljaka i Marka Škobalja. Prikazan je i film *Susret* Igora Bezinovića.

28. 01. - 04. 02. Zagreb

U multipleksu Movieplex održana je 1. revija filmova MAXtv Filmomanija posvećena svremenoj svjetskoj kinematografiji.

29. 01. Zagreb

U Gradskoj knjižnici KCZ-a održan je seminar na temu *Digitalizacija audiovizualne grage - od prepreka do novih mogućnosti*.

31. 01. Zagreb

U 90. godini života umro je kazališni i filmski scenograf Aleksandar Augustinčić.

02. 02. Zagreb

U Muzeju suvremene umjetnosti, u sklopu popratnih programa uz retrospektivu Aleksandra Srneca, održano je predavanje Hr-

voja Turkovića o zagrebačkoj školi crtanog filma i projekcija animiranih filmova.

02. 02. Zagreb

U velikoj dvorani Edukacijskog centra Psihijatrijske bolnice Vrapče započeo je ciklus filmskih projekcija i tribina *Film i psihiatrija*.

03. 02. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Movieplex održana je repertoarna premijera filma *Crnci* Gorana Devića i Zvonimira Jurića.

04. 02. Zagreb

U Dokukinu Croatia započelo je repertoarno prikazivanje dugometražnog dokumentarnog filma *Hip-hop priča iz Hrvatske* Igora Kolovrata.

05. 02. Zagreb

U Kulturno i-formativnom centru KIC održana je tribina posvećena nominacijama za 82. dodjelu nagrada američke Akademije filmskih znanosti i umjetnosti Oscar.

07. 02. Zagreb

U prostoru kafića Apartman web-stranica F.I.L.M. dodijelila je na gradu F.I.L.M. magnet 2009. za najbolji hrvatski dugometražniigrani film 2009. filmu *Crnci* Gorana Devića i Zvonimira Jurića.

07. 02. Zagreb

U kinu Europa održana je svečana projekcija dokumentarnog filma *Novo, novo vrijeme* Rajka Grlića i Irga Mirkovića povodom desete godišnjice prvog prikazivanja tog filma.

08. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac u sklopu Filmskih programa održana je projekcija ready-made filmova Tomislava Gotovca nastalih u zadnjih deset godina.

11-21. 02. Berlin

Na 60. međunarodnom filmskom festivalu Berlinale u službenom natjecateljskom programu prikazani su dugometražniigrani filmovi *Na putu* Jasmile Žbanić i *Sahada* Burhana Quarbanija u kojem jednu od glavnih uloga tumači Marija Škaričić te kratkometražniigrani film *Žuti mjesec* Zvonimira Jurića. Među deset najboljih mladih europskih glumica i glumaca programa *Shooting Stars 2010.* našla se Zrinka Cvitešić. U sklopu festivala održan je filmski sajam European Film Market, na kojem je Hrvatski audiovizualni centar imao svoj izložbeni prostor i održao promotivne projekcije filmova *Blizine* Zdravka Mustaća, *Čovjek ispod stola* Nevena Hitreca, *Kenjac* Antonia Nuića, *Ljubavni život domobrana* Pave Marinkovića, *U zemlji čudesna* Dejana Šorka, *Vjerujem u anđele* Nikše Svilicića i *Zagrebačke priče* grupe autora te izbora recentne produkcije kratkometražnog filma. U sklopu festivala održan je i 8. Berlinale Talent Campus na kojem su sudjelovali mladi hrvatski filmaši Tiha Gudac, Romina Vitasović, Martin Semenčić, Bojana Burnać i Dario Juričan.

12. 02. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija filma *Gosti iz galaksije* Dušana Vukotića.

12-18. 02. Athens, SAD

U filmskom centru Sveučilišta Ohio održana je retrospektiva filma Rajka Grlića, nastavnika na sveučilištu, te promocija knjige *The Films of Rajko Grlic: Movies About Love, Sex, Revolution, War and Other Consequential Things* Ruth Bradley.

15. 02. Zagreb

U kinodvorani multipleksa Cinestar održana je premijera dokumentarnog filma *Posjet čovječuljka* Bernardina Modrića.

15-20. 02. München

Održan je interdisciplinarni projekt *Bez pauze, molim* u sklopu kojeg su Edo Lukman i Jasmina Bijelić Ljubić održali radionicu animiranog filma za djecu i mlade, prikazani programi filmova Škole animiranog filma iz Čakovca i 25 FPS festivala iz Zagreba te organizirana multimedijalna izložba na kojoj se predstavio i Nedeljko Dragić filmom *Dnevnik*.

16. 02. Zagreb

U dvorani Hrvatskog glazbenog zavoda održana je projekcija filma *Lisinski* Oktavijana Miletića te tribina o filmu, odnosu Vatroslava Lisinskog i HGZ-a te restauraciji i čuvanju hrvatskih filmova.

19. 02. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održan je program filmova *Animirani klasići – dragulji Zagreb filma*.

19. 02. Zagreb

U Kulturno-informativnom centru KIC održana je tribina *Teme za zatamnjenu dvoranu: gdje je danas filmska glazba?* s gostima Daliborom Grubačevićem i Danijelom Leginom.

20-21. 02. Zagreb

U kinu Europa održan je 1. festival hrvatskog animiranog filma. Najboljim autorskim filmom proglašen je *Moj put* Veljka Popovića, najboljim namjenskim filmom *HT Mostar – Duet Flat* Josipa Vranjkovića, najboljim studentskim filmom *Miramare* Michaela Mueller, a najboljim filmom djece i mladeži *Foto Safari* Filmskog i video kluba Zaprešić. Nagradu publike osvojio je film *Kolinje* Marka Đeške. Diplome su osvojili Nedeljko Dragić za animaciju u filmu *Rudijev leksikon*, Svjetlan Junaković za dizajn filma *Moj put*, Zvonko Todorovski za scenarij filma *Povratak* i Anita Andreis Žganec za glazbu u filmu *Guliver*. U popratnom programu je prikazana retrospektiva *Dragulji Zagreb filma* te retrospektiva filmova Borivoja Dovnikovića Borda, koji je dobio nagradu za životno djelo. Održana je i prezentacija deset restauriranih filmova Zagreb filma koji su se našli u selekciji Giannalberta Bendazzija *Najveći animirani filmovi*.

25. 02. Zagreb

Na sjednici Hrvatskog društva filmskih kritičara u Kući hrvatskog filma odlučeno je da se nagrada Zlatni Oktavijan za životno djelo na području filmske umjetnosti dodijeli montažerki Radojki Tanhofer. Zatim, odlučeno je da se godišnju Nagradu Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2009. godini dodijeli Tomislavu Čegiru, Diplomu Vladimir Vuković za najboljeg novog kritičara Mariju Sluganu, Nagrada Vladimir Vuković za životno djelo Petru Krelji, a Nagrada Vjekoslav Majcen za istraživanje i promoviranje hrvatske filmske baštine Danielu Rafaeliću.

26. 02. Zagreb

U Multimedijalnom centru SC-a održana je prva dvoranska projekcija radova Klubvizije SC, filmskog laboratorija za ručno razvijanje 8 milimetarskog i 16 milimetarskog filma.

26. 02. Zagreb

U Kulturno-informativnom centru KIC održana je tribina *Sačuvano srebro: restauriranje hrvatske filmske arhivske građe*.

27. 12. Zagreb

U Velikoj dvorani Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog održana je repertoarna premijera filma *Na putu* Jasmile Žbanić.

28. 12. Beograd

Na 38. međunarodnom filmskom festivalu FEST film *Metastaze* Branka Schmidta proglašen je najboljim filmom u sklopu programa *Europa izvan Europe*.

28. 02. - 07. 03. Zagreb

U multipleksu Moviplex održan je 6. međunarodni festival dokumentarnog filma *Zagrebdox*. *Veliki pečat* za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji osvojio je film *Žalba Zhaoa Lianga*, a za najbolji film u regionalnoj konkurenciji *Toto* Petera Schreinera. *Mali pečat* za najbolji film autora ili autorice do 30 godina osvojio je film *Bezdan* Wojciecha Kasperka. Nagradu *Movies that Matter* za film koji na najbolji način promiče ljudska prava osvojio je film *Žalba Zhaoa Lianga*, a posebno priznanje u toj kategoriji hrvatski film *Zašto Ljubice Janković Lazarić*. Nagradu publike osvojili su hrvatski filmovi *Ljudi s mlječnog puta* Miroslava Mikuljana i *Sudbina broj 13* Irene Škorić. Osim ova tri filma, u regionalnoj konkurenciji prikazani su i hrvatski filmovi *Direkt: Čardak ni na nebu ni na zemlji* Miroslava Sikavice, *Kakva si s parama?* Rasima Karalića, *Marija hoda tiho* Marka Stanića, *Nevidljive galerije* Željka Kipke, *Tjeskoba* Damira Čučića, *Trg/20. stoljeće na filmu* Hrvoja Juvancića i *Znak na Kajinu* Ljiljane Šišmanović i Tihane Kopsa. U popratnom programu, između ostalog, prikazani su novi filmovi Akademije dramskih umjetnosti iz Zagreba, hrvatski filmovi u programu Fakultetarci, retrospektiva *Hrvatski AutoDox* te autorska večer posvećena Anti Babaji. U dvorani Hrvatskog audiovizualnog centra održan je okrugli stol *Između osobnog i javnog: hrvatska dokumentaristica u prvom licu*.

Krešimir Košutić**FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA**

od 26. 11. 2009. do 3. 3. 2010.

Alvin i vjeverice 2 (Alvin and the Chipmunks: The Squeakquel)

SAD, 2009 – IGRANO-ANIMIRANI – pr. tvrt. Bagdasarian Productions, Fox 2000 Pictures i Regency Enterprises; pr. Ross Bagdasarian Jr. i Janice Karman; izvr. pr. Michele Imperato, Arnon Milchan, Karen Rosenfelt, Steve Waterman – sc. Jon Vitti, Jonathan Aibel i Glenn Berger (prema izvornoj ideji Rossa Bagdasariana); r. BETTY THOMAS; snim. Anthony B. Richmond; mt. Matt Friedman; gl. David Newman; sfg. Bo Johnson i Sei Nakashima; kgf. Alexandra Welker – ul. Zachary Levi (Toby), David Cross (Ian), Jason Lee (Dave), Wendy Malick (dr. Rubin), Kevin G. Schmidt (Ryan), Chris Warren Jr. (Xander), Bridgit Mendler (Becca), Aimee Carrero (Emily), Alexandra Shipp (Valentina), Gregg Binkley (Emcee)/glas. Justin Long (Alvin), Matthew Gray Gubler (Simon), Jesse McCartney (Theodore), Amy Poehler (Eleanor), Anna Faris (Jeanette), Christina Applegate (Brittany) – 88 min.

Artur i Maltazardova osveta (Arthur et la vengeance de Maltazard)

Francuska, 2009 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Europa Corp, TF1 Films Production, Apipoulaï, Avalanche Productions, Canal Plus, Sofica Europacorp; pr. Luc Besson i Emmanuel Prévost – sc. Luc Besson i Céline Garcia; r. LUC BESSON; snim. Thierry Arbogast; gl. Eric Serra; sfg. Gilles Boillot; kgf. Olivier Bériot – glas. Selena Gomez (Selenia), Freddie Highmore (Arthur), Mia Farrow (baka), Jimmy Fallon (kraljević Betameche), Snoop Dogg (Max), Will i Am (Snow), Logan Miller (Jake), Robert Stanton (Armand), Lou Reed (car Maltazard), Penny Balfour (Rose), David Gasman (kralj) – 93 min.

Astro Boy

Japan, Hong Kong, SAD, 2009 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Imagi Animation Studios, Imagi Crystal i Tezuka Production Company Ltd; pr. Maryann Garger; izvr. pr. Francis Kao, Cecil Kramer, Ken Tsu-mura i Paul Wang – sc. Timothy Harris i David Bowers (po stripu Osamua Tezuka); r. DAVID BOWERS; snim. Pepe Valencia; mt. Robert Anich Cole; gl. John Ottman; sfg. Jake Rowell; kgf. Jane Pople – glas. Nicolas Cage (dr. Tenma), Matt Lucas (Sparx), Charlize Theron ("naš prijatelj" pripovedač), Kristen Bell (Cora), Samuel L. Jackson (Zog), Bill Nighy (dr. Elefun), Freddie Highmore (Astro Boy), Donald Sutherland (predsjednik Stone), Moises Arias (Zane), Eugene Levy (Orrin), Nathan Lane (Ham Egg) – 94 min.

Avatar

SAD, V. Britanija, 2009 – IGRANO-ANIMIRANI – stud. Twentieth Century Fox; pr. tvrt. Dune Entertainment, Giant Studios, Ingenious Film Partners i Lightstorm Entertainment; pr. James Cameron i Jon Landau; izvr. pr. Laeta Kalogridis i Colin Wilson – sc. James

Cameron; r. James Cameron; snim. Mauro Fiore; mt. James Cameron, John Refoua i Stephen E. Rivkin; gl. James Horner; sfg. Todd Cherniawsky, Kevin Ishioka i Kim Sinclair; kgf. John Harding, Mayes C. Rubeo i Deborah Lynn Scott – gl. Sam Worthington (Jake Sully), Zoe Saldana (Neytiri), Sigourney Weaver (dr. Grace Augustine), Stephen Lang (pukovnik Miles Quaritch), Joel Moore (Norm Spellman), Giovanni Ribisi (Parker Selfridge), Michelle Rodriguez (Trudy Chacon), Laz Alonso (Tsu'tey), Wes Studi (Eytukan), CCH Pounder (Moat), Dileep Rao (dr. Max Patel), Matt Gerald (vodnik Lyle Wainfleet), Sean Anthony Moran (vojnik Fike) – 162 min.

Božićna priča (A Christmas Carol)

SAD, 2009 – IGRANO-ANIMIRANI – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. ImageMovers; pr. Jack Rapke, Steve Starkey i Robert Zemeckis; izvr. pr. Mark L. Rosen – sc. Robert Zemeckis (prema istoimenome romanu Charlesa Dickensa); r. ROBERT ZEMECKIS; snim. Robert Presley; mt. Jeremiah O'Driscoll; gl. Alan Silvestri; sfg. Marc Gabbana, Norman Newberry i Mike Stassi – ul. Jim Carrey (Scrooge/Duh Božića-u prošlosti/Scrooge kao dječak/Scrooge kao mlad momak/ Scrooge kao mladić/Scrooge kao zreo čovjek/Duh Božića-u sadašnjosti), Daryl Sabara (šegrt/dronjav pjevač/dječak prosjak/Peter Cratchit/dobro odjeveni pjevač), Sage Ryan (dronjav pjevač), Amber Gainey Meade (dronjava pjevačica/dobro odjevena pjevačica), Ryan Ochoa (dronjav pjevač/dječak prosjak/mladi Cratchit/Tiny Tim), Bobbi Page (dronjav pjevač/dobro odjeveni pjevač), Ron Bottitta (dronjav pjevač/dobro odjeveni pjevač), Sammi Hanratty (dječak prosjak, mlađa Cratchitica), Julian Holloway (debeli kuhan), Gary Oldman (Bob Cratchit/Marley/Tiny Tim), Colin Firth (Fred), Robin Wright Penn (Fan/Belle), Bob Hoskins (gosp. Fezziwig/stari Joe), Lesley Manville (gđa Cratchit), Molly C. Quinn (Belinda Cratchit) – 98 min.

Crnci

Hrvatska, 2009 – pr. tvrt. Kinorama; pr. Ankica Jurić-Tilić – sc. Zvonimir Jurić i Goran Dević; r. ZVONIMIR JURIĆ i GORAN DEVIĆ; snim. Branko Linta; mt. Vanja Siruček; gl. Jure Ferina i Pavao Miholjević; sfg. Mladen Ožbolt; kgf. Ivana Zozoli – ul. Ivo Gregurević (Ivo), Krešimir Mikić (Barišić), Franjo Dijak (Franjo), Rakan Rushaidat (Darko), Nikša Butijer (Šaran), Emir Hadžihafizbegović (Bosanac), Stjepan Pete (File), Saša Anočić (vozač) – 78 min.

