

Zagreb

10/1997

Gilić
Jindra
Kovač
Krelja
Kurelac
Majcen
Marković
Milinković
Murk
Nenadić
Ozu
Paljan
Paulus
Pavičić
Posarić
Radić
Rubeša
Sablić
Salečić
Šešić
Tomić
Tomljanović
Tribuson
Turković
Visković
Vukoja



kn 30

Hrvatski filmski
LJETO



Sedma kronika

Hrvatski filmski LJETOPIS

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 3. (1997.), br. 10
Zagreb, srpanj 1997.

Nakladnici:

Hrvatsko društvo filmskih kritičara
Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
Hrvatski filmski savez (izvršni nakladnik)

Za nakladnika:

Vera Robić-Škarica

Uredništvo:

Petar Krelja, Vjekoslav Majcen, Diana Nenadić,
Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović,
Hrvoje Turković (glavni urednik)

Likovni urednik:

Luka Gusić

Sažeci i prijevod na engleski:

Hrvoje Turković

Lektorice:

Mijana Leko, Ivana Ujević

Lektor tekstova na engleskom:

Ljubo Lasić

Slog:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:

Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u
nakladi od 700 primjeraka.

Cijena ovom broju 30 kn

Adresa uredništva:

10000 Zagreb, Dalmatinska 12

tel: 385 01/424 045, 385 01/426 325,
fax: 385 01/424 045

E-mail: vjekoslav.majcen@hztel.tel.hr
verica.robic-skarica@hztel.tel.hr

Hrvatski filmski ljetopis evidentiran je u
International Index to Film/TV Periodicals,
Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgium.

Godišnja pretplata: 80.00 kn

Za inozemstvo: 65.00 USD

Cijena oglasnog prostora:

1/4 str. 1.000.00 kn

1/2 str. 2.000.00 kn

1 str. 4.000.00 kn

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu Mini-
starstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog
ureda za obrazovanje, kulturu i znanost, Zagreb

Na naslovnoj stranici:

Sedma kronika (Bruno Gamulin, 1996.)

CODEN HFLJFV

Sadržaj

JEDNOMINUTNI FILM — POŽEGA

Dario Marković
MINUTA DUGA PET GODINA 3

Vjekoslav Majcen (priredio)
FILMOGRAFIJA JEDNOMINUTNOG FILMA 9

SPOROVI

Nikica Gilić
TELEVIZIJA I FILM
O jednom generičkom problemu hrvatske audiovizualne produkcije 17

OGLED IZ NOSTALGIJE

Goran Tribuson
SLANE SJEMENKE — Filmofilsko gastronomske opsesije 21

LJETOPISOV LJETOPIS

Vjekoslav Majcen
KRONIKA travanj/lipanj 31

U ŽARIŠTU: SEDMA KRONIKA

Jurica Pavičić
POTOMAK FILMSKOG PLUSKVAMPERFEKTA 35

Damir Radić
KOREKTAN I PRIVLAČAN FILM 39

BRUNO GAMULIN — biografija i filmografija 40

REPERTOAR

uredio: Igor Tomljanović
FILMSKI REPERTOAR 41
VIDEOIZBOR 58

PORTRET: YASUJIRO OZU

Živorad Tomić
YASUJIRO OZU 65
Diana Nenadić
OBITELJSKI ALBUM JOSUJIRA OZUA 71
Yasujiro Ozu
DNEVNIK 72

Živorad Tomić (priredio)
FILMOGRAFIJA YASUJIRA OZUA 79

FESTIVALI I PRIGODE

Dragan Rubeša
CANNES U ZNAKU PEDESETE OBLJETNICE 81

Petar Krelja (priredio)
KANSKI LAUREATI 87

Rada Šešić
CRETEIL — FESTIVAL AUTORICA 89

Robert Murk
BÉLA TARR I MAĐARSKA RAPSODIJA 93

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Vjekoslav Majcen
KAD JE VJENCESLAV NOVAK IŠAO U KINO 95

Irena Paulus
VLADIMIR KRAUS-RAJTERIĆ 101

Vjekoslav Majcen (priredio)
FILMOGRAFIJA VLADIMIRA KRAUSA-RAJTERIĆA 113

BIBLIOTEKA LJETOPISA

HRVATSKI LEKSIKON: FILM I TELEVIZIJA 115

SAŽECI/ABSTRACTS 131

O SURADNICIMA U OVOM BROJU 136

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 3 (1997), No 9

Zagreb, April 1997

Copyright 1995:

Croatian Society of Film Critics

Publishers:

Croatian Society of Film Critics

Croatian State Archive – Croatian Cinematheque

Croatian Film Club's Association (executive
publisher; distributor)

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

Petar Krelja, Vjekoslav Majcen, Diana Nenadić,

Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turko-
vić (chief editor)

Design:

Luka Gusić

Summaries by:

Hrvoje Turković

Language advisor:

Mijana Leko, Ivana Ujević, Ljubo Lasić

Prepress:

Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:

Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly,
in circulation of 700 copies

Subscription abroad: 65 US Dollars

Account Number

S.W.I.F.T. ZABA HR 2X 2500-3234240

Editor's Address:

Hrvatski filmski ljetopis

Hrvatski filmski savez

Dalmatinska 12

10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/424 045, 385 1/426 325,

fax: 385 1/424 045

E-mail: vjekoslav.majcen@hztel.hr

verica.robic-skarica@hztel.hr

*Hrvatski filmski ljetopis (The Croatian Cinema
Chronicle)* is indexed in International Index to
Film/TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bru-
xelles, Belgium

CCC is subsidized by the Ministry of Culture,
Republic of Croatia and Zagreb City Office for
Education, Culture and Science

CODEN HFLJFV

Contents

THE ONE MINUTE FILM FESTIVAL — POŽEGA

Dario Marković

A MINUTE FIVE YEARS LONG 3

Vjekoslav Majcen (ed.)

THE FILMOGRAPHY OF THE CROATIAN ONE MINUTE FILM IN POŽEGA 9

A CONTROVERSY

Nikica Gilić

TELEVISION AND FILM

On the particular generic problem of Croatian audio-visual production 17

AN ESSAY IN NOSTALGIA

Goran Tribuson

SALTED PUMPKIN SEEDS

Cinephile's Nutritional Obsessions 21

A CHRONICLE'S CHRONICLE

Vjekoslav Majcen

CINEMA CHRONICLE April-June 31

FILM IN FOCUS: SEVENTH CHRONICLE

Jurica Pavičić

HEIR TO THE CINEMATIC PAST PERFECT 35

Damir Radić

A CORRECT AND ATTRACTIVE FILM 39

BRUNO GAMULIN — a biography and filmography 40

REVIEWS

edited by: Igor Tomljanović

FILM REVIEWS 41

FILM ON VIDEO REVIEWS (SELECTION) 58

PORTRAIT: YASUJIRO OZU

Živorad Tomić

YASUJIRO OZU 65

Diana Nenadić

YASUJIRO OZU'S FAMILY ALBUM 71

Yasujiro Ozu

A DIARY 72

Živorad Tomić (ed.)

YASUJIRO OZU'S FILMOGRAPHY 79

FESTIVALS AND EVENTS

Dragan Rubeša

THE CANNES FILM FESTIVAL:

Under the mark of its fiftieth anniversary 81

Petar Krelja (ed.)

ALL THE MAIN CANNES AWARDS 87

Rada Šešić

THE 19th INTERNATIONAL WOMEN'S FILM FESTIVAL IN CRETEIL 89

Robert Murk

BÉLA TARR AND THE HUNGARIAN RAPSOODY 93

STUDIES AND RESEARCH

Vjekoslav Majcen

THE TIME WHEN VJENCESLAV NOVAK FREQUENTED THE CINEMA THEATER 95

Irena Paulus

VLADIMIR KRAUS-RAJTERIĆ

A film-music composer 101

CHRONICLE'S LIBRARY

CROATIAN ENCYCLOPEDIA — FILM AND TELEVISION 115

ABSTRACTS 131

ABOUT THE CONTRIBUTORS IN THIS ISSUE 136

Dario Marković

Minuta duga pet godina

I.

Jednominutni film? Na prvi pogled čudnovata kategorija. Mnogi su začuđeni ne samo takvim strogim vremenskim ograničenjem filmskog djela, nego i činjenicom da postoji i takav festival. Još začudniji je podatak da se takav festival već peti put održava u nas, u Požegi. No, ipak, ova je godina u Požegu privukla autore iz deset stranih zemalja sudionica, ali, što je važnije, novinare i kritičare koji su navikli posjećivati Cannes ili Veneciju, dok im je neprofесиjsko filmsko stvaralaštvo, osobito domaće, uglavnom bilo u drugom planu. Možda je to veći uspjeh organizatora od — do sada — rekordnog sudjelovanja stranih filmova na Reviji.

Vremensko ograničenje filma na šezdeset sekundi »izmišljotina« je Švedskog filmskog instituta, vjerojatno jedne od najuspješnijih i najozbiljnijih ustanova u Europi takve vrste, ustanove za kakvom vapi i hrvatska kultura. No, bez obzira na Švedane, svi imamo gledateljsko iskustvo takvih kratkih formi. Riječ je o kategoriji koja zapravo i nije toliko začudna ako se prisjetimo Svjetskog festivala animiranog filma u Zagrebu na kojem je jedna minuta zapravo kategorija »A«, dakle službena natjecateljska festivalska kategorija koja podrazumijeva nagrade i ravnopravno uvažavanje s filmovima svih ostalih dužina. Kad je riječ o animaciji svakodnevno smo svjedoci kratkih dominutnih epizoda u serijalima kao što su *Piaf* ili animirana parodija na temu vampira *Ernest The Vampire*.

Ta je vremenska ograničenost još manje začudna ako se prisjetimo reklamnog filma (spota) u čiju se kratkoću i vizualnu efektност ulažu golema materijalna sredstva. Općenito,

televizija je sa svojim strogo ograničenim terminima unutar programa natjerala mnoge autore da kratko »projekcijsko« vrijeme maksimalno iskoriste, pa čak postoje i kraće i duže verzije istog reklamnog filma kako bi se poruka mogla emitirati ili u kraćoj ili u dužoj programskoj stanci.

Isto tako, ako se prisjetimo prvih Lumiereovih reportaža, vidjet ćemo da nisu trajale duže od minute, pa bi se moglo reći da je, barem u primarnom povijesnom smislu jedna minuta bila standardna filmska dužina.

No, postoji još jedan izvor ili korijen jednominutnog filma. Riječ je o pojedinim sekvencama dugih igranih filmova, koji tvore, manje ili više, samostalnu cjelinu koja bi mogla nezavisno stajati kao kratki, jednominutni film. Jedan od primjera svakako je i antologijska sekvenca doručka iz filma *Gradanin Kane* Orsone Wellesa u kojoj je cijeli bračni život Charlesa Fostera Kanea prikazan zahlađivanjem odnosa sa suprugom za vrijeme njihova doručka. Da stvar ne bi bila nategnuta i bez argumenta, neka kao takav posluži jednominutni filma *Citizen* Nebojše Slijepčevića, prema ideji Biljane Čakić, koji upravo ponavlja sekvencu iz Wellesova filma.

I napokon, začudnost skoro da potpuno prestaje kada se osvijesti i jedna od temeljnih podjela filmova na tzv. kratkometražni, srednjometražni i dugometražni ili cjelovečernji. To je također temporalna podjela koja zapravo s kvalitetom filma nema nikakve veze. Jer filmovi od sedam sati znaju »prohujati« kao minuta dok pilsatni znaju »trajati cijelu vječnost«.

No, ipak vremenska ograničenost od jedne minute vrlo je velik izazov i zahtijevna forma, a istodobno i sjajna edu-



What a Wonderful World, K. Pavić, B. Antić, 1993.



Start (The End), B. Čakić, N. Slijepčević, 1994.



Šezdeset sekundi, T. Vereš, 1994.



Thickens, V. Blašković, 1994.

tivna zamisao. Jer, ostale vremenske jedinice najbliže minuti, čine se vrlo nepodnošljive: sekunda je ipak prekratka, a sat predug. Jednominutni film tako postaje vrlo dobro polje za vlasito autorsko preispitivanje invencije i spretnosti i to na svim razinama: scenarističkoj, redateljskoj, montažerskoj, snimateljskoj, glumačkoj, glazbenoj, zvukovnoj...

No koliko god se vremenska, šezdesetosekundna odrednica činila na prvi pogled ograničavajućom, ona je isto toliko oslobađajuća, demokratska i vrlo slobodarska, jer ne postavlja rodovska i žanrovska ograničenja. Jednostavno, Revija jednominutnih filmova revija je svih filmova, svih filmskih rodova i svih filmskih vrsta: u jednu minute da se ugurati i horor, i znanstvena fantastika i dokumentarac, animirani, igrani i eksperimentalni film... Autori jednominutnih filmova svjesni su upravo te činjenice pa je svaka Revija istodobno katalog najrazličitijih pokušaja vizualno-auditivnog osmišljavanja jedne minute, a budući da je pokrovitelj Revije Svjetska organizacija neprofесиjskog filma (UNICA), riječ je o autorima koji su u većini slučajeva kompletni autori svojih dijela: dakle i redatelji i scenaristi i montažeri i snimatelji, što znači da iza svakog filma stoji uglavnom veliki trud, bez obzira na krajnji rezultat i njegovu kakvoću.

II.

Ova kratka rekapitulacija povijesnog konteksta otkriva ujedno i glavne izvore inspiracije jednominutnih filmova. Čitav niz filmova ili parodiraju reklamno-komercijalne spotove, ili se pozivaju na iskustva animiranog filma, ili, pak, parodiraju »velike«, dugometražne igrane filmove. No, postoji i veliki broj filmova koji šezdeset sekundi nastoje osmisliti na izvoran način, pa se poetika jednominutnih filmova viđenih na požeškim revijama uglavnom kreće između parodijskog korištenja gledateljskog iskustva s jedne i izvornih zamisli s druge strane.

Činjenica jednoosobnog autorstva, dala je nekima zamisao da je iskoriste kao sadržaj i strukturu svog djela. Pojavio se, rekli bismo, jedan »novi žanr« unutar jednominutnog filma koji bi mogli nazavati filmom špica. Možda je upravo taj žanr istodobno i najizvornija tekovina jednominutnog filma. Već prvi film prikazan na prvoj Reviji bio je upravo takav, a nosio je indikativan naslov *Film*. Autor, Milan Rališ, jednostavno je u obliku filmske špice »pobrojao« sve filmske poslove kraj kojih je stajalo njegovo ime, nakon čega se pojavio njegov kratki krupni plan. Već dvije godine nakon toga pojavila su se dva vrlo slična filma: *Flame* Predraga Zime i *Autoportret* Stjepana Vidakovića. Film Predraga Zime nije toliko zanimljivo djelo na razini samog sadržaja, koliko na razini odnosa spram materijalnosti medija. Šibica osvjetljava papir na kojem je ispisana špica filma, a zatim papir počinje lagano gorjeti, te film završava stop fotografijom papira zahvaćena plamenom. No, taj videorad zapravo sugerira određenu nostalgiju prema filmskoj vrpici, odnosno riječ je o djelu koje bi vjerojatno, da je realizirano na filmu, završilo izgaranjem filmske vrpce. *Autoportret* Stjepana Vidakovića mogao bi se nazvati remakeom Rališeva filma, da nije jednog originalnog štos: sve filmske poslove obavio je, jasno, Stjepan Vidaković, osim jednog: izrade špice, koju je potpisao Milan BUKovac, a kompletni film je upravo špica. 'Zezanje' autorstvom, spoznajno-semantička dvojba, odnosno dovođenja novinara u nedoumicu kome se zapravo obratiti za intervju vrlo je uspješna jednominutna videodosjetka, koja, usput budi rečeno, čini dosta veliki dio produkcije jednominutnog filma. U realizaciji drukčiji, no u temeljnoj zamisli sličan je i npr. film Vjerana Blaškovića *Thickers*, film koji je još reduciraniji, odnosno film koji se bavi samo jednim, završnim dijelom objave špice — natpisom *The End*. Riječ je o kompjutorskoj grafičkoj animaciji u kojoj se iz apstraktne cjeline tijekom jedne minute formira natpis 'The End'. Taj film, koji zapravo strogo vodi računa o pokazivanju osvještosti autora o temporalnoj ograničenosti djela, određen je uvod u nekoliko filmova koji nastoje materijalizirati, doslovno vizualizirati šezdeset sekundi trajanja filma. Jedan od njih, možda i najzanimljiviji, film je *Happening* Predraga Zime koji kroz tekstualnost svjedoči o tijeku jedne minute. To je film koji kroz tekst donosi cijeli niz neobičnih podataka što se sve u svijetu događa dok gledatelj gleda jednominutni film. Na kraju filma Zima upozorava gledatelja da je upravo sada, tijekom te jedne minute pročitao 880 slova. Drugi takav film nastoji brojevima osvijetliti šezdeset sekundi. Riječ je o filmu *1440* koji brojkom obilježava svaki kvadrat ili filmsku sličicu od 1 do 1440 koliko *frameova* ima u

jednominutnoj filmskoj projekciji. No, poput filma *Flame* i ovaj se poigrava odnosom medija, odnosno, njihovim specifičnim gutanjem vremena. Jer, taj je film presnimljen na video, pa je kraći od filma, jer se videovrpca vrti brzinom od 25 kvadrata u sekundi (filmska 24/sec), pa zapravo nastaje vremenska neusklađenost dviju projekcija, što pokazuje i razliku između dvaju medija.

III.

U filmu *Autoportret* zamjetljiv je vic, dosjetka. Jedna od bitnih odrednica narativnih jednominutnih filmova, odnosno njihovih igranih derivata jest upravo film-vic. Čini se da je to i vrlo logično. Vic svojom jednostavnom kratkom narativnošću, jezgrovitošću, ekonomičnošću, strukturom dominantno usmjerenom prema kraju i komičnoj poanti — ali i strukturom kojom dominira određeni tip napetosti, *suspensa*, očekivanja, kako bi poanta što više došla do izražaja — vrlo je pogodan kao scenarijski, čak literarni predložak za scenarij kratke, jednostavne forme kakva je i jednominutni film. Vjerojatno jedan od najzanimljivijih takvih filmova je zezancija s feminističko-mačoiističkim načelima u filmu *U posljednjem trenutku* Nijemca Franka Dietricha. Domaćica koja se punih ruku vraća iz kupovine čuje kroz otvoreni prozor svojeg stana upornu zvonjavu telefona. Dok juri da odgovori, pola kupljenih stvari rasut će po dvorištu, a izgubit će i lijevu cipelu, te dio balonera. I napokon, kad podigne slušalicu dodat će je svojem mužu koji sjedi neposredno kraj aparata.

No, najveći dio vic filmova svoje korijene nalazi u parodiranju različitih reklamnih poruka, ili u životnim, obiteljskim situacijama koje korijene vuku iz obiteljskog filma, odnosno, u posljednje vrijeme kućnog videa. Čitav niz filmova parodirao je razne komercijalne klipove: od AIDS-a, do kampanji protiv pušenja. Tako je film *Crveni ponovo marširaju* Tea Matkovića groteskna zafrkancija s političkim porukama. Uz veselu pjesmicu, vjerojatno, Trešnjevačkih mališana, mladić razrezuje žile, a preko ekrana ide natpis »Crveni ponovo marširaju«. U trenutku kad mladić mrtav pada na pod slijedi natpis: »Ali bez nas«, a u potpisu: »Mladež KKZ-a«. Druga, vrlo uspješna zafrkancija je s porukom »Pametni znaju čemu služi pojas« Mladenka Krstanovića i grupe *Ružni, prljavi, zli*. Riječ je o filmu u kojem pijani otac nastoji remenom istući sina zbog loših ocjena u školi, no skidanje remena uzrokuje i gubitak hlaća. Jasn, klinac će u kameru reći poznati reklamni slogan: »Pametni znaju čemu služi pojas« i ostate nekažnjen.

IV.

Igrani jednominutni film zauzima veliki dio viđenog u pet godina postojanja Revije. 1995. i 1996. bile su u znaku nekoliko švedskih autora koji su dominirali revijom, iako, nažalost, na njoj nisu bili i osobno nazočni. Jedan od najzanimljivijih svakako je *Heartbeats* Johanna Runneborga koji je domaće autore oduševio u prvome redu sjajnom uspostavom montažnog narativnog ritma. Riječ je o zajedničkom umiranju dvoje staraca u bolnici. Film je montiran u 28 kadrova i koristi rezove, ali i brza, lagana pretapanja koja povezuju pokretne kadrove, pa je tako uspješno ostvaren do-



Where is the Film?, T. Vereš, M. Bukovac, 1995.



UZ 23-49 Registration Number Motorcycle, A. Pacsay, G. Klapesik, 1995.

jam kontinuiteta, odnosno dojam poklapanja filmskog i projekcijskog vremena. Taj film, kao i još neki švedske produkcije ostavili su vrlo dubok dojam i na neke domaće autore. Zanimljivo je da su se 1995. godine pojavila dva filma skoro identičnih zamisli o mogućnostima medija spram naracije. Riječ je o filmovima *Rewind* Milana Bunčića, te o švedskom filmu *God* već spomenutog Johanna Runneborga. U oba filma su ili krajnji ishod ili pak inicijalna narativna situacija autorima filmova odbojni. Oni jednostavno vraćaju film te ga završavaju ili počinju na drugi način. U Bunčićevu filmu (montažno, snimateljski i narativno znatno jednostavnijem) djevojka u kafiću čeka autobus, koji joj unatoč tome što će za njim potrčati, bježi... Bunčić najprije vraća sve u početnu situaciju, a zatim, u drugom pokušaju, film završava sretno. Runneborg, s druge strane, situaciju smješta u podzemnu garažu u kojoj mladić otključava auto. Prilazi mu čovjek opasna izgleda koji ga nastoji opljačkati. U tom trenutku Runneborg zaustavlja akciju, ubacuje kadrove autora u studiju koji po kasetama traži bolji materijal. Film ponovo kreće na isti način, no ovaj put mladiću prilazi zgodna djevojka moleći ga za pomoć jer je svoje ključeva zalupila u auto. Slijede kontraplanovi njihovih osmjeha i vjerojatni početak ljubavne priče. U oba filma zanimljivo je ne samo poigravanje vremenskim mogućnostima medija, nego i svjesno



Heartbeats, J. Runeborg, 1995.

konstruiranje *happy end*a, dakle osvještavanje svemoćne autorove prisutnosti što se očituje i u naslovu Runneborgova filma — *God*.

Čini se da je švedska ozbiljnost u pristupu jednominutnom filmu utjecala i na naše autore, pa je ova godina, unatoč stalnim dežurnim pesimistima, pokazala napredak. Osobito se to odnosi na film Vedrana Šamanovića *U danima godine*, jedan od najboljih jednominutnih igranih filmova koji se pojavio na revijama jednominutnih filmova tijekom pet godina.

Iako se na prvi pogled film čini jednostavnim, riječ je o dosta složenom djelu kojeg čine tri »master« kadrâ, statična i u usporenom kretanju, te jedan *flash back* s petnaestak kadrova snimljen nemirnom kamerom iz ruke, ponekad nedovoljno izoštrjenih prizora, čija se prostorna dimenzionalnost kreće od totala do detalja. Prvi kadar filma je dugi krupnjak mladića s *offom* »Svaka sekunda mi je kao dan«, drugi kadar je plan blizu istog čovjeka s *offom* »Svaka minuta mi je kao godina«. Nakon toga sljedi *flash back* ubojstva u petnaestak kadrova, a zatim se ponovo vraćamo na mirni master kadar, ovaj put total zatvorske ćelije s čovjekom u dubini kadra i *offom* »A sve se dogodilo u trenutku«. U filmu su vrlo brzo uočljive razine baratanja vremenom. Riječ je o subjektivnom, psihološkom doživljaju izdržavanja zatvorske kazne. Psihološki doživljaj sekunde kao dana uokviren je krupnim planom, doživljaj minute kao godine blizim planom, dok je neodređena vremenska odrednica trenutka smještena u najširi plan — total, koji, između ostalog, na kraju filma i otkriva mjesto razmišljanja protagonista.