Čovjek ispod stola

Hrvatska, 2009 – pr. tvrt. Interfilm; pr. Ivan Maloča – sc. Hrvoje Hitrec (po motivima iz istoimenog knjige Vjekoslava Dominija); r. NEVEN HITREC; snim. Stanko Herceg; mt. Slaven Zečević; gl. Darko Hajsek; sfg. Mladen Ožbolt; kgf. Željka Franulović – ul. Luka Petrušić (Groš), Jelena Lopatić (Lidija), Marija Škaričić (Jasna), Višnja Babić (Brigita), Nikša Butijer (Pepo Ringlov), Inge Appelt (Anka Fofonjka), Danko Ljubić (Žuga), Ronald Žlabur (Suri), Vera Zima (Lucija), Damir Lončar (Pipa), Nenad Cvetko (prodavač cipela), Ljiljana Bogojević (Kata), Predrag Vušović (Pascal), Daniel Radečić (Edo Ringlov), Mladen Vujčić (Živac Ringlov), Elizabeta Kukić (Ana), Mirjana Rogina (Magdalena Žulj), Filip Radoš (Argentinac), Siniša Popović (tajkun) – 72 min.

Dan zaljubljenih (Valentine's Day)

SAD, 2010 – stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Karz Entertainment i Rice Films; pr. Mike Karz, Wayne Allan Rice i Josie Rosen; izvr. pr. Samuel J. Brown, Michael Disco i Diana Pokorny – sc. Katherine Fugate (prema ideji vlastitoj, Abby Kohn i Marca Silverstein); r. GARRY MARSHALL; snim. Charles Minsky; mt. Bruce Green; gl. John Debney; sfg. Adrian Gorton ; kgf. Gary Jones – ul. Jessica Alba (Morley Clarkson), Kathy Bates (Susan), Jessica Biel (Kara Monahan), Bradley Cooper (Holden), Eric Dane (Sean Jackson), Patrick Dempsey (dr. Harrison Copeland), Hector Elizondo (Edgar), Jamie Foxx (Kelvin Moore), Jennifer Garner (Julia Fitzpatrick), Topher Grace (Jason), Anne Hathaway (Liz), Carter Jenkins (Alex), Ashton Kutcher (Reed Bennett), Queen Latifah (Paula Thomas), Taylor Lautner (Willy), George Lopez (Alphonso), Shirley MacLaine (Estelle), Emma Roberts (Grace), Julia Roberts (kapetanica Kate Hazeltine), Bryce Robinson (Edison), Taylor Swift (Felicia), Matthew Walker (Greg Gilkins) – 125 min.

Devet (Nine)

SAD, Italija, 2009 – stud. The Weinstein Company; pr. tvrt. Relativity Media, Marc Platt Productions, Lucamar Productions, Catleya (co-producer); pr. John DeLuca, Rob Marshall, Marc Platt i Harvey Weinstein; izvr. pr. Kelly Carmichael, Michael Dreyer, Gina Gardini, Ryan Kavanagh, Arthur Kopit, Tucker Tooley, Bob Weinstein, Maury Yeston – sc. Michael Tolkin i Anthony Minghella (prema istoimenome brodvejskome mjuziklu Maria Fratti, Arthura Kopita i Mauryja Yestona); r. ROB MARSHALL; snim. Dion Beebe; mt. Claire Simpson i Wyatt Smith; gl. Andrea Guerra; sfg. Peter Findley, Phil Harvey i Simon Lamont; kgf. Colleen Atwood – ul. Daniel Day-Lewis (Guido Contini), Marion Cotillard (Luisa Contini), Penélope Cruz (Carla), Sophia Loren (Mamma), Nicole Kidman (Claudia), Judi Dench (Lilli), Kate Hudson (Stephanie), Stacy Ferguson (Sarahina), Ricky Tognazzi (Dante), Giuseppe Cederna (Fausto), Elio Germano (Pierpaolo), Andrea Di Stefano (Benito), Roberto Nobile (Jaconelli), Roberta Mastromichele (Roberta), Francesca Fanti (Dinardo) – 118 min.

Dobrodošli u zemlju zombija (Zombieland)

SAD, 2009 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Relativity Media i Pariah; pr. Gavin Polone; izvr. pr. Ryan Kavanagh, Rhett Reese, Ezra Swerdlow i Paul Wernick – sc. Rhett Reese i Paul Wernick; r. RUBEN FLEISCHER; snim. Michael Bonvillain; mt. Alan Baumgarten, gl. David Sardy; sfg. Austin Gorg; kgf. Magali Guidasci – ul. Woody Harrelson (Tallahassee), Jesse Eisenberg (Columbus), Emma Stone (Wichita), Abigail Breslin (Little Rock), Amber Heard (406), Bill Murray (Bill Murray), Derek Graf (klaun Zombie) – 88 min.

Duga

Hrvatska, 2009 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Riblje oko; pr. Joško Marušić – sc. Joško Marušić (prema pripovijetkama Dinka Šimunovića Duga i Alkar); r. JOŠKO MARUŠIĆ – glas. Krešimir Mikić (pripovjeđač) – 75 min.

Gonzo: život i rad dr. Huntera S. Thompsona (Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson)

SAD, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. BBC Storyville, Diverse Productions, HDNet Films, Jigsaw Productions i Phantom Films, pr. Graydon Carter, Alison Ellwood, Alex Gibney, Jason Kliot, Eva Orner, Joana Vicente i Stephen Vittoria; izvr. pr. Mark Cuban i Todd Wagner – sc. Alex Gibney i Hunter S. Thompson; r. ALEX GIBNEY; snim. Maryse Alberti; mt. Alison Ellwood; gl. David Schwartz – ul. Johnny Depp (priopovjedač) – 120 min.

Gradanin opasnih namjera (Law Abiding Citizen)

SAD, 2009 – pr. tvrt. The Film Department, Warp Film i Evil Twins; pr. Gerard Butler, Lucas Foster, Mark Gill, Robert Katz, Alan Siegel i Kurt Wimmer; izvr. pr. Michael Goguen i Neil Sacker – sc. Kurt Wimmer; r. F. GARY GRAY; snim. Jonathan Sela; mt. Tariq Anwar; gl. Brian Tyler; sgf. Jesse Rosenthal; kgf. Jeffrey Kurland – ul. Jamie Foxx (Nick Rice), Gerard Butler (Clyde Shelton), Colm Meaney (detektiv Dunnigan), Bruce McGill (Jonas Cantrell), Leslie Bibb (Sarah Lowell), Michael Irby (detektiv Garza), Gregory Itzin (Warren Iger), Regina Hall (Kelly Rice), Emerald-Angel Young (Denise Rice), Christian Stolte (Clarence Darby), Annie Corley (sudac Laura Burch), Richard Portnow (Bill Reynolds), Michael Kelly (Bray), Josh Stewart (Rupert Ames), Roger Bart (Brian Bringham), Dan Bittner (Sereno), Evan Hart (Collins), Reno Laquintano (Dwight Dixon) – 108 min.

Hachiko: Priča o psu (Hachiko: A Dog's Story)

SAD, V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. Inferno Production, Grand Army Entertainment, Opperman Viner Chrystyn Entertainment i Scion Films; pr. Richard Gere, Bill Johnson, Vicki Shigekuni Wong; izvr. pr. Jeff Abberley, Julia Blackman, Warren T. Goz, Paul Mason, Stewart McMichael i Jim Seibel – sc. Stephen P. Lindsey (prema scenariju Kanetoa Shindōa za film Hachiko monogatari iz 1997. g); r. LASSE HALLSTRÖM; snim. Ron Fortunato; mt. Kristina Boden; gl. Jan A.P. Kaczmarek; sgf. Jordan Jacobs; kgf. Deborah Newhall – ul. Richard Gere (Parker Wilson), Sarah Roemer (Andy Wilson), Joan Allen (Cate Wilson), Jason Alexander (Carl), Robert Capron (student), Cary-Hiroyuki Tagawa (Ken), Erick Avari (Jess), Forest (Hachiko), Davenia McFadden (Mary Anne), Kevin DeCoste (Ronnie), Robbie Sublett (Michael), Tora Hallstrom (Heather), Bates Wilder (šinter), Donna Sorbello (Myra) – 93 min.

I to se zove ljubav (Management)

SAD, 2008 – pr. tvrt. Image Entertainment, Sidney Kimmel Entertainment, Temple Hill Entertainment; pr. Marty Bowen, Wyck Godfrey i Sidney Kimmel; izvr. pr. Jennifer Aniston, William Horberg, Nan Morales, Jim Tauber i Bruce Toll – sc. Stephen Belber; r. STEPHEN BELBER; snim. Eric Alan Edwards; mt. Kate Sanford; gl. Mychael Danna i Rob Simonsen; sgf. Simon Dobbin; kgf. Christopher Lawrence – ul. Jennifer Aniston (Sue), Steve Zahn (Mike), Margo Martindale (Trish), Fred Ward (Jerry), James Hiroyuki Liao (Al), Woody Harrelson (Jango), Yolanda Suarez (Marissa), Kevin Heffernan (Jed) – 94 min.

Knjiga iskupljenja (The Book of Eli)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Alcon Entertainment i Silver Pictures; pr. Broderick Johnson, Andrew A. Kosove, Joel Silver, David Valdes i Denzel Washington; izvr. pr. Susan Downey, Erik Olsen, Steve Richards i Richard D. Zanuck – sc. Gary Whitta; r. ALBERT I ALLEN HUGHES; snim. Don Burgess; mt. Cindy Mollo; gl. Atticus Ross, Leopold Ross i Claudia Sarne; sgf. Christopher Burian-Mohr; kgf. Sharen Davis – ul. Denzel Washington (Eli), Gary Oldman (Carnegie), Mila Kunis (Solaria), Ray Stevenson (Redridge), Jennifer Beals (Claudia), Evan Jones (Martz), Joe Pingue (Hoyt), Frances de la Tour (Martha), Michael Gambon (George), Tom Waits (mehaničar), Chris Browning (Hijack Leader), Richard Cetrone (Hijacker) – 118 min.

Kutija (The Box)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Darko Entertainment, Lin Pictures, Media Rights Capital i Radar Pictures; pr. Richard Kelly, Dan Lin, Kelly McKittrick i Sean McKittrick; izvr. pr. Sue Baden-Powell, Terry Dougas, Ted Field i Ted Hamm – sc. Richard Kelly (prema pripovijjetki Button, Button Richarda Mathesona); r. RICHARD KELLY; snim. Steven Poster; mt. Sam Bauer; gl. Win Butler, Régine Chassagne i Owen Pallett; sgf. Priscilla Elliott; kgf. April Ferry – ul. Cameron Diaz (Norma Lewis), James Marsden (Arthur Lewis), Frank Langella (Arlington Steward), James Rebhorn (Norm Cahill), Holmes Osborne (Dick Burns), Sam Oz Stone (Walter Lewis), Gillian Jacobs (Dana), Celia Weston (Lana Burns), Deborah Rush (Clymene Steward), Lisa K. Wyatt (Rhonda Martin), Mark S. Cartier (Martin Teague kao Mark Cartier), Kevin Robertson (Wendel Matheson), Michele Durrett (Rebecca Matheson kao Michele Durett), Ian Kahn (Vick Brenner), John Magaro (Charles), Ryan Woodle (Jeffrey Carnes), Basil Hoffman (Don Poates) – 115 min.

Ljubavni jackpot (The Rebound)

SAD, 2009 – pr. tvrt. The Film Department, Process Productions i A&F Productions; pr. Bart Freundlich, Mark Gill, Robert Katz, Tim Perell; izvr. pr. Michael Goguen i Neil Sacker – sc. Bart Freundlich; r. BART FREUNDLICH; snim. Jonathan Freeman; gl. Clint Mansell; sgf. Doug Huszti; kgf. Melissa Toth – ul. Catherine Zeta-Jones (Sandy), Justin Barth (Aram Finklestein), Megan Byrne (Molly Foster), Eliza Callahan (Sadie), Andrew Cherry (Frank Jr), Jake Cherry (Frank Jr.), Saidah Arrika Ekulona (Lateefah), Tom Riis Farrell (Terrence), Ramon Flowers (transvestit), Liv Freundlich (Liv), Art Garfunkel (Harry), Lisa Gerber (Susie), Joanna Gleason (Roberta), Kelly Gould (Sadie), Kate Jennings Grant (Daphne), Zabryna Guevara (učiteljica) – 95 min.

Ljupke kosti (The Lovely Bones)

SAD, V. Britanija, Novi Zeland, 2009 – stud. DreamWorks SKG; pr. tvrt. WingNut Films, Film4 i Key Creatives; pr. Carolynne Cunningham, Peter Jackson, Aimée Péronnet i Fran Walsh; izvr. pr. Ken Kamins, Tessa Ross, Steven Spielberg i James Wilson – sc. Fran Walsh, Philippa Boyens i Peter Jackson (prema istoimenome romanu Alice Sebold); r. PETER JACKSON; snim. Andrew Lesnie; mt. Jabez Olssen; gl. Brian Eno; sgf. Jules Cook i Chris Shriver;

kgf. Nancy Steiner – ul. Mark Wahlberg (Jack Salmon), Rachel Weisz (Abigail Salmon), Saoirse Ronan (Susie Salmon), Stanley Tucci (George Harvey), Susan Sarandon (baka Lynn), Jake Abel (Brian Nelson), Michael Imperioli (Len Fenerman), Reece Ritchie (Ray Singh), Thomas McCarthy (ravnatelj Caden), Rose McIver (Lindsey Salmon), Amanda Michalka (Clarissa), Nikki SooHoo (Holly), Carolyn Dando (Ruth), Charlie Saxton (Ronald Drake), Andrew James Allen (Samuel Heckler), Anna George (gđa Singh) – 121 min.

Machan

Šri Lanka, Italija, Njemačka, 2008 – pr. tvrt. Babelsberg Film, Rai Cinema, Redwave Films, Shakthi Films i StudioUrania; pr. Conchita Airoldi, Uberto Pasolini i Prasanna Vithanage – sc. Ruwanthie De Chickera i Uberto Pasolini; r. UBERTO PASOLINI; snim. Stefano Falivene; mt. Masahiro Hirakubo; gl. Lakshman Joseph De Saram i Stephen Warbeck; sgf. Sunil Wijeratne; kgf. Sandhiya Jayasuriya i Rob Nevis – ul. Dharmapriya Dias (Stanley), Gihan De Chickera (Manoj), Dharshan Dharmaraj (Suresh), Namal Jayasinghe (Vijith), Sujeewa Priyalal (Piyal).

Mjesec (Moon)

V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. Liberty Films UK, Lunar Industries, Stage 6 Films i Xingu Films; pr. Stuart Fenegan i Trudie Styler; izvr. pr. Trevor Beattie, Bil Bungay, Michael Henry i Bill Zysblat – sc. Duncan Jones i Nathan Parker (prema ideji Duncana Jonesa); r. DUNCAN JONES; snim. Gary Shaw; mt. Nicolas Gaster; gl. Clint Mansell; sgf. Hideki Arichi; kgf. Jane Petrie – ul. Sam Rockwell (Sam Bell), Kevin Spacey (robot Gerty-glas), Dominique McElligott (Tess Bell), Rosie Shaw (Eve, kao mala), Adrienne Shaw (Nanny), Kaya Scodelario (Eve), Benedict Wong (Thompson), Matt Berry (Overmeyers), Malcolm Stewart (tehničar), Robin Chalk (klon Sama Bella).

Muškarci koji bulje u koze (The Men Who Stare at Goats)

SAD, V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. BBC Films, Smoke House, Westgate Film Services i Winchester Capital Partners; pr. George Clooney, Grant Heslov, Paul Lister; izvr. pr. Barbara A. Hall, James A. Holt, Alison Owen i David M. Thompson – sc. Peter Straughan (prema istoimenoj knjizi Jona Ronsona); r. GRANT HESLOV; snim. Robert Elswit; mt. Tatiana S. Riegel; gl. Rolfe Kent; sgf. Peter Borck; kgf. Louise Frogley – ul. George Clooney (Lyn Cassady), Ewan McGregor (Bob Wilton), Jeff Bridges (Bill Django), Kevin Spacey (Larry Hooper), Stephen Lang (general Dean Hopgood), Robert Patrick (Todd Nixon), Waleed Zuaiter (Mahmud Daash), Stephen Root (Gus Lacey), Glenn Morshower (bojnik Holtz), Nick Offerman (Scotty Mercer), Tim Griffin (Tim Kootz), Rebecca Mader (Debora Wilton), Jacob Browne (poručnik Boone), Todd La Tourrette (Dave), Brad Grunberg (Ron).

Najsretnija djevojka na svijetu (Cea mai fericita fata din lume)

Rumunjska, 2009 – pr. tvrt. HI Film Productions, Circe Films, Romania Film, Romanian Television, Media Planning Group, Hubert Bals Fund i NHK; pr. Ada Solomon – sc. Radu Jude i Augustina Stanciu; r. RADU JUDE; snim. Marius Panduru; mt. Catalin Cristu-

tiu; sgf. Augustina Stanciu – ul. Andreea Bosneag (Delia Fratila), Doru Catanescu (gosp. Arvunescu), Diana Gheorghian (producent), Violeta Haret (gđa Fratila), Bogdan Marhodin (Viorel), Vasile Muraru (gosp. Fratila), Serban Pavlu (redatelj), Luminita Stoianovici (šminkerica), Andi Vasluiianu (kameraman) – 90 min.

Nevolje u raju (Couples Retreat)

SAD, 2009 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Wild West Picture Show Productions i Stuber Productions; pr. Scott Stuber i Vince Vaughn; izvr. pr. Guy Riedel i Victoria Vaughn – sc. Jon Favreau, Vince Vaughn i Dana Fox; r. PETER BILINGSLEY; snim. Eric Alan Edwards; mt. Dan Lebental; gl. A.R. Rahman; sgf. Curt Beech i Clint Wallace; kgf. Susan Matheson – ul. Vince Vaughn (Dave), Jason Bateman (Jason), Faizon Love (Shane), Jon Favreau (Joey), Malin Akerman (Ronnie), Kristen Bell (Cynthia), Kristin Davis (Lucy), Kali Hawk (Trudy), Tasha Smith (Jennifer), Carlos Ponce (Salvadore), Peter Serafinowicz (Sctanley), Jean Reno (Marcel), Temuera Morrison (Briggs), Jonna Walsh (Lacey), Gatlin Griffith (Robert), Colin Baiocchi (Kevin), Vernon Vaughn (djed Jim Jim), John Michael Higgins (terapeut 1), Ken Jeong (terapeut 2), Charlotte Cornwell (terapeut 3) – 113 min.

Ni na nebu ni na zemljji (Up in the Air)

SAD, 2009 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Cold Spring Pictures, DW Studios, The Montecito Picture Company, Rickshaw Productions i Right of Way Films; pr. Jeffrey Clifford, Daniel Dubiecki, Ivan i Jason Reitman – sc. Jason Reitman i Sheldon Turner (prema istoimenome romanu Waltera Kirna); r. JASON REITMAN; snim. Eric Steelberg; mt. Dana E. Glauberman; gl. Rolfe Kent; sgf. Andrew Max Cahn – ul. George Clooney (Ryan Bingham), Vera Farmiga (Alex Goran), Anna Kendrick (Natalie Keener), Jason Bateman (Craig Gregory), Amy Morton (Kara Bingham), Melanie Lynskey (Julie Bingham), J.K. Simmons (Bob), Sam Elliott (Maynard Finch), Danny McBride (Jim Miller), Zach Galifianakis (Steve), Chris Lowell (Kevin), Steve Eastin (Samuels), Marvin Young (Marvin Young), Adrienne Lamping (Tammy).

Oblačno s čuftama (Cloudy with a Chance of Meatballs)

SAD, 2009 – ANIMIRANI – stud. Sony Pictures Animation; pr. Pam Marsden; izvr. pr. Yair Landau – sc. Phil Lord i Chris Miller (prema istoimenoj knjizi Judi i Rona Barretta); r. PHIL LORD i CHRIS MILLER; gl. Mark Mothersbaugh; sgf. Michael Kurinsky – glas. Bill Hader (Flint Lockwood), Anna Faris (Sam Sparks), James Caan (Tim Lockwood), Andy Samberg (Baby' Brent), Bruce Campbell (bojnik Shelbourne), Mr. T... (Earl Devereaux), Bobb'e J. Thompson (Cal Devereaux), Benjamin Bratt (Manny), Neil Patrick Harris (Steve), Al Roker (Patrick Patrickson), Lauren Graham (Fran Lockwood), Will Forte (Joe Towne), Max Newirth (mladi Flint), Peter Siragusa (Rufus), Angela Shelton (Regina Devereaux) – 90 min.

O'Horten

Norveška, Njemačka, Francuska, 2007 – pr. tvrt. Bulbul Films i Pandora Filmproduktion; pr. Bent Hamer; izvr. pr. Jim Frazee i Mads Peter Ole Olsen – sc. Bent Hamer i Harold Manning; r. BENT HAMER; snim. John Christian Rosenlund; mt. Pål Gengenbach; gl. John Erik Kaada; sfg. Karl Júlíusson; kgf. Anne Pedersen – ul. Baard Owe (Odd Horten), Espen Skjønberg (Trygve Sissener), Ghita Nørby (Fru Thøgersen), Henny Moan (Svea), Bjørn Floberg (Flo), Kai Remlow (Steiner Sissener), Per Jansen (Lokfører), Bjarte Hjelmeland (kodukter) – 90 min.

Oluja (Storm)

Njemačka, Danska, Nizozemska, 2009 – pr. tvrt. 23/5 Filmproduktion GmbH, IDTV Film, Pain Unlimited GmbH Filmproduktion, Zentropa Entertainments, Zentropa International Berlin, Zentropa International Netherlands; izvr. pr. Maria Köpf – sc. Bernd Lange i Hans-Christian Schmid; r. HANS-CHRISTIAN SCHMID; snim. Bogumil Godfrejow; mt. Hansjörg Weißbrich; sfg. Daniel Chour; kgf. Steffi Bruhn – ul. Kerry Fox (Hannah Maynard), Anamaria Marinca (Mira Arendt), Stephen Dillane (Keith Haywood), Rolf Lassgård (Jonas Dahlberg), Alexander Fehling (Patrick Färber), Tarik Filipović (Mladen Banović), Krešimir Mikić (Alen Hajdarević), Steven Scharf (Jan Arendt), Joel Eisenblätter (Simon Arendt), Wine Dierickx (Jule Svensson), Reinout Bussemaker (Carl Mathijssen), Bent Mejding (sudac Lars Andersen), Alexis Zegerman (Daliah Sofer), Arturo Venegas (Arnold Michaels), Dražen Kuhn (Goran Durić), Nadežda Perisić-Nola (Biljana Durić), Arijana Ćigura (Ana Durić), Sara Hadžibajrić (Sofija Durić), Jadranka Đokić (Belma Šulić) – 110 min.

Ozbiljan čovjek (A Serious Man)

SAD, V. Britanija, Francuska, 2009 – pr. tvrt. Mike Zoss Productions, Relativity Media, Studio Canal i Working Title Films; pr. Joel i Ethan Coen; izvr. pr. Tim Bevan, Eric Fellner i Robert Graf – sc. Joel i Ethan Coen; r. JOEL i ETHAN COEN; snim. Roger Deakins; mt. Joel i Ethan Coen (kao Roderick Jaynes); gl. Carter Burwell; sfg. Deborah Jensen; kgf. Mary Zophres – ul. Michael Stuhlbarg (prof. Lawrence 'Larry' Gopnik), Richard Kind (ujak Arthur), Fred Melamed (Sy Ableman), Sari Lennick (Judith Gopnik), Aaron Wolff (Danny Gopnik), Jessica McManus (Sarah Gopnik), Peter Breitmayer (gosp. Brandt), Brent Braunschweig (Mitch Brandt), David Kang (Clive Park), Jon Kaminski Jr. (Mike Fagle), Ari Hoptman (Arlen Finkle), Alan Mandell (rabin Marshak), Amy Landecker (gđa Samsky), George Wyner (rabin Nachtner), Michael Tezla (dr. Sussman) – 106 min.

Pandorum

SAD, Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Constantin Film Produktion i Impact Pictures; pr. Paul W.S. Anderson, Jeremy Bolt, Robert Kulzer i Martin Moszkowicz; izvr. pr. Dave Morrison – sc. Travis Milloy (prema ideji vlastitoj i Christiana Alvarta); r. CHRISTIAN ALVART; snim. Wedigo von Schultendorff; mt. Philipp Stahl i Yvonne Valdez; gl. Michl Britsch; sfg. Cornelia Ott i Ralf Schreck; kgf. Ivana Miloš – ul. Dennis Quaid (Payton), Ben Foster (Bower), Cam Gi-

gandet (Gallo), Antje Traue (Nadia), Cung Le (Manh), Eddie Rouse (Leland), Norman Reedus (Shepard), André Hennicke (lovac voda), Friederike Kempter (Evalon) – 108 min.

Paranormalno (Paranormal Activity)

SAD, 2007 – pr. tvrt. Blumhouse Productions; pr. Jason Blum i Oren Peli; izvr. pr. Steven Schneider – sc. Oren Peli; r. OREN PELI; snim. Oren Peli; mt. Oren Peli – ul. Katie Featherston (Katie), Michael Sloat (Micah), Mark Fredrichs (The Psychic), Amber Armstrong (Amber), Ashley Palmer (Diane – djevojka s interneta) – 86 min.

Previše je složeno (It's Complicated)

SAD, 2009 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Waverly Films i Scott Rudin Productions; pr. Nancy Meyers i Scott Rudin; izvr. pr. Suzanne McNeill Farwell i Ilona Herzberg – sc. Nancy Meyers; r. NANCY MEYERS; snim. John Toll; mt. Joe Hutshing i David Moritz; gl. Heitor Pereira i Hans Zimmer; sfg. W. Steven Graham; kgf. Sonia Grande – ul. Meryl Streep (Jane), Steve Martin (Adam), Alec Baldwin (Jake), John Krasinski (Harley), Lake Bell (Agness), Mary Kay Place (Joanne), Rita Wilson (Trisha), Alexandra Wentworth (Diane), Hunter Parrish (Luke), Zoe Kazan (Gabby), Caitlin Fitzgerald (Lauren), Emjay Anthony (Pedro), Nora Dunn (Sally), Bruce Altman (Ted), Robert Curtis Brown (Peter), James Patrick Stuart (dr. Moss), Peter Mackenzie (dr. Allen) – 120 min.

Princeza i žabac (The Princess and the Frog)

SAD, 2009 – ANIMIRANI – stud. Walt Disney Pictures; pr. Peter Del Vecho; izvr. pr. Aghi D. Koh i John Lasseter – sc. Ron Clements, John Musker i Rob Edwards (prema ideji Rona Clementsa, Johna Muskera, Grega Erba i Jasona Oremlanda i po izvornoj ideji Eda Bakera); r. RON CLEMENTS i JOHN MUSKER; mt. Jeff Draheim; gl. Randy Newman; sfg. Ian Gooding – glas. Anika Noni Rose (Tiana), Bruno Campos (kraljević Naveen), Keith David (dr. Facilier), Michael-Leon Wooley (Louis), Jennifer Cody (Charlotte), Jim Cummings (Ray), Peter Bartlett (Lawrence), Jenifer Lewis (Mama Odie), Oprah Winfrey (Eudora), Terrence Howard (James), John Goodman ('Big Daddy' La Bouff), Elizabeth M. Dampie (mlada Tiana), Breanna Brooks (mlada Charlotte), Ritchie Montgomery (Reggie), Don Hall (Darnell) – 97 min.

Sherlock Holmes

SAD, Njemačka, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Village Roadshow Pictures, Silver Pictures, Wigram Productions, Internationale Filmproduktion Blackbird Dritte i Lin Pictures; pr. Susan Downey, Dan Lin, Joel Silver i Lionel Wigram; izvr. pr. Bruce Berman, Dana Goldberg i Michael Tadross – sc. Michael Robert Johnson, Anthony Peckham i Simon Kinberg (nadahnuto romanima i likovima koje je smislio Arthur Conan Doyle); r. GUY RITCHIE; snim. Philippe Rousselot; mt. James Herbert; gl. Hans Zimmer; sfg. James Foster, Nick Gottschalk, Matthew Gray i Niall Horan; kgf. Jenny Beavan – ul. Robert Downey Jr. (Sherlock Holmes), Jude Law (dr. John Watson), Rachel McAdams (Irene Adler), Mark Strong (lord Blackwood), Eddie Marsan (inspektor Lestrade), Ro-

bert Maillet (Dredger), Geraldine James (gđa Hudson), Kelly Reilly (Mary Morstan), William Houston (policajac Clark), Hans Matheson (lord Coward), James Fox (sir Thomas), William Hope (veleposlanik Standish), Clive Russell (kapetan Tanner), Oran Gurel (Reordan) – 128 min.

Slagalica strave 6 (Saw VI)

SAD, Kanada, V. Britanija, Australija, 2009 – pr. tvrt. Twisted Pictures i A Bigger Boat; pr. Mark Burg i Oren Koules; izvr. pr. Peter Block, Daniel J. Heffner, Stacey Testro, James Wan i Leigh Whannell – sc. Marcus Dunstan i Patrick Melton; r. KEVIN GREUTERT; snim. David A. Armstrong; mt. Andrew Coutts; gl. Charlie Clouser; sgf. Elis Lam; kgf. Alex Kavanagh – ul. Tobin Bell (Jigsaw/John), Costas Mandylor (Mark Hoffman), Mark Rolston (Dan Erickson), Betsy Russell (Jill Tuck), Shawnee Smith (Amanda Young), Peter Outerbridge (William Easton), Athena Karkanis (agent Lindsey Perez), Samantha Lemole (Pamela Jenkins), Tanedra Howard (Simone), Marty Moreau (Eddie), Shawn Ahmed (Allen), Janelle Hutchison (Addy), Gerry Mendicino (Janitor), Caroline Cave (Debbie), George Newbern (Harold Abbott), Shauna MacDonald (Tara), Devon Bostick (Brent), Darius McCrary (Dave), Shawn Mathieson (Josh), Melanie Scrofano (Gena), Karen Cliche (Shelby), James Gilbert (Aaron), Larissa Gomes (Emily) – 90 min.

Stari frajeri (Old Dogs)

SAD, 2009 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Tapestry Films; pr. Peter Abrams, Robert L. Levy i Andrew Panay; izvr. pr. Garrett Grant – sc. David Diamond i David Weissman; r. WALT BECKER; snim. Jeffrey L. Kimball; mt. Ryan Folsey i Tom Lewis; gl. John Debney; sgf. Peter Rogness; kgf. Joseph G. Aulisi – ul. Robin Williams (Dan), Kelly Preston (Vicki), Conner Rayburn (Zach), Ella Bleu Travolta (Emily), Lori Loughlin (Amanda), Seth Green (Ralph White), Bernie Mac (Jimmy Lunchbox), Matt Dillon (Barry), Ann-Margret (Martha), Rita Wilson (Jenna), Laura Allen (Kelly) – 88 min.

Susreti četvrte vrste (The Fourth Kind)

SAD, V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. Gold Circle Films, Dead Crowd Productions, Chambara Pictures, Focus Films i Fourth Kind Productions; pr. Paul Brooks, Joe Carnahan i Terry Robbins; izvr. pr. Ioana Miller, Scott Niemeyer i Norm Waitt – sc. Olatunde Osunsanmi (prema ideji vlastitoj i Terryja Robbinsa); r. OLATUNDE OSUNSANMI; snim. Lorenzo Senatore; mt. Paul Covington; gl. Atli Örvarsson; sgf. Alexei Karagyaur i Axel Nicolet; kgf. Johnetta Boone – ul. Milla Jovovich (Abbey Tyler), Will Patton (serif August), Hakeem Kae-Kazim (Awolowa Odusami), Corey Johnson (Tommy Fisher), Enzo Cilenti (Scott Stracinsky), Elias Koteas (Abel Campos), Eric Loren (Deputy Ryan), Mia McKenna-Bruce (Ashley Tyler), Raphaël Coleman (Ronnie Tyler), Daphne Alexander (Theresa), Alisha Seaton (Cindy Stracinski), Tyne Rafaeli (Sarah Fisher), Pavel Stefanov (Timothy Fisher), Kiera McMaster (Joe Fisher), Sarah Houghton (Jessica), Julian Vergov (Will Tyler), Yoan Karamfilov (Ralph) – 98 min.