Na visokoj razini je i film *S druge strane* Milana Bunčića, koji se također koristi *flash-back* motivom »Proustova kolačića«. Bljesak sjećanja na poginulog supruga koje se na trenutak pretvara u stvarnost uspostavlja dobar odnos dinamične prošlosti i sadašnjosti. No, povratak u sadašnjost kroz sliku na zidu zapravo zamrzava vrijeme i stvara nesigurnu budućnost, ispunjenu žaljenjem i tugom.

Oba filma bave se zapravo trenutkom sadašnjosti i odnosom najprije spram prošlosti, a zatim i spram budućnosti, a obje se čine nepromjenljivim. U tom su smislu i Šamanović i Bunčić vrlo dobro razumjeli vremensku odrednicu jednominutne forme, odnosno, shvatili su da je vremenska dimenzija i

naracije i filma dominantna u djelu kojem je jedino, iako vrlo važno ograničenje, njegovo trajanje.

Zato, kao potvrdu tog postupka nije loše, barem kao ilustraciju spomenuti još jedan Šamanovićev film *18-11*, film posvećen Vukovaru koji također, ovaj put fotografijama i podnaslovima stvara isti odnos: sadašnjost prema prošlosti i budućnosti: »Za grad koji je bio« — »Za grad koji će biti«, a sve završava kapljom na zamagljenom prozoru koja se polako spušta niz staklo. Krajnji ishod izrazite svijesti o projekcijskom i filmskom vremenu je i film *Jedna minuta njegova života* češkog autora Pavla Nenkovskog. Riječ je o filmu u kojem je projekcijsko vrijeme potpuno sukladno filmskom, odnosno o filmu jednog kadra, dakle filmu bez vremensko-prostornih montažnih ekspaniranja ili sažimanja: u jednom kadru čovjek sjedi za stolom u gostionici, pijuća pivu, pali cigeretu, a zatim, nakon pedesetak sekundi pogledava na sat. Zamrznuti kadar i — kraj. Stvar je prilično jasna, kao i u prethodnim primjerima: opis stanja i nepromjenljivosti u kojem jedna minuta zapravo svjedoči o cijelom životu.

V.

Iako može zazvučati čudno, jednominutni dokumentarac, odnosno jednominutni film koji se oslanja na postupke dokumentarnog filma, jedan je od najzastupljenijih na požeškim revijama. Na tom su polju dominantni domaći autori, osobito Požežani, možda i zbog činjenice što je na prvoj reviji održanoj 1993. jedna od zadanih tema, kao u školskoj zadaći, bio vlastiti grad. U tom smislu mogla bi se definirati još jedna vrsta dokumentarnog filma — *videorazglednica* u kojoj su vrlo dobre rezultate postigli Robert Rosić, Vjeran Blašković i Predrag Zima. *Požega noću* na rubu je eksperimenta i dokumentarca. Riječ je zapravo o crnom ekranu, točnije o doslovno snimljenom mraku te o rijetkim šumovima grada u dubokoj noći. S druge se strane Predrag Zima u svoja dva filma *Požega by Minute* i *3, 66 promila* poigrava dokumentarnim procedom ubrzavajući, ili usporavajući iste snimke grada snimljena u vožnji automobilom... Tako je u prvom filmu gledatelj svjestan brzometnog obilaska Požege u samo jednoj minuti, dakle i prostorno-vremenskog sažimanja, dok je u drugom filmu svjestan samo jednog malog isječka grada, ali i vremenskog ekspaniranja. Videorazglednice vlastitog grada ipak su možda najčišće izvedene u filmovima *Pleternica* Kristine Drežnje u kojem se u laganim pretapanjima nižu stare sepije-razglednice, a osobito u *Video Pictures Postcards* Vjerana Blaškovića koji, također pretapanjima, postavlja u odnos stare razglednice Požege i ista mjesta danas.

No, jednominutni dokumentarac ne zaustavlja se samo na videorazglednici. Jedan od najzanimljivijih primjera u korištenju iskustva dokumentarističkih metoda, u ovom slučaju anketne metode ili metode filma istine je film Tomislave Vereš *60 sekundi* u kojem u kratkim intervjuima ispitanici izriču svoja razmišljanja o jednominutnom filmu.

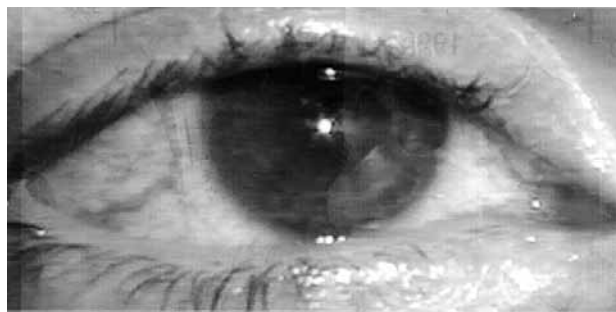
S druge strane, Karolina Pavić i Barbara Antić filmom *Grad čine ljudi*, nizanjem kadrova ljudi u gradu — slučajnih prolaznika na ulici, teže, rekli bismo, krakauerovskom poštivanju prirode filmskog (sada i video) medija, stvarajući poslije u montaži ritmičku cjelinu koja nastoji povezati ljude i nji-

hov grad. No, te autorice već su 1993., barem što se tiče Revija jednogminutnih filmova, začetnice i tezičnog, kompilacijskog dokumentarca, osobito filmom *Ne daj mi vidjeti*. Riječ je o naturalistički snimljenim kadrovima klanja i ubijanja životinja u klaonici, te kontrastiranja tog kadra s kadrom otkrivanja oružja iz Kubrickove *Odiseje* u kojem majmun otkriva kost kao moćno oružje. Na kasnijim revijama pojavilo se mnogo takvih kompilacijskih ostvarenja, više ili manje, uspješnih, koji su ritmičko-idejnom montažom nastojali biti angažirani. Jedan od uspješnijih je *Rat svjetova* Miroslava Klarića u kojem su kontrastirani dokumentarne snimke rata s našeg područja s dokumentarnim kadrovima dodijele Oscara te kadrovima ratnih filmova, pa je jasno istaknuta razlika između stvarnosti i snimanja filma o stvarnosti.

No, možda je jedan od najzanimljivijih dokumentaraca poetska vizija Privlake u filmu *Privlaka* Tomislava Šanga. Riječ je o filmu tromih, crno-bijelih kadrova prebačenih sa stare šesnaestice na video na kojem je još snažno istaknuta faktura filmske fotografije. Film prikuplja mjesta i motive koji će uskoro potpuno nestati, nostalgican je ne samo u sadržaju kadra, nego i u njihovu povezivanju, dakle u montaži, te glazbi, koja svojom jednostavnošću vrlo dobro ističe lagani nestanak svijeta ispred kamere. Taj je film zanimljiv i po tome što je svjesno ili ne, ipak koristi golemo iskustvo, rekao bih južnjačkog, dalmatinskog filmskog eksperimenta, najprije onog iz splitskog kinokluba, a zatim i legendarne grupe *Ledeni doba* iz Privlake. Riječ je u snazi vrlo dugog kadra, kontinuitetu sklonom beskonačnom, kontemplacijskom, statičnom, atmosferskom, svjetlosnom i poetskom.

Za razliku od Tomislava Šanga, *Parni valjak* Marije Fabijanec koristi vrlo grubi zvučni rez, nagle prekide zvučne kulisu koju čine poznati radio-šlageri, a upravo ti grubi, naglašeni glazbeni rezovi čine osvježen tijekom vremena. Riječ je o bojanju školske učionice, dok dečki slušaju radio i polako završavaju posao. Film je vrlo jednostavan u konceptu, ali i vrlo solidno realiziran, jer koristi nesavršenost, bolje rečeno primitivnost tehnike, kao ključni povezujući čimbenik.

Namjenski film, u određenom smislu blizak dokumentarnom filmu — također je vrlo zastupljen na Reviji. No, puno su uspješniji filmovi koji se ironijski odnose spram reklamnih poruka bilo koje vrste — od političkih do komercijalnih i zdravstvenih, osobito onih o štetnosti pušenja i o AIDS-u. Te teme postale su skoro zaštitnim znakom dvaju klubova: *Enthusie Plancka* iz Samobora i C. O. O. Dubrava. Ironijski je možda najuspješniji *Oprez* Željka Jurilja u kojem se dvojica homoseksualaca sastaju na staroj samoborskoj tvrđavi, kao pouzdanome mjestu. No, jedan odbija seks, a drugi razlučen pada sa zida i pogiba. Natpis *Oprez* dovodi gledatelja u dvojbu glede njegovih referencija. *Ovisnost* Damira Čučića i Hrvoja Horvata jedan je od najzanimljivijih antidroga spotova. Riječ je o jednogminutnom šamaranju mladića u krupnom planu i njegovim riječima »Još...«. Monokromnost fotografije, ritmičko ubrzavanje šamaranje te naturalistički zvuk koji se počinje gubiti u glazbi pokazuju dobar autorski odnos spram projekcijskog vremena, jer sve završava »u vječnosti« vizualnom i zvučnom »izblendavanju«.



Oko, D. Čučić, 1996.

VI.

Jednogminutni film najbolje se možda poklapa s filmskim rodom koji obično nazivamo eksperimentalnim filmom. Sam naziv mogao bi upućivati na bizarnost, sklonost čudnovatim ispitivanjima medija. No, mora se priznati da su igarni, dokumentarni pa čak i namjenski filmovi daleko mnogobrojniji na revijama od jednogminutnih eksperimenata. Čak i strani autori koji su u protekle tri godine nazočni u Požegi, skloniji su dokumentarcu ili igranom filmu nego eksperimentu. Čini se da je ipak prvo ime jednogminutnog eksperimenta Milan Bukovac. Njegov eksperiment s rezom zvuka i slike u filmu *Headache* jedan je od rijetkih čistih eksperimenata, kao što je i slučaj s filmom *Nešto sasvim osobno*, jedinoj šesnaestici na ovogodišnjoj reviji, u kojem Bukovac izravno ucrtava tekst na filmsku vrpce. Taj film čvrsto zatvorene strukture, doslovno je osobna karta autora na kojoj su zabilježeni i njegov rukopis i otisci prstiju. S druge strane to je i eksperiment s medijem, odnosno s materijalnošću, fizičkim kvalitetama filmske vrpce, što se načelno nastavlja i na neke Bukovčeve prijašnje filmove kao što je npr. *Energy of Tape*, film koji ispituje fizičko-kemijsko-svjetlosnu izdržljivost vrpce.

Čak i u filmovima gdje samo naizgled dominira naracija Bukovac je — često u suradnji s Tomislavom Vereš — eksperimentator. Jer, *Gdje je film*, prikazan 1995., nije samo eksperiment s naracijom, nego ima i metafilske konotacije, koje se odnose na tematizaciju filma i kinematografije kao predmeta djela. U tom je smislu vrlo sličan film i *Tri perspektive* Damira Čučića. Riječ je o grotesknoj situaciji u kojoj smrt traži umirućeg jednu minutu njegova života kako bi snimila film. Stvar se komplicira onoga trenutka kad se shvati da je uzimanje minute života zapravo prestanak života, odnosno prestanak kontinuiteta životnih funkcija. No, ono što je zanimljivo i na što upućuje i sam naslov filma, jest osvješćivanje položaja kamere: subjektivnih krupnih planova protagonista, te neutralnog srednjeg plana samog autora.

Vlado Zrnić također je jedan od rijetkih čistih eksperimentatora unutar jedne minute. Njegovo *Oko* ispitivanje je filmske logike, odnosno gramatike, drugim riječima sukob kadra-uzroka i kadra-posljedice. Riječ je, dakle, o filmu u dva kadra, dva detalja. U prvom je buditica s parajućim, iskustveno odvratnim zvukom. U sljedećem kadru vidimo tek probuđeno, od spavanja crvenim kapilarama nabreklo i unezvičeno oko, čija šarenica luta ekranom. No, stvar ne završava time, jer Zrnić nastoji sukobiti i zvuk s tišinom. Zvučni,



Rat svijetova, M. Klarić, 1996.



Im letzten Moment, F. Dietrich, 1997.

no vizualno statični kadar budilice s živo-pokretnim okom u apsolutnoj tišini. Napokon, riječ je o filmu koji s krajnje reduciranim sredstvima nastoji ostvariti maksimalan efekt ne samo na vizualno-auditivnoj razini, nego i na razini priče, bolje rečeno na razini začetka naracije.

United color of up side down istog autora strukturalistički je, na prvi pogled likovnjački videoeksperiment. No, samo na prvi pogled, jer zasićena kromatika te odnos plošnosti ekrana i volumena i plastike šake imaju određenu funkciju. No, riječ je o odnosu dvostrukih brzina, odnosno trostrukih brzina videomedija. Jer, dok ekranom šibaju apstraktne boje na brzini *fastforward*, šaka ispred ekrana koja »govori« jezikom gesta jest ubrzana, no dovoljno da se prepozna svaki njezin znak. Treća brzina jest brzina videokamere koja snima sam »dogadjaj«, pa je riječ o istodobno trima brzinama u jednom vremenu. Stvari se usložnjavaju onog trenutka kad se brzina shvati i kao uvjet percepcije. Na svakoj prostorno-vremenskoj razini zbivaju se, odnosno umnožava se zbivanje. Na ekranu teče veliki broj sadržaja iako zbog brzine ap-

straktnih i neprepoznatljivih. Šaka je prepoznatljiva sa svojim znakovima, no tek normalna brzina snimanja i projekcije stavlja u odnos dva sadržaja: apstraktni i »figurativni«.

VII.

Ovaj kratki pregled filmova požeških revija jednominutnih filmova svakako treba završiti i pohvalom organizatorima. Dobro je i pametno što su se Požežani odlučili na polagano, ali uporno proširivanje revije koja je od, da tako kažemo, interne školske priredbe narasla do međunarodne manifestacije na kojoj se mogu vidjeti zaista zanimljivi filmovi. Stvari se pomalo kompliciraju onog trenutka kada trebaju doći gosti. Jasno, ne zbog negostoljubivosti, nego zbog kratkoće same revije. Naime, vrlo je teško povjerovati da će Danci, Finci ili Švedani prevaliti ogroman put zbog dva dana. No, bilo bi ipak dobro da dođu ne samo zbog svojih filmova, nego i zbog upoznavanja, zbog izmjene iskustava, zbog živosti same Revije. No, sve je to najbolje prepustiti organizatorima. Ako su do sada Reviju vodili sjajno, vodit će je i dalje. Zato ih treba podržati i što je još važnije, potpuno im vjerovati.

Dario Marković

A minute five years long

UDC 791.45

An overview of the one minute film shown in the last five years of the International One Minute Film Festival in Croatian town Požega.

The film-cultural basis for this surprising time-limited discipline, introduced by the Swedish Film Institute and promoted under the auspices of UNICA in Požega festival, is contextually — historically and contemporary — quite varied. The very first one-reel films by brothers Lumiere were a kind of standardized one minute films; the montage-sequences in classical films were actually very short, internally closed, one-minute-or-about »films«; TV commercials have developed under the strictly standardized short forms, but forms often of substantial expressive richness; and at main festival of animation films there is a special award category for the films of minute-and-less duration. Limited by duration, one minute films are of unlimited procedural scope, though certain generic patterns can be clearly discerned. The short time presses for strong concept and an emphasized end-point. There is a strong narrative movement within the one-minute film toward

anecdote film, a Witz based narration. Parodies of other genres and film kinds are also established almost as a special genre: parodies of commercials, of popular films, TV news, public political and health themes (AIDS e. g.). There is a special autoreference genre, referring to the formal aspects of film, or to the one minute limitation of the genre: e. g. film that entirely consist of title sequence, film in which the statistics is presented about what happened in the world in one minute and how much words are contained within this one minute film, film about the search for the place where the film is being shot etc. There is also a specific genre of experimentally marked one minute films, some of them belonging to the autoreference genre, some just inquiring into the time logic, and material and perceptual basis of film. Besides parodies, there is an established genre of narrative films with elliptical but often very complex narrative solutions, trying to find the topic and the approach that makes the maximal use of the available time limit. Documentaries are comparatively limited in number, but there is one pronounced line of »postcard« films about the towns, with some fine solutions. There is obviously a rich variety and an obvious advance in complexity and ambitions of one-minute films through the five years of its institutionalization in Croatia within the very well organized festival in Požega.

Vjekoslav Majcen (priredio)

Filmografija jednogminutnog filma 1993.-1997.

1993.

BEeThOveN / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autor M. Rališ;
 DELIRIUM / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autor Vjeran Blasković, R. Rosić;
 DJETINSTVO / samostalni autor, Požega: 1993. — autor D. Šunjo;
 FIGA / FVK *Zlatna dolina*, Pleternica: 1993. — autor M. Šarić;
 FILM / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autor M. Rališ;
 IVANOV OSMJEH / samostalni autor, Požega: 1993. — autor D. Šunjo;
 PLETERNICA — SLIKE IZ PROŠLOSTI / FVK *Zlatna dolina*, Pleternica: 1993. — autor K. Drežnjak;
 POTHODNIK / samostalni autori, Požega: 1993. — autor G. Ivanović, B. Milaković;
 POŽEGA (GRAD ČINE LJUDI) / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autor Karolina Pavić, Barbara Antić;
 POŽEGA NOĆU / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autor Vjeran Blasković, R. Rosić;
 POŽEŠKI GRAFITI / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autori R. Rosić, Vjeran Blasković;
 POŽEŠKI VELIKANI / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autorice Karolina Pavić, Barbara Antić;
 SLAP / FVK *Zlatna dolina*, Pleternica: 1993. — autor M. Lucić;
 TO VEĆ I PTICE ZNAJU / samostalni autor, Požega: 1993. — autor I. Ivanović;
 TRAŽI, TRAŽI, PA ČEŠ NAĆI / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autor M. Gerbec, V. Švajda, D. Baltić;
 UTRKA / Požega-press, Požega: 1993. — autor D. Mirković;
 VIDEOAZGLEDNICA / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autor Vjeran Blasković;
 WHAT A WONDERFUL WORLD / KK *Gimnazija*, Požega: 1993. — autorice Karolina Pavić, Barbara Antić;

1994.

3.66 %o / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Predrag Zima. — SVHS;
 A BOO / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Gabriela Polak. — VHS;
 BUĐENJE / Autorski studio Zagreb: 1994. — autor Vlado Zrnić. — VHS;
 BUM / FKVK Križevci: 1994. — autor Josip Ježovita. — VHS;

CIRCLE / Suncokret Video Workshop: 1994. — autor Vedran Oberan. — VHS;
 COLORS / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Predrag Zima. — VHS;
 ČEKANJE / Video družina COOO Dubrava: 1994. — autor Marina Habijanec. — VHS;
 ČIK POGODI / Kull studijo Dugave, Zagreb: 1994. — autor Robert Knjaz. — VHS;
 DUŠA / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
 EKO-ZOV / FKVK Križevci: 1994. — Maja Zegnal. — VHS;
 EPP / Video družina COOO Dubrava: 1994. — autor Željko Konatić. — VHS;
 EUROPE / Suncokret Video Workshop: 1994. — autor Ismir Hodžić. — SVHS;
 FLORA I FAUNA / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
 FOTO PORTRET NO 1 / samostalni autor, Ogulin: 1994. — autor Mario Lovnički. — VHS;
 FOTO PORTRET NO 2 / samostalni autor, Ogulin: 1994. — autor Mario Lovnički. — VHS;
 GUTLJAJI / samostalni autor, Slav. Brod: 1994. — autorica Vesna Srnić. — VHS;
 HAPPENING / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Predrag Zima. — VHS;
 HEADACHE / Autorski studio Zagreb: 1994. — autor Milan Bukovac. — VHS;
 IZAĐI IZ MENE / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
 JOOOJ / FKVK Križevci: 1994. — autor Josip Ježovita. — VHS;
 JURSKI PARK 2 / samostalni autor, Delnice: 1994. — autor Željko Majnarić. — VHS;
 KARAOKE / samostalni autor, Opatija: 1994. — autor Tomislav Šprajc. — VHS;
 KONCERT / KK Piccolo, Požega: 1994. — autor Mladenko Krstanović. — VHS;
 KOTAČ / samostalni autor, Delnice: 1994. — autor Željko Majnarić. — VHS;
 LJUBAV / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
 MILICIJA TRENIRA SKUPOĆU / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Velimir Grčić. — VHS;

- MISLILAC / samostalni autor, Delnice: 1994. — autor Željko Majnarić. — VHS;
- MRTVA PRIRODA / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
- MUSIC SHOW / Video družina COOO Dubrava: 1994. — autorica Hannelore Šivalec. — VHS;
- NE DAJ MI VIDJETI / GFR Film-video, Požega: 1994. — autorice Karolina Pavić, Barbara Antić. — VHS;
- NEMA VEZE ŠTO SAM ZADNJI / Suncokret Video Workshop: 1994. — autor Ismir Hodžić. — SVHS;
- NIKOTIN / Video družina COOO Dubrava: 1994. — autor Stjepan Herceg. — VHS;
- NOMINATIV-PREZERVATIV-DATIV / Kull Studio Dugave, Zagreb: 1994. — autor Robert Knjaz. — VHS;
- OBRATNICA / Autorski studio Zagreb: 1994. — autor Vlado Zrnić. — VHS;
- ONI DOLAZE / Video družina COOO Dubrava: 1994. — autor Milivoj Labudić. — VHS;
- OPREZ / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — Željko Jurilj. — VHS; autor
- OSVETA / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Željko Jurilj. — VHS;
- OVISNOST / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
- PARNI VALJAK / Video družina COOO Dubrava: 1994. — autorica Marina Habijanec. — VHS;
- POČETAK KRAJA / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Velimir Grgić. — VHS;
- POD PRISMOTROM / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
- POSSEGA BY MINUTE / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Predrag Zima. — VHS;
- PRAVI POGLED / Autorski studio Zagreb: 1994. — autor Tomica Horvat. — VHS;
- PRIJATELJSTVO / Video družina COOO Dubrava: 1994. — autorica Marina Habijanec. — VHS;
- PROŠLO SVRŠENO VRIJEME / samostalni autor, Požega: 1994. — autor Dragan Šunjo. — VHS;
- PUNO, PUNO MRTVIJA PRIRODA / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
- RUKE — RANKO MARINKOVIĆ / samostalni autor, Požega: 1994. — autor Dragan Šunjo. — VHS;
- SLAVONSKA RAPSODIJA / samostalni autor, Požega: 1994. — autori Željko Lukić, Dušan Mirković. — VHS;
- SLIJA NA SLIJU / Suncokret Video Workshop: 1994. — autor Ismir Hodžić. — SVHS;
- SLOVA / samostalni autor, Delnice: 1994. — autor Željko Majnarić. — VHS;
- START (THE END) / Suncokret Video Workshop: 1994. — autori Biljana Čakić, Nebojša Slijepčević. — VHS;
- STRAH OD PRIJELAZA / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
- ŠETALICA / samostalni autor, Ogulin: 1994. — autor Mario Lovnički. — VHS;
- ŠEZDESET SEKUNDI / Autorski studio Zagreb: 1994. — autorica Tomislava Vereš. — SVHS;
- T. R. I. P. / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1994. — autor Damir Čučić. — VHS;
- THE SHOW MUST GO ON / KK Piccolo, Požega: 1994. — autor Mladen Krstanović. — VHS;
- THICKENS / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Vjeran Blašković. — VHS;
- TO SMO MI / Video družina COOO Dubrava: 1994. — autor Željko Konatić. — VHS;
- UVJEK ME UHVATE / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Milan Rališ. — VHS;
- VIDEO PICTURE POSTCARD / GFR Film-video, Požega: 1994. — autor Vjeran Blašković. — VHS;
- WALK / Autorski studio Zagreb: 1994. — autor Drago Doppler. — 16 mm, 1 min;
- 1995.**
- ALPINIZAM / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1995. — autor Stjepan Vidaković-Jurčević, k. i mt. Milan Bunčić. — SVHS, 0.51 min;
- AMOROVA STRIJELA / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1995. — autor Stjepan Vidaković-Jurčević. — SVHS, 0.28 min;
- AUTOPORETRIT / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1995. — autor Stjepan Vidaković-Jurčević, k. i mt. Milan Bukovac. — SVHS, 0.52 min;
- BILJAR 8 / COOO Dubrava, Zagreb: 1995. — autor Željko Konatić. — VHS, 0.48 min;
- BISTRO »D« / COOO Dubrava, Zagreb: 1995. — autor Željko Konatić. — VHS, 0.56 min;
- BLAGO / samostalni autor, Delnice: 1995. — autor Željko Majnarić, mt. Josip Kordić. — VHS, 1.22 min;
- BRZINA / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1995. — autori Alan Bahorić, Marko Raos. — VHS, 1.04 min;
- BRZINA UBIJA / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1995. — autori Alan Bahorić, Marko Raos. — VHS, 0.42 min; BUNAR / GFR film-video, Požega: 1995. — autorice Marija Nikolić, Katarina Polić, k. i mt. Milan Rališ. — VHS, 1.00 min;
- CHAIR & ASHTRAYS / Dekonstrukcija film, Zagreb: 1995. — autor Tomislav Šango, k. Mirko Pivčević, mt. Žarko Korać. — 16 mm, 0.45 min;
- CHILDE HAROLD / GFR film-video, Požega: 1995. — autor Vjeran Blašković. — VHS, 1.00 min;
- CITIZEN / samostalni autori, Zagreb: 1995. — autori Nebojša Slijepčević, Biljana Čakić. — Vhsamostalni autorS, 0.59 min;
- CLICK / GFR film-video, Požega: 1995. — autorica Gabriela Polak, k. i mt. Milan Rališ. — VHS, 1.00 min;
- CUT »N« JOY / GFR film-video, Požega: 1995. — autor Vjeran Blašković. — VHS, 0.40 min;

DOLAZAK TRKAČA NA STADION LA CLOTAT / GFR film-video, Požega: 1995. — autor: Predrag Zima, mt. Vjeran Blašković — VHS, 0.55 min;

FLAME / GFR film-video, Požega: 1995. — autor Predrag Zima. — VHS, 0.59 min;

FRAMES / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1995. — autor Milan Bukovac. — 16 mm, svjetloton, 1.00 min;

INDU / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1995. — autor Bulog-art group. — VHS, 1.04 min;

JEDAN NIJE VRIJEDAN / Kino klub Liburnija-film, Rijeka: 1985. — autor Duško Stipeč, k. i mt. Damir Debeuc. — 16 mm, mag, 1.04 min;

KLONDIKE STORY / GFR film-video, Požega: 1995. — autor Velimir Grgić, k. i mt. Milan Rališ. — VHS, 1.00 min;

KRATKO O... / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1995. — autor Miroslav Lehpamer, k. Damir Sablić, mt. Damir Čučić. — VHS, 0.58 min;

LJUBAVNIK JEDNE GLUMICE / Dekonstrukcija film, Zagreb: 1995. — autor Tomislav Šango, k. Mirko Pivčević, mt. Dana Budisavljević. — 16 mm, 1.05 min;

MAJMJUN I BIT / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1995. — autor Damir Čučić. — SVHS, 0.59 min;

MIX / Kino klub Liburnija-film, Rijeka: 1985. — autor Rudi Bujan. — S/8, mag., 1.24 min;

MOGU TO I ONI / COOO Dubrava, Zagreb: 1995. — autor Željko Konatić. — VHS, 1 min;

NAKON TOGA / COOO Dubrava, Zagreb: 1995. — autor Stjepan Herceg. — VHS, 0.54 min;

NIJE KAMERA ZA SVAKOG / COOO Dubrava, Zagreb: 1995. — autor Željko Konatić. — VHS, 0.56 min;

POREZ / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1995. — autor Alan Bahorić. — VHS, 0.42 min;

...PRETVORBA... / KK Mursa, Osijek: 1995. — r. Damir Berlančić, Marina Kulešević, sc. Mirela Pirić, k. i mt. Zoran Bešlić. — VHS, 1.04 min;

PROLAZI SVE / COOO Dubrava, Zagreb: 1995. — autorica Hannelore Šivalic. — VHS, 0.30 min;

PUŠENJE / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1995. — autori Alan Bahorić, Marko Raos. — VHS, 0.35 min;

PUŠENJE SKRAĆUJE ŽIVOT / GFR film-video, Požega: 1995. — autorice Martina Toman, Kornelija Žanić, k. i mt. Milan Rališ. — VHS, 1.00 min;

PUŠITI ILI NE PUŠITI PITANJE JE SAD / COOO Dubrava, Zagreb: 1995. — autor Marija Habijanec. — VHS, 0.34 min;

RAD UBIJA / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1995. — autor Alan Bahorić, k. i mt. Vedran Šamanović. — VHS, 0.46 min;

RAZGOVORI UGODNI / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1995. — autor Tomica Horvat. — VHS, 0.58 min;

REWIND / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1995. — autor Milan Bunčić. — SVHS, 0.59 min;

RONDO / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1995. — autor Damir Sablić, k. Miroslav Lehpamer, mt. Hrvoje Horvat. — SVHS, 0.57 min;

SITNA DUŠA / samostalni autor, Zadar: 1992. — autor Stipe Blašković. — VHS, 1 min;

TRI PERSPEKTIVE / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1995. — autor Damir Čučić, k. Hrvoje Horvat. — SVHS, 0.59 min;

UBI ŠVEDSKA SAM / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1995. — autor Silvio Lenart, mt. Hrvoje Horvat. — SVHS, 0.59 min;

UDALJAVANJE / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1995. — autor Milan Bukovac. — SVHS, 0.59 min;

UNITED COLOR OF UP SIDE DOWN / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1995. — autor Vlado Zrnić. — SVHS, 0.54 min;

VITA ACTIVA / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1995. — autor Damir Sablić, k. Hrvoje Horvat, mt. Damir Čučić. — SVHS, 0.30 min;

WHERE IS THE FILM? / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1995. — autori Tomislava Vereš, Milan Bukovac. — SVHS, 0.59 min;

ZRCALO / GFR film-video, Požega: 1995. — autor Dario Vuković k. i mt. Milan Rališ, Josip Matić. — VHS, 0.56 min;

1996.

18-11 / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1995. — autor Vedran Šamanović, mt. Teo Matković. — VHS, 0.59 min;

1996. = 4990. — 40% = PROSPERITET / GFR Film-video, Požega: 1996. — autor Vjeran Blašković. — VHS, 0.59 min;

23.59 / Filmska autorska grupa *Enthusia planck*, Samobor: 1996. — autor Hrvoje Horvat. — SVHS, 0.59 min;

AUTOBUSNI PRIJEVOZ / samostalni autor, Požega: 1996. — autor Stjepan Sabljak. — VHS, 0.47 min;

CRASH / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1996. — autori: Tomislava Vereš, Milan Bukovac. — SVHS, 0.59 min;

CRVENI PONOVO MARŠIRAJU / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1996. — autor Teo Matković. — VHS, 0.58 min;

DANI PREŽIVJELOG RATNIKA / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1996. — autor Vedran Šamanović, ton sastav *Bulog*. — VHS, 0.57 min;

FRANJO ILI TEHNO / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1996. — autori Grupa O. — VHS, 0.59 min;

GOSPODIN DO / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1996. — autor Milan Bunčić. — SVHS, 0.59 min;

HOLOGRAM / GFR *Film-video*, Požega: 1996. — autor Josip Matić. — VHS, 0.59 min;

I FEEL GOOD / GFR *Film-video*, Požega: 1996. — autorica Maja Gašparović, k. mt. Josip Matić, ton Davor Vezmar. — VHS, 1.00 min;

IDEJA / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1996. — autor Krešimir Kolar, ton Miroslav Lehpamer. — VHS, 0.27 min;

JEDAN / samostalni autori, Zagreb: 1996. — autori: Ana Šimić, Marko Raos, Kristian Kožul. — VHS, 0.50 min;

JESTE LI ČULI / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 1996. — Alan Bahorić, k. Vedran Šamanović. — VHS, 0.56 min;

JOŠ LITRA JEDNA / Foto-kino-video klub *Zaprešić Zaprešić*: 1996. — autor Miroslav Klarić. — VHS, 1.00 min;

KAKO NASMIJATI DIJETE? / Videoklub *Mursa*, Osijek: 1996. — autor Damir Berlančić, sc. Mirela Pirić, mt. i ton Dario Kukučka. — VHS, 1.00 min;

KONCERT / Videoklub *Mursa*, Osijek: 1996. — autor Zoran Bešlić. — VHS, 0.52 min;

LAŽNA ISTINA / Videodružina COOO *Dubrava*, Zagreb: 1996. — autor Mili-voj Labudić, mt. Željko Konatić. — VHS, 0.56 min;

LEGALIZE IT! / GFR *Film-video*, Požega: 1996. — autor Velimir Grgić, k. mt. i ton Josip Matić. — VHS, 1.00 min;

LET / KK *Liburnija-film*, Rijeka: 1996. — autorica Koraljka Kirinčić. — VHS, 1.00 min;

LJUBAV U PREDGRADU / O. R. D. R., Zagreb: 1996. — autor Tomislav Šango, sc., mt, i ton Žarko Kovač. — VHS, 1.00 min;

LJUBAVNA PRIČA / samostalni autor, Zagreb: s. d. — autor Marko Raos. — VHS, 0.57 min;

MANGA / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1996. — autor Alen Forjan, k. Marko Raos, mt. i ton Teo Matković. — VHS, 0.57 min;

MARTHA IS DEAD / KK *Zagreb*, Zagreb: 1996. — autor Davor Kanjir, k. Mirko Pivčević. — VHS, 0.47 min;

MODERATO CANTABILE / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1996. autori: Grupa F: 451. — VHS, 1.00 min;

MOJ PRIJATELJ / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1996. — autor Damir Čučić, k. Dragan Marković, mt. Jadranko Kakša. — SVHS, 0.59 min;

MURSA-ESEG-OSIJEK / Videoklub *Mursa*, Osijek: 1996. — autorica Đurđica Berlančić, k. i mt. Zoran Bešlić. — VHS, 1.00 min;

NIŠTA MI NIJE BILO SVETO / samostalni autor, Požega: 1996. — autor Stjepan Sabljak. — VHS, 0.58 min;

NIŠTA NIŠTA / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1996. autori: Grupa F-451. — VHS, 38 min;

OKO / Filmska autorska grupa *Enthusia planck*, Samobor: 1996. — autor Damir Čučić, k. Dragan Marković, mt. Jadranko Kakša. — SVHS, 0.38 min;

PAKLENA NARANČA MX / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1996. — autor Siniša Bajt. — VHS, 0.50 min;

PITI ILI NE PITI / GFR *Film-video*, Požega: 1996. — autor Željko Markić, k. mt. i ton Josip Matić. — VHS, 0.59 min;

PLES / *Liburnija-film*, Rijeka: 1996. — autor Tanja Golić. — VHS, 1.00 min;

POSILJE OSAM / Autorski studio — *fotografija, film, video*, Zagreb: 1996. — autorica Jasna Posarić, k. i mt. Milan Bukovac. — VHS, 1.00 min;

RAĐANJE / Autorski studio — *fotografija, film, video*, Zagreb: 1996. — autor Tomica Horvat, mt. Milan Bukovac. — VHS, 0.59 min;

RAT SVJETOVA / Foto-kino-video klub *Zaprešić*, Zaprešić: 1996. autor Miroslav Klarić. — VHS, 1.00 min;

RAZGLEDNICA DUBROVNIKA / Videodružina COOO *Dubrava*, Zagreb: 1996. — autor Željko Konatić. — VHS, 0.58 min;

RUŽNI PRLJAVI ZLI / KK *Piccolo*, Požega: 1995. — autorica Samir Flajsig, k. i mt. Mladenko Krstanović. — VHS, 1.00 min;

SAMO JEDNOM SE LJUBI / GFR *Film-video*, Požega: 1996. — autor Marija Nikolić, k., mt. i ton Josip Matić. — VHS, 1.00 min;

SCAVENGER / KK *Liburnija-film*, Rijeka: 1996. — autorica Koraljka Kirinčić. — VHS, 1.00 min;

SVATKO IMA SVOJE BUBE / *Piccolo*, Požega: 1996. — autor Mladenko Krstanović, sc. Martina Fritzenschaft, ton Krešo Fumić. — VHS, 1.00 min;

ŠMRČ! / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1996. — autor dr. Sviben Bitanga. — VHS, 0.59 min;

THE TRAFFIC / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1996. — autor Dalibor Tunguz. — SVHS, 0.58 min;

TRI BOJE / Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb: 1996. — autori: Marko Raos i Kristian Kožul. — VHS, 0.55 min;

TWIST AND SHOUT / GFR *Film-video*, Požega: 1996. — autor Amir Spahić, k. mt. i ton Josip Matić. — VHS, 1.00 min;

ZABRANJENO URINIRANJE / samostalni autor, Požega: 1996. — autor Stjepan Sabljak. — VHS, 0.49 min;

1997.

...A MOGLO JE BILO KAKO / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1997. — autor Vedran Šamanović, mt. Teo Matković, ton Alan Bahorić, SVHS, 1.00 min;

ČOVJEK KOJI JE... / GFR *Film-video*, Požega: 1997. — autorica Marija Nikolić, k., mt. i ton Josip Matić. — VHS, 1.00 min;

DANI PREŽIVJELOG RATNIKA / Vedran Šamanović, Zagreb: 1996. — autor Vedran Šamanović. — 16 mm, color, 1.00 min;

DVADESET SEKUNDI LOŠEG FILMA / HRT, Zagreb: 1996. — autor Damir Čučić. — gl. Dražen Karija. — reklamni, BETA, color, 1 min;

GORKA ISTINA / GFR *Film-video*, Požega: 1997. — autor Josip Matić, mt. Siniša Veir. — VHS, 1.00 min;

GRAFITI / Videoklub *MURSA*, Osijek: 1997. — autorica Mirela Pirić, k. Damir Berlančić, mt. Mario Ivančić. — VHS, 0.28 min;

INICIJACIJA (U ŽENU) / samostalni autor: 1997. — autorica Antonella Pehar, k. Tomislav Trumbetaš, mt. Žarko Korać. — VHS, 1.00 min;

JASMIN — FILM / Jasmin film, Zagreb: 1997. — autor Jasmin Handžić-Vitez. — HS, 1.00 min;

M.O.Z.A.K. (ZADNJE POKRETNE SLIKE) / GFR *Film-video*, Požega: 1996. — autor Vjeran Blašković. — VHS, 0.58 min; NEŠTO OSOBNO / Autorski studio — *fotografija, film, video*, Zagreb: 1997. — autor Milan Bukovac, mt. Tomislava Vereš. — 16mm, 24 sl/min, 1.00 min;

OPTIČKA VARKA / FAG *Enthusia planck*, Samobor: 1997. — autor Krešimir Kolar, k. i mt. Hrvoje Horvat. — VHS, 1.00 min;

PLJAČKA / Foto-kino-video klub *Zaprešić*, Zaprešić: 1997. — autor Miron Sršen, mt. Krešimir Tkalec, ton Miroslav Mutak. — VHS, 0.59 min;

POPIŠAONICA / samostalni autor, Zagreb: 1997. — autor Željko Konatić. — VHS, 0.38 min;

PRIČA S KROVA / Zagreb film, Zagreb: 1997. — autorice Ana Marija Vidaković, Sanja Slijepčević, k. Srećko Brkić. — gl. Bruno Kovačić. — ani, 35 mm, color, 1.00 min;

PRIVLAKA / samostalni autor, Zagreb: s. d. — autor Tomislav Šango, k. Mirko Pivčević, mt. Veljko Segarić. — VHS, 0.59 min;

PUT U RAJ / Vedran Šamanović, Zagreb: 1996. — autor Vedran Šamanović. — 16 mm, color, 1.00 min;

QUO VADIS / Foto-kino-video klub *Zaprešić*, Zaprešić: 1997. — autor Miroslav Klarić, ton Mladen Kuhar. — SVHS, 1.00 min;

RUPA / Kinoklub *Split*, Split: 1997. — autor Maksimilijan Zubanović, k. Josip Pavelić, mt. Vladimir Sviloković. — SVHS, 1.00 min;

S DRUGE STRANE / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 1997. — autor Milan Bunčić, k. i mt. Milan Bukovac, mt. Damir Čučić. — SVHS, 0.59 min;

SAMOSPOZNAJA / samostalni autor, Zagreb: 1997. — autor Miran Krčadinac, mt. i ton Dana Budisavljević. — SVHS, 0.58 min; SUPER 2 / Kinoklub *Split*, Split: 1997. — r. Zoran Brešan, sc. Boris Obradović, k. Josip Pavelić, mt. Alem Hinić. — VHS, 1.00 min;

ŠTO TI MISLIŠ / FAG Enthusia planck, Samobor: 1997. — autor Mirko Čakančić, k. Hrvoje Horvat, mt. Damir Čučić. — VHS, 1.00 min;

U DANIMA GODINE / Kinoklub *Zagreb*, Zagreb: 1997. — autor Vedran Šamanović, mt. Alan Bahorić, Milan Bukovac. — SVHS, 0.54 min;

WHERE IS THE SOUND / Foto-video klub Učenički dom Križevci, Križevci: s. d. — autor Igor Hranilović. — VHS, 0.59 min;

ZADIMLJENA SPIKA / Videodružina COO-Dubrava, Zagreb: 1997. — autor Mario Gregurić, mt. Željko Konatić. — VHS, 0.59 min;

ŽENSKA / Kinoklub *Liburnia-film*, Rijeka: 1997. — autorica Tanja Golić. — VHS, 0.46 min;

Inozemni gosti festivala u Požegi:

»AKK — SKOPJE« / Makedonija, Akademski kinoklub, Skopje: 1997. — autor Petre Čapovski, k. i mt. Slobodan Kostovski. — SVHS, 1.00 min;

ARE YOU KID-ING / Švedska, samostalni autor: s. d. — autor Hugo Runeborg. — VHS, 0.58 min;

BUS — STOP HARLEM / Mađarska, GLOBE GROUP: 1996. — autor Poroszlai Eszter. — VHS, 0.55 min;

CATCH AS YOU CAN / Češka Republika, MOKAF, Mohelnice: 1995. — autor Ladislav Pecha. — VHS, 1.00 min;

CHYTTE HO (GET SHORTY) / Češka Republika, SAVAT, Praha: 1996. — autor Petr Lašek. — 59 min;

CLIK FLASH / Italija, Vigevano, 1993. — autor Pippo Failla. — VHS, 1.00 min;

COMMUNICATIE / Nizozemska, Videogroep De Branding: 1993. — autor Gerard van Rootselaar. — SVHS, 0.52 min;

DE HUISARTS OP BEZOEK / Belgija, VTB — Vab Smalfilm en Videoclub *Spo-tlicht*: 1996. — autor Irène Geernaert. — VHS, 1.00 min;

DONKEY EXPO / Švedska, samostalni autor: s. d. — autor Björn Andreasson. — VHS, 0.59 min;

GHOST — IMAGE / Mađarska, *Hungarian independent film & video*, Budapest: s. d. — autori: Janos Domokos, Peter Domotor, VHS, 1.00 min;

GOAL / Nizozemska, *Beverse film-videoclub*, Beveren: 1995. autori: Ongena-Van Bogaert. — SVHS, 1.00 min;

GOD / Švedska: s. d. — autor Johannes Runeborg. — VHS

HALO / Češka Republika, Video-film studio Usti nad Labem: 1996. — autor Renotiére, Ivo. — VHS, 0.41 min;

HEARTBEATS / Švedska: 1995. — autor Johannes Runeborg. — VHS

IM LETZTEN MOMENT / Njemačka, Videofilmer Senftenberg: s. d. — autor Dr. Frank Dietrich. — VHS, 1.00 min;

INFORMACE / Češka Republika, MOKAF, Mohelnice: 1996. — autor Vladimír Doffek. — VHS, 1.00 min;

JOHNNY & THE GANGSTER / Švedska: s. d. — Per Lindgren. — VHS

KONJUNKTUR / Švedska: s. d. — autor Per Edstrom. — VHS

LOCHRISTI GRAAG GEZIEN / Lochristi: 1996. — autor Bernard Benoot. — VHS, 1.00 min;

LOCUS / Njemačka, BDFA-Archiv: 1995. — autori Frank Vöhringer, Kurt Schneider. — VHS, 1.00 min;

MADNESS / Nizozemska, *Beverse film-videoclub*, Beveren: 1994. — autori Ongena-Van Bogaert. — SVHS, 1.00 min;

MATT (MATE) / Švedska, *Sveriges film-ock videomatorer*: 1996. — autor Johannes Runeborg. — VHS, 1.00 min;

MY LITTLE VILLAGE / Mađarska, *Hungarian independent film & video*, Budapest: s. d. — autor Csaba Uhrin. — VHS, 1.00 min;

NOCTURNE / Finska, Helsingin Filmi — Ja Videokuvaajat R. Y.: 1997. — autor Toni Tolin. — VHS, 0.59 min;

ONE MINUTE OF HIS LIFE / Češka Republika, MOKAF, Mohelnice: 1996. — autor Pavel Nenkovsky. — VHS, 1.00 min;

SEXBOM / Belgija, BOCAM: 1997. — autor Richard Marshall. — SVHS, 1.00 min;

SKYLDIG (GUILTY) / Švedska, *Sveriges film-och videomatorer*: 1996. — autor Per Edstrom. — VHS, 1.00 min;

SPLIT / Češka Republika, Čas, Mohelnice: 1995. — autor Josef Bouše. — VHS, 1.00 min;

STRONG / Nizozemska, *Beverse film-videoclub*, Beveren: 1993. — autori: Ongena-Van Bogaert. — SVHS, 1.00 min;

STRONGNESS / Švedska: s. d. — autor Sten Cederqvist. — VHS

THE MISER / Belgija, Smalfilmclub Heist-op-Den-Berg: 1997. — autor Tim Verschaeren, sc. Alfons Verschaeren. — SVHS, 1.00 min;

UNDER BLUE LINE / Mađarska: s. d. — autori Istvan Komar, Sandor Nagy. — VHS, 1.00 min;

UZ 23-49 REGISTRATIOn NUMBER MOTORCYCLE / Mađarska, Black & white Studio: 1995. — autori Andras Pacsay, Gabor Klapesik. — VHS, 1.00 min;

VAŠI KOMARCI / Češka Republika, MOKAF: 1996. — autor Miloslav Pátek. — SVHS, 1.00 min;

VORSICHT FALLE / Austrija, Spittal an der Drau: s. d. — autor Franz Wiesur. — SVHS, 1.00 min;

WERBUNG / Austrija, Salzburg: s. d. — autor Herbert Schencher. — VHS, 1.00 min;

WINDOW / Poljska, samostalni autor: 1996. — autor Grzegorz Filipowicz. — SVHS, 1.00 min;

ŽEBRIK / Češka Republika, ČAS Praha: 1995. — autor Milan Haškovec. — VHS, 1.00 min;

DAN KAD SU IZUMRLI DINOSAURI / Zagreb film, Zagreb: 1997. — autori Tomislav Zlatić, Ivan Prlić. — gl. Tomislav Babić. — ani, BETA, color, 1.00 min;

Jednominutni film na Danima hrvatskog filma:

GLAVNO JELO / Zagreb film, Zagreb: 1997. — autori Korana Bašić, Davor Međurečan. — gl. Tomislav Babić. — ani, BETA, color, 1.00 min;

GOVOR TIJELA / Crna ovca, Zagreb: 1996. — autor Darko Vernić-Bundi, mt. Robert Petrinc. — gl. Zoran Svirig. — spot, BETA, color, 1.00 min;

MAJMUNSKA PERSPEKTIVA / Zagreb film, Zagreb: 1997. — autori Martina Domanovac, Stjepan Lukić, k. Srećko Brkić. — gl. Bruno Kovačić. — ani, 35 mm, color, 1 min;

NA KRAJU TRIKA / Zagreb film, Zagreb: 1997. — autori Ilijana Marin, Tomislav Beštak, sc. Mladen Gospočić, Ilijana Marin, k. Srećko Brkić. — gl. Bruno Kovačić. — ani, 35 mm, color, 1.00 min;

PUTOVANJE OKO SVIJETA U 60 SEKUNDI / Zagreb film, Zagreb: 1997. — autorice Mirela Ivanković, Tatjana Brajković. — gl. Tomislav Babić. — ani, BETA, color, 1.00 min;

TOMISLAV GOTOVAC / Plavi film, Zagreb: 1996. — autor Tomislav Gotovac, k. Zoran Happ, mt. Davor Pečarina. — gl. Billie Holliday. — BETA, color, 1 min;

AUTORI JEDOMINUTNIH FILMOVA

Bahorić, Alan

JESTE LI ČULI
POREZ RAD UBIJA

Bahorić, Alan; Raos, Marko

BRZINA
BRZINA UBIJA
PUŠENJE

Bajt, Siniša

PAKLENA NARANČA MX

Bašić, Korana; Međurečan, Davor

GLAVNO JELO

Berlančić, Damir

KAKO NASMIJATI DIJETE?