Sve o jednoj djevojci (An Education)

V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. BBC Films, Wildgaze Films, Finola Dwyer Productions i Endgame Entertainment; pr. Finola Dwyer i Amanda Posey; izvr. pr. Douglas Hansen, Nick Hornby, Wendy Japhet i Jamie Laurenson – sc. Nick Hornby (prema memoarskim zapisima Lynn Barber); r. LONE SCHERFIG; snim. John de Borman; mt. Barney Pilling; gl. Paul Englishby; sgf. Ben Smith; kgf. Odile Dicks-Mireaux – ul. Carey Mulligan (Jenny), Olivia Williams (gđa Stubbs), Alfred Molina (Jack), Cara Seymour (Marjorie), Matthew Beard (Graham), Peter Sarsgaard (David), Amanda Fairbank-Hynes (Hattie), Ellie Kendrick (Tina), Dominic Cooper (Danny), Rosamund Pike (Helen), Sally Hawkins (Sarah) – 95 min.

Sve što želim to si ti (Dear John)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Screen Gems, Relativity Media i Temple Hill Entertainment; pr. Marty Bowen, Wyck Godfrey i Ryan Kavanaugh; izvr. pr. Jeremiah Samuels i Tucker Tooley – sc. Jamie Linden (prema istoimenome romanu Nicholasa Sparksa); r. LASSE HALLSTRÖM; snim. Terry Stacey; mt. Kristina Boden; gl. Deborah Lurie; sgf. Mark Garner; kgf. Dana Campbell i Kathryn Langston – ul. Channing Tatum (John Tyree), Amanda Seyfried (Savannah Curtis), Richard Jenkins (gosp. Tyree), Henry Thomas (Tim Whedon), D.J. Cotrona (Noodles), Cullen Moss (Rooster-Dan Rooney), Gavin McCulley (Starks), Jose Lucena Jr. (Berry), Keith Robinson (satnik Stone), Scott Porter (Randy), Leslea Fisher (Susan), William Howard Bowman (Daniels), David Andrews (gosp. Curtis), Mary Rachel Dudley (gđa Curtis), Maxx Hennard (Berg), Jay Phillips (mladi Beret), Steven O'Connor (pukovnik Kittrick) – 105 min.

Sveti Georgije ubiva aždahu

Srbija, 2009 – pr. tvrt. Delirium, Radio Televizija Srbije (RTS), Yodi Movie Craftsman i Zillion Films; pr. Srđan Dragojević, Milko Josifov, Dušan Kovačević, Biljana Prvanović i Lazar Ristovski; izvr. pr. Albena Stoyanova – sc. Dušan Kovačević; r. SRĐAN DRAGOJEVIĆ; snim. Dušan Joksimović; mt. Petar Marković; gl. Aleksandar Randželović; sgf. Branimir Babić; kgf. Marina Vukasović-Medenica – ul. Lazar Ristovski (Đordje Džandar), Nataša Janjić (Katarina), Milutin Milošević (Gavrilo Vuković), Bora Todorović (deda Aleksa), Predrag Vasic (siroče Vane), Zoran Cvijanović (Mile Vuković), Boris Milivojević (Rajko Pevac), Milena Dravić (tetka Slavka), Branislav Lečić (kapetan Tasić), Srđan Miletić (Vojo), Slobodan Ninković (Ninko Belotić), Mladen Andrejević (učitelj Mićun), Srđan Timarov (Mikan), Goran Jevtić (Dane), Ljubomir Bandović (Baca), Bojan Žirović (ribar Zoja), Branislav Žeremski (Krivi Luka), Duško Mazalica (Gavrilo Princip) – 120 min.

Svi smo super (Everybody's Fine)

SAD, Italija, 2009 – stud. Miramax Films; pr. tvrt. Radar Pictures i Hollywood Gang Productions; pr. Vittorio Cecchi Gori, Ted Field, Glynnis Murray i Gianni Nunnari; izvr. pr. Craig J. Flores i Callum Greene – sc. Kirk Jones (prema izvornome scenariju filma Stanno tutti bene iz 1990. g); r. KIRK JONES; snim. Henry Braham; mt. Andrew Mondschein; gl. Dario Marianelli; sgf. Drew Boughton; kgf.

Aude Bronson-Howard – ul. Robert De Niro (Frank Goode), Drew Barrymore (Rosie), Kate Beckinsale (Amy), Sam Rockwell (Robert), Lucian Maisel (Jack), Damian Young (Jeff), James Frain (Tom), Melissa Leo (Colleen), Katherine Moennig (Jilly), Brendan Sexton III (Mugger), James Murtaugh (dr. Ed), Austin Lysy (David), Chandler Frantz (mladi David), Lily Mo Sheen (mlada Amy), Seamus Davey-Fitzpatrick (mladi Robert), Mackenzie Milone (mlada Rosie) – 99 min.

Što je novo s Morganima? (Did You Hear About the Morgans?)
SAD, 2009 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Castle Rock Entertainment i Banter Films; pr. Liz Glotzer i Martin Shafer; izvr. pr. Anthony Katagas i Ryan Kavanaugh – sc. Marc Lawrence; r. MARC LAWRENCE; snim. Florian Ballhaus; mt. Susan E. Morse; gl. Theodore Shapiro; sfg. Steve Carter; kgf. Christopher Peterson – ul. Hugh Grant (Paul Morgan), Sarah Jessica Parker (Meryl Morgan), Natalia Klimas (Monique Rabelais), Vincenzo Amato (Girard Rabelais), Jesse Liebman (Adam Feller), Elisabeth Moss (Jackie Drake), Michael Kelly (Vincent), Seth Gilliam (U.S. Marshal Lasky), Sándor Técsy (Anton Forenski), Kevin Brown (U.S. Marshal Henderson), Steven Boyer (U.S. Marshal Ferber), Sharon Wilkins (U.S. Marshal King), Sam Elliott (Clay Wheeler), Mary Steenburgen (Emma Wheeler), Kim Shaw (sestra Kelly), David Call (Doc D. Simmons), Dana Ivey (Trish Pinger), Wilford Brimley (Earl Granger), Gracie Lawrence (Lucy Granger) – 103 min.

Ubio sam majku (J'ai tué ma mère)

Kanada, 2009 – pr. tvrt. Mifilifilms; pr. Xavier Dolan; izvr. pr. Carole Mondello – sc. Xavier Dolan; r. XAVIER DOLAN; snim. Stéphanie Anne Weber Biron; mt. Hélène Girard; gl. Nicholas Savard-L'Herbier; sfg. Anette Belley; kgf. Nicole Pelletier – ul. Anne Dorval (Chantale), Xavier Dolan (Hubert Minel), François Arnaud (Antonin), Suzanne Clément (Julie), Patricia Tulasne (Hélène), Niels Schneider (Éric), Monique Spaziani (Denise), Pierre Chagnon (Richard Minel) – 96 min.

Viktorija – život mlade kraljice (The Young Victoria)

V. Britanija, SAD, 2009 – pr. tvrt. GK Films; pr. Sarah Ferguson, Tim Headington, Graham King i Martin Scorsese; izvr. pr. Colin Vaines – sc. Julian Fellowes; r. JEAN-MARC VALÉE; snim. Hagen Bogdanski; mt. Jill Bilcock i Matt Garner; gl. Ilan Eshkeri; sfg. Paul Inglis, Chris Lowe i Alexandra Walker; kgf. Sandy Powell – ul. Emily Blunt (kraljica Victoria), Rupert Friend (princ Albert), Paul Bettany (lord Melbourne), Miranda Richardson (vojvotkinja od Kenta), Jim Broadbent (kralj William), Thomas Kretschmann (kralj Leopold Belijski), Mark Strong (sir John Conroy), Jesper Christensen (Baron Stockmar), Harriet Walter (kraljica Adelaide), Jeanette Hain (barunica Lehzen), Julian Glover (vojvoda od Wellingtona), Michael Maloney (sir Robert Peel), Michiel Huisman (Ernest), Genevieve O'Reilly (lady Flora Hastings), Rachael Stirling (vojvoda od Sutherlanda) – 105 min.

Wolfman

SAD, V. Britanija – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media i Stuber Productions; pr. Sean Daniel, Benicio Del Toro, Scott Stuber i Rick Yorn; izvr. pr. Ryan Kavanaugh, Bill Carraro i Jon Mone – sc. Andrew Kevin Walker i David Self (nadahuto filmom The Wolf Man George Waggoner iz 1941. g); r. JOE JOHNSTON; snim. Shelly Johnson; mt. Walter Murch, Dennis Virkler i Mark Goldblatt; gl. Danny Elfman; sfg. John Dexter, Phil Harvey i Andy Nicholson; kgf. Milena Canonero – ul. Simon Merrells (Ben Talbot), Gemma Whelan (Gwenina služavka), Emily Blunt (Gwen Conliffe), Benicio Del Toro (Lawrence Talbot), Mario Marin-Borquez (mladi Lawrence), Asa Butterfield (mladi Ben), Cristina Comes (Solana Talbot), Anthony Hopkins (sir John Talbot), Art Malik (Singh), Nicholas Day (pukovnik Montford), Michael Cronin (dr. Lloyd), David Sterne (Kirk), David Schofield (policajac Nye), Roger Frost (svećenik Fisk), Rob Dixon (Strickland), Clive Russell (MacQueen) – 102 min.

Zajedno

Hrvatska, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. FACTUM; pr. Nenad Puhovski – sc. Nenad Puhovski; r. NENAD PUHOVSKI; snim. Josip Ivančić, Silvestar Kolbas, Tamara Cesarec; mt. Vesna Biljan-Pušić; gl. Dalibor Grubačević – 87 min.

Duško Popović

BIBLIOGRAFIJA

KNJIGE

Mark Cotta Vaz

Sumrak (Twilight) – cjelokupni ilustrirani vodič kroz film / Naziv originala *Twilight – The Complete Illustrated Movie Companion* / Nakladnik Algoritam / Za nakladnika Tihomir Paulik / Urednik Neven Antičević / Preveo s engleskoga Vladimir Cvetković Sever / Pripremila za tisak Dana Früschiütz / Lektura i korektura Rosanda Kokanović / Grafički urednik Davor Horvat / Obrada i prijelom Algoritam DTP Nenad Šimunić / 144 stranice, fotografije, Zagreb, prosinca 2008 ISBN 978-953-220-824-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 686533

Sadržaj: Zabranjena ljubav / Svijet sumraka / Tajne vampira / Culenovi / Natprirodne sile / Dovoljno za zauvijek

James Lever i Cheeta

Ja Cheeta: autobiografija / Nakladnik V.B.Z. / Biblioteka Ambrozića, knjiga 254 / Izvršna urednica Sandra Ukalović / Za nakladnika Boško Zatezalo / Urednik knjige Marko Pogačar / S engleskog preveo Marko Maras / Lektura i korektura Boris Postnikov / Fotografija na naslovniči Frederick Neema/Camera press, 2008., Cheeta slavi 76. rođendan / Grafička priprema V.B.Z. studio, Zagreb / 264 stranice, fotografije, Zagreb, 2009.

ISBN 978-953-304-124-7 (meki uvez)

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 717817

Sadržaj: Napomena čitatelju / PRVI DIO / Neusporedivi Rex! / Prve uspomene / Otplovio! / Amerika na vidiku! / Velika jabuka! / Velika prilika! / DRUGI DIO / Filmsko ludilo! / Holivudske noći! / Sretni dani! / Meksički tornado! / Smješna li čovjeka! / Djeće tapkanje! / Kućne drame! / Jebena kurva / Novi izazovi! / TREĆI DAN / Kazališna groznica! / Usporavanje / Janein zakon / Filmografija / Zahvale za slike / Kazalo

Mirna Belina i Marina Kožul

Prošireni film / Izdavač Udruga 25 FPS / Za izdavača Mirna Belina / Odabrale i uredile Mirna Belina i Marina Kožul / Prijevod Ivana Ostojić / Oprema Mileusnić+Serdarević / 182 stranice, fotografije, Zagreb, rujan 2009.

ISBN 978-953-95188-7-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 714224

Sadržaj: Peter Weibel: Prošireni film, video i virtualni prostor / VALIE EXPORT: Prošireni film kao proširena stvarnost / Mia Makela – SOLU: Umijeće live cinema / Randy Jones: Nove oči uma / Jonathan Walley: Ovo nije slika smrti filma: Suvremeni prošireni i eksperimentalni film / Chris Welsby: Prošireni film: 20. stoljeće

susreće stroj / Guy Sherwin: Utjecaj londonskog društva filmskih umjetnika na moj rad

Enes Midžić

Živuće fotografije i pokretnе slike: razvoj kinematografske tehnike

/ Udžbenici Sveučilišta u Zagrebu/Manualia Universitatis Studio-rum Zagrabiensis / Izdavač Školska knjiga d.d. / Za izdavača Ante Žužul, prof. / Urednica Jelena Bračun, prof. / Recenzenti dr. sc. Hrvoje Turković, Silvestar Kolbas, dr. sc. Mato Kukuljica / Grafičko-likovno oblikovanje i naslovnica Ivana Franjić / Lektor Tomislav Salopek / Korektorica Branka Medvešek / 404 stranice, fotografije, Zagreb, listopada 2009.

ISBN 978-953-0-30719-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 715078

Sadržaj: Proslov / ISHODIŠTA POKRETNIH SLIKA / Umjesto uvoda / Kratak pregled koji seže do početaka povijesti Kinematografske tehnologije / Prapovijest pokretnih slika / Fiziološki i psihološki temelji pokretnih slika / Perzistencija vida / Pravidno kretanje / Crteži mijena pokreta i igra sjena / Svjetlo i sjene na filmu / Svjetiljke i ravjeta / Petrolejske svjetiljke / Plinsko svjetlo, limelight – svjetla pozornice / Lučno svjetlo – električno plameno svjetlo / Brut lučni reflektori / Žarulje / Zrcalni odrazi / Leće, naočale i objektivi / Fresnelova leća / Dalekozor / GALILEO GALILEI / Newtonov zrcalni dalekozor / Fotografski objektivi / Zasloni / Panoramski objektivi i panoramski fotoaparati / Fotoaparat bez objektiva / Camera obscura i laterna magica / ALHAZEN / ROGER BACON / JOHANNES DE FONTANA / LEONARDO DA VINCI / REINER GEMMA FRISIUS / GIROLAMO CARDANO / GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA / DANIEL BARBARO / JOHANN KEPLER / ATHANASIUS KIRCHER / CHRISTOPHER SCHEINER / THOMAS RASMUSSEN WALKENSTEIN / CASPAR SCHOTT / CHRISTIAN HUYGENS / ROBERT HOOKE / JOHANNES ZAHN / JEAN-ANTOINE NOLLET / ETIENNE GASPARD ROBERT / Slike u pretapanju / Zrcalna camera obscura / Ručna teleskopska camera obscura / Lampascop / Laterna magica i lučno svjetlo / Camera lucida / LEON BATISTA ALBERTI / ALBRECHT DÜRER / WILLIAM WOLLASTON / Panorama i diorama / FOTOGRAFIJA / Fotokemijska istraživanja / Prvi fotografski pokušaji / Heliografija / Dagerotipija / Negativsko-pozitivski postupci / WILLIAM HENRY FOX TALBOT / JOHN HERSCHEL / HIPPOLYTE BAYARD / GEORGE EASTMAN / Kodak / Celuloidni film / Leica / Početci fotografije u boji / JAMES CLERK MAXWELL / LOUIS DUCOS DU HAURON / GABRIEL LIPPMAN / Autochrome / POKRETNE SLIKE / Optičke igračke – filozofske igračke i sinteza pokreta crtežima / Thaumatrope / Phenakistoscope / Stroboscope / Zoetrope / JAN EVANGELISTA PURKINJE / FRANZ VON UCHATIUS / JULES DUBSQ / Choréutoscope / Kineograph / ÉMILE REYNAUD / Optičke igračke i fotografije / KRONOFOTOGRAFIJA I FILM PRIJE FILMA / Kronofotografska analiza i sinteza pokreta / PIERRE JULES CESAR JANSSEN / EADWEARD J. MUYBRIDGE / ETIENNE JULES MAREY / Između kronofotografije i kinematografije / OTTOMAR ANSCHÜTZ / GEORGES DEMENY / WORDSWORTH DONISTHORPE / LUIS AIMÉ AUGUSTINE LE PRINCE / WILLIAM FRIES-GREENE / MAX SKLADANOWSKY / LÉON-GUILLAUME BOULY / KINEMATOGRAFIJA / Pretpostavke kinematografije / Snimanje, obradba i projekcija filma / Izum medija filma / THOMAS EDISON i FILM / Kinematographic camera i prvi filmovi / 35 mm film / Dicksonovi (i Heiseovi) filmovi / Studio Black Maria / Kinetoscope / Filmski laboratoriј / Prva javna prikazivanja filmova / Cenzura i zabrane /