Berlančić, Damir; Kulešević, Marina

...PRETVORBA...

Berlančić, Đurđica

MURSA-ESEG-OSIJEK

Bešlić, Zoran

KONCERT

Bitanga, Sviben

ŠMRC!

Blašković, Stipe

SITNA DUŠA

Blasković, Vjeran

VIDEORAZGLEDNICA
VIDEO PICTURE POSTCARD
THICKENS
CHILDE HAROLD
CUT »N« JOY
M. O. Z. A. K. (ZADNJE POKRET-
NE SLIKE)

1996. = 4990. — 40% = PROSPE-
RITET

Blasković, Vjeran; Rosić, R.

POŽEGA NOĆU
POŽEŠKI GRAFITI
DELIRIUM

Brešan, Zoran

SUPER 2

Bujan, Rudi

MIX

Bukovac, Milan

FRAMES
HEADACHE
NEŠTO OSOBNO
UDALJAVANJE

Bulog-art group

INDU

Bunčić, Milan

GOSPODIN DO
REWIND
S DRUGE STRANE

Čakanić, Mirko

ŠTO TI MISLIŠ

Čakić, Biljana; Slijepčević, Nebojša

START (THE END)
CITIZEN

Čučić, Damir

DVADESET SEKUNDI LOŠEG FIL-
MA
IZAĐI IZ MENE
MAJMU I BIT
MOJ PRIJATELJ
OKO

STRAH OD PRIJELAZA

T. R. I. P.
MRTVA PRIRODA
LJUBAV
PUNO, PUNO MRTVIJA PRIRODA
DUŠA
POD PRISMOTROM
OVISNOST
FLORA I FAUNA
TRI PERSPEKTIVE

Domanovac, Martina; Lukić, Stjepan
MAJMUNSKA PERSPEKTIVA

Doppler, Drago

WALK

Drežnjak, K.

PLETERNICA — SLIKE IZ PROŠ-
LOSTI

Flajsig, Samir

RUŽNI PRLJAVI ZLI

Forjan, Alen

MANGA

Gašparović, Maja

I FEEL GOOD

Gerbec, M.; Švajda, V.; Baltić, D.

TRAŽI, TRAŽI, PA ČEŠ NAĆI

Golić, Tanja

PLES
ŽENSKA

Gotovac, Tomislav

TOMISLAV GOTOVAC

Gregurić, Mario

ZADIMLJENA SPIKA

Grgić, Velimir KLONDIKE STORY LEGALIZE IT! POČETAK KRAJA MILICIJA TRENIRA SKUPOČU	Kirinčić, Koraljka LET SCAVENGER	Matić, Josip GORKA ISTINA HOLOGRAM
Grupa F: 451 MODERATO CANTABILE NIŠTA NIŠTA	Klarić, Miroslav JOŠ LITRA JEDNA QUO VADIS RAT SVJETOVA	Matković, Teo 18-11 CRVENI PONOVO MARŠIRAJU
Grupa O FRANJO ILI TEHNO	Knjaz, Robert NOMINATIV-PREZERVATIV-DATIV ČIK POGODI	Mirković, D. UTRKA
Habijanec, Marija PUŠITI ILI NE PUŠITI PITANJE JE SAD PRIJATELJSTVO ČEKANJE PARNI VALJAK	Kolar, Krešimir IDEJA OPTIČKA VARKA	Nikolić, Marija ČOVJEK KOJI JE... SAMO JEDNOM SE LJUBI
Handžić-Vitez, Jasmin JASMIN — FILM	Konatić, Željko BILJAR 8 BISTRO »D« MOGU TO I ONI NIJE KAMERA ZA SVAKOG POPIŠAONICA RAZGLEDNICA DUBROVNIKA TO SMO MI, EPP	Oberan, Vedran CIRCLE
Herceg, Stjepan NAKON TOGA NIKOTIN	Krčadinac, Miran SAMOSPOZNAJA	Pavić, Karolina; Antić, Barbara NE DAJ MI VIDJETI WHAT A WONDERFUL WORLD POŽEGA (GRAD ČINE LJUDI) POŽEŠKI VELIKANI
Hodžić, Ismir SLIJA NA SLIJU EUROPE NEMA VEZE ŠTO SAM ZADNJI	Krstanović, Mladenko KONCERT THE SHOW MUST GO ON SVATKO IMA SVOJE BUBE	Pehar Antonella INICIJACIJA (U ŽENU)
Horvat, Hrvoje 23.59	Labudić, Milivoj LAŽNA ISTINA ONI DOLAZE	Pirić, Mirela GRAFITI
Horvat, Tomica PRAVI POGLED RAĐANJE RAZGOVORI UGODNI	Lehpamer, Miroslav KRATKO O...	Polak, Gabriela A BOO CLICK
Hranilović, Igor WHERE IS THE SOUND	Lenart, Silvio UBI ŠVEDSKA SAM	Polić, Katarina BUNAR
Ivanković, Mirela; Brajković, Tatjana PUTOVANJE OKO SVIJETA U 60 SEKUNDI	Lovnički, Mario ŠETALICA FOTO PORTRET NO 1 FOTO PORTRET NO 2	Posarić Jasna POSLIJE OSAM
Ivanović I., G.; Milaković, B. POTHODNIK	Lucić, M. SLAP	Rališ, Milan FILM BEeThOveN UVIJEK ME UHVATE
Ivanović, I. TO VEĆ I PTICE ZNAJU	Lukić, Željko; Mirković, Dušan SLAVONSKA RAPSODIJA	Raos, Marko LJUBAVNA PRIČA
Ježovita, Josip BUM JOOOJ	Majnarić, Željko BLAGO MISLILAC JURSKI PARK 2 KOTAČ SLOVA	Raos, Marko; Kožul, Kristian TRI BOJE
Jurilj, Željko OPREZ OSVETA	Marin, Ilijana; Beštak, Tomislav NA KRAJU TRIKA	Sablić, Damir RONDO VITA ACTIVA
Kanjir, Davor MARTHA IS DEAD	Markić, Željko PITI ILI NE PITI	Sabljak, Stjepan AUTOBUSNI PRIJEVOZ NIŠTA MI NIJE BILO SVETO ZABRANJENO URINIRANJE
		Spahić, Amir TWIST AND SHOUT
		Srnić, Vesna GUTLJAJI

Sršen, Miron PLJAČKA	HAPPENING POSSEGA BY MINUTE 3.66 ‰	Haškovec, Milan ŽEBRIK
Štipeč, Duško JEDAN NIJE VRIJEDAN	Zegnal, Maja EKO-ZOV	Komar, Istvan; Nagy, Sandor UNDER BLUE LINE
Šamanović, Vedran DANI PREŽIVJELOG RATNIKA PUT U RAJ U DANIMA GODINE ...A MOGLO JE BILO KAKO	Zlatić, Tomislav; Prlić, Ivan DAN KAD SU IZUMRLI DINO- SAURI	Lašek, Petr CHYTTE HO (GET SHORTY)
Šango, Tomislav CHAIR & ASHTRAYS LJUBAV U PREDGRAĐU LJUBAVNIK JEDNE GLUMICE PRIVLAKA	Zrnić, Vlado BUĐENJE OBRATNICA UNITED COLOR OF UP SIDE DOWN	Lindgren, Per JOHNNY & THE GANGSTER
Šimičić, Ana; Raos, Marko; Kožul, Kristian JEDAN	Zubanović, Maksimilijan RUPA	Marshall, Richard SEXBOM
Šivalec, Hannelore MUSIC SHOW PROLAZI SVE	INOZEMNI GOSTI FESTIVALA U POŽEGI	Nenkovsky, Pavel ONE MINUTE OF HIS LIFE
Šprajc, Tomislav KARAOKE	Andreasson, Björn DONKEY EXPO	Ovári, Peter; Polaković, Tomáš POŠTAR ZVONI RAZ
Šunjo, Dragan IVANOV OSMJEH DJETINJSTVO PROŠLO SVRŠENO VRIJEME RUKE — RANKO MARINKOVIĆ	Benoot, Bernard LOCHRISTI GRAAG GEZIEN	Pacsay, Andras; Klapesik, Gabor UZ 23-49 REGISTRATION NUM- BER MOTORCYCLE
Toman, Martina; Žanić, Kornelija PUŠENJE SKRAĆUJE ŽIVOT	Bogaert, Ongena-Van GOAL MADNESS STRONG	Pátek, Miloslav VAŠI KOMARCI
Tunguz, Dalibor THE TRAFFIC	Bouše, Josef SPLIT	Pecha, Ladislav CATCH AS YOU CAN
Vernić-Bundi, Darko GOVOR TIJELA	Cederqvist, Sten STRONGNESS	Poroszlai, Eszter BUS — STOP HARLEM
Vidaković-Jurčević, Stjepan ALPINIZAM AMOROVA STRIJELA AUTOPORTRET	Čapovski, Petre »AKK — SKOPJE«	Renotière, Ivo HALO
Vidaković, Marija Ana; Slijepčević, Sanja PRIČA S KROVA	Dietrich Frank IM LETZTEN MOMENT	Rootselaar, Gerard van COMMUNICATIE
Vereš, Tomislava ŠEZDESET MINUTA	Doffek, Vladimir INFORMACE	Runeborg, Hugo ARE YOU KID-ING
Vereš, Tomislava; Bukovac, Milan CRASH WHERE IS THE FILM?	Domokos, Janos, Domotor, Peter GHOST — IMAGE	Runebog, Johannes GOD HEARTBEATS MATT (MATE)
Vuković, Dario ZRCALO	Edstrom, Per KONJUNKTUR SKYLDIG (GUILTY)	Uhrin, Csaba MY LITTLE VILLAGE
Zima, Predrag COLORS DOLAZAK TRKAČA NA STADION LA CIOTAT FLAME	Failla, Pippo CLIK FLASH	Verschaeren, Tim THE MISER
	Filipowicz, Grzegorz WINDOW	Wiesur, Franz VORSICHT FALLE
	Geernaert, Irène DE HUISARTS OP BEZOEK	Schencher, Herbert WERBUNG
		Schneider, Kurt LOCUS
		Tolin, Toni NOCTURNE

Nikica Gilić

Televizija i film

O jednom generičnom problemu hrvatske audiovizualne produkcije

1. Uvod

Nakon filmskih se festivala u raznim medijima često mogu pročitati i čuti pokušaji svođenja računa, komentari i polemike oko ispravnosti pojedinih nagrada, ali i oko temeljnih odrednica samoga festivala — programske politike, načina ocjenjivanja filmova i slično. Koliko god bili produkcijski skromni, šesti Dani hrvatskoga filma — Hrvatski festival kratkoga metra, održani u ožujku 1997., nisu u tome bili nikakva iznimka. U javnosti se, primjerice, pojavilo zanimljivo otvoreno pismo skupine nezadovoljnih autora »okupljenih oko dokumentarnog programa HRT-a«, pismo koje potiče na razmišljanje o problemima širim od teme kojom se bavi (Kinematografski Pedro, *Večernji list*, petak, 28. 3. 1997.)

Potpisnici spomenutoga pisma ističu svoje nezadovoljstvo činjenicom da na Danima nagrade u dokumentarnim kategorijama u načelu dobivaju »tzv. umjetnički filmovi snimljeni klasičnom filmskom tehnikom«, pa se »elitni filmski diskurs i celuloidni zapis« čine osnovnim uvjetom za dobivanje nagrada. Za razliku od tzv. »filmskog« pristupa, potpisnici ističu kako njihove (televizijske) uradke karakterizira »ponešto novinarski pristup«. Zbog nezadovoljstva činjenicom da na nagrađivani dokumentarci uglavnom pripadaju tradicionalnoj, filmskoj struji (dakle, nastaju »izvan sustava redovite dokumentarne proizvodnje HRT-a«), potpisnici zahtijevaju da se na sljedećim danima uvede zasebna natjecateljska kategorija, jer je, kako potpisnici kažu, »televizijski novinarski dokumentarac (ili emisija, ako hoćete), danas postao zasebnom formom u odnosu prema klasičnom (filmskom)« dokumentarcu.

Na prvi bi se pogled moglo činiti kako ničeg spornog nema u tome zahtjevu, osobito kada se uzme u obzir istinitost tvrdnje da ta nagrađivana »vrsta« doista zauzima lavovski dio minutaže festival-skoga programa. No, tu se radi o zadiranju u puno širu problematiku, u sklopu koje vrijedi skrenuti pozornost i na neke druge kategorije u kojima se nagrade dodjeljuju. Glazbeni je spot, primjerice, nedvojbeno televizijska vrsta (rod? žanr?) ako uzmemo kao kriterij temeljni i najčešći način (medij) prikazivanja. No, kraćim se uvidom u filmografiju šestih Dana hrvatskoga filma¹ možemo osvjedočiti o tome da su mnogi od prikazanih spotova izvorno snimljeni na filmsku vrpцу, primjerice Oktavijanom nagrađen *Stampedo* Jasne Zastavniković, kao i spot *Apokalipso* Radislava Jovanova Gonza (nagrada Ocjenjivačkog odbora). Do sada se nisu baš čuli zahtjevi da se razgraniče »filmski« spotovi od »video« spotova, što znači da se izbor tehnike (filmske ili video) ne smatra bitnim u ovom kontekstu. Stvar se dodatno komplicira i činjenicom da su uradci snimljeni na filmskoj vrpци na Danima u načelu prikazivani kao video projekcije, ali su ipak gledani kao filmovi, analogno komunikacijskoj situaciji do koje dolazi kada se filmovi prikazuju na televiziji.² Danas se s vremena na vrijeme, k tome, mogu na televiziji vidjeti ne samo glazbeni filmovi snimljeni u doba dok nije bilo ni video kamera ni magnetoskopa, nego i neki snimljeni prije izuma televizije. Jasno junaci takvih glazbenih filmova nisu ni Prince ni Michael Jackson nego, primjerice, Jimmy Rushing, Count Basie i Bessie Smith,

ali se i u takvim »pra-spotovima« mogu uočiti i neki postupci tipični za suvremene glazbene spotove. No, tim smo se zapažanjima već upleli u mrežu iz koje ćemo se lakše ispetljati pomoću nekih relevantnih teorijskih spoznaja.

2. Film i televizija

Pišući o razlikama i sličnostima filma i televizije, Hrvoje Turković ističe kako tehnološko-medijski argumenti za čvrsto odjeljivanje televizije od filma (veličina TV ekrana, narav svjetla, rezolucija slike, recepcijske razlike i sl.) trenutačno stanje stvari uzimaju kao temelj općih i apsolutnih normi (Turković, 1966: 65-67). Takvom univerzalističkom, supstancijalističkom usmjerenju (str. 67.) Turković suprotstavlja funkcionalistički pristup (str. 68-69), prema kojemu su razlike važne samo u mjeri u kojoj služe danim svrhama. K tome su obično »za ostvarivanje jednih svrha važne jedne razlike a druge nevažne (ili čak štetne), a za ostvarenje drugih svrha mogu biti važne posve druge razlike. A kako su svrhe povijesno promjenjive, kulturno ovisne, prigodno izborne, to će i njihovo ostvarivanje i medijski temelji, biti promjenjivi« (str. 68).

Takvo se razmišljanje, naravno, ne mora ograničiti na odnos filma i televizije, jer su i za praćenje drugih medija umjetničkoga stvaranja karakteristične slične, vremenom određene rasprave. Ilustracije radi, možemo podsjetiti kako su u sklopu tzv. »ozbiljne glazbe« mnogi recipijenti i kritičari bili sablaznuti svojedobnom pojavom »skladbi« u kojima se ništa ne svira, ali se zato glumi, te se, primjerice, klavir hrani sijenom. U tom su slučaju kazališne strukture prodrle u glazbu, ali je i unutar glazbe znalo biti sličnih recepcijskih i generičkih problema. Svijet jazza su tako, skoro od samih početaka ozbiljnije jazz kritike i publicistike, potresale polemike od kojih neke danas izgledaju pomalo nevjerovatno, dok su druge još aktualne. Primjerice, pojava stila nazvana be-bop doživjela je prije nekih pola stoljeća pravu anatemu nekih konzervativnijih kritičara, glazbenika i ljubitelja jazza, a utjecajni glazbenik Miles Davis (kojega neki smatraju sklonim podilaženju široj publici) nekoliko je godina prije smrti uzburkao strasti odsviravši pop-standard Time after time u sklopu nastupa na jednom jazz-festivalu.

Ako se zadržimo na spomenutim primjerima iz svijeta jazza, uočiti ćemo da je be-bop zaživo kao vrlo utjecajan stil, zbog čega su mnogi stariji glazbenici ostali bez posla. Što se drugoga primjera tiče, vrijedno je znati da danas na jazz festivalima, uz jazzere u konzervativnijem smislu te riječi, žare i pale i glazbenici koji su naziv jazz znatno proširili u pravcu roka, latinoameričke glazbe, bluesa, istočnjačke glazbe itd. Konzervativniji poklonici jazza (a to su danas i poklonici tzv. tradicionalističkog jazza i poklonici be-bopa) danas mogu biti rezignirani time što mnogi ljubitelji, primjerice, Chicka Coree, Milesa Davisa i Jana Garbareka ne haju puno za Louisa Armstronga, Dukea Ellingtona i Charlia Parkera, no mnogi velika-

ni jazz koji su stekli ime svirajući u »tradicionalnijim« stilovima, često su se okušavali i u različitim fuzijama. Pa i već spominjani Miles Davis je tako u mladosti svirao s Parkerovim naratajem, dok je veliki Dizzy Gillespie često i rado istraživao mogućnost spajanja jazz s latinoameričkim ritmovima. Spomenuti su primjeri, doduše, udaljeni od filmskoga polja, ali se čine dobrom ilustracijom razloga zbog kojih je potreban oprez i u razmatranjima filmskih problema. Moglo bi se, naime, ustvrditi kako ne bi trebalo postavljati pitanje apstraktne načelne opravdanosti razmatranja televizijskih dokumentaraca kao »zasebne forme« u sklopu dokumentarnoga filma, jer nema načelnih zapreka razvijanju televizijskoga dokumentarizma u zasebnu dokumentarističku vrstu. Treba, pak, imati na umu da je dokumentarni film (kako mu i ime kaže), ipak filmski rod (Peterlić, 1982.: 221). Zato se na ovome mjestu čini uputnim zapitati se ne samo bi li »televizijski dokumentarac« mogao biti zasebna vrsta, nego ponajprije, je li uopće riječ o filmskom stvaralaštvu.³

Na šestim su Danima hrvatskoga filma glazbeni spotovi, primjerice, prvi put izdvojeni iz kategorije namjenskoga filma, u sklopu koje su do tada bili ocjenjivani, a ta se promjena nikome nije učinila nimalo čudnom. Golema je, naime, i lako uočljiva formalno-strukturna i komunikacijsko-recepcijska razlika između, primjerice, Gonzova spota *U garaži* i reklame za pastu za zube; glazbeni su spotovi, primjerice, uklopljeni u kontekst glazbene industrije, a još se nije dogodilo da reklama za namještaj dobije glazbenu nagradu *Porin* za najbolji spot! Moglo bi se, doduše, postaviti i pitanje koliko su za procjenjivanje glazbenoga spota kompetentni filmski kritičari, branša ljudi (barem u Hrvatskoj) pretežito usmjerenih na igrani film, te u različitoj mjeri vičnih poetici dokumentarizma i eksperimentalizma.⁴ No, iskustvo nas uči da su na dosadašnjim Danima filmski kritičari bili prilično jednostušni u izdvajanju kvalitete iz ponude glazbenih spotova, što je solidan (premda ne nepogrešiv) pokazatelj određene valjanosti njihovih kriterija.

Nedvojbeno je da i televizija kao medij ima (barem) posljednjih desetljeća i svoje zasebne kritičare, pa se tako u mnogim dnevnicima i tjednicima televizijske emisije vrijednosno komentiraju, te dobijaju ocjene, taktuse, vijence, ruže i slično; ponekad anonimno, a nekada i s potpisom. Branko Vukšić, Ivan Starčević, Renato Baretić i Tanja Torbarina tek su neka imena sadašnjih i bivših televizijskih kritičara koja nam bez nekog kriterija prva mogu pasti na pamet. Žurnalistički pristup, doduše, vrlo često zanemaruje estetiku u ime politike, ali su neke televizijske vrste i u Hrvatskoj doživjele čak i esejističko-znanstvenu obradu onoga tipa i razine kakav se podrazumijeva kada je riječ o, primjerice, filmologiji ili o znanosti o književnosti. Tako je tzv. soap opera vrlo ozbiljno obrađivana u dva bloka tekstova objavljena u časopisu *Quorum* (brojevi 4/1995. i 4/5 1996.; priredio Dragan Jurak) a osim prijevoda stranih autora, ti su blokovi sadržavali i tekstove Jurice Pavičića, Ivice Ivaniševića i Dragana Juraka. Sva do sada spomenuta imena, pak, jasno pokazuju da određen broj kritičarskih pratitelja (i afirmatora) televizije dolazi iz redova filmskih kritičara, pa bi netko mogao izvući i zaključak kako su baš filmski kritičari u načelu prave osobe za ocjenjivanje svih televizijskih žanrova. To bi, međutim, bio logički i faktički neutemeljen zaključak. Nije tajna da, kao što postoje filmski festivali, u svijetu postoje i zasebni televizijski festivali a, premda među njima postoje i preklapanja u programu (Ogrestini *Isprani* dobar su primjer za to), najveći dio programa filmskih festivala naprosto ne spada na televizijske festivale, i obratno. Jasno, neki filmski kritičar može razviti afinitet, vrijednosne kriterije i spoznajne preduvjete nužne za sustavnije promišljanje televizijskoga programa, bilo u cijelosti, bilo samo nekih segmenata, no to ne poistječe nužno iz vokacije filmskoga kritičara.

3. Problemi s dokumentarcem

Dosadašnje okolišanje bilo nam je potrebno da bismo rasvijetlili neke aspekte konteksta filmske i televizijske proizvodnje, iz čega proizlazi još jedan zaključak: premda su i neki filmski kritičari vrlo ozbiljno pisali o igranim televizijskim serijama, prikazivanje takve jedne televizijske serije na Danima hrvatskoga filma ne bi bilo doživljeno kao nečija pogreška samo ako bi pojedina epizoda te serije imala značajke samosvojne organizacije kakvu obično većemo za film.⁵ Ta bi epizoda, naime, čak i ako nije izvorno snimljena na filmsku vrpcu, mogla biti ocjenjivana prema filmskim kriterijima, kao da je riječ o kratkometražnom ili srednjemetražnom filmu, zato što je strukturirana poput filma.

Jasnim se čini da ista pravila koja vrijede za igranu televizijsku produkciju moraju vrijediti i za televizijske dokumentarce, u nas dosta često prikazivane na filmskom festivalu, dakle u društveno-recepcijskom kontekstu bitno različitom od konteksta u kojem se promatra (konzumira) čisto televizijska proizvodnja. Pritom čak nije toliko važno je li neki dokumentarac izvorno snimljen na filmsku vrpcu, jer i takvi dokumentarci mogu biti više televizične nego filmske prirode; i u nas su, k tome, neki televizijski proizvodi (i igrani i dokumentarni) tek naknadno prebacivani na filmsku vrpcu, te slani na filmske festivale i u kino distribuciju!

Dokumentarci *Mirila* Vlade Zrnića, te *Pogačica*, *ročelica*, *mendulica* Vlatke Vorkapić, vrijednim su ocijenjeni i nagrađeni na šestim Danima na osnovi standardnih kriterija cjelovitosti, ritmičnosti, uvjerljivosti i semantičkoga bogatstva, premda je, kako se moglo čuti u festivalskim kuloarima, slavodobitnik Zrnić bio prilično nezadovoljan činjenicom da projekcija *Mirile* na Danima, iz tehničkih razloga, nije bila filmska. Istina je, doduše, da je, uz dva zasluženo nagrađena dokumentarna filma na ovogodišnjim Danima prikazan još samo jedan dokumentarni naslov izvorno snimljen na filmskoj vrpici, ali je zanimljivo da je riječ baš o prvom i drugom dijelu *Velebita u Andama* scenarijsko-redateljskoga dvojca Sandi Novak — Velimir Rodić. Naime, bez obzira na filmsku vrpcu, nikakvih dvojbi nema da je riječ o »prvom i drugom dijelu« putopisne televizijske emisije, odnosno o dvjema televizijskim emisijama, nedovoljno koherentne za pretjerano visoku ocjenu prema kriterijima uobičajenim kada se govori o dokumentarnom filmu (podvukao N. G.). No, zašto je to tako?

4. Zaključak

Ako prihvatimo poznatu tezu da televizijski program traži drukčiji (labaviji) tip koncentracije nego film (Turković, 1966.: 70), iz toga se može izvući zaključak da za televizijsku emisiju (primjerice dokumentarnu) nije potreban isti tip ni ista razina koherencije kao za film, jer je čvrstoći strukture nekog audiovizualnog djela očito proporcionalna količina i stalnost koncentracije nužna za njegovo ispravno razumijevanje. A to što je HRT producirala, primjerice, i *Mirilu* i *Pogačicu*, *ročelicu*, *mendulicu*, kao i, zašto ne spomenuti i taj primjer, Brešanov igrano-filmski hit *Kako je počeo rat na mom otoku*, u ovoj je priči najmanje važno.

Ako je vjerovati biltenu br. 5 ovogodišnjih Dana hrvatskoga filma, jedan od potpisnika otvorenog pisma koje nas je potaknulo na ovo kraće razmatranje kaže kako njegovi dokumentarci ne spadaju u kategoriju umjetničkog dokumentarca, »jer je za umjetnički dokumentarac potrebno puno više vremena a i puno drugačiji pristup«. Ako to znači da se kriteriji za vrednovanje televizijskog (novinarskog?) dokumentarca mogu razdvojiti od kriterija za vrednovanje filmskog dokumentarca (pri čemu produkcijska tvrtka, kao i filmska odnosno beta ili VHS materijalna baza nisu od presudne važnosti), nema valjanoga argumenta protiv zahtjeva da se televizijski dokumentarac vrednuje zasebno od filmskoga dokumentarca. Ja-

sno, pronalaženje i razrada takvih zasebnih kriterija nedvojbeno je u domeni rada televizijskih kritičara (odnosno teoričara), neovisno o tome bave li se oni i filmskom kritikom uz pisanje o TV programu. No, ako postoji vrijednosni sustav prema kojemu se ti nefilmski dokumentarci mogu zasebno vrednovati (a vjerojatno postoji), te ako bi taj sustav bio primarno televizične prirode, u Dane hrvatskoga filma kategorija televizijskoga dokumentarca iznimno bi se teško uklopila. Naime, sve se kategorije s Dana hrvatskoga filma, od srednjemetražnoga igranog filma do glazbenoga spota, procjenjuju kao da je riječ o filmovima, jer je za njih postignut svojevrstan društveni konsenzus da to jesu filmovi. Naravno, riječ je o konsenzusu koji bi vrlo teško mogao biti postignut bez utemeljenosti u strukturnim (dakle, formalnim) značajkama spomenutih audiovizualnih proizvoda.

Ako je slab uspjeh nekoga filma na vrijednosnoj ljestvici utemeljenoj prema filmskim kriterijima prouzročen televizičnošću, to ne mora pretjerano zanimati stručne ocjenjivače pred kojima leži zadaća izdvajanja najboljih filmova godišnje produkcije. U tom bi slučaju, pak, valjalo razmisliti nije li takav proizvod (usnimak?) možda naprosto televizijska emisija koju bi trebalo prikazati u primjerenom komunikacijskom okružju, na nekom televizijskom festivalu. A ako neki filmski naslov svojom poetikom zadovoljava i televizijske i filmske kriterije (ili možda pripada nekoj vrsti/žanru u kojemu film i televizija nisu razvili prepoznatljive formalne, pa čak ni komunikacijsko-receptivne razlike), time valjanost naših zapažanja neće biti poljuljana.⁶ Ta, po autore filma/emisije sretna činjenica, može naime biti tek još jedno osvjedočenje o srodnosti filma i televizije, a srodnost, po definiciji, ne podrazumijeva smao sličnosti, nego i razlike.

Bilješke

- 1 Vidi u devetom broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, str. 24-28
- 2 O formalno-tehničkim razlikama filma i televizije vidi u Turković, 1996., te ukratko u nastavku ovoga teksta.
- 3 Pridjev »televizijski« ne mora nužno upućivati na nužnost negativnoga odgovora na ovo pitanje, jer se, primjerice, uz naziv »glazbeni spot« vrlo često navodi i pridjev »video«, bez obzira na tehničku bazu, ili na rodovske odrednice zbog kojih se spotovi prikazuju i procjenjuju i na filmskom festivalu kakav su Dani hrvatskoga filma.
- 4 Ovdje bi se mogla možda povući i paralela s kazalištem, u kojemu kritičar kompetentan za procjenjivanje (primjerice) komedija i tragedija ne mora biti kompetentan za procjenjivanje opera ili baleta.
- 5 Znakovito je da će dobar film prikazan na televiziji puno lakše postati dobra »emisija«, nego što će dobra televizijska emisija (dokumentarna, informativna, zabavna, pa donekle i igrana) prikazana na filmskom platnu postati dobar film. O tome su se osvjedočili malobrojni pozorni prijatelji Dana hrvatskoga filma, a razlog tome mora biti u drugačijoj strukturi, prilagođenoj različitim komunikacijsko-receptivnim zakonitostima praćenja filmskih i televizijskih proizvoda.
- 6 Bilo bi, naime, vrlo neobično kada »općenitim društvenim orijentirima za tipsko receptijsko ponašanje« (Turković, 1966.: 70) ne bi bile prouzročene i neke strukturalne tendencije, ako već ne i zakonitosti. Dakle, drugim riječima, ako televizijski medij u načelu dopušta veće oscilacije u koncentraciji (op. cit.), za očekivati je da će i struktura pojedinih emisija pokazivati težnju mozaičnosti, odnosno labavijoj strukturi. Spominjani *Velebit u Andama* dobar je primjer za to, jer bi zacijelo bolje prošao na nekom televizijskom festivalu, nego na Danima hrvatskoga filma — Festivalu kratkog metra.

Bibliografija

Peterlić, Ante, 1982., *Osnove teorije filma*, Zagreb, Filмотeka 16.

Turković, Hrvoje, 1996., *Televizija prema filmu*, Dubrovnik, VII, br. 1., Dubrovnik, MH, str. 57-72

Nikica Gilić

Film and television

On the particular generic problem of Croatian audio-visual production

UDC 791.43:7.097
791.66(497.5

Ispravak

U tekstu B. Dovnikovića: *Pro-mašene analogije* (HFLJ br. 9), na str. 33 (početak desnog stupca) pogrešno je otisnuto: »novinaru talijanskog lista«, a ispravno treba biti: »novinaru staljinskog lista«.)

Unhappy with the fact that their TV-documentaries constantly fail to beat more »film-oriented« documentaries in the competition for the prizes awarded at the Croatian Festival of Short Films, a number of authors demanded that a new category be introduced in the Festival, that of the television documentary.

The functionalistic approach to generic questions connected to audio-visual genres (opposed to the universalistic approach) allows for the formation of separate, more journalistic genre/type of documentaries, but since film and television are separated both by communicational and the structural differences (the second type of differences often resulting from the first type), it seems quite obvious that »television documentaries« could hardly make the appropriate programme for a film festival. For, regardless of the often involuntary technical choice between filming and taping, and regardless of the fact that a television network may be the producer of an item of the film festival, it is the aesthetic criteria based on the century of film that the critics or/and the jury of a film festival will rely on. A good television show may very well be a very poor film (although a good film will usually make a good television broadcast), because the looser demands that television makes on viewer's concentration often result in the structure too loose to be acceptable for a good film. Consequently, even the best »TV-documentary« can be a very poor documentary film.



Jayne Mansfield

Goran Tribuson

Slane sjemenke

Filmofilsko gastronomske opsije

Gledatelj s lunch paketom

Ono što su Einstein i Planck bili na području moderne fizike, Picasso u avangardnom slikarstvu, a von Karajan u suvremenoj glazbi, bio je moj najbolji prijatelj Zumzo u području kulinarstva, prehrane i drugih srodnih hedonističkih zanimanja. Zlobnici su govorili da je izravno s dude, preskočivši griz na mlijeku i kašice od kuhana povrća, već u drugoj godini života prešao na čevapčice s mladim lukom, pečenu prasetinu, hladetinu od svinjskih nogica i dimljene kobasice s feferonima. Znao je za doručak smazati tucet kuhanih hrenovki, kajganu od osam jaja prosutu po četvrt kile dinstane slanine, u školi nije jeo goleme sendviče samo za vrijeme velikog odmora, nego i za vrijeme svih onih malih, trčeći gdje-kad nakon šestog sata kući na večeru sav iznuren od gladi. Svjedoci kazuju da je počesto baš nakon ručka znao dobiti golemu volju da prigrize nešto od onih divnih suhomesnatih stvari što su visjele gore na gredi njihova tavana, te da je u prehranbenom smislu za svoje roditelje predstavljao opterećenje veće od, recimo — BMW-a ili šampionskog legla bernardinaca. Anegdote o njegovu apetitu su bezbrojne, a najzanimljivija je ona po kojoj su, navodno, nakon što je ljetovao u jednom hotelu u slovenskom primorju, morali ukinuti takozvani *švedski stol* kao nerentabilnu instituciju. Ali, nije Zumzo bio tek bešćutni žrvanj hrane u kojem nestaje sve bez reda i logike, nego je tijekom vremena, onako hobistički, ovladao raznim nutricionističkim znanjima i kulinarским vještinama, tako da je bio kadar spraviti i najzahtjevnija jela, i to ne onako kako to rade štreberske domaćice, koje stalno zagledaju u debele kuharice, bilježnice svojih mama i baka, i šalabaktere ispisane po kuhinjskim papirićima, nego, poput pravog maestra, napamet i uz razne kreatorske varijacije. Kada bi kakav moćnik, uglednik, ili, primjerice — naš predsjednik odlučio svoj golemi krug raznih savjetnika povećati osobom nadležnom za prehranbena pitanja, odmah bi mu trebalo svesrdno preporučiti mog prijatelja Zumzu, koji bi ga svojim kulinarским svečinidbama znao zadržati uz trpezu toliko vremena da bi od toga trpjele važne sjednice, ali i teniska ozemlja.

E sad, pitanje odnosa prehrane i filmske umjetnosti, unatoč tomu što bi kakav isposnički estetičar ili filmolog, koji je pravu trpezu vidio tek u Ferrerijevu filmu *Veliko žderanje*, na tu stvar samo odmahnuo rukom, pojavljuje se pred nama u svoj svojoj punoći i složenosti i baca nas iz jedne krajnosti u drugu. Tako, primjerice, pojedini sociolozi kulture tvrde da je beskonačno trajanje indijskih filmova uzrokovano općim siromaštvom pučanstva, te da se osmerosatna melodrama, u

kojoj se junaka prati od prenatalne dobi do posmrtna rehabilitacije, snima samo zato da bi hipotetično gledateljstvo sjedeći u kinu preskočilo jedan do dva obroka. Ako je tomu tako, tad bi i u nas prosječno trajanje filma trebalo biti nešto duže, dok bi, primjerice, u Kuvajtu ili Švicarskoj jedva smjelo prelaziti trajanje najavne i odjavne špice zajedno. Moj prijatelj Zumzo, koji nikada nije bježao od složenih raščlamba kulinarske problematike, tvrdio je da, općenito uzevši, umjetnički cjelovečernji film u prosjeku traje predugo, a da bi se čovjek za volju estetičkog užitka odrekao svih onih obroka što ih u ta dva sata dobiva. On nije imao ništa protiv kratkih dokumentaraca, propagandnih spotova, filmskih novosti ili trominutnih crtića, za čije se projekcije čovjek ipak nekako uspijevao suzdržati od klope, ali kada se radilo o cjelovečernjem filmu, pogotovo o predimenzioniranim *blockbusterima* tipa *Spartaka*, *Zameo ih vjetar*, *Pobune na brodu Bounty* ili *Najdužeg dana*, taj se problem, prema njegovu mišljenju, javljao u svojoj najradikalnijoj zaoštrenosti. Nemalo se puta Zumzo strašno ljutio što se na to nitko i ne osvrće, što se ne poduzima nikakva šira društvena akcija ili bar samoupravna procedura tijekom koje bi se detektirali problemi i pronašla prihvatljiva rješenja. A njih je bilo na pretek, apodiktčki je tvrdio, nabrajajući bar ona najprikladnija. Filmovi su se, prema njegovu mišljenju, mogli sasvim lijepo prikazivati i u neznatno prilagođenim restoranima, gdje bi svjetlosni snop projektora išao iznad stolova za kojima ljudi na miru blaguju, te između glavnog jela i deserta priglédavaju na platno tek da doznaju jesu li se Rick i Ilsa Lund ponovno spandali, ili je ona otišla sa svojim češkim antifašistom u Lisabon, gdje se jede mnogo bolje i raznovrsnije nego u blokiranom Maroku. Spretno se rješenje moglo iznaći i



Spartak

tako da uprava kina putem specijalnog osoblja kupcima karata dijeli *lunch pakete*, čija bi veličina i raznolikost bila proporcionalna trajanju filma. Sjedneš tako u osmi red i još dok traje špica *Vere Cruz*, razmotiš paket, gricneš pohani pileći batak, umočiš prst u ajvar tek da probaš nije li previše ljut, opipaš mekoću uštipka ili buhtla, pa kad dođe do onog konačnog obračuna u kojem Burt Lancaster izvlači revolver zabacivši ruku iza leđa, tvoj je paket već prazan i ti si posve koncentriran na užitke filmskog raspleta i probave.

— Kad ideš s turističkom agencijom u razgled Pariza, već ujutro ti tutnu u ruke *lunch paket* — tumačio je Zumzo. — Zašto se ista stvar ne bi mogla napraviti i kad ideš gledati, recimo, *Amerikanca u Parizu*? A ovako, ovako ti je bolje otići u Crveni križ dati krv, nego u kino na *Posljednjeg iz plemena Komanča*. Tamo je ulaz besplatan i još dobiješ po par kranjskih i dva deci vina.

I premda priča zvuči sasvim apokrifno, mnogi su se kleli kako je jedne večeri biljeter Franjo zapriječio Zumzi ulazak u kinodvoranu, u koju je pokušavao unijeti one danas već zaboravljene *kost-šolje* sa sarmom, pire krumpirom i suhim rebrima.

Ne, nije moj prijatelj bio ekscentrični žderonja, nego tek čovjek koji istančanije i dublje vidi probleme koji okružuju čovjeka. Da je tomu tako, jednostavan je dokaz to što se, valjda još od one pariške večeri kada su braća Lumičre prikazala svoj *Dolazak vlaka*, pa do dana današnjega, u kinu nikada nije sjedilo praznih ruku, ni praznih usta; vazda se nešto grickalo, žvakalo, cucalo, lizalo... Jasno, nisu to bile sarmice u kiselom kupusu, topla janjeća plečka, lungenbratn na lovački ili čevapčići u somunu s kajmakom, dakle, ono što bi moj Zumzo najradije žvaknuo gledajući, recimo — trosatni *Dan D. Bili su to drukčiji*, uglavnom sitni prehrambeni artikli, pakirani u celofanske vrećice, papirnate škarnice, kartonske kutijice, prikladni za nošenje u džepu i diskretno žvakanje u mraku, »zanimacija« koja se nosi od kuće, kupuje u obližnjim dućančićima ili na kioscima, ili pak najčešće od dežurnog prodavača, obično Albanca, koji s povelikom pletenom košarom i staklenom mjericom strpljivo stoji ispred ulaza u kino, baš ispod plakata na kojem su zagonetni osmijeh i goleme grudi Jayne.

Baš kao što u političkoj povijesti druge Jugoslavije, u kojoj sam odrastao, kao njezin najvažniji topos izrastaju lik i dijele maršala Tita, tako se u povijesti filmsko-kulinarskih disciplina, s kojima sam također odrastao, pojavljuje jedno slavno i pomalo čudno priručno jelo — slane bundevine sjemenke, *koštice* ili *košpice*, kako smo ih u pravilu zvali. One su predstavljale veoma čudnu namirnicu iz više razloga. Prvo, nitko zapravo nije točno znao na koji se način spravljaju, i nitko ih nije spravljao sam kod kuće, tako da se gdjekad činilo kako je njihova priprema tajni recept nekog uskog masonskog prehrambenog kruga. Zatim, ma koliko obilazili grad, niste mogli pronaći dućan u kojem bi se, uz svu ostalu robu, mogle naći i slane sjemenke. I treće, uz športske stadione, jele su se uistinu samo u kinodvoranama, pa sam nezamislivom i sasvim nadrealnom držao situaciju u kojoj bi majka, recimo, prije nedjeljnog ručka rekla:

— Sjednite za stol, danas imamo pileći ajngemahtes, krpice sa zeljem i slane bundevine sjemenke.

Kad čovjek malo bolje promisli, u žderanju slanih sjemenki bilo je nečeg duboko nehumanog, jer su one bile hrana koja se iz čiste, beščutne obijesti otimala izravno svinjama. Kao što je poznato, te sjemenke »stanuju« u velikim bundevama koje se ujesen sjeku satarama ili sjekiricama u sitnije komade i izvorno su namijenjene svinjama, a ne zajapurenim gledateljima jahačkih vještina Johna Waynea i Jimmyja Stewarta. Da su te sjemenke i danas u tako širokoj uporabi, kao što su bile u pedesetim i šezdesetim godinama, zacijelo bi se već našla kakva udruga, nalik onima za zaštitu pingvina, bjeloglavih supova, gnjuraca i delfina, koja bi napravila gadne demonstracije za obranu svinjskih prava na bundevine sjemenke. Ali, u onim lijepim vremenima mojeg dječastva, i svinje i sjemenke, lišene vlastitih specifičnih prava, završavale su u našim želucima.

Uistinu se ne sjećam da sam kao klinac odgledao ijedan film a da pritom nisam grickao slane sjemenke, unatoč tomu što sam njima gdjekad znao ozlijediti desni, posjeći usnicu, ubosti se u jezik, i što mi se u kutovima usana znala stvoriti neugodna slana skrama. Ne znam kojom to logikom i metodologijom vrijeme odnosi stvari našega djetinjstva u mrak prošlosti i nepovrata, ali kada bih kojim čudom u zakucima kućnog ormara mogao pronaći vjetrovku, kaputić ili hubertus iz dječaćkih dana, u dnu svakog od džepova zacijelo bi se dala pronaći i po koja ljuščica ili grumenčić soli što su ostali od slanih sjemenki proždrtih na kojem od onih divnih filmova naše mladosti.

Ako se još dobro sjećam, slane su sjemenke na neki način bile i pedagoški problem, jer se njihovo uživanje držalo pomalo nepriličnim, frajerskim, gotovo huliganskim, baš kao i onaj nekadanji pomodni način pljućkanja kroz prerez prednjih zubi, koji su tijekom vremena uspjeli iskorijeniti sve rašireniji ortodonti sa svojim smiješnim metalnim aparatićima.

— Odvikni se od toga! — znala mi je ultimativno reći majka, da bi se već možda sutradan, dok smo zajedno gledali *Imitaciju života*, prignula k meni i tiho me upitala: — Čuj, kako se zapravo najlakše izvuče ta jezgra?

Moja baka Milica bila je zastupnica mnogo strože pedagoške retorike, pa mi je znala hladno dobaciti:

— Opet grickaš to smeće. A znaš li od čega su slane? To se Šiptar, kada se osuše, popiše po njima!

Nakon njezine zajedljive primjedbe, neko sam vrijeme u mraku kinodvorane bio mučen nekim fiziološkim primislima i vizualizacijama, ali sam, čvrst kakav već jesam, i dalje neumorno grickao slane sjemenke.

Moj prijatelj Zumzo je sasvim ispravno držao da su od najboljih slanih sjemenki bolji čak i najobičniji sendviči od somerice, ali je i on kao socijalno biće koje prihvaća općedruštvene rituale u kinu ipak mnogo češće grickao koštice nego jeo sendviče sa somericom i drugim atraktivnijim punjenjima. Jednoga je dana, baš kada je igrao nekakav grozomorno razvučen film s Caryjem Grantom, novcem što mu ga je otac dao da plati školsku ekskurziju, otkupio od razdraganog Šip-



tara cijelu košaru koštica zajedno sa staklenom mjericom i to smo nas nekoliko tijekom trajanja filma uspjeli proždrijeti. Kad smo izašli iz kina usta i jezici bili su nam takvi kao da smo pojeli nekoliko kila željeznih strugotina, a nekolicina je već kod paviljona u središnjem parku počela bljuvati. Zumzin želudac, proveden već kroz mnoga, daleko veća iskušenja i golgote, izdržao je i on je, s ironičnim, nadmoćnim osmijehom na licu otišao u kavanu Mignon na svježe kremšnite prošarane velikim kraljevskim šampitama.