Edisonovi filmovi od 1889. do 1895. / W.K.L. DICKSON / Braća Lumière / Cinématographe / Rođendan kinoprikazivanja / Projekcije filmova braće Lumière do 28. prosinca 1895. / Prve filmske projekcije / Marveolus Cinematographe / Animatoscop / Panopticon/Eidoloscope / Phantascope / Vitascope / Projecting kinetoscope / Pokretne slike na fotopapiru i staklenoj podlozi / Mutoscope / Picture-exhibitör / Filoscope / Pocket kinetoscope / Kinora / Kammatograph / Le seul / Prvi snimatelji / Konstruktori i snimatelji / BIRT ACRES / ROBERT WILLIAM PAUL / OSKAR MESSTER / Snimatelji braće Lumière / ALEXANDRE PROMIO / FRANCIS DOUBLIER / FELIX MESGUICH / Snimatelji i filmaši / GEORGES MÉLIÈS / GEORGE ALBERT SMITH / Američki snimatelji / WILLIAM HEISE / JAMES STUART BLACKTON / ALBERT E. SMITH / EDWIN STANTON PORTER / BILLY BITZER / Prve godine filma / Bitka patentima / Zaštita autorskih prava / O filmskoj vrpci / Zapaljivi i nezapaljivi film / Osjetljivost filma, ortokromatski i pankromatski filmovi / Negativski i pozitivski film / Svjetlonepropusna podloga filma / Duljina filmskog smotka i filmova / Brzina izmjene sličica – frekvencija / O kadriranju / Filmski studio / Glass-shot / Boja na filmu / O boji / Film u boji / Bojenje, toniranje i tintiranje / Kinemacolor / Lentikularni postupci / Technicolor / Supraktivni troslojni postupci / Preokretni postupak / Zvučni film / Phonograph i gramofon / Vitaphone / Optički zvučni zapis / EUGÈNE LAUSTE / Tri-Ergon-System / Phonofilm / Movietone / Western Electric / Photophone / Tobis-Klangfilm / Višenormna reprodukcija optičkog zapisa / Magnetski zapis zvuka / Klapa / RAZVOJ KAMERE I PROJEKTORA / Prve kamere / Mutograph/biograph / Kinetografo / Kineopticon / Animatograph / Chronophotograph / Selig Standard Camera / Kinégraphe / Birtac / Kinetograph (Messter) / Lathamova petlja / 35 mm kamere / Standardne kamere u predzvučnom razdoblju / Williamson kamera / Lumière-Carpentier Cinematolabe / Newman-Sinclair Standard / Pathé / Moy aerial camera / Parvo / Ernemann-Normal-Aufname-Kino Modell A / Askania / Bell&Howell / Akeley / Mitchell standard / Kinearri 35 / Slechta / Cinephon / Camereclair / Brze i ultrabrzne kamere / Ručne kamere / Aeroscope / Photocine sept / Kinamo / Eyemo / Autokino / De Vry / Askania – Schulterkamera / Kamere u zvučnom filmu / Booth / Bungalow / Blimp / Barny / Mitchell NC / Mitchell BNC / Arricord 35 / Arriblimp / Technicolor kamere / Refleksne ručne kamere / Arriflex 35 / Cameflex / Cineflex / Zvučne refleksne kamere / 16 mm kamere / Nezvučne kamere / Zvučne 16 mm singl-system kamere / Zvučne 16 mm kamere / Super 16 / Arnold & Richter / Animacija i trik-stol / Projektor / Projekcijsko svjetlo / Sektor, brzina protoka filma i treperenje / Protutitrajne naprave / Malteški križ / Razvoj projektora / Kopirka / Truka / Montažni stol / Moviola / Montažni stolovi s ravnom pločom / "Presa" / Zum objektiv / Cooke Varo-Lens / Astro-Transfokator / Busch – Vario – Glaukar / Zoomar i suvremeni zum objektivi / RAZVOJ FILMSKOG FORMATA / 35 mm format / Cinemascope / Panavision / 35 mm ravnii širokoekrani postupci / Širokoekrani sustavi s vodoravnim tijekom filma / Panoramica / Arnoldscape / Vistavision / Technirama / Suprastandardni i 70 mm formati / Suvremeni 70 mm formati / Supstandardni formati / 16 mm format / Super 16 / Posebni sustavi / Multifilmski sustavi / Cinéorama / Polivizija/triptych / Vitarama / Cinerama / Cinemiracle / Ultra cínerama / 3D sustavi / SCENSKA TEHNIKA I KRETANJE KAMERE / Stativi i postolja / Torete i praktikabli / Panoramski pokreti kamere / Panoramske glave / Panoramske glave s pužnim i zupčanim prijenosom / Frikcijske glave / Žiroskopske glave / Hidraulične i suvremene glave / Vozna postolja / Panoramski pogled – prve vožnje kamere / Prva poznata vožnja kamere brodicom / Prva snimka iz

vlaka / Venecija, Promio i mletačka vožnja kamere / Promio i Sadul / Gondola ili brodica (vaporetto) / Promio i vožnje kamere / Ostale vožnje / Hales Tour / Vožnje kamere u nezvučnom razdoblju / Scenska tehnika za film Napoleon / Pokretna kamera i dolly u razdoblju zvučnog filma / Kamera iz ruke i vozna postolja / Elevacijska i kran postolja / Kranovi s daljinski upravljanim glavama / Građevinski i industrijski kranovi / Snimanje iz zraka / FILM U HRVATSKOJ / O prvim snimanjima u Hrvatskoj / Alexandre Promio u Šibeniku i Puli / Dolazak i sidrenje broda - Arrivée d'un bateau et mise à l'ancre / Pozdrav s jarbola – Salut dans les vergues / Priprema za boj – Branle-bas de combat / Iskrčavanje i puščana paljba – Débarquement et le feu de mousqeterie / Regata (prolazak) – Régates (aller) / Regata (povratak) – Régates (retour) / Utrka mornara – Course de matelots / Šibenik i Zadar u britanskom putopisnom filmu / Šibenska luka / Krunjenje kralja Petra I. Karađorđevića, putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju / Izgled Šibenika / Izgled Zadra / Kopija i izvornik / Prvi hrvatski snimatelji / JOSIP KARAMAN / JOSIP HALLA / ANTUN VALIĆ / Prva filmska poduzeća / Početci animacije / Film u boji / Početci zvučnog snimanja u hrvatskom filmu / Škola narodnog zdravlja / Privatna kinematografija Oktavijana Miletića / Hrvatski slikopis / Lisiński / Poslijeratna obnova / Animacija i prilagodba tehnike / 16 mm format / Jadran film i filmska tehnička baza / Filmska tehnika i televizija / Širokoekrani sustavi u hrvatskoj kinematografiji / TELEVIZIJA / Mehanička televizija / Filmsko-elektronička televizija / Elektronička televizija / Magnetoskop / Televizija u Hrvatskoj / UMJESTO ZAKLJUČKA / Literatura / Knjige / Enciklopedije, leksikoni i katalozi / Članci i studije / DVD / WWW / Kazalo pojmova i imena / Bilješka o autoru

Douglas Thompson

Clint Eastwood: čovjek od milijun dolara: biografija najveće filmske zvijezde svih vremena / Izdavač Profil multimedija, dio grupe Profilm International, Zagreb / Za izdavača Daniel Žderić / Glavni urednik Drago Glamuzina / Urednik Stjepan Ravić / Prijevod Tomislav Belanović / Lektura Julijana Jurković / Korektura Branka Ivanjek / Grafičko oblikovanje Renata Pukl / Oblikovanje ovitka Studio 2M / 256 stranica, fotografije, Zagreb, studeni 2009.

ISBN 978-953-7701-61-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 719905

Sadržaj: Uvod / Predgovor / Značenje obitelji / Clintville, Kalifornija / Ustrajnost ili propast / Revolveraška zvijezda / Najbolji u klasi / Čovjek magnet / Na krilima uspjeha / Gospodin gradonačelnik / Bijeli šešir, sivo srce / Džungla slavnih / Casanova Clint / Ništa otmjeno / Druga gospođa Eastwood / Clint o sebi / Koračaj uspravno / Filmografija / Zahvale

Ivo Žanić

Kako bi trebali govoriti hrvatski magarc? O sociolingvistički animiranih filmova / Nakladnik Algoritam d.o.o. / Za nakladnika Tihomir Paulik / Glavni urednik Neven Antičević / Urednik Krsto Lokotar / Izvršna urednica Ivana Pavelić / Korektura Zdenka Ivković / Fotografija na naslovnicu Damjan Tadić CROPIX / Grafički urednik Davor Horvat / Obrada i prijelom Algoritam DTP / 199 stranica, Zagreb, studeni 2009.

ISBN 978-953-316-061-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučiliš-

ne knjižnice u Zagrebu pod brojem 721696

Sadržaj: Uvod, ili skice za jednu filmološku sociolingvistiku / Dijalekt i sleng u animiranom filmu: od Kine preko SAD do Irske / Djeca, odrasli i stavovi o jeziku: "Da sam dijete, mene bi to frustriralo!" / Rijeka, Istra i Slavonija, ili zašto nekih govora nema u sinkronizacijama / Vjeverica gospas Vlaho, ili što treba Škotu da postane Dubrovčaninom / Najdraži (ne)prijatelji: hrvatski Centar i njegove periferije / Shrek i Hrvati: Nismo li se mi već negdje srelj? / Magarci i Hrvati: U posljednje vas vrijeme nešto ne viđam! / Dobitna dramaturška konvencija: glavni junak i njegov sidekick / Geografske ekvivalencije: New York kao Zagreb, a Texas kao Dalmacija / Što djeca zapravo uče iz animiranih filmova: riječi ili situacije / Animirana i zbiljska jezična križanja, ili gdje je u Hrvatskoj Shrek domaći? / Kamo pobjeći od identitetata: u standard ili u engleski? / Dudeki i rodijaci: zašto ne valja imati ni previše ni premalo samoglasnika / Zaključak, ili kako komuniciramo s televizijskim i filmskim ekranom / Filmovi / Forumi i blogovi / Literatura

Mima Simić

Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova / Izdavač Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association / Za izdavača Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza Diana Nenadić / Edicija: Rakurs br. 5 / Urednica knjige Diana Nenadić / Lektorica Jelena Topčić / Oprema Mileusnić+Serđarević / 255 stranica, fotografije, Zagreb, prosinc 2009.

ISBN 978-953-7033-30-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 724459

Sadržaj: Predgovor / Charlie i tvornica čokolade (Charlie and the Chocolate Factory, Tim Burton, 2005.) / King Kong (Peter Jackson, 2005.) / Planina Brokeback (Brokeback Mountain, Ang Lee, 2005.) / Baš kao ona (In Her Shoes, Curtis Hanson, 2005.) / Zemlja plime (Tideland, Terry Gilliam, 2005.) / Apocalypto (Mel Gibson, 2006.) / Borat (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan, Larry Charles, 2006.) / Mala djeca (Little Children, Todd Field, 2006.) / Transamerica (Duncan Tucker, 2006.) / Najluđi radio show (A Prairie Home Companion, Robert Altman, 2006.) / Parfem – povijest jednog ubojice (Perfume: The Story of a Murderer, Tom Tykwer, 2006.) / Bilješke o jednom skandalu (Notes on a Scandal, Richard Eyre, 2006.) / Neustrašiva (The Brave One, Neil Jordan, 2007.) / XXY (Lucia Puenzo, 2007.) / 4 mjeseca, 3 tjedna, 2 dana (4 luni, 3 saptamani si 2 zile, Cristian Mungiu, 2007.) / Otporan na smrt (Death Proof, Quentin Tarantino, 2007.) / Nema zemlje za starce (No Country For Old Men, Joel i Ethan Coen, 2007.) / Bit će krv (There Will Be Blood, Paul Thomas Anderson, 2007.) / Lars ima curu (Lars and the Real Girl, Craig Gillespie, 2007.) / O za osvetu (V for Vendetta, James McTeigue, 2005.) / Vitez tame (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008.) / Zift (Javor Gardev, 2008.) / Gilda (Charles Vidor, 1946.) / Samo bez brige (Happy-Go-Lucky, Mike Leigh, 2008.) / Vicky Cristina Barcelona (Woody Allen, 2008.) / Spaliti nakon čitanja (Burn After Reading, Joel i Ethan Coen, 2008.) / In Time (Nicole Kidman, 2008.) / Australija (Australia, Baz Luhrmann, 2008.) / Milk (Gus Van Sant, 2008.) / Nemilosrdni gadovi (Inglourious Basterds, Quentin Tarantino, 2009.) / Distrik 9 (District 9, Neill Blomkamp, 2009.) / Apendiks / Kazalo imena i naslova / Napomene o izvornom objavljanju tekstova

Gilles Deleuze

Film 1: slika-pokret / naslov izvornika Gilles Deleuze: *Cinema 1: L'image-mouvement*, Les editions de minuit, Paris, 1983 / Nakladnik Udruga Bijeli val / Za nakladnika Nikola Devčić / Biblioteka Sinestetika / Urednici Dora Baras, Srećko Horvat / Prijevod Mirna Šimat / Redakcija Tomislav Brlek / Lektura Tonči Valentić / Dizajn Ruta / 287 stranica, Zagreb 2010.

ISBN 978-953-56086-0-8

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 728377

Kazalo: Predgovor / I. TEZE O POKRETU (PRVI OSVRT NA BERGSONA) / Prva teza: pokret i trenutak / Druga teza: povlašteni trenuci i bilo koji trenuci / Treća teza: pokret i promjena. / Cjelina, Otvoreno i trajanje. / Tri razine: skup i njegovi elementi; pokret; cjelina i njezine promjene / II. OKVIR I KADAR, UOKVIRAVANJE I RASKADRIRANJE (découpage) / Prva razina: okvir, skup ili zatvoreni sustav. / Funkcije okvira. / Neuokvireni prostor: njegova dva aspekta. / Druga razina: kadar i pokret. – dva lica kadera: prema skupovima i njihovim elementima, prema cjelinama i njegovim promjenama. Slika-pokret. Pokretni isječak, vremenska perspektiva. / Pokretljivost: montaža i pokret kamere. Pitanje jedinstva kadera (kadrovi-sekvence). / Važnost diskontinuirane montaže. / III. MONTAŽA / Treća razina: cjelina, kompozicija slike-pokreta i neizravna slika vremena. / Američka škola: organska kompozicija i montaža u Griffithu. / Dva aspekta vremena: interval i cjelina, varijabilna sadašnjost i golemost. / Sovjetska škola: dijalektička kompozicija. / Organsko i patetično u Ejzenštejn: Spirala i kvalitativni skok. / Pudovkin i Dovženko. / Materijalistička kompozicija Vertova. / Prijeratna francuska škola: kvantitativna kompozicija. / Ritam i mehanika. / Dva aspekta kvantitete pokreta: relativni i apsolutni. / Gance i matematičko uzvišeno. / Njemačka eksprešionistička škola: intenzivna kompozicija. / Svjetlost i sjena (Murnau, Lang). / Eksprešionizam i dinamičko uzvišeno. / IV. SLIKA-POKRET I NJEZINE TRI INAČICE (DRUGI OSVRT NA BERGSONA) / Identitet slike i pokreta. / Slika-pokret i slika-svjetlost. Od slike-pokreta do njezine tri inačice. / Slika-percepcija, slika-akcija, slika-afekcija. / Obrnutu kušnju: kako ukloniti tri inačice (Beckettov Film). / Kako se inačice sastavljaju. / V. SLIKA-PERCEPCIJA / Dva pola, objektivni i subjektivni. / "Polusubjektivna", ili slobodna neupravna slika (Pasolini, Rohmer). / Prema drugačijem stanju percepcije: tekuća percepcija. / Uloga vode u francuskoj prijeratnoj školi. / Grémillon, Vigo. / Prema plinovitoj percepciji. / Materija i interval prema Vertovu. / Engram. / Tendencija eksperimentalnog filma (Landow). / VI. SLIKA-AFEKCIJA: LICE I KRUPNI PLAN / Dva pola lica: moć i svojstvo / Griffith i Ejzenštejn. / Eksprešionizam. / Lirska apstrakcija: svjetlost, bijelo i prelamanje zraka (Sternberg). / Afekt kao entitet. / Ikona. / "Prvost" prema Peirceu. / Granica lica ili ništavilo: Bergman. / Kako mu umači. / VII. SLIKA-AFEKCIJA: SVOJSTVA, MOĆI, BILO KOJI PROSTORI / Složeni entitet ili izraženo. / Virtualni spojevi i stvarne veze. / Afektivne sastavnice krupnoga plana (Bergman). / Od krupnoga ka ostalim planovima: Dreyer. / Duhovni afekt i prostor u Bressona. / Što je to "bilo-koji-prostor"? / Stvaranje bilo-kojih-prostora. / Sjena, suprotnost i borba u eksprešionizmu. / Bijelo, alterniranje i alternativa u lirskoj apstrakciji (Sternberg, Dreyer, Bresson). / Boja i upijanje (Minnelli). / Dvije vrste bilo kojih prostora, i njihova učestalost u suvremenom filmu (Snow). / VIII. OD AFEKTA DO AKCIJE: SLIKA-NAGON / Naturalizam. / Iskonski svjetovi i izvedeni sredine. / Nagoni i komadi, simptomi i fetiši. / Dva velika naturalista: Stronheim i Buñuel. / Nagon parazitizma. / Entropija i ciklus. / Obilježje Buñuelova djela: moć ponavljanja