No, ako je itko teror slanih sjemenki osjetio izravno na vlastitim leđima, bili su to čistači kinodvorana, koji su nakon tri dnevne, dobro posjećene kinopredstave znali napuniti cijeli kontejner ostacima koje su marljivi žderači sjemeki ostavili između redova. Da su se ti ostaci mogli uporabiti kao sekundarna sirovina ili stočna hrana, kinematografski bi čistači na njima zgrnuli pravo bogatstvo i dočekali mirnu i sigurnu starost.

Žderači tulipana

Ali, i slane su sjemenke imale svoju razmjerno kratku, bar dvomjesečnu mrtvu sezonu, kada bi se s početkom listopada pokraj gradske tržnice i u parku nedaleko od kina Gorice pojavile velike crne limene peći kestenjara. Okupljajući se navečer na gradskom Korzu i raspravljajući o tome koji ćemo od dva filma što su se davali gledati, skupljali smo novac za što veći fišek pečenih kestenja. Kestenje se prodavalo »na mjerice« i umatalo u spretno zavijen novinski papir, što je živi dokaz da su, kao i danas, i ondašnje novine imale i po koju korisnu funkciju. Osnovno je svojstvo pečenih kestenja bilo to da su zbog velike potražnje i prečesto bili polusirovi te da je gotovo u svakom drugom bio i po koji pečeni crv. Ali, onako ustreptali, do kraja uvučeni u pothvat mladog Christiana Fletchera koji se drznuo pobuniti protiv strašne diktature kapetana Blaya, zamazanih prstiju trijebili smo vruće kestenje i gutali ih skupa s debelim, sočnim crvima. Jasnno, kao i kod koštica, crne smo i spržene ljuske bacali na pod i gazili ih nogama. U tim davnim kišnim listopadnim danima ponekad je i cijela dvorana znala ljuštiti kestenje, proizvodeći tako nesnosno krckanje, zbog čega sam u tom mjesecu najradije izbjegavao glazbene filmove. Nadahnuti valjda uranilovkom, pravednom razdiobom ili nekom trećom dogmom tadanje ekonomske politike, kestenje smo kupovali zajednički i jeli vadeći ga iz povelikog smotuljka što ga je jedan od nas držao u krilu. Tankočutniji među nama, ako bi ih zanimala uzbudljivost ili dirljivost radnje, jeli su manje, a više pratili ono što se događalo na platnu, dok smo mi, hedonističnije orijentirani, halapljivi zapravo, nastojali brže-bolje pojesti pečene plodove, a onda se već nekako uključiti u podmaklu filmsku priču.

Ne moram ni reći da je Zumzo imao svoju razrađenu taktiku, koju mi je priznao mnogo godina nakon što smo prestali zajedno odlaziti u kino. On bi, tobože zabavljen radnjom filma, netrimice buljeći u platno, hitro vadio kestenje iz zajedničkog fišeka i spremao ih u džep. Naravno, nije htio gubiti vrijeme na čišćenje i žvakanje, jer bi ga u tom slučaju dopao mnogo manji dio. A kada bi onaj što je bio zadužen za fišek rekao kako kestenja više nema, i razočaran izgužvao novinski papir, Zumzo bi polako ustao, izjavio kako mu je ovdje preblizu te da će izgubiti oči, premjestio bi se tri-četiri reda iza nas i tek tu na miru pojeo svoj, najveći dio kestenja i ona dva-tri sendviča što mu ih je majka spremila kad je polazio u kino.

Noću, nakon filmske projekcije, ruku crnih do lakata, odlazili smo do paviljona u središnjem parku i na tamošnjoj slavinu prali ruke i pili vodu. Posjedali bismo tada na kamenu ogradu paviljona i komentirali film što smo ga maločas vi-

djeli, procjenjujući njegovu vrijednost prema količini pucnjave, tučnjave, mačevanja i sličnih nama važnih estetičkih čimbenika filmske umjetnosti. S obližnje se crkve u pravilnim razmacima čuo noćni zvôn, a po mnogim su klupama našeg parka, pleglog ispod gustih i teških krošanja divljih kestena, sjedili zaljubljeni i uživali u svojoj osami. Nama klincima, koji smo do prije možda sat vremena uživali u jačkim bravurama nervoznog Audieja Murphyja, ili u gordom herojstvu Winetoua s Pltičkih jezera, ljubav se u to vrijeme još činila groznim gubljenjem vremena, pa nas je užasavala pomisao da ćemo jednoga dana i sâmi, vođeni neakvom biološkom silom, umjesto u kinu, gdje će se baš davati najnoviji talijanski spektakl — sjediti tu u nevidjelici parka i čavrljati s neakvom bezveznom i bedastom curom, koja nikad u životu nije ni poželjela vidjeti film o podmorničkom ratu na Pacifiku.

Jedne je noći nakon filma netko donio i cigarete što ih je uspio ukrasti ocu, pa smo pod strehom tog istog paviljona i popušili svoj prvi *Ibar* ili *Dravu*. Stvar se doimala naporom, bezveznom i zapravo užasnom, tako da smo odmah shvatili kako će proteći još dosta vode ispod mosta prije nego uspijemo savršeno ovladati i tom vještinom odraslih. I tad je jednom od nas pala na pamet strašna, ali sasvim vjerodostojna pomisao — kad se vratimo kući starci će namirisati duhan i shvatiti da smo pušili. Jedini lijek bio je, palo je nekom na pamet, neutralizirati miris cigareta nekom drugom, jakom prehranbenom stvari. Kako se u takvo što ponajbolje razumio Zumzo, počeo je nizati razne utopijske ideje kao što su oslić u češnjaku i maslinovu ulju, piletina u umaku od šafrana, jaka divljač s dosta papra i muškarnog oraščića... Ali, gdje ćeš ti u pola noći u gradskom parku naći maslinovo ulje ili muškarni oraščić! I tad sam se ja sjetio jedne stvari iz prozaične, populističke kuhinje, stvari koja se zove mladi luk, a Zumzo, koji je bar kad se radilo o prehrani bio najpoduzetniji među nama, nestao je hitro u mraku parka, da bi se ubrzo vratio sa stručkom tulipana iščupanih iz lijehe koja je vodila od kamenog paviljona do crkvenog portala.

— Što ti je? Jesi li poludio? — upitao sam ga dok je on opustio slavinu i stao ispirati zemlju s tulipanovih stabljika.

— Jebi ga! Nije luk, ali je lukovica! Usto ima i nekakav miris — mrmljao je Zumzo, zacijelo se nadajući kako će taj hollandski cvijet imati dezodorirajuće djelovanje.

Bože, kada se samo sjetim! Bili smo valjda prvi ljudi na svijetu koji su jeli tulipanove lukovice, i k tome još bez ikakvih prehranbenih nakana. Bile su gorke, bljutave, uistinu nejestive, tako da nitko nije uspio pojesti više od jednog ili dva zalogaja, i samo je Zumzo u jednom trenu izustio da bi možda bile malo bolje kada bismo uza se imali soli. Poslije, kada sam već bio u dobi u kojoj se puši i pred roditeljima, pročitao sam negdje kako u tulipanovoj lukovici ima otrovnih alkaloida, pa tako, napuštite li se, pustite radije da vas roditelji ukečaju, no da završite na ispiranju želuca.

Tetoviranje kolačima i bomboni iz željezare

Svojedobno, kao član jedne komisije koja je valorizirala scenarističke radove i autorima odobravala neku sitnu lovu, imao sam prilike pročitati razne nebuloze koje bi budućeg,

hipotetičnog redatelja mogle baciti u krajnji očaj. Primjerice, prateći tijekom scenarija život neke obitelji, nevješti scenarist skromna iskustva piše i ovakvu napomenu: *tijekom vremena njihovo se stanje rapidno poboljšava*. Ili, scenaristica koja u životu zasigurno nije bila više od dva puta u kinu, uz razgovor dvojice definitivno isposvađanih junaka, stavlja redatelju u zadatak i ovakvu rečenicu: *premda se možda vara, on misli da Marko misli...* Ali, najslade sam se nasmijao mjestu u kojem dvoje mladih (onih iz ovoga novog vremena: reperi, kokotice, suvremeni *slang* i sl.) imaju, kako to scenarist genijalno kaže: *randevu u slastičarnici*. Tamo valjda uz »išle-re« i »indijanere« razgovaraju o problemima vlastita ljubavnog odnosa, to jest treba li stupiti u intimne odnose prije ili poslije braka. Takvu je bedastoću mogla napisati samo naivčina koja je, poput mene, odrasla u vremenu kada si mačku uistinu mogao odvesti u slastičarnicu na kolače.

Tijesno vezane za filmski život u mome gradu, bile su i one dvije slastičarnice na Korzu, u koje se znalo neobavezno svratiti prije ili poslije filma, i u kojima, uz redovite posjetitelje u maslinastim odorama, nije bilo teško zateći i ljubavne parove. U tim slastičarnicama, kojima je vlasnik bio neki Selimi, vladala je uistinu neobična atmosfera, nekovrsni spoj pušionice opijuma, pozornice za trbušni ples i dječjeg zabavišta. S neprekidno uključenog češkog gramofona treštale su ploče kakve se valjda mogu kupiti samo u Kairu, Istambul ili u zabačenijim trgovinama Damaska, zrak je bio pun cigaretnog dima kroz koji se ništa nije vidjelo osim blještavim i sasvim sigurno umjetnim bojama urešenih kolača. Obuzeti klinačkom žudnjom za slatkim, virili smo kroz mutno staklo iza kojeg su bile slastice i izricali bizarne narudžbe:

— Striček, dajte mi onaj s ljubičastom kremom, pa onaj sa zelenom kuglicom na vrhu i dva ružičasta s tamnoplavim preljevom.

Stari Selimi metalnom je hvataljkom uzimao kolače, koji su izgledali kao da ih nije napravio on sâm nego združenim snagama stručnjaci iz *Cromosa* i *Aera*, i stavljaio ih na tanjurić dobrobrušno govoreći:

— Samo se vi osladite, maljišanci!

Kad bi ti Selimijev kolač nezgodno pao na golo koljeno, ili kad bi njime umazao obraz, ostajala je na tom mjestu šarena tatuaža koja se nije dala isprati nekoliko dana.

Odrasli pak, dajući prednost serioznijim, monokromnim kolačima, znali su zamišljeno sjediti za stolom i prepirati se imaju li danas kolači ukus niške *Morave* ili zagrebačke *Opatije*. U Selimija je sladoled bio prilično loš, vodenast i bez pravog okusa, pa se zato po nj radije išlo u konkurentsku slastičarnicu gospođe Smiljan. Tamo je sladoled bio raj nebeski, ništa lošiji od onog što ću ga mnogo godina poslije kušati u Veroni ili Padovi, ali je zato gospođa Smiljan uvijek bila tako nabrušena da si jedva čekao da zgrabiš kornet i zbrišeš van. Gledala te pogledom punim prijekora, razgovarala uglavnom jednosložnim, pa čak i jednoslovnim rečenicama, djelujući tako kao da joj je kupac zadnja stvar koju je željela u lokalu. Udeš tako u slastičarnicu, namjestiš si na licu najneviniji izraz i glasom koji se ruši u servilnost i poltronstvo, upitaš:



Jayne Mansfield



Winnetou

— Dobar dan, poštovana gospodo! Koje vrste danas imate od vašeg sladoleda, najfinijeg u gradu?

Ona se načubi, pogleda kroz tebe nekamo u neku nedostižnu točku i otvarajući usta manje nego što to čini Marlon Brando u svojim najlošijim filmovima, otpovrne:

— Piše.

Očajnički lutaš očima po lokalu ne bi li spazio pločicu s ponudom sladoleda, pa onako da si prikratiš potragu bojažljivo upitaš:

— A ima li vanilije?

— Pisalo bi! — ljutito će ona, uzrujana valjda što je morala uporabiti čak dvije, umjesto jedne riječi.

Naravno, taj mali panoramski prelet kroz gradske slastičarnice imao je svoju ulogu u tome da nas ponovno vrati problemu odnosa filma i prehrane, jer su se uz slane stvari, baš kao u tradicionalnoj kineskoj kuhinji, u kinima jele i one slatke, od kojih su se neke kupovale baš u tim slastičarnicama na Korzu. Sasvim je jasno da nikome, osim možda Zumzi, nije padalo na pamet, da na popodnevnu projekciju *Rata svijetova* ode s tacnom kremšnita ili tepsijom baklava, ali smo zato nemalo puta odlazili u kino s najčudnijim orijentalnim specijalitetom koji se zove *alva* ili *halva*. Spomenuta stvar bila je slatka bijela smjesa punjena komadićima oraha i spadala je u najtvrdre prehrambene artikle, bar što se tiče naših lokalnih kulinarskih obzora. Dopuštam, bila je nešto mekša od željezne traverze, ali ipak mnogo tvrđa i kompaktija od gipsanog odljeva, iverice ili betonskog ivičnjaka. Kada si od slastičara zatražio alve za deset dinara, on bi zgrabio veliku sataru, približio se bijeloj gromadi nalik omanjem

bloku bračkoga kamena, zamahnuo svom snagom, pa ako je bilo sreće, odlomio bi ti komadić alve koji se dao strpati u usta. Sjećam se da su u ono doba postojale veoma uvjerljive teorije po kojima se hvat drva može mnogo brže i jednostavnije nacijepati nego dvije kile alve. Nakon što bi ušao u kino, još za vrijeme filmskog žurnala, strpao bi komad alve u usta, zario zube u nj i ostao blokiran vilice za vrijeme trajanja većeg dijela filma. Tajna užitka u alvi bila je u tome što je slastica grijanjem u ustima gubila tvrdoću, pa se tek dobro zagrijana mogla sažvakati i progutati. Primjerice, ako bi mučen akutnom malaričnom groznicom stavio desetak dekagrama alve u usta, znalo se dogoditi da je zbog visoke tjelesne temperature uspiješ pojesti i za manje od sat vremena. Zbog toga je alva bila osobito pogodna za praćenje serioznijih filmova za vrijeme kojih ne priliči brbljati i dobacivati neukusne dosjetke. Sjedneš tako obuzet vjerskim zanosom na *Deset zapovijedi*, zabiješ očajne u grumen alve, odgledaš cijelu preopsežnu biblijsku povijest, i nakon tri, četiri sata, baš kad Mojsije naprti na leđa onu granitnu ploču koju mu je Bog laserskim putem otisnuo, osjetiš kako se alva u tvojim ustima počinje lagano rastezati i topiti. Ta, da tako kažem — termička metodologija jedenja alve bila je veoma složena i nije baš uvijek davala sigurnih rezultata, tako da su ti i poslije četverosatnog filma koji put morali pajserom rastezati vilicu i fenom topiti alvu. Kada bih bio antiislamist, zacijelo bih u alvi vidio jedan od oblika specijalnog rata zvanog *dži-had*, rata uperenog protiv nas koji smo od pamtivijeka na ovim prostorima bili *antemurale christianitatis*.

Ali, od alve mnogo europskiji, tradicionalniji i prikladniji bili su bomboni, koji su se nosili u kino u trenucima kada su ti se slane sjemenke i kesteni već popeli na vrh glave. No,

bomboni u pedesetim i ranim šezdesetim godinama bili su tek na prvi pogled nalik onima koje poznajemo danas i koji nose zvučna, onomatopoejska imena. Ne znam sad kako su se zvali svi ti *drops*, *malc*, *petstopet* i drugi nalik im bomboni, ali se sjećam da je dobar dio njih bio takav kao da ih nisu izradile tada poznate konditorske ili konfiserijske tvrtke, nego kao da su izravno došli iz proizvodnih pogona Željezare Sisak, Prvomajske ili »Đure Đakovića«. Ako ti je u kinu takav tvrd, nesalomljiv bombon nismotreno ispao iz ruke, morao si u tom slučaju dobro pripaziti da ti ne padne na mali prst noge ili na kurje oko.

— Bomboni su za cuclanje! — govorila je moja baka. Ali, daj ti cuclaj tako neprobojnu i kompaktnu stvar kao što je takozvani bombon iz pedesetih godina. Cuclajući jednu vrećicu dropsa mogao si sasvim spokojno ostarjeti, pa smo zbog uštede vremena i prolaznosti djetinjstva te bombone nastojali zgristi. Udeš primjerice u kino, počneš gristi popularni drops bombon, a nakon predstave mirno odeš u dežurnu zubnu ambulantu u susjednoj III. osmogodišnjoj školi, ispljuneš iz usta sve što imaš pred doktora Ružmana, da on probere ono što je za baciti i ono što je za reimplantaciju. Nešto gori od drops bombona bio je kandirani šećer u grumeni koji se za male pare kupovao u delikatesi Hanak i koji je predstavljao uživanciju za najpauperiziranije slojeve kinogledateljstva. Dropsu je bio nalik tek po nesalomljivosti, ali je od njega bio djelomice lošiji, jer se zbog grubih i oštih bridova nije dao ni cuclati. Mogli ste ga kupiti i eventualno ugraditi kao dodatak mramornoj pepeljari, ili ga učvrstiti na kameno postolje i držati ga u sobnoj vitrini kao neku vrst ukrasnog minerala. Uz spomenute, bilo je još i onih poznatih svilenih bombona, na kojima se također uslijed nesmotrenosti mogao slomiti kutnjak, ali je unutar tvrde čahure bar imao slatko punjenje, svojevrsnu nagradu tvrdozupcima koji su se uspjeli probiti kroz teškoće do zvijezda. Čokoladni su se bomboni pojavili nešto kasnije, i ono što ih je činilo sličnima današnjima bile su nečistive smeđe mrlje koje su ostavljali na bijeloj košulji, dok im je okus, nažalost, ponajmanje bio nalik čokoladnome.

Chewing Gum

Mislim da smo baš gledali senzacionalni japanski horror *Godzila*, *morsko čudovište*, kada mi je moj ulični prijatelj Marijan Lipušinović, kome se otac netom vratio iz Amerike, tutnuo u ruke malu pločicu na kojoj je zelenim slovima pisalo *chewing gum*. Pogledao sam ga sav u čudu, tako da mi je promaknulo prvo pojavljivanje strašne japanske nemani koja je upravo bila izašla iz mora, a on mi je pomalo zapovjednim tonom objasnio da to strpam u usta i žvačem. Iako zanijet u borbu japanske obalne straže s pretpotopnom aždajom, Marijan je ipak uspio zamijetiti kako tu stvar namjeravam strpati u usta zajedno sa staniolom, pa mi je oteo *chewing gum* iz ruke, vrativši mi ga razmotana. Iznenaden onim što se stalo zbivati u mojim ustima, nisam uspio shvatiti što se sve dogodilo tijekom pravedne borbe Japanaca i Godzile, ali se sjećam da sam pred kraj, kada je čudovište već smalakalo, sav očajan rekao Marijanu:

— oji je to vrag? Još ga nisam uspio do kraja pojesti!

— Jebeš stvar koju ne možeš pojesti! — s gađenjem je otpljunuo moj prijatelj Zumzo, kad sam mu koji dan poslije sve to prepričao. — Zamisli, kakvu bi vrijednost imao pileći batak koji ne možeš sažvakati i nakon njega preći na drugi, treći, peti...

Spomenuo je kao primjer baš pileći batak, jer je u to doba piletina još bila pomalo statusna stvar, nešto što se jelo nedjeljom ili blagdanom u naglašeno svečanoj atmosferi. Nije se stoga rijetko događalo da me otac, nedjeljom u podne, dok sam se skitao negdje po susjedstvu, s vrha stubišta pozove glasom koji je moglo, ali i moralo čuti susjedstvo:

— Dolazi kući, imamo pile za ručak!

I dok su susjedi radoznalo virili iza svojih plotova, držeći nas zacijelo domaćinstvom koje je na svom mjestu, tata bi još nekoliko puta ponovio svoj zov:

— Hajde, bitango, pile će se ohladiti... Da sam znao da ćeš toliko kasniti, jeo bi ti meni krpice sa zeljem, a ne piletinu!

No, iako se žvakaća guma, za razliku od piletine nije dala sažvakati i pojesti do kraja, njezin je utjecaj na moju filmofilsku mladost milijun puta veći od utjecaja, recimo — pohane piletine. Ne zato što se ubrzo, s pojavom prvih domaćih žvakaća, počela i ta stvar unositi u kinodvorane i do besvijesti žvakati, nego zato što se u gumama *Favorit*, što ih je proizvodila jedna tvrtka s otoka Brača, pojavila prva skupljačka serija — sličice s portretima najpoznatijih stranih glumaca i glumica. Sličice su bile otisnute u sepijastom tonu i presavijene oko žvakaće, tako da je trebalo pažljivo razderati omot, sliku izvaditi, razmotati i odložiti je u kakvu masivniju knjigu da se preko noći izravna. Iako danas svi kriju ono što su radili prije 1990., s određenim stidom priznajem da sam to glačanje slika obavljao u prvom i najdebljem tomu Marxova *Kapitala*, koji se u tom smislu pokazao neobično učinkovitim. U Hanakovoj se delikatesi mogao kupiti i prigodan album u koji su se lijepile sličice na točno označena mjesta oblika uspravnog pravokutnika. U pravokutniku je pisalo Jean Gabin, Alen Deloigne, Lex Barker, Kirk Douglas, Stewart Granger itd. Ali to je sakupljaštvo u malo stvari bilo nalik današnjem, u kojem su sličice otisnute u punom koloru, plastificirane i samoljepljive, i u kojem vlada pravo inflatorno preobilje. Moji klinici, koji upravo sada skupljaju portrete košarkaša NBA lige, odlaze u razmjenjivačke poslove s trideset šest istovjetnih Michaela Jordana, dvadeset dva Scottie Pippena i osamnaest Shaquille O' Neala, i s duplikatima bi, kada bih im to dopustio, mogli oblijepiti zidove i strop vlastite sobe, a zna im se dogoditi da izgube ili negdje zametnu i po sto do dvjesto duplikata, a da to uopće ozbiljnije ne ugrozi njihove sakupljačke aktivnosti. Naše je pak onodobno kolekcionarstvo bilo mnogo suzdržanije, racionalnije, škrtije zapravo, jer su bili rijetki petci kada sam se mogao dokopati love dostatne da se kupi po koja *Favorit* žvakaća. Sve što se imalo lijepilo se odmah *karbofix* ljepilom (postoji li još?) u album, a duplikati su se čuvali pomnijom nalik onoj kakvom se čuva kontrolni paket dionica neke bolje tvrtke. Uglavnom, nakon prave sakupljačke golgote uspio sam prikupiti sve sličice, osim one Errola Flynna, koju zapravo nit-

ko i nije imao, jer je na njezinoj poledini bio žig temeljem kojeg se dobijala nagrada.

Moj prijatelj Zumzo, koji je žvakaću gumu držao najordinarnijom zlouporabom vilice i drugih organa za žvakanje, ipak je kao i svi mi volio film, pa se sa sjetom u glasu žalio što se netko nije dosjetio da takve sličice pakira uz kakav prikladan proizvod, recimo — uz kranjske kobasice, jetrenu paštetu ili konzerve mesnog doručka.