u slici. / Teškoća bivanja naturalistom: King Vidor. / Slučaj i razvoj Nicholasa Raya. / Treći veliki naturalist: Losey. / Nagon servilnosti. / Okretanje protiv sebe. / Koordinate naturalizma. / IX. SLIKA-AKCIJA: VELIKI OBLIK / Od situacije do akcije: "drugost". / Obuhvatno i dvoboju. / Američki san. / Veliki žanrovi: psihosocijalni film (King Vidor), vestern (Ford), povjesni film (Griffith, Cecile B. de Mille). / Zakoni organske kompozicije. / Senzorno-motorička veza. / Kazan i Actors Studio. / Otisak. / X. SLIKA-AKCIJA: MALI OBLIK / Od akcije do situacije. / Dvije vrste indeksa. / Komedija običaja (Chaplin, Lubitsch). / Vestern u Hawksa: funkcionalizam. / Neovestern i njegov tip prostora (Mann, Peckinpah) / Zakon malog oblika i burleske. / Chaplinova evolucija: figura govora. / Keatonov paradoks: umanjujuća i povratna funkcija velikih strojeva. / XI. FIGURE ILI TRANSFORMACIJA OBLIKA / Prijelaz s jednog oblika na drugi u Ejzenštejnu. / Montaža atrakcija. / Različiti tipovi figura. / Figure Velikog i Malog u Hercoga. / Dva prostora: Obuhvatnoodah, i linija Svemira. / Dah u Kurosawe: od situacije do pitanja. / Linije svemira u Mizoguchiјa: od skice do prepreke. / XII. KRIZA SLIKE-AKCIJE / "Trećnost" prema Peirceu, i mentalni odnosi. / Braća Marx. / Mentalna slika po Hitchcocku. / Marke i simboli. / Kako Hitchcock dovršava sliku-akciju dovodeći je do njenih granica. / Kriza slike-akcije u američkom filmu (Lumet, Cassavetes, Altman). / Pet značajki te krize. / Opuštanje senzorno-motoričke veze. / Izvor krize: talijanski neorealizam i francuski novi val. / Kritička svijest klišeja. / Problem nove koncepcije slike. / Prema nekom onkraj slike-pokreta. / Glosar

KATALOZI

Filmske mutacije: treći festival nevidljivog filma, instalacije za kino,

12-18/12/09 / Urednice knjižice/Catalogue editors: Tanja Vrvilo, Jasna Žmak / Prevoditelji(ce)/Translators: Vedran Pavlić, Marina Miladinov, Vlatka Valentić, Anja Ivezović-Martinis, Hana Dvornik, Kazuko Kono, Ivana Ivković / Korektura i lektura/Proof-reading: Dragica Nemec / Vizualni identitet/Visual identity: Stanislav Habjan, Petikat / Obljkovanje kataloga/Catalogue layout: Joško Jureškin / 169 stranica, fotografije / Zagreb, 2009.

Sadržaj: Uvod/Introduction / Pismo koje bih ti htio pročitati osobno / I Sent a Letter to a Friend / Volker Pantenburg: Harun Farocki – Working Images/Radne slike / Nicole Brenez: The Visual Pamphlet: Milestones and Actualities/Vizualni pamflet: prekretnice i aktualnosti / Tanja Vrvilo: Found Bodies/Nađena tijela / Eseji/Essays: Filmovi Lava Diaz/Films by Lav Diaz / Lav Diaz: Pjesme za Benjamina Agusana/Poems to Benjamin Agusan / Harun Farocki: Eseji/Essays / Volker Pantenburg: Rez – Međuigra u sobi za montažu / Razgovor s Alexanderom Horwathom: Analiza slučaja br. I: kustostvo filmskog programa Documenta 12 / Tanja Vrvilo: Film Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima/Film by Ivan Martinac: Tactility in Splices

Festival hrvatskog animiranog filma, 20. i 21. veljače 2010. / Katalog uredila Margit Antauer / Grafičko oblikovanje Draško Ivezić / Ilustracije Matija Pisačić / 52 stranice, fotografije, ilustracije / Zagreb, veljača 2010.

Sadržaj: Program festivala / Zahvala na suradnji i pomoći / Uvodna riječ Vesne Dovniković / Propozicije i nagrade / Margit Anauer Borivoj Dovniković Bordo / Borivoj Dovniković Bordo, biografija, nagrade / Ocjenjivački sud / Autorski film / Namjenski film / Studentijski film / Filmovi djece i mladeži / Filmovi djece i mladeži izvan natjecateljskog programa / Radionica Hrvatski animirani serijal / Borivoj Dovniković Bordo – program retrospektive / Retrospektiva Dragulji Zagreb filma / Tko je tko

Filmski programi / Film programmes / Filmski ciklusi zima/proleće / Prikazivački programi za veljaču i ožujak 2010. godine / Godina 10., br. 26. / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Prijevodi Tamara Tomić s engleskog jezika / Obljkovanje Fiktiv / 44 stranice, fotografije
ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus Jacquesa Tatija / Francuska / Petar Krelić: Jacques Tati: Ne volim da me se mobilizira! / Biografija redatelja / Redateljska filmografija / Ciklus Pedra Almodóvara / Španjolska / Alemka Lisinski: Pedro Almodóvar – Gay "enfant terrible" evropskog filma / Filmografija / Biografija redatelja / Uz film "Cvijet moje tajne" – Manuela Vargas-Tamna ljepotica koja postaje glazba, okretnost i ritam / Razgovori: Pedro Almodóvar Nek živi Pedro! / Ciklus novog švedskog filma / Dragan Rubeša: Identitet i predrasude Radikalni zahvat u epidermu teen filma / Biografije redatelja / Filmografija / Razgovori: Ruben Östlund: Umoran od holivudskih priča / Ciklus iranskog filma / Diana Nenadić: Filmovi čežnje / Biografije redatelja / Filmografija / Sjećanje na Jamesa Masona / Velika Britanija / Tomislav Kurelec: James Mason – velikan engleskog filma / Biografija glumca / Filmografija / Program filmskih projekcija od 1. veljače do 3. travnja 2010.

Maria Wilhelm i Dirk Mathison

Avatar: povjerljivi izvještaj o bioškoj i društvenoj povijesti Pandore: aktivistički vodič za preživljavanje / Naslov izvornika Avatar: A Confidential Report on the Biological and Social History of Pandora / Nakladnik Algoritam d.o.o. / Za nakladnika glavni urednik Neven Antičević / Urednik Vladimir Cvetković Sever / Dizajn Aline C. Pace / Preveo s engleskoga Vladimir Cvetković Sever / Lektura i korektura Rosanda Kokanović / Grafički urednik Davor Horvat / Obrada i prijelom Algoritam DTP / 203 stranice, fotografije, Zagreb, veljača 2010.

ISBN 978-953-316-070-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 728951

Sadržaj: Pandora: Priručnik za preživljavanje / Upozorenje! / Astronomija i geologija / Fiziologija i kultura Na'vija / Fauna Pandore / Flora Pandore / Ljudska tehnologija na Pandori / Vodič kroz naoružanje RDA / Dokumenti RDA / Pojmovnik / Na'vijsko-hrvatski rječnik / Zahvale

PREMINULI

U 2009. godini, zaključno sa siječnjem 2010.

Aleksandar Augustincić,

kazališni i filmski scenograf (Zagreb, 19. X. 1921. – Zagreb, 30. I. 2010). Dobjitnik Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo (u kategoriji kazališta, 1996). Studirao je slikarstvo, a specijalizirao scenografiju kod Lj. Babića. Od 1950. scenograf u HNK u Zagrebu. Za Televiziju Zagreb radio je kao scenograf od njezina utemeljenja 1956., ostvarivši na stotine inscenacija. Posebno je zapažen zbog kreativnog korištenja rasvjete u scenografiji.

Ante Babaja,

filmski redatelj i scenarist (Imotski, 6. X. 1927. – Zagreb, 14. I. 2010.). – Tematski blok s filmografijom i biografijom Ante Babaje bit će tiskan u 62. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (ljeto 2010).

Zvonimir Berković,

filmski redatelj i scenarist, glazbeni kritičar i publicist (Beograd, 1. VIII. 1928. – Zagreb, 9. VI. 2009). – In memoriam s biografijom i filmografijom tiskan je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 59, jesen 2009.

Vanja Drach,

glumac (Bošnjaci, 1. II. 1932. – Zagreb, 6. IX. 2009). Diplomirao na Akademiji za kazalište (1956), član Zagrebačkog dramskog kazališta (1955-56), HNK u Zagrebu (1957-75, te od 1981); kao slobodni umjetnik 1975-81. glumio mahom u Teatru u gostima. Ostvario je velik broj uloga na televiziji (Živjeti, Zlatni mladići, Kapeksi kresovi, U registraturi, Nikola Tesla, Punom parom, Gruntovčani, Velo mjesto, Pod stariim krovovima, Nepokoreni grad, Dani AVNO-ja, Rade Končar, Kanarinčeva ljubovca, Ptice nebeske, Dirigenti i mužikaši, Galilejevo uzašaće, Zlatni vrč, Bibin svijet, Lud, zburjen, normalan i dr.). Nastupio je u filmovima H-8... (N. Tanhofer, 1957), Carevo novo ruho (A. Babaja, 1961), Pustolov pred vratima (Š. Šimatović, 1961), Svanuće (N. Tanhofer, 1964), Sedmi kontinent (D. Vukotić, 1966), Crne ptice (E. Galić, 1967), Iluzija (K. Papić, 1967), Kad čuješ zvona (A. Vrdoljak, 1969), Timon (T. Radić, 1973), Doktor Mladen (M. Mutapdžić, 1975), Pucanj (K. Golik, 1977), Ljubica (K. Golik, 1978), Godišnja doba (P. Krelja, 1979), Usporenno kretanje (V. Kljaković, 1979), Tajna Nikole Tesle (K. Papić, 1980), Visoki napon (V. Bulajić, 1981), Vlakom prema jugu (P. Krelja, 1981), Za sreću je potrebno troje (R. Grlić, 1985), Obećana zemlja (V. Bulajić, 1986), Davolji raj (R. Grlić, 1989), Krhotine (Z. Ogresta, 1991), Čaruga (R. grlić, 1991), Zlatne godine (D. Žmegač, 1992), Garcia (D. Šorak, 1999), Bogorodica (N. Hitrec, 1999), Serafin, svjetioničarev sin (V. Ruić, 2002), Sjedoci (V. Brešan, 2003), Infekcija (K. Papić, 2003), Libertas (V. Bulajić, 2006), Sve džaba (A. Nuić, 2006), Iza stakla (Z. Ogresta, 2008), Čovjek ispod stola (N. Hitrec, 2009), Neka ostane među nama (R. Grlić, 2010) i dr.

Emil Glad,

glumac (Nova Kapela, 25. VI. 1929. – Zagreb, 28. VIII. 2009). Završio studij glume na Akademiji za kazališnu umjetnost (1954), stalni član Zagrebačkog dramskog kazališta od 1954. do 1994. Glumio je na radiju i na televiziji (Oko božje, 1960; Naše malo mjesto, 1970; Kuda idu divlje svinje, 1971; Vrijeme ratno i poratno, 1975; Nikola Tesla, 1977; Tomo Bakran, 1978; Anno domini 1573, 1979; Kraljevo, 1981; Tamburaši, 1982; Nepokoreni grad, 1982; Rade Končar, 1983; Smogovci, 1983-86; Putovanje u Vučjak, 1986; Ptice nebeske, 1989; Doktorova noć, 1990; Kvartet, 1997; Naši i vaši, 2000). Filmske uloge: Carevo novo ruho (A. Babaja, 1961), Četvrti suputnik (B. Bauer, 1967), Seljačka buna 1573. (V. Mimica, 1975), Novinar (F. Hadžić, 1979), Čovjek koga treba ubiti (V. Bulajić, 1979), Horvatov izbor (E. Galić, 1985), Glembajevi (A. Vrdoljak, 1988), Čovjek koji je volio sprovođe (Z. Tadić, 1989), Zlatne godine (D. Žmegač, 1992), Isprani (Z. Ogresta, 1995), Prepoznavanje (S. Tribuson, 1997), Rusko meso (L. Nola, 1997), Treća žena (Z. Tadić, 1997), Oprosti za kung fu (O. Svilićić, 2004).

Zlatko Heidler,

autor eksperimentalnih filmova (1939. – Zagreb, 1. VI. 2009). Autor je filmova *Lividice* (1963) i *Ambiciozan* (1965) te iznimno zapuženog "antifilmal"/performansa *Kariokineza* (1965) u kojem spaljuje filmsku vrpcu u projektoru.

Dušan Jeričević (Duško),

filmski scenograf (Dubrovnik, 27. V. 1923. – Zagreb, 16. XI. 2009). Dobjitnik Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo (u kategoriji filmske umjetnosti, 2000). Diplomirao je arhitekturu. Od 1951. radio kao filmski arhitekt; kao scenograf debitirao na filmu *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić, 1959). Ostvario je scenografije za filmove *Piko* (S. Weygand, 1959), *Rat* (V. Bulajić, 1960), *Uzavreli grad* (V. Bulajić, 1961), *Kozara* (V. Bulajić, 1962), *Svanuće* (N. Tanhofer, 1964), *Službeni položaj* (F. Hadžić, 1964), *Pogled u zjenicu sunca* (V. Bulajić, 1966), *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969), *Prvi splitski odred* (V. Berčić, 1972), *Živjeti od ljubavi* (K. Golik, 1973), *Kronika jednog zločina* (L. Zafranović, 1973), *Mečava* (A. Vrdoljak, 1977), *Akcija Stadion* (D. Vukotić, 1977), *Posljednji podvig diverzanta Oblaka* (V. Mimica, 1978), *Novinar* (F. Hadžić, 1979), *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979), *Visoki napon* (V. Bulajić, 1981), *Zadarški memento* (J. Marušić, 1984), *Mala pljačka vlaka* (D. Šorak, 1984), *Krhotine* (Z. Ogresta, 1991), *Puška za uspavljanje* (H. Hribar, 1997), *Četverored* (J. Sedlar, 1999), *Duga mračna noć* (A. Vrdoljak, 2004) i dr. Radio je i u koprodukcijama, u kazalištu, te za televiziju (Kuda idu divlje svinje, 1971; Prosjaci i sinovi, 1972; Kapeksi kresovi, 1974; U registraturi, 1974; Roko i Cicibela, 1978; Velo mjesto, 1980-81, Duga mračna noć, 2004).

Niko Kovač,

glumac (Dubrovnik, 1947. – Dubrovnik, 11. X. 2009). Diplomirao glumu na Akademiji za kazalište, film i televiziju (1976), član Kazališta Marina Držića u Dubrovniku. Glumio je u filmovima *Treći klijuč* (Z. Tadić, 1983) i *Konjanik* (B. Ivanda, 2003), te na televiziji (*Ljetovanje na jugu*, M. Klopcić, 1984; *Dubrovački skerac*, I. Boban i B. Ivanda, 2001).

Mato Kukuljica,

filmski arhivist i filmolog, pročelnik Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu (Dubrovnik, 21. XII. 1941. – Zagreb, 5. I. 2010). – In memoriam s *Prilozima za bio-bibliografiju Mate Kukuljice* tiskan je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 57-58, proljeće/ljeto 2009.

Gerhard Ledić,

novinar i televizijski putopisac (Zagreb, 5. V. 1926. – Zagreb, 23. I. 2010). Od 1947. novinar u *Vjesniku*; najduže je radio u *Vjesniku u srijedu* i *Večernjem listu*. Popularnost je stekao rubrikom *Lutajući reporter*. Za Televiziju Zagreb ostvario je kao autor, urednik i voditelj više od 300 stotine putopisnih emisija i serija.

Daniel Marušić,

televizijski redatelj (Zadvarje, 21. IX. 1931. – Zagreb, 26. V. 2009). Od 1951. radio u Dramskom studiju Radio Zagreba, 1957. na Televiziji Zagreb režirao prvu televizijsku operu (*Putovanje I. Lhotke-Kalinskog*), a 1960-61. prvu seriju (*Stoljetna eskadra*). Režirao je više od 200 televizijskih drama i adaptacija, opera i opereta, dječjih i koncertnih emisija, prijenosa te desetak igranih serija: *Na taraci* (1960), *NB-21* (1962), *Seljačka buna* (1963), *Čuvaj se senjske ruke* (1964), *Dva bijela kruha* (1964), *Plemičko gnijezdo* (1965), *San* (1965), *Prosidba* (1965), *Priča o dva kamena* (1966), *Deseti rođaci* (1967), *Sjećanje* (1967), *Negdje na kraju* (1968), *Žuti, žuti kanarinac* (1969), *Ozljak* (1969), *Overnjonski senatori* (1970), *Ljubav na bračni način* (1971), *Ča smo na ovom svitu* (1973), *Čovik i po* (1974), *Istarska rapsodija* (1978), *Pjesma od rastanka* (1979), *Dekreti* (1980), *Ustreljelite Kastora* (1982), *Pod starim krovovima* (1984), *Katarina Druga* (1987), *Kanarinčeva ljubovca* (1988), *Ptice nebeske* (1989), *Papa Sixto V* (1992), *Olujne tištine* (1997) i dr. Najveći ugled stekao je režijom TV serije po scenariju M. Smoje *Naše malo mesto* (1970-71). Režirao je i dva igrana filma: *Servantes iz Malog Mista* (1982) i *Bella Biondina* (nedovršen, 2009). Bio je osnivač i voditelj Osorskih glazbenih večeri.

Ranko Munitić,

srpski i hrvatski filmolog i filmski kritičar, teoretičar i povjesničar animacije i stripa (Zagreb, 3. IV. 1943. – Beograd, 27. III. 2009). Jedan od najistaknutijih tumača Zagrebačke škole crtanog filma i jugoslavenske kinematografije, autor je tekstova u četverosvezšanoj knjizi *Zagrebački krug crtanog filma* (ur. Zlatko Sudović, Zagreb 1978-86) te knjige *Živjet će ovaj narod: jugoslavenski film o revoluciji* (Zagreb 1974), *Te slatke filmske laže* (Beograd 1977), 207 festivalskih dana u Puli (Pula 1978), *Kinematografska animacija u Jugoslaviji* (Beograd 1979), *Jugoslavenski filmski slučaj* (Split 1980) i *Uvod u estetiku kinematografske animacije* (Beograd 1980). Ostale

knjige i monografije: *Prometej s otoka Viševice* (1965), *Beogradska škola dokumentarnog filma* (1967), *Bitka na Neretvi* (1969), *Jean Vigo* (1970), *Fantastika na ekranu* (I-II, 1971-73), *O animaciji* (1973), *O dokumentarnom filmu* (1975), *Dokumentarni film da ili ne* (1982), *Ticanje dinosaуra* (1984), *Pavle Vuisić* (1985), *Alisa na putovanju kroz podzemlje i svemir* (1986), *Čudovišta koja smo voleli* (I-II, 1990-97; I-III, 2007-08), *Pola veka animiranog filma u Srbiji* (1999), *Srpski vek filma* (1999), *14.444 kritičarska dana* (2001), *Kino klub Beograd* (2003), *Čkalja* (2005), *Adio, jugo-film!* (2005), *Strip, deveta umetnost* (2006), *Estetika animacije* (2007), *Zbornik o animaciji* (2009), *Filmska slika i stvarnost* (2009) i dr. Autor je scenarija za nekoliko animiranih filmova te koscenarist igranog filma *Oficir s ružom* (D. Šorak, 1987).

Zoran Pokupec (Pinky),

glumac (Zagreb, 1948. – Juricani pokraj Umaga, 7. III. 2009). Duogodisnji član ansambla Kazališta Marina Držića u Dubrovniku. Glumio je u filmovima *Kuća* (B. Žižić, 1975), *Izbavitelj* (K. Papić, 1976), *Čovjek koga treba ubiti* (V. Bulajić, 1979), *Tajna Nikole Tesle* (K. Papić, 1980), *Kraj rata* (D. Kresoja, 1984), *Mala pljačka vlaka* (D. Šorak, 1984), *Antricasanova* (V. Tadej, 1985), *Captain America* (A. Pyun, 1990), *Đuka Begović* (B. Schmidt, 1991), *Nausikaja* (V. Ruić, 1996), *Andele moj dragi* (T. Radić, 1996), *Treća žena* (Z. Tadić, 1997), *Doktor ludosti* (F. Hadžić, 2003) i *Libertas* (V. Bulajić, 2006), te u TV serijama i dramama *Vrijeme ratno i poratno* (1975), *Gruntovčani* (1976), *Nikola Tesla* (1977), *Mačak pod šljemom* (1978), *Groznica* (1979), *Jack Holborn* (1982), *Gabriel* (1984), *Ne daj se, Floki!* (1986) i *Ptice nebeske* (1989).

Vladimir Puhalo,

glumac (Vukovar, 12. IX. 1947. – Zagreb, 26. VII. 2009). Diplomirao je na Akademiji za kazalište, film i televiziju. Član ansambla kazališta Komedija. Glumio u filmovima *Novinar* (F. Hadžić, 1979), *Čovjek koga treba ubiti* (V. Bulajić, 1979), *Živi bili pa vidjeli* (B. Gamulin i M. Puhlovska, 1979) i *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979) te TV serijama *Kapelski kresovi* (1974), *Nepokoren grad* (1982), *Priče iz fabrike* (1985), *Smogovci* (1986) i *Kad ftičeki popevleju* (1988). Dao je hrvatski glas animiranim likovima Zekoslava Mrkve i Japanske Bube.

Branko Ranitović,

redatelj i scenarist animiranih i dokumentarnih filmova (Bečej, Vojvodina, 4. V. 1925. – Rovinj, 27. I. 2010). Od 1949. režirao nastavne filmove za Nastavni film i kasniji Zora film; potom realizirao dva dokumentarna filma o dječjim crtežima (*Moj dom*, 1958; *Rat koji još traje*, 1959) te seriju edukativnih crtanih filmova (*Prometni znaci – ulični junaci*, 1958; *Instrument čarobnjak*, 1960; *Nisu znali jer su mali*, 1960; *Tri junaka*, 1962; *Luda graja zbog tramvaja*, 1962). Od 1958. režirao dokumentarne filmove (*Kamera 300*, 1958; *Pogreb Štefa Halacika*, 1960; *Plameni cvijet*, 1962; *Šapski adet und Bosnische vilajet*, 1962). God. 1959. za Zora film režirao lutka-film *Srce u snijegu*, a od 1960. stvara u kontekstu Zagrebačke škole crtanog filma, kao redatelj koji je za svoje projekte angažirao njezine crtače i animatore (*Dva puža*, 1960; *Sanjar*, 1961; *Luda noga*, 1965; *Tolerancija*, sa Z. Grgićem, 1967; *Maska crvene smrti*, sa P. Šalterom, 1969; *Pozivnica*, 1970; *Putovanje*, 1970; *Vrata*, s N. Dragićem, 1971; *Kameleon*, 1975; *Kentaur*, 1977; *Slijepi Orfej*, 1980). Od početka 1960-ih reži-

rao je crtane filmove za producente iz drugih dijelova Jugoslavije (npr. *Znanje za putovanje*, 1962, Bosna i Hercegovina; *Phoenix*, 1963, Vojvodina; *Vodač*, 1964, Makedonija; *Artist*, 1964, $1+1=3$, sa Z. Gašparovićem, 1967, *Kovčeg*, sa Z. Grgićem, 1968, *Pygmalion*, 1971, i dr. u Sloveniji), kao i za inozemne naručitelje. Ostvario je oko 150 filmova. Ostali filmovi: *Eppur si muove ili kako je domaći film ipak krenuo* (dok., 1963), *I bi riječ ili kako je domaći film propjeava* (dok., 1964), *Generali, vojskovođe, admirali* (anim., 1978), *Homo volans* (anim., 1979), *Medved Bojan* (anim. serija, 1985, u Sloveniji), *Pet lakih komada* (anim., 1991), *Epilog* (anim., 1991), *Vrata* (anim., 1993).

Vedran Šamanović,

filmski snimatelj i redatelj, umjetnički fotograf (Split, 29. VIII. 1968. – Zagreb, 23. XI. 2009). Diplomirao snimanje na Akademiji dramske umjetnosti. Predsjednik Kinokluba Zagreb (od 1998) i direktor One Take Film Festivala. Direktor fotografije u filmovima *Puna kuća* (O. Sviličić, HRT, 1998), *Da mi je biti morski pas* (O. Sviličić, 1999), *Glenn Miller 2000* (T. Gotovac, 2001), *Ante se vraća kući* (O. Sviličić, HRT, 2001), *Oprosti za kung fu* (O. Sviličić, 2004), *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (T. Radić, 2005), *Trešeta* (D. Žarković, 2006), *Armin* (O. Sviličić, 2007), *Tri priče o nespavanju* (T. Radić, 2008), *Sam* (M. Mikuljan, 2008), *Ljubavni život domobrana* (P. Marinković, 2009) i dr. Autor je eksperimentalnih i dokumentarnih filmova, npr. *Dani preživjelog ratnika* (1996), *Put u raj* (1996), *Vremena za kavu* (1996), *Meeting Alice* (1999), *Neurotic Dancers* (2000), *Stol za osam slika* (2003), *Grad, gradovi* (2005), *Maturanti i plesači* (2008). – In memoriam je tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 60, zima 2009.

Snježana Tomljenović (Buba),

maskerka i šminkerica (1958. – Zagreb, 8. IX. 2009). Iznimno plodna filmska djelatnica, najzapaženiji su joj radovi na filmovima *Mala pljačka vlaka* (D. Šorak, 1984), *Crveni i crni* (M. Mikuljan, 1985), *San o ruži* (Z. Tadić, 1986), *Oficir s ružom* (D. Šorak, 1987), *Život sa stricem* (K. Papić, 1988), *Krvopijci* (D. Šorak, 1989), *Gluvi barut* (B. Čengić, 1990), *Kontesa Dora* (Z. Berković, 1993), *Svaki put kad se rastajemo* (L. Nola, 1994), *Isprani* (Z. Ogresta, 1995), *Sedma kronika* (B. Gamulin, 1996), *Rusko meso* (L. Nola, 1997), *Kanjon opasnih igara* (1998), *Bogorodica* (N. Hitrec, 1999), *Penelopa* (B. Ferris, 2009), *U zemlji čudes* (D. Šorak, 2009), *Tito* (A. Vrdoljak, dokumentarni televizijski serijal s igranim elementima, 2010).

Ilija Zovko,

glumac (Lokvičić kraj Imotskog, 10. VIII. 1941. – Split, 9. XI. 2009). Glumom se počeo baviti kao član amaterske trupe u Imotskom; od 1982. glumio u HNK u Splitu, od 1992. kao stalni član ansambla. Zapažen je po svojim komičkim nastupima u monodramama i radijskim humoreskama. Glumio je u filmovima *Pakleni otok* (V. Tadej, 1979), *Život sa stricem* (K. Papić, 1988), *Kanjon opasnih igara* (V. Tadej, 1998), *Posljednja volja* (Z. Sudar, 2001), *Fine mrtve djevojke* (D. Matanić, 2002), *Što je muškarac bez brkova?* (H. Hribar, 2005), *Najveća pogreška Alberta Einsteina* (B. Karabatić, 2006), te u TV seriji *Urota* (2008). Autor je zapaženih dramskih tekstova *Oprosti Stipe* (2002), *Francuzica* (2005), *Ženici* (2007) i *Priredba* (2008), tiskanih pod zajedničkim naslovom *Poker lišina* (2008).

SUMMARIES FOR ISSUE 61

Spring 2010

KRSTO PAPIĆ

Jurica Pavičić

Crows, rams and women: politics and power in Krsto Papić's Handcuffs

One of the rare Croatian film classics that was received with acclaim from the beginning, Krsto Papić's *Handcuffs* is characterized by huge cultural importance (because the Cominform theme), different interpretations (very often linked to the Serbian Black Wave), the connection to author's documentarist experiences and tendencies, success at theatres, controversial political reactions outside the then Socialist Republic of Croatia, international success, as well as strong connotations of the ancient tragedy, that is the connection between brutal rural incidents in *Handcuffs* and the ethos and the poetics of incidents and characterization in Greek tragedy. Apart from all these characteristics, the author also points to the symbols of modernity (the bicycle, the fountain pen, the rifle) and the unexpected prophetic dimension because the 1990s events revealed the durability of mental structures crucial to the period presented in the film and to all other periods in which the *Dinarian* cultural mentality has come to the foreground.

Juraj Kukoč

Oppositions in Krsto Papić's documentaries

The entire Krsto Papić's documentary work is based on oppositions. The first basic contrast is the opposition between *the old and the new, the rural and the urban and the traditional and the modern*. The next basic contrast is the opposition between *the government and the people*, from which the opposition between *the ideology and the reality* arises and to which the oppositions between *the rich and the poor and the powerful and the weak* are linked. I will describe how Papić builds his documentaries on these oppositions, using stylistic oppositions between the *film of the truth and engagement and the gloomy and the witty*. Considering the fact that the mentioned thematic oppositions are obviously linked to the social and the political, it is clear that the analysis shall also encompass social, and political and critical tendencies of Papić's documentary work. Finally, based on these oppositions and tendencies, I shall explain a strong connection between Papić's documentary and feature films and determine what is missing in terms of his documentaries' view on life and its human potentials.

Nikica Gilić

Prewar psychosis: images of the 1930s in Krsto Papić's The Rat Saviour

This essay explains the period presented in the film *The Rat Saviour* by Krsto Papić (1930s). It's a fantasy thriller in which rat-people take over the city. However, using critical and political remarks

from the time of the first screenings, the text also depicts the period when the film was made (1970s), a specific period in the history of Croatian and Yugoslav film. Based on Aleksandar Grin's novel, Papić's film, it seems so, uses allegorical potentials of the original so as to create an allegory which is specifically filmic, mostly based on the narrative logic of dreams, which was in fact recognized by politicians that assessed the film negatively. However, from a modern viewer's perspective, although it can be understood as the allegory of the time of its creation (socialist totalitarianism), the film functions as a presentation of universal evil.

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY

Krešimir Mikić

Portrait of a cinematographer (V) – Michael Ballhaus

The fifth part of the *Portrait of a cinematographer* series tackles Michael Ballhaus, a prominent German cinematographer with an international career, particularly in the USA. He has made about 110 films as a collaborator of R. W. Fassbinder, Martin Scorsese, Mike Nichols, Wolfgang Petersen, F. F. Coppola, Robert Redford and others. The most important characteristic of his films is the movement of the camera (the camera creates emotions) and the frame composition. As not many cinematographers, Ballhaus respects not only the actor but also everything else that comes before his camera. The author distinguishes him as a cinematographer that should definitely be called the director of photography because he forms the frame well in harmony with characters' emotions and the plot. He does not want the camera to be intrusive and the photography to depart from the film context. Ballhaus is also an excellent media pedagogue. At a number of high educational institutions he successfully passes on his knowledge and attitudes on film photography which is based on rich practical experience. Students love him. The author also recalls some of his own encounters with him.