Jedna od osnovnih pretpostavki praćenja filmske projekcije jest kakva-takva tišina u dvorani, jer samo ona omogućuje gledatelju da se bez ostatka uključi u uzbudljiva filmska zbivanja što se strelomice odigravaju na platnu. Ali, ta čudna navada da se uz film uvijek nešto gricka, cucla, žvače ili krcaka, umnogome je ugrožavala uživanje u filmu, barem u onih ozbiljnijih posjetitelja koji su bili kadri upustiti se u estetičke ugođe prazna želuca. Udubljen u neku ozbiljniju ljubavnu dramu, u kojoj frajer bezobzirno landra naokolo i zabavlja se s površnim mondenkama, dok njegova ženska umire od leukemije, galopirajuće sušice ili slične bolesti za koju još nije izumljen prikladan antibiotik, mogao si stvarno ispasti iz takta u slučaju da klipani ispred tebe inzistentno zubima lomi orahe, trijebi kestenje ili hrska jabuku, sasvim ravnodušan prema sve suhljem kašljanju napuštene ljepotice. Sjećam se te snažne scene, kada je gradski štemer Bago preskočio red sjedalice i drmnuo u glavu nekakvog raspekmeženog tipa koji je deset minuta šušкао vrećicom voćnih bombona *Sombrero*, tražeći u mraku baš onaj od maline. Poslije se Bago pravdao pred svojim dečkima kako se zapravo njemu fućkalo za to šuškanje, za *Sombrero* bombone i za tu staru cendravu limunadu u kojoj natenane umire Greta Garbo ili neki drugi stari babac, ali je u kinu ipak bio s mačkom koja je strašno plakala i patila zbog nesretnog sadržaja filma, tako da je nokautiravši tog tipa htio zaštititi njezine duboke osjećaje.

Ali, remećenje tišine u dvorani i nije bilo tako strašno, dapače, često puta su nas iritantno pametni filmovi i sami znali isprovocirati i nagnati da pribegnemo raznim glasnim upadicama, pa čak i pravom nadmetanju u tome tko će smisliti i ispaliti bolji štos i njime razveseliti cijelu dvoranu. Kada smo jedne nedjelje od četiri gledali *Prošlog ljeta u Marienbadu*, čuveni gradski kozer Ronko ispalio je toliko duhovitih upadica, da su neki gledatelji kupili kartu i za predstavu od šest sati, nadajući se da će Ronko i na njoj nastupiti. Mnogo gori bili su razni neprikladni mirisi koji su te znali dekoncentrirati sto puta ozbiljnije od šuškanja vrećicom *Sombrero* bombona ili krckanja slanim sjemenkama. Napominjem da je kinodvorana u to vrijeme i sama po sebi bila splet neobičnih i samo njoj svojstvenih mirisa u kojima se nazirao lizol, jeftini deodoran koji se raspršivao iznad glava gledatelja, ustajali zrak prethodnih projekcija i slično. Ali su se unutar tog već prihvaćenog okružja javljali i drugi razni mirisni atacii, koji su ti gdje kad znali upropastiti užitek u filmu čiji si dolazak mjesecima iščekivao. Recimo, napališ se na dugačku, ozbiljnu ratnu dramu, čiji već naslov — *Mladi lavovi* — toliko draška tvoju maštu, a kad tamo, ispred tebe sjedne tip koji je baš tog dana u novinskom dodatku pročitao kako je od epidemije gripe najbolja zaštita bijeli luk, pa se prije

Dmytrikova filma tako nakrkao reznjeva češnjaka, da ti se godinama nakon toga, čim vidiš sliku Marlona Branda, učini da od nekuda bazdi bijeli luk. Još sam gore iskustvo doživio kada sam Hitchcockove *Ptice* odgledao s Grgom Colštom, dečkom iz moje ulice. Taj Grga, što mu se već vidi po nadimku, bio je mjeriteljski fanatik, znao je koliko je što visoko, koliko je nešto drugo duboko, za koliko se vremena može stići nekamo, i koliko je to »nekamo« točno udaljeno. Inače bio je fenomenalan dečko, uvijek spreman da ti ustupi »griz« kruha i masti, da ti da »dir« na biciklu, čak je i u nogometu imao običaj plasirati ti loptu umjesto da je sam pošalje u rašlje; imao je tek dvije mane — za vrijeme filma stalno je nešto komentirao i nikada u životu nije oprao zube. Naginjao mi se u lice govoreći kako glavna glumica nema više od sto šezdeset tri centimetra, kako je u kadru uspio nabrojati četrdeset osam ptica, kako sigurno nisam zapamtio registarski broj auta u kojem se dovezao Rod Taylor i slične bedastoće. Prateći *Ptice* ćutio sam dvostruki užas i brecao se čim bi ptičurine napale Tippi Hedren, ili čim bi mi on uroanio lice i prokomentirao prizor, tako da sam imao osjećaj kako taj fenomenalni horor pratim izravno iz septičke jame.

Ali, najstrašnije mirisne agresije izvodio je neki Ico Krmak, koji je znao ležerno ući u kino, sjesti pokraj nekog nedužnog gledatelja, prdnuti iz sve snage, a zatim se uhvatiti za nosnice i odjuriti, ostavljajući čovjeka zbunjena i postidjena. A kad bismo navečer na Korzu satima stajali i prepričavali filmove što smo ih u posljednje vrijeme gledali, osobito ističući akcijske prizore, taj isti Ico Krmak obično je tupo zurio preda se, rudario kažiprstom po nosu i ničeg se nije mogao sjetiti. Zamislite, on o filmovima nije znao ništa, baš kao da nikad nije bio u kinu, tako da sam ubrzo shvatio da u dvoranu odlazi samo zbog tog beskonačno ponovljenog štosaa, jedinog valjda kojega je znao izvesti. Kako su jako brzo baš svi shvatili što im prijete sjedne li Ico pokraj njih, stali su ga izbjegavati, tako da je nakon nekog vremena, kao neka vrst gubavca ili leproznog bolesnika, sjedio u kinu na osami, puštajući tu i tamo vjetrove sebi za užitek. Smrdljive putešestvije Ice Krmka završile su jedne večeri, baš na filmu *Pépé le Moko*, kada je pomalo pijan, već debelo nakon predigre, ušao u kinodvoranu i sasvim nesmotreno sjeo pokraj štemera Bage i njegove djevojke te izveo svoj jedini štos. Nakon toga više ga se nije vidalo u kinu, pa se pričalo kako je filmsku razonodu zamijenio stripovima, križaljkaama, *X-100* romanima i sličnim zanimacijama.

U ovaj retrospektivni pregled prehrambenih navika filmofilskog općinstva iz vremena mojega dječastva nisu sasvim slučajno ušle jestvine kao što su kokice, čips, kikiriki, jer su se etablirale u vremenu kada je meni ritual odlaska u kino prestao biti onoliko važnim koliko mi je to bio u danima slanih sjemenki. Istini za volju, kikiriki se pojavio zarana, ali nije bio proizvod visoke tehnološke obrade, naime — nije bio očišćen, zasoljen, zauljen i vakumiran, nego se prodavao u lupinicama i na mjerice, te je uživao status znatno niži od sjemenki, kestenaa i drops bombona. Usto, sve su tri stvari bile importne, ako se ne varam — američke, pa mi se gdje kad učini sasvim čudnim što smo u tim godinama tako voljeli američke filmove, imitirali geste njihovih junaka, oblačili se kao oni, ili nalik njima, a pritom grickali stvari iz do-

maće prehrambene manufakture, ravnodušni spram grickalica iz SAD-a. Možda je u tome ležao neki naš domaći sublimirani inat i otpor kojim smo se branili od toga da nas goleme zapadna industrija zabave baš ne poklopa do kraja i ne učini nas totalnim ideološkim ovisnicima. Na taj su način možda baš svinjske bundeve odigrale ulogu ideološke brane pred nadirućom bujicom propagande pune bijelih telefona, svilene posteljine i automobila s andeoskim krilcima na blatobranima. Ali, to je već tema za pametnije frajere koji u tim danima nisu grickali sjemenke ispod platna sa znojnim Johnom Wayneom i nabildanim Steveom Reevesom, nego su sjedili kod kuće i već tada čitali redom one pametne i dosadne knjige u kojima su odgovori na sva ona pitanja koja će nas do danas nepodnošljivo mučiti.

Smrt barunice i pašeta od čvaraka

— No, dobro — upitat će sasvim opravdano mladi nevježa koji prije odlaska u kino veže kravatu i pere ruke — ako ste u kinu stalno jeli, što ste onda pili?

Uistinu, i dan danas, ma koliko o tome razmišljao, nije mi jasno kako smo mogli stalno nešto jesti, a pritom ne piti, jer se stvarno u kino u pravilu nisu unosila gotovo nikakva pića. Ma naravno, tada i nije bilo ovih današnjih portabl čudesa kao što su *Fanta* i *Sprite* u plastičnim bocama raznih veličina, konzerve alkoholnog i bezalkoholnog piva koje stanu u džep, tetrapaka s raznim sokovima i bočica od tanke aluminijске folije. Ponijeti primjerice pivo u kinodvoranu, podrazumijevalo je da ga znaš otvoriti na kovanom dijelu sjedala ili bar zubima, što je moj prijatelj Zumzo bez ikakva napora činio. Osim piva, baš ništa nije bilo uporabljivo, bar što se žedi tiče; obžderan slanim košticama nisi mogao ni sanjati da ćeš žed ugasiti bocom *krable*, koja se proizvodila u četiri boje i jednom jedinom okusu, ili recimo s dva deci *Cocte*, jer su sva ta takozvana osvježavajuća pića bila nepodnošljivo slatka, dakle nalik razrijeđenom, tekućem pekmezu. Poslije, kad smo već bili ponešto stariji, znali smo sa sobom ponijeti bocu kruškovca ili ajer konjaka, ali nam je tada, nakon što smo ispraznili bocu, i najjednostavnija pravocrtna radnja postajala nepodnošljivo složenim labirintom, pa više nismo znali ni tko je glavni junak, ni tko je nitkov, ni treba li na kraju navijati za Indijance koji opsjedaju u krug posložena kola s arnjevima, ili za koloniste koji im, zaklonjeni drvenim kotačima, uzvraćaju vatru. Rječju, uz bocu žestokog alkohola, razmjerno jednostavan film tipa *Napitak doktora Jerryja* mogao se trenom pretvoriti u složenu intelektualističku zagonetku dostojnu jednog Bergmana ili Antonionija. Kada smo jedne jeseni, već kao gimnazijalci, sa školom putovali u Zagreb u posjet Hrvatskomu narodnom kazalištu, sjećam se da je Zumzo, u znak sjećanja na dobre stare dane provedene u lokalnim kinima, ponio i bocu kruškovca. Zabarikadirali smo se u otmjenoj loži i tijekom onog znanog Krležinog komada o gospodi Glembayevima popili cijelu bocu slatkašta likera, napivši se tako da nam je promaknuo onaj najvažniji trenutak kada glavni frajer škarama ubija drolju koja neprekidno nešto vrišti uz odor njegova oca. Zabavljeni lokanjem previdjeli smo tu krvavu akcijsku scenu i spazili tek

jednog uzbuđenog slugu kako viče »Gospon doktor su ubili barunicu!«, ali je ta stvar nepovratno protutnjala ispred naših nepažljivih pogleda. Zumzo me je doduše tješio kako smo prošli put na *Nikoli Šubiću Zrinjskome* sasvim trijezni jako pazili da nam ne promakne konačna šora naših s Turcima, pa se na kraju ustanovilo da nije zapravo i nema. Navečer, dok smo putovali kući, ja sam presavijen preko prozora vagona povračao kruškovac po noćnom krajoliku što je promicao pored nas, a Zumzo je, još uvijek pijan, očajnički tražio vagon restoran, koji, naravno, u šinobusu nije postojao, nadajući se da će u njemu smiriti glad što ga je razdirala još od Dugog Sela.

Odrastajući počinjao sam se baviti nekim ozbiljnijim i intelektualnijim poslovima, pa mi se tako i smisao kinodvorane, odnosno filmske projekcije, uvelike stao mijenjati. Nestajalo je one prostodušnosti kojom sam se predavao žestokim mačevanjima i jurnjavama kauboja, izbjegavao sam otići u kino tek tako da mi na najlagodniji način protutnji vrijeme, a i čoporativni odlasci, u kojima se nadmeće u upadicama i komentarima, nekako su me sve manje zabavljali. Kada su me počele zanimati cure, odabirao sam samo jako pametne i ozbiljne filmove, tako da ona shvati kako sam nadasve seriozan tip koji drži do sebe. I dok bi trajala katkad i sasvim negledljiva filmska masaža, znao sam se tu i tamo nagnuti prema njoj i važno prokomentirati: *ovo je stvarno duboka scena, ili pazi, sjajno režirano*, odnosno *koliko je ovo superiorno malograđanskoj plitkosti ljubavnih limunada*. I dok je ona s udivljenjem gledala malo u film, malo u mene, ja bih nerijetko, onako automatski, zavukao ruku u džep kao da se nadam da će se na njegovu dnu naći koja zaostala slana sjemenka ili bar crvljivi kesten. Osobito sam uvjerljivo znao rogorobiti protiv klinaca iz donjih redova, koji su stalno nešto krckali, žvakali, larmali i dobacivali gluposti, premda sam u njihovim upadicama gdjekad znao začuti i eho onih bedastoća kakvima sam se i sam nekoć razmetao. A kad bih je nakon predstave otpratio kući, znao bih se vratiti do kina i gledati čistačice kako nakon posljednje predstave metu ljske slanih sjemenki što su ih proždrlji gledatelji u tri smjene. I tad mi se znalo učiniti kako sam, odrastavši, u tom kinu ostavio nešto svoje, nešto jako važno, nešto što više nikad neću imati. Pa kada odem do kojeg od prijatelja čija žena onako usput uz pivo iznese posudicu sa sitnim slanim stvarima, ja osupnut i hipnotiziran pojedem sve što je ponuđeno, baš kao da nastojim nadoknaditi sve ono što sam propustio pojesti u kinu, od onog vremena kada sam odrastao i uozbiljio se.

Što se pak tiče mog prijatelja Zumze, koji se nekoć znao gotovo rasplakati nad činjenicom da film za koji sam uspio nabaviti karte traje čak dva i pol sata, te da za to vrijeme uprava kinematografa ne poslužuje izvanredne ili pomoćne obroke, on je, zaokruživši svoju mukotrpnu filmofilsku biografiju, s olakšanjem dočekao izum videorekordera koji mu omogućava baš onakva uživanja u filmu o kakvima je sanjao još od vremena kratkih hlačica. Za razliku od uobičajene navade, televizor i video postavio je u kuhinju, baš ispred velikog okruglog stola kupljena u austrijskoj Ikei. U papučama i u kućnom haljetku ode do videoteke koja mu se nalazi u prizemlju, posudi najduži film koji je na raspolaganju, vrati se u stan, isključivši telefon, i prije nego što će stisnuti *play*, izne-

se na stol hladnu prasetinu, francusku salatu, domaću kobasicu i kulen, mladi luk, pasterizirane gljive, budolu, ostatke jučerašnje hladetine, zdinsta si na brzinu teleća jetra, skuha crnu kavu, iz hladnjaka izvuče studeno pivo... i ne znam što već, tko bi sve to nabrojao... I tad počinje projekcija u kojoj više nema mjesta slanim sjemenkama i drops bombonima koji se daju usitniti samo pneumatskim čekićem. Prije neko-

liko me dana nazvao i pohvalio se kako je upravo odgledao *Bilo jednom u Americi*, četverosatnu sagu koju sam mu zdušno preporučio. Upitao sam ga što mu se najviše svidjelo, a on je nakon kraćeg razmišljanja otpovrnuo:

— Zapravo... dimljena rebrica i pašteta od čvaraka... ementaler je ipak bio malo pretvrd.

Goran Tribuson

Salted pumpkin seeds

Cinephile's Nutritional Obsessions

UDC 886.2-3
791.43.073

A respected and popular contemporary novelist, Goran Tribuson, in a humorous tone gives an nostalgic recollection of his teenage filmgoer's experiences from the »nutritional« point of view, namely through anecdotes connected with the consumption of food before, during and after the film shows. E. g. he recollects his obese friend, Zumzo, who could not watch movies without eating, always complaining not to be able to bring rich enough lunch packet with him to last him the whole course of a movie. He used to be furious at the films that were too long for his nutritional reserves. Tribuson then anecdotically goes through the whole list of food items connected with cinemagoing: salted pumpkin seeds, tattooed cakes, iron hard candies, first chewing gums, and finally, the whole course of meals prepared by Zumzo for watching films now on video at home, the best films being now those that last as long as possible.

Vjekoslav Majcen

Kronika travanj/lipanj

27. III.

U Zagrebu je osnovana multimedijaska udruga *D'art*, čija djelatnost je videoprodukcija (filmovi, spotovi, mromidžbeni materijal), dizajn, izrada plakata, fotografija, strip, ples, teatar, moda. Udruga je već tijekom osnutka priredila nekoliko glazbeno-scenskih programa, izložbu slika i modnih performancea, a dovršen je i prvi eksperimentalni videofilm *Pjesma vatri*, čiji producent je Orlando film. Redateljica filma je Nataša Bjelan, a glavne uloge igraju Ivana Krizmanić, Iva-Marija Tolić, Tin Modrić, Alan Žagrović i Krešimir Kovačević uz desetak rock-skupina.

28. III.

Nakon tjedan dana prikazivanja, treći dugometražni crtani film Milana Blažekovića *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* imao je 49.752 gledatelja.

3. IV.

Multimedijски centar SC u suradnji s Francuskim institutom predstavio je Andre Malrauxa i Roberta Bressona. Prikazan je film *Nada* Andre Malrauxa, koji je snimljen 1937. godine za vrijeme građanskog rata u Španjolskoj, a dovršen u Parizu 1939. godine, te filmovi *Dame iz Bulonjske šume* (1944.) i *Novac* (1982.) Roberta Bressona.

3.-6. IV.

U sklopu Grenzlanskih filmskih dana koji se održavaju u njemačkome gradu Selbu, održana je retrospektiva filmova Zrinka Ograste. Prikazani su dugometražni igrani filmovi *Krhotine* (1992.) i *Isprani* (1995.), te kratkometražni fim *Zabranjena igračka* (1968.).

7.-11. IV.

Voditelj Artkina Ladislav Galeta, priredio je ciklus suvremene videoumjetnosti. Na rasporedu su bila videoostvarenja *Maja* (Sanja Iveković, 1986.), *The Passing* (Bill Viola, 1991.), *Grany's is* (David Larcher, 1989.), *Dutch Moves* (Dalibor Martinis, 1986.) i *Video Void* (David Larcher, 1982.).

14.-18. IV.

U Artkinu su na rasporedu bili filmovi mađarskoga redatelja Miklósa Jancsóa: *Tako sam došao* (1964.), *Crveni i bijeli* (1967.), *Sjajni vjetrovi* (1968.), *Agnus dei* (1970.) i *Horoskop Isusa Krista* (1988.).

16. IV.

Animirani film Magde Dulčić *Mladić s ružama* (proizvodnja Zagreb film 1996.) dobio je prvu nagradu na sedmom festivalu filma za djecu u Kairu.

Film *Mladić s ružama* dobio je i poziv za sudjelovanje u službenom programu Svjetskog festivala animiranog filma u Annecyju (u sekciji Panorama), koji se održava od 26. do 31. svibnja.

17.-19. IV.

U organizaciji filmske udruge BAF, Bjelovar i uz potporu Hrvatskog filmskog saveza, te Bjelovarsko-bilogorske županije, u Bjelovaru je održana radionica za filmsku i video montažu. Radionici su pohađali članovi videoklubova bjelovarskih osnovnih i srednjih škola, a predavač i voditelj bio je hrvatski kazališni, filmski i televizijski redatelj, profesor na ADU, Nenad Puhovski.

17.-23. IV.

U Torinu je održan Biennale mladih Europe i Mediterana, ugledna smotra mladih europskih umjetnika (od 18 do 35 godina). Na ovogodišnjoj, osmoj, smotri predstavljeno je oko 600 mladih autora u petnaest disciplina koje obuhvaćaju likovne izložbe, performance, koncerte, modne revije, poetske večeri, intervencije u urbanom prostoru, te filmske i videoprojekcije. Hrvatsku sekciju na Biennalu mladih predstavili su brojni autori različitih područja likovnih i vizualnih umjetnosti: Daniel Kovač, Davor Mezak, Predrag Todorović (likovne umjetnosti), Lada Hršak (arhitektura), Orsat Franković (grafičko oblikovanje), Jana Žiljak (dizajn), Damir Steinfl (strip), Vladislav Knežević (videoumjetnost), Mara Bartoš (fotografija), Nataša Mihaljčićin (moda), Ervin Jahić i Marinela (književnost), Exit teatar, skupina etno glazbe Legen i Lidija Bijuk, te Tomo Savić Gecan (urbane intervencije).

Četvrti put (nakon Marseillea 1990., Valencije 1992., i Lisabona 1994.) organizator nastupa hrvatskih umjetnika na Biennalu riječka je Moderna galerija, koja u sve većoj mjeri postaje relevantno mjesto poticanja, predstavljanja i zastupanja hrvatske likovne umjetnosti, otvoreno multimedijским istraživanjima.

21.-25. IV.

U programu filmske alternative koji se redovito prikazuje u Artkinu, održane su projekcije filmova: *Čovjek s filmskom kamerom* (Dziga Vertov, 1929.), *Građanin Kane* (Orson Welles, 1941.), *Verzija* (Miklós Erdely, 1981.), *Anima — Symphonie phantastique* (Titus Leber, 1981.) i *Glenn Miller 1 / Srednjoškolsko igralište 1* (Tomislav Gotovac, 1977.).

22.-24. IV

U MM-centru prikazan je, u suradnji s Goethe institutom i Hrvatskim filmskim savezom, kratki ciklus novog njemačkog filma. Prikazani su filmovi *Možda hoću — možda neću* redatelja Soenke Wortmanna (pobjednik dilmskog festivala u Berlinu 1995.), *Izvan vremena* (1995.), redatelja Andreasa Kleinerta i *Ubojičina majka* (1996.), redatelja Volkera Einreucha.

23.-24. IV

U ljubljanskoj Modernoj galeriji održana je retrospektiva hrvatskog eksperimentalnog filma (1960.-1989.). Prikazani su filmovi: *Monolog o Splitu* (Ivan Martinac, 1961.), *Scuza signorina* (Miho-vil Pansini, 1963.), *Pravac* (Tomislav Gotovac, 1964.), *Doktori li-jepo sviraju* (Vladimir Petek, 1965.), *Wa(l)zen* (Ivan Ladislav Galeta 1977./89.), *TV-31-Minirama* (Ivan Faktor, 1982.), *Automa-tofonicum et panopticum* (Tomislav Kobija, 1963.), *Disturbances* (Tajana Tikulin, 1992.), *Pismo* (Ivan Ladislav Galeta, 1993.), *De-borah* (Zdravko Mustać, 1994.), *Ave* (*Morituri te salutant*) (Vla-do Zrnić, 1994.), *Energy of Tape* (Milan Bukovac, 1992.), *The Housenholder* (Slobodan Jokić, 1995.), *X-Tactile Transition* (Vla-dislav Knežević, 1995.), *Hand of the Master* (Simon B. Narath, 1995.), *L'air du large* (Goran Trbuljak, 1995.) i *Tomislav Gotovac* (Tomislav Gotovac, 1996.).

Priredivači retrospektive bili su uz domaćina Modernu galeriju, Centar za multimedijiska istraživanja SC i Hrvatski filmski savez, a izbor programa i uvodni komentar imao je voditelj MM centra Ivan Paić.

Cijela priredba održana je u sklopu intenzivnih ljubljanskih pri-prema za održavanje Europskog mjeseca kulture, pa je i to pred-stavljanje hrvatske alternative bilo priređeno kao jedna od uvod-nih priredaba tog kulturnog događaja.