ESSAYS

Sonja Tarokić

Dr. Mabuse, or Fritz Lang's narrative power

Explaining the importance and influence of Fritz Lang, one of the most important directors of the classical fabular style, the author describes historical changes in his career in the context of classical narrative procedures, collaboration with Thea von Harbou, insisting on doubles, parallel editing, subjective camera and other important techniques. Social power demonstrated by the evil villain in the Mabuse trilogy can also be understood as power over the story, and this essay, although written on a specific occasion, explains the basic problems of Lang's work, that is his character and social units' construction techniques, as well as firm positioning (linking) of viewers' attention to the very often bizarre (and often also genre's) narrative structure.

ERRATA CORRIGE

Pri kraju svojeg osvrta na knjigu *Raspad Jugoslavije* na filmu Pavla Levija napisao sam, na 179. stranici 60. broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, da je roman *Daleko je sunce* Dobrice Čosića imao neformalnu titulu prvog jugoslavenskog romana s temom iz (tzv.) NOB-a, što je naravno pogrešno. Točno je da je roman nazivan prvim jugoslavenskim romanom s temom NOB-a koji je iskoraciо iz soorealističkih okvira, a ne, dakako, prvim romanom o NOB-u uopće. Znači, dotična rečenica bi trebala otprilike glasiti ovako: "Na žalost, i u ovom se poglavlju javlja jedna (treća i posljednja) teško objašnjiva faktografska pogreška – slikajući šire društveno, kulturno i političko stanje u Srbiji (i Jugoslaviji) uoči, na početku i tokom raspada Jugoslavije, Levi usput napominje kako je Dobrica Čosić svoj debitantski roman *Daleko je sunce*, kojim se predstavio kao zastupnik 'nadnacionalnih partizanskih idea', objavio 1955. godine; prava je godina, međutim, 1951, a razlika je golema. Te 1951. *Daleko je sunce* moglo je ponijeti dodijeljenu mu neformalnu titulu prvog jugoslavenskog *nesorealističkog* romana s temom iz (takozvanog) NOB-a; 1955. (nakon Davičove *Pesme* iz 1952) to bi bilo debelo nemoguće."

Damir Radić

Ilija Baršić (Zagreb, 1981), diplomirao kroatistiku i povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Student je poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Božica Bartolac (Zagreb, 1980), diplomirala komparativnu književnost i češki jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao stručni suradnik u Centru za kulturu Otvorenog učilišta Zagreb. Postdiplomantica na doktorskom studiju književnosti, filma, izvedbenih umjetnosti i kulture.

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je apsolvent komparativne književnosti; također student filmske i TV režije na ADU. Objavljivao u *Diskrepanciji*, *Čemu, Re, Gordaganu, Zarezu, Reviji za sociologiju* i dr.

Nina Čalopek (Zagreb, 1983), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, nakon čega upisuje doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Sudjeluje u producentskom i organizatorskom radu (Muzički biennale, Klub Hrvatskog glazbenog zavoda, Cantus Ansambl), suradnica je Trećeg programa Hrvatskog radija. Objavljivala je u *Artis musices*, *IRASM-u*, *Cantusu* i dr.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima u više časopisa; suradnik na HRT-u. Zagreb. Koautor je knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2009.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao te doktorirao filmološkom tezom. Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radi kao docent i predstojnik Katedre za filmologiju. Objavio knjige *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) i *Filmske vrste i rodovi* (2007), s Brunom Kragićem uredio *Filmski leksikon* (2003). Priredio je za tisak knjigu Ante Peterlića *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, član je savjeta književnog časopisa *Ubiq* i uredništva web-časopisa *Images*. Glavni urednik u ovom časopisu.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnihigranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

Srećko Horvat (Osijek, 1983), objavio je knjige *Protiv političke korektnosti: od Kramera do Laibaha, i natrag* (2007), *Znakovi postmodernog grada* (2007), *Diskurs terorizma* (2008), *Totalitarizam danas* (2008), *Budućnost je ovde: svijet distopijskog filma* (2008) i *Ljubav za početnike ili Zašto možemo voljeti samo u znakovima* (2009); priredio knjigu Slavoja Žižeka *Pervertitov vodič kroz film* (2008). Član uredništva *Zareza*, *Europskog glasnika* i *H-altera*. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2007. te godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2008.

Hana Jušić (Šibenik, 1983), diplomirala je komparativnu književnost i engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Novakinja je na znanstvenom projektu *Filmskog enciklopedijskog rječnika* u LZ Miroslav Krleža. Studira filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti; autorica je filma *Danijel* (2009), nagrađenog na FRCI.

Krešimir Košutić (Zagrebu, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija i urednik u ovome časopisu od 2009.

Mario Kozina (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dobitnik Povelje Vladimira Vukovića za najboljeg novog filmskog kritičara u 2008.

Petar Krelja (Štip, 1940), diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je niza dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernjaigrana filma (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Urednik monografije *Golik* (1997), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Filmske tekstove probrao je u knjizi *Kao na filmu: ogledi 1965-2008* (2009). Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2005. te za životno djelo.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofjsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008) i *Film... politika... subverzija!* (2009). Urednik u časopisu *Filozofska istraživanja*.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student doktorskog studija. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljivao u više časopisa i novina (*Zarez*, *Vijenac*, *Večernji list*, *Vip.movies* i dr.).

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija.

Krešimir Mikić (Samobor, 1949), diplomirao komparativnu književnost i germanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, snimanje na ADU i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Predavač na ADU od 1980, docent na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu od 1994. Autor knjiga *Uvod u kino-amaterizam* (1979) i *Film u nastavi medijske kulture* (2001) te udžbenika *Medijska kultura* za pete, šeste, sedme i osme razrede osnovne škole (2004).

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka, urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, glavna urednica *Zapisa*, surađivala je u više novina i časopisa. Urednica je Naklade Hrvatskog filmskog saveza i potpredsjednica Hrvatskog društva filmskih kritičara. Dvostruka dobitnica godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku (1996, 2006).

Vanja Obad (Zagreb, 1981), diplomirao dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Student je doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Jelena Ostojić (Zenica, 1984), apsolventica sociologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stalna suradnica u *Zarezu*, objavljivala na Trećem programu Hrvatskog radija i uređivala *Diskrepanciju*.

Jurica Pavičić (Split, 1965), magistrirao znanost o književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1996). Filmski kritičar i politički komentator u *Jutarnjem listu*. Objavio više romana (*Ovce od gipsa*; *Nedjeljni prijatelj*; *Minuta 88*; *Kuća njene majke*, *Crvenkapica*) te znanstvenu studiju *Hrvatski fantastičari* (2000). Objavljivao članke o filmu u brojnim časopisima i novinama. Predaje film na Sveučilištu u Splitu.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose. Piše filmske recenzije za Hrvatsku televiziju i Hrvatski radio.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uradio je monografiju *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija. Bio je dugogodišnji filmski kolumnist *Nacionala*, sada filmski kolumnist tjednika *Novosti* i književni kritičar. Objavio je dvije knjige poezije (*Lov na risove*; *Jagode i čokolada*) i roman *Lijepi i prokleti*, autor eksperimentalnih filmova *Djevojčice (triptih o stvarnosti)* i *Samo je zemlja ispod ovog neba*. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2004.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Novom listu*, *Vijencu* i dr. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2003.

Mima Simić (Zagreb, 1976), diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirala rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavila je knjigu proze *Pustolovine Glorije Scott* (sa stripovima Ivane Armanini) te *Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova* (2009). Dobitnica godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2007.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektronike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Jurica Starešinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Član uredništva časopisa *Libra libera*. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je doktorand na Poslijediplomskom studiju književnosti (filmska tema). Leksikografski je suradnik u LZ Miroslav Krleža (*Hrvatska književna enciklopedija*). Koautor je knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009). Suurednik književnog časopisa za znanstvenu fantastiku *Ubiqui*. Izvršni urednik u ovom časopisu od 2005.

Vladimir Šeput (Osijek, 1985), apsolvent češkog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Voditelj Salona Matice hrvatske.

Dean Šoša (Zagreb, 1975), diplomirao komparativnu književnost i povijest na Filozofskom fakultetu. Zaposlen na HRT-u kao urednik Odjela Strani program. Urednik emisije *Posebni dodaci*.

Sonja Tarokić (Zagreb, 1988), studira diplomski studij filmske režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje je završila preddiplomski studij filmske i TV režije; studentica komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). God. 1977-2009. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000), *Umijeće filma* (1996), *Svremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *Film: zabava, žanr i stil* (2005), *Narav televizije* (2008; nagrada Kiklop za publicistiku) te *Retoričke regulacije* (2009). Odgovorni urednik u ovom časopisu. Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo.

Tonći Valentić (Zagreb, 1976), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao sociologiju i antropologiju na CEU u Budimpešti, doktorand sociologije na Ljubljanskom sveučilištu. Objavio knjigu *Mnogostrukne moderne: od antropologije do pornografije* (2006). Filmske tekstove objavljuje na web-portalu *Kulisa*.

Slaven Zečević (Dar-es-Salam, Tanzanija, 1967), filmski montažer i kritičar (*Kinoteka itd.*). Montirao je filmove Lukasa Nole, Hrvoja Hribara, Petra Krelje i dr.

Lucija Zore (Dubrovnik, 1980), diplomirala na Sveučilištu u Bologni pri Odsjeku za umjetnost, glazbu, kazalište i film, smjer film. Studira na doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Uroš Živanović (Rijeka, 1981), apsolvent je antropologije i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Glavni je urednik časopisa *K*.

Marijan Krivak**FILM...POLITIKA...SUBVERZIJA?****Bilješke o autorskim politikama/poetikama****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs - br. 2**

Od šezdesetih godina prošlog stoljeća svjedočimo pojavi struje političkog filma. Profiliraju se autori koji više ili manje izravno tematiziraju političku zbilju. Iako najčešće dolaze s ljevice, njihove su poetike univerzalnoga karaktera. Nadovezuju se – više sadržajno negoli formalno – na sovjetski revolucionarni film.

Ipak, ova zbirka tekstova nema pretenzija usustavljanja. Prije bi se moglo reći da je njezin značaj problemski. Tekstovi su raznovrsne naravi, pisani različitim povodima. Tematizirani su autori iz različitih razdoblja filmske povijesti – od sovjetskog revolucionarnog (Dovženko) i propagandnog (Riefenstahl), preko poslijeratnog autorskog (Resnais, Godard, Marker, Losey) i političkog filma (Belocchio, Bertolucci, Petri) do suvremenih autora poput Loacha i Hanekea. No, među njima je prepoznatljiva poveznica. Riječ je o *politici*, *politici i/u filmu*, često i o *subverziji*.

Osim toga, tekstovi pokušavaju obuhvatiti i osebujne autorske poetike. U tom su smislu ovo bilješke i o poetici. Vođene su svojevrsnom *poetikom kao autorskom politikom*.

Cijena: 100,00 kuna**Zoran Tadić****OTPORNA NA HOLLYWOOD****Ogledi o dekonstrukciji tvornice snova****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs - br. 3**

Prema nepisanom pravilu, koje vrijedi od početaka organizirane kinematografije Posljednji dokumentarni film redatelja Zorana Tadića *Kašinska 6* datira iz iste godine kada je snimio svoj prvi i danas kulturniigrani film *Ritam zločina* (1981). Poslije njega, iako se nije odricao od stvarnosti ni u žanrovskom okviru fikcionalnog filma, nije se vraćao dokumentaristici. Barem ne u praktičnom smislu. Kompenzirao je to na druge načine: neprekidnim razmišljanjem, podučavanjem i pisanjem o dokumentarnom filmu, čime je pokušao rješiti probleme i dvojbe s kojima se suočavao u ranoj redateljskoj praksi. Pritom je iz vrlo specifičnog, osobnog rakursa, proučavao domaću dokumentaristiku, pokazujući i zdušno dokazujući kako taj rukavac kinematografije, često nepravedno ignoriran, ima dugu tradiciju i kontinuitet, koji uz 'kolebljive' profesionalce od samih početaka održavaju „plemeniti“ amateri.

Rezultat Tadićeva otpora „diskriminaciji“ dokumentarizma i zadubljenosti u plovde „zaljubljenosti“, kako amatera tako i profesionalaca - od Paspe, Milića i filmaša okupljenih oko Škole narodnog zdravlja, preko autora Marjanovića, Katića, Sremeca, Belana, Golika, Papića i Krelje, do mladofilmaša stasalih u devedestima - tekstovi su okupljeni u ovoj knjizi. Napisao ih je u rasponu od trideset pet godina, a jednako je širok i raspon njegovih spisateljskih interesa: od pokušaja okvirnog definiranja predmeta, dokumentarnog filma kao takvog, pa sve do (mini) eseja o pojedinim značajnim autorima ili razdobljima hrvatskog dokumentarca. Svi odreda već su objavljeni u periodici. Presloženi dijakronijski, u kronološkom slijedu pojavljivanja fenomena i autora o kojima svjedoče, ti ogledi na neki način sugeriraju da ih se čita kao svojevrsnu povijest hrvatskog dokumentarnog filma.

Cijena: 100,00 kuna.

Petar Krelja**KAO NA FILMU****Ogledi 1965-2008.****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs - br. 4**

Od dječačkog otkrića da se film ne sastoji "iz jednog komada", Petar Krelja ne prestaje istraživati tajne i zamke koje, osim tog rano demaskiranog privida kontinuiteta stvorenog montažom, krije njegova omiljena vizualna igračka. Od ranih tekstova objavljenih sredinom 1960-ih do danas, pita se na koji nas način medij, kojem se posvetio 'izvana' - kao strastveni gledatelj i kritičar, a 'iznutra' – kao redatelj, tjera da mu tako slijepo vjerujemo čak i onda kada neprikriveno izmišlja i obmanjuje. A istodobno i koliko u toj 'laži' ima istine?

Taj nekoliko desetljeća dug istraživački put od 'ontologije' i mehanike' do 'poetike' filma, odigrane fikcije i dokumentarne fakcije, i natrag, popločan je milijunima komada (slike), tisućama naslova i imena, nizom autentično filmskih fenomena (poput elipse, flashbacka, stop-fotografije), odnosno filmskih "metoda i postupaka" koji su upravo u žarištu ove knjige. Kreljin esejički opus predstavljen je – baš "kao (događaji) na filmu" - sa zamjetnim elipsama, s dubinskim flashbackovima i flashforwardima po memoriji svjetske i hrvatske kinematografije, ali i subjektivnim svjedočanstvima o vlastitom dokumentarističkom suočenju s 'mehanikom' filma i 'poetikom' zbilje.

Cijena: 150,00 kuna**Mima Simić****OTPORA NA HOLLYWOOD****Ogledi o dekonstrukciji tvornice snova****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs - br. 5**

Kada je Mima Simić ne tako davno utrčala u domaću publicističku arenu, trkači(ce) s preponama bile su u njoj rijetkost. Prva prepreka koju je odlučila svladati bila je uporna prisutnost onog imaginarnog "mi", koji se ni dvadeset godina nakon (ne)službene propasti kolektivnog autoriteta ne da deložirati iz kritičkog i analitičkog diskursa. Osjetilima uronjena u ekran, a perom u interpretativnu tintu, autorica nije odlučila samo govoriti i pisati u svoje ime. Jasno i glasno obznanila je iz kojeg od četiri ugla to kani činiti, a potom zametnula okršaj s tvornicama značenja i mentalnim okaminama u percepciji i recepciji filma, i danas najpopularnijeg kulturnog proizvoda.

Slobodno i s dozom autoironije, kritičarka vitla svojim stečenim transrodnim identitetom, ali i prisvojenim interpretativnim oružjem: rodnim, feminističkim, kulturnim i postkolonijalnim teorijama. Selektivno surfa repertoarom prvog desetljeća 21. stoljeća i na svim stranama kinouniverzuma primjećuje poticajne i ili obeshrabrujuće aberacije u reprezentaciji tijela i roda, ženske i muške seksualnosti – "signala koji se ne daju ušutkati", nego pozivaju na propitivanje i de(kon)strukciju, na izlazak iz etičke pasivnosti – po aktivistički raspoloženoj Njoj, jednoj od društveno najpogubnijih bolesti.

Cijena: 100,00 kuna

**Knjige možete naručiti ili kupiti: HRVATSKI FILMSKI SAVEZ | Tuškanac 1 | HR - 10000 ZAGREB
tel/fax (385 01) 48 48 771, 48 48 764 | e-mail vanja@hfs.hr**