24. IV

U zagrebačkom kinu Europa održana je premijera filma *Sedma kronika* Brune Gamulina u produkciji Graphisa, HRT-a i Jadran filma, čime je počelo kinematografsko prikazivanje filma koji je prai-zvedbu imao na Hrvatskom filmskom festivalu u Puli 1996. godine. Na pulskom festivalu, film *Sedma kronika* nagrađen je Velikom zlatnom arenom za mušku ulogu (Rene Medvešek), za mušku epizodnu ulogu (Josip Genda) i za masku (Snježana Tomljenović), a prava za prikazivanje otkupila je i europska satelit-ska filmska mreža (Filmnet).

25.-27. IV

U Zagrebu je u organizaciji Društva za znanstvenu fantastiku odr-žan tradicionalni Sferakon. Gosti Sferakona bili su Guy Gavriel Kay i Marti Easterbrook, a u programu priredbe prikazan je iz-bor sf-filmova: *Jumanji* (Joe Johnston, 1995.), *Mary Reilly* (Step-hen Frears, 1996.), *The Unborn* (Rich Jacobson, 1994.), *The Net* (Irwin Winkler, 1995.), *Heavy Metal* (Gerald Potterson, 1981.), *Multiplicity* (Harold Ramis, 1997.), *Johnny Mnemonic* (R. G. Springsteen, 1995.) i *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1980). Filmski program Sferakona realiziran je susret-ljiivošću i uz pomoć Continetal filma.

28. IV

Na inicijativu Udruge malih dioničara, Nadzorni je odbor Jadran filma za vršitelja dužnosti direktora imenovao ing. Damira Gabe-licu.

28. IV

Uredništvo Vjesnika ustanovilo je *Nagradu Krešo Golik* koju će ocjenjivački sud toga dnevnika dodjeljivati jedanput na godinu za doprinos hrvatskoj filmskoj umjetnosti. *Nagrada Krešo Golik* na-stavlja se na dosadašnju Vjesnikovu nagradu *Jelen*, koja je uteme-ljena 1995., a čiji je prvi dobitnik bio Krešo Golik. (1996. godi-ne nagradu je dobio Ante Babaja).

Ove godine nagradu će dodijeliti ocjenjivački sud čiji članovi su Antun Vrdoljak, Zlatko Vitez, Krsto Papić, Dubravko Jelačić Bu-žimski i Branka Šömen.

28. IV

Nakladničko poduzeće Promax izdalo je knjigu filmskih razgovo-ra Stjepana Hundića pod naslovom *Hollywood Q&A*. Knjiga do-nosi 30 intervjuja što ih je autor vodio na različitim festivalima s autorima i glumcima koji su tom prigodom predstavljali svoje fil-move. Na kraju knjige je kinovodič s najavama filmskih hitova koji će na repertoaru biti u 1997. godini.

29. IV

Održana je redovita izborna skupština Društva hrvatskih filmskih redatelja. Za novoga predsjednika izabran je Vinko Brešan, a u upravni odbor ušli su Hrvoje Hribar, Lukas Nola, Zrinko Ogre-sta i Petar Krelja.

7. V

Na međunarodnom natjecanju Prix Circom Regional posebno priznanje osvojio je dokumentarni film Petra Krelje *Američki san*.

U kategoriji televizijskih news-magazina isto je priznanje dobila emisija HTV-a *Hrvatska danas*.

8. V

Izvršni odbor Svjetske udruge neprofесиjskog filma (UNICA), na sjednici održanoj u Varšavi, potvrdio je na prijedlog Hrvatskog filmskog saveza, kandidaturu željka Baloga za člana novog Izvrš-nog odbora, koji će biti biran na kongresu UNICA-e u mjesecu kolovozu ove godine. Na istoj je sjednici hrvatski filmski autor Vlado Zrnić (također na prijedlog HFS) izabran za člana službe-nog žirija na sljedećem festivalu UNICA-e koji se u kolovozu odr-žava u Varšavi.

9. V

U MM-centru SC priređena je uz suradnju s Radiom 101 i Hr-vatskim filmskim savezom projekcija videoradova mladih autora. U 65-minutnom programu prikazani su radovi *Untitled 1*, *Tri boje* i *Jedan* (Kristijan Kožul, Marko Raos, Ana Šimičić); *Se-eds/Sjeme* (Kristijan Kožul); *Kavez*, *Ljubavna priča* (Marko Raos); *Dva*, *Emit* (Ana Šimičić), *Rad ubija* (Alan Bahorić); *Dani preživjelog ratnika*, *Put u raj*, 18-11 i *Vremena za kavu* (Vedran Šamanović); *More* (Tanja Golić); *Ja sam ovdje slučajno* (Marina Međimurec); *Time Machine* (Dalibor Tunguz); *Metamorfoze* (Da-vor Mezak); *Veliki uvod* (Denis Krašković); *Welcome to the Peak of Intelligence* (Igor Kuduz); *Hand of the Master* (Simon B. Na-rath); i *X-Tactile Transition* (Vladislav Knežević).

10. V

Kao i na berlinskom festivalu, hrvatski filmski djelatnici na jubi-larnom, 50. međunarodnom festivalu u Cannesu, samo su po-sredno nazočni kao protagonisti u filmovima nadahnutim ratnom tragedijom Sarajeva. U jednom od popratnih festivalskih progra-

ma prikazan je film *Savršeni krug* Ademira Kenovića u kojem glavnu ulogu ima Mustafa Nadarević, a u natjecateljskom programu našao se film *Welcome to Sarajevo* Michaela Winterbottoma u kojem sudjeluje Goran Višnjić.

12.-16. V

MM-centar SC priredio je u suradnji s Veleposlanstvom Republike Poljske, Hrvatskim filmskim savezom i Akademijom dramskih umjetnosti ciklus poljskih znanstveno-fantastičnih filmova. Na rasporedu su bili filmovi: *Pirxov probni let* (Marek Piestrak, 1979.), *O-bi, o-ba — kraj civilizacije* (Piotr Szulkin, 1984.), *Prokletstvo doline zmijsa* (Marek Piestrak, 1987.), *Alkemičar* (Jacek Koprowicz, 1988.) i *Rat svjetova* (Piotr Szulkin, 1981.). Gost cikulsa bio je redatelj Piotr Szulkin, koji je komentirao svoj film i razgovarao s publikom nakon filmske projekcije.

15. V

Svečanim otvorenjem u Cankajevu domu, u Ljubljani su počele priredbe Europskog mjeseca kulture (EMK), koji se u glavnim gradovima susjedne države održavaju poslije Krakova, Greza, Budapešte, Nikozije i St. Petersburga. Time je Ljubljana postala prijestolnicom europske kulture u sljedeća 52 dana, koliko priredba traje. Kao gost, svečanom je otvorenju bio nazočan i ministar kulture Republike Hrvatske Božo Biškupić, koji je tom prigodom sa slovenskim kolegom Jožefom Školčom razgovarao o kulturnoj suradnji dviju zemalja.

15. V

U povodu Dana HRT-a dodijeljene su tradicionalne nagrade Ivan Šibl. U televizijskoj djelatnosti nagradu za životno djelo dobio je Mario Salletto, autor putopisne serije *Jedrima oko svijeta*.

16. V

Nakon uspješnog debija u filmu Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku*, Ljubomir Kerekeš niže i kazališne uspjehe. Najnoviji je nagrada na Festivalu glumca u Vinkovcima, čemu se pridružilo i odlikovanje Predsjednika Republike za uspješan umjetnički scenski rad.

16. V

Dokumentarni program HTV-a prestavio je u dvorani Kulturno-informativnog centra grada Zagreba novi dokumentarni film Bogdana Žižića o naseobinama Moliških Hrvata, pod naslovom *S onu stranu mora*. Gosti promocije, uz autora filma, bili su povjesničar umjetnosti Tonko Maroević, urednik dokumentarnog programa HTV-a Miroslav Mikuljan, te gosti iz Italije Ivano Zera, gradonačelnik Kruća i rimski profesor Mario Spadanuda.

17. V-5. VII.

U sklopu Europskog mjeseca kulture (European Cultural Month) u Ljubljani, Slovenska je kinoteka priredila veliku retrospektivu europskog filma. Od hrvatskih filmova u programu retrospektive prikazani su hrvatski filmovi *Rondo* (Zvonimir Berković, 1966.), *Službeni položaj* (Fadil Hadžić, 1964.), *Za sreću je potrebno troje* (Rajko Grlić, 1985.), *San o ruži* (Zoran Tadić, 1986.), te *Kraljeva završnica* (Živorad Tomić, 1987.), koji je najavljen kao jugoslavenski film). Vrlo skroman izbor i po sadržaju i po količini i u odnosu na izbor filmova iz kinematografija susjednih zemalja i na opseg retrospektive (oko 200 naslova) koja je obuhvatila filmove od 1895. do 1995. godine. Svi su izgledi da su u retrospektivu ušli hrvatski filmovi kojima raspolaže Sloven-

ska kinoteka, jer s hrvatske strane nije bilo inicijative da se ponudi neki smisleni filmski program za ovu europsku kulturnu priredbu.

18. V

U povodu Međunarodnoga dana muzeja, u Muzeju grada Rijeke otvorena je izložba pod naslovom *Riječki favoriti 1947.-1997.*, na kojoj su izloženi plakati najgledanijih filmova toga razdoblja. U sklopu otvorenja izložbe priređena je i projekcija Lumičreovih filmova.

18.-21. V

Cinémathèque québécoise u svojem programu predstavljanja svjetske animacije, priredila je dvije projekcije animiranih filmova Zlatka Grgića, koji je predstavljen kao izvoran autor Zagrebačke škole animacije. U programu su prikazani filmovi *The World and its Man* (1 min, 1967.), *Le travail du diable* (9 min, 1965.), *Le cochon Miscal* (1965.), *La visite de l'univers* (11 min, 1964.), *Petit et grand* (8 min, 1966.), *Optimist et pessimist* (8 min, 1974.), *Tolerance* (9 min, 1967.), *Hot Stuff* (Ca, 9 min, 1971.), *Who are we* (Ca, 10 min, 1974.), *Deep Threat* (Ca, 7 min, 1977.)

19.-28. V

Multimedijski centar u suradnji s Francuskim institutom iz Zagreba i Hrvatskim filmskim savezom priredio je ciklus francuske filmske komedije. Prikazani su filmovi: *Miquette et sa mere/Miquette i njezina majka* (H. G. Clouzot, 1949.), *Les belles de nuit/Ljepotice noći* (R. Clair, 1952.), *Ce soir ou jamais/Večeras ili nikad* (M. Deville, 1961.), *La guerre des boutons/Rat dugmadi* (Y. Robert, 1962.), *La vie est un long fleuve tranquille/život je duga mirna rijeka* (E. Chatiliez, 1988.) i *La Crise/Kriza* (C. Serreau, 1993.).

Isti program ponovljen je u Artkinu od 26. do 30. V.

23.-24. V

U Požegi je održana tradicionalna (5) Hrvatska revija jednodominutnih filmova. U dvorani Gradskog kazališta u službenom programu prikazano je — od 85 prijavljenih — 38 jednodominutnih filmova i videoradova. Revija, koju uz potporu Ministarstva kulture, Požeško-slavonske županije i Grada Požege, organiziraju GFR Film-video iz Požege i Hrvatski filmski savez, od ove godine održava se pod pokroviteljstvom svjetske organizacije neprofесиjskog filma (UNICA), što se odrazilo i u brojnijem sudjelovanju stranih autora. Tako su program te međunarodne smotre obogatili uz domaće autore i klubove i autorski radovi iz Belgije, Češke, Finske, Mađarske, Makedonije, Nizozemske, Njemačke, Poljske, Slovačke i Švedske.

Međunarodni ocjenjivački sud (Lieven Debrauwer iz Belgije, Ciriad Štipl iz Češke, te Dario Marković, Krešimir Mikić i Mile Belslić iz Hrvatske), prvu je nagradu dodijelio dr. Franku Dietrichu (Njemačka), za film *Im letzten Moment*. Druga nagrada pripala je Milanu Bunčiću za ostvarenje pod naslovom *S druge strane*, a treća nagrada Vedranu Šamanoviću za film *U danima godine*.

Nagradu UNICA-e dobio je Miroslav Klarić za film *Quo vadis*, a nagradu publike i nagradu prema češkom izboru (Češki izbor UNICA) Josip Matić za film *Gorka istina*.

Posebna nagrada Ateliera Leonardo iz Praga pripala je Milanu Bunčiću (*S druge strane*), nagradu Galerije Hajdarhodžić iz Požege dobio je Miron Sršen (Zaprešić) za film *Pljačka*, a nagradu Galerije Beck iz Zagreba Zoran Brešan (Split) za ostvarenje *Super 2*.

24. V

U prepunoj dvorani Kinoteke održana je zagrebačka praižvedba monumentalnog filma *Sotonski tango/Sátán tango* (1991.-1994.), mađarskoga redatelja Béla Tárra.

Projekcija je (uz zauzimanje Ivana Ladislava Galete) omogućena suradnjom Magyar Filmunió Budapest, Veleposlanstva Republike Mađarske u Zagrebu i Društva mađarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj.

26.-29. V

Muzej grada Rijeke počeo je filmskim projekcijama u svom kućnom kinu Edison. Kako se iz naziva može zaključiti, Muzej će priređivati filmske projekcije starih filmova, a prvi ciklus posvećen je austrijskom filmu nijemoga razdoblja. Četiri večeri za redom prikazani su filmovi *Mučenik svog srca* Emila Justitza, *Sodoma i Gomora* Michaela Kertesa, *Kavana Elektrik* Gustava Ucickija, te *Nadvojvoda Johann* Maxa Neufelda. Projekcije su imale pravi ugođaj, jer su održane uz klavirsku pratnju maestra Sanjina Ljubotine.

29. V

Novi direktor videoprodukcije diskografske kuće Croatia records postao je redatelj Zdenko Blažević.

30. V

Tradicionalna Vjesnikova nagrada za životno djelo za filmsku umjetnost — koja od ove godine nosi ime istaknutog hrvatskog filmskog autora Kreše Golika — dodijeljena je filmskom, televizijskom i kazališnom glumcu Fabijanu Šovagoviću.

4.-6. VI

U ciklusu filmske klasike koji je prikazan u Artkinu, na rasporedu su bili filmovi: *Ivanovo djetinjstvo* (A. Tarkovski, 1962.), *Gradanin Kane* (O. Welles, 1941.), *Čovjek s kinokamerom* (D. Ver-
tov, 1929.).

6. VI

Muzej grada Rijeke otvorio je izložbu pod nazivom *Kinematografija u Rijeci* na kojoj je predstavljena povijest riječke kinematografije od prvih filmskih priredaba do suvremenog doba. Izložba je rezultat opsežnih istraživanja riječkih muzealaca, povjesničara i filmskih djelatnika kojima su prikupljeni i sistematizirani vrijedni podaci o razvoju kinematografije u Rijeci. Uz izložbu predstavljena je i nova knjiga pod istim naslovom.

9.-13. VI

Ciklus hrvatskog filma u Artkinu, zaključili su u ovom polugodištu filmovi *Rondo* (Z. Berković, 1966.), *Kužiš stari moj* (V. Kljaković, 1973.), *H-8* (N. Tanhofer, 1958.), *Ritam zločina* (Z. Tadić, 1981.) i *Lisice* (K. Papić, 1969.).

13.-15. VI

U Osijeku je održana tradicionalna (35.) Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva djece i mladeži. Uz četiri natjecateljske revijske projekcije održane su retrospektive filmova klubova domaćina Murse i Mladost, izbor filmova Filmskog studija *Ixilon* Doma mladih iz Pečuha, te Okrugli stol filmskih pedagoga i voditelja dječjih filmskih klubova o radu s djecom u filmskim i video klubovima.

Reviju su pod pokroviteljstvom Ministarstva prosvjete i športa Republike Hrvatske i Grada Osijeka, organizirali Hrvatski filmski savez, Videoklub Mursa i Osnovna škola Mladost iz Osijeka, a punu potporu toj tradicionalnoj smotri filmskog i video stvaralaštva dali su Zajednica tehničke kulture Osječko-baranjske županije i grada Osijeka, te Dječjeg kazališta u Osijeku. Na Reviji je sudjelovalo 27 dječjih i srednjoškolskih klubova s 58 radova koje su ocjenjiva dva žirija: ocjenjivački sud odraslih (Marija First-Medić, Mira Kermek-Sredanović, Mato Kukuljica, Branko Schmidt/predsjednik, Ante Selak) i dječji žiri sastavljen od predstavnika mladih autora.

16.-20. VI

U ciklusu nijemoga filma u Artkinu su prikazani filmovi *Oktobar* (S. Ejzenštajn, 1928.), *Navigator* (B. Keaton, 1924.), *Pariz koji spava* (R. Clair, 1923.), *Potomak Džingis-kana* (V. Pudovkin, 1924.) i *Stradanje Ivane Orleanske* (C. T. Dreyer, 1929.).

Polugodišnji program Artkina završio je nizom filmova filmske klasike od 23.-27. VI., kad su prikazani filmovi *Strogo kontrolirani vlakovi* (J. Menzel, 1966.), *Casablanca* (M. Curtiz, 1942.), *Opsjednut* (A. Hitchcock, 1945.), *Hirošima, ljubavi moja* (A. Renais, 1959.) i *Annie Hall* (W. Allen, 1979.).

19. VI

Na svečanoj sjednici Odobra za dodjelu nagrade Vladimir Nazor, uručene su ovogodišnje najviše državne nagrade kulturnim djelatnicima. Nagradu za životno djelo u području filmske umjetnosti dobila je filmska, televizijska i kazališna glumica Mia Oremović, a godišnju nagradu filmski snimatelj Enes Midžić, za kameru u filmu *Sedma kronika* Brune Gamulina.

Vjekoslav Majcen

A Chronicle: March/June '97

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

Jurica Pavičić

Potomak filmskog pluskvamperfekta

Često se situacija u hrvatskom filmu pojednostavljeno svodi na sudar dvije sučeljne i kontrastne estetske i političke pozicije. U ponešto pojednostavljenoj viziji u hrvatskom se filmu s jedne strane nalazi »državotvorna«, ideologizirana kinematografija »velikih tema«, zabavljena pitanjima tekućeg nacionalnog i političkog značaja, koju uglavnom prakticiraju stariji redatelji ili pak oni srednjeg naraštaja. Njoj nasuprot stoji »mladi hrvatski film« i praksa postmodernističkog, ludičkog, nepretencioznog filma izrazito urbane ikonografije, ideološki nezainteresiranog i otvorenog prema komercijalnim žanrovima. Uglavnom je riječ o filmovima mladih autora rađenim za TV.

Takva podjela na »Bulajiće« i »narkokere« uglavnom je, dakako, pojednostavljena. Ponajprije zato što barijera nije nepromična: »mladi« su se također hvatali »velikih društvenih tema«, katkad jako uspješno (Salajev *Vidimo se*), a bilo je autora koji su s manje ili više uspjeha pokušavali održati međupoziciju — recimo Žmegač.

Drugi razlog zašto je ta bipolarna slika svjetonazorno-estetskog sukoba neodrživa jest činjenica da je u hrvatskoj kinematografiji, i to ne samo kao uzgredan suputnik, postojala i treća linija, koja se nadovezivala na tradicionalni autorski film šezdesetih i sedamdesetih i nadalje gajila ono što se žargonom žanrovske kritike zove »art-film«. Bilo da je riječ o autorima koji su generacijski pripadnici autorskog filma šezdesetih (Berković, Radić), ili o novim imenima (Ruić), u Hrvatskoj je bilo i autora i projekata i volje da se i u devedesetima rade srazmjerno nekomercijalni umjetnički filmovi izrazito autorskog pečata namjenjeni festivalima, državnim televizijama i ograničenoj distribuciji u art-kinima.

Hrvatski art-film, utemeljen na klasiци poput Babajinih ili Berkovićevih filmova, u devedesetima je bio u višestruko nepovoljnom položaju. S jedne strane, nije imao ozbiljnu i unisonu potporu medija i kritika kao mladožanrovci i »novi hrvatski film«. S druge strane, nije bio ideološki poželjan poput ratnih i domoljubnih spektakla Žižića, Kodarove i Schmidta. Hrvatskim art-filmovima, nadalje, na ruku nisu išli ni komparativni pokazatelji. Osamdesete su već donijele zamor i odustajanje od klasičnog europskog autorskog filma. U devedesetima su »pale« i posljednje tvrđave art-filma: europski festivali. Izuzevši dijelom Veneciju, festivali — glavni inicijatori klasičnog autorskog filma — okrenuli su se autorima i produkcijama koje spajaju autorski pečat i osobitost s dovoljnom atraktivnošću za publiku i tržišnim poten-

cijalom. To traženje sretne sinteze učinilo je da miljenici festivalskog filtra budu autori američkog off-Hollywooda, Španjolci, Hongkonžani i Britanci. Hrvatska kinematografija ionako nije nikad imala uhodane mehanizme plasmana filma na svjetske festivale. Kad se tomu doda opće odricanje od ortodoksnog art-filma, postaje jasnije zašto takvi hrvatski filmovi nisu imali većih festivalskih prodora. A za autorski umjetnički film takav je publicitet *sine qua non*.

Tako su se hrvatski art-filmovi našli pomalo na vjetrometini, nikom osobito potrebni, očito staromodni i bez većih izgleda za uspjeh. Vidno su živcirali dobar dio kritike (osobito *Nausikaja!*), a u diobi filmskih nagrada obično su prolazili slabo. Iznimka je bila tek Berkovićeva *Kontesa Dora*, koja i jest među boljim hrvatskim filmovima od 1990. na ovamo.

Ovogodišnja je sezona hrvatskoga filma donijela drugi film koji pripada tipičnoj matrici europskog art-filma i koji javnost nije primila sasvim loše, a zgrabio je i ponešto nagrada. Riječ je o filmu *Sedma kronika* redatelja starije srednje generacije Brune Gamulina, kojemu je to prvi cjelovečernji film nakon ekranizacije Matoševih proza koje je pod naslovom *Ljeto za sjećanje* dovršio uoči rata. Riječ je o filmu koji je za neke bio i najbolji u Puli 1996. Što je o tome mislio žiri nikad nećemo saznati jer je Antun Vrdoljak ukinuo Grand Prix, a preostale je nagrade žiri dijelio načelom humanitarne pomoći: svakom prikazanom filmu jednako — po jedna Arena. Nekako se međutim učvrstilo mišljenje da je Gamulinov vjersko-politički film prvak Hrvatske za 1996. po »umjetničkom dojamu«, ako je Brešan već po blagajničkim pokazateljima. Najavljivao je čak i pohod po art-festivalima, a jedan pretjerano ushićeni kritičar izjavio je čak i to da je *Sedma kronika* »za Cannes predobra! Pohoda, kako sada stoje stvari, nije bilo: Gamulinov film još nije imao neku spomena vrijednu inozemnu recepciju. Nije pak sigurno da je neće imati: film sličnih osobina, *Nausikaja*, osvojio je i ponešto manjih nagrada po festivalima i uknjižio sijaset sudjelovanja u dužem razdoblju od kinodistribucije.

Gamulinov film slobodna je adaptacija proza njegova oca, povjesničara umjetnosti, esejista i romanopisca Grga Gamulina. Premda se često čuje da je riječ o autobiografskom dje-lu, nije baš tako. Očeva proza i sinovljev film temelje se na posredovanoj epizodi koju je Gamulin čuo i pronašao u ljetopisu rapskih franjevac. Filmovani događaj zbio se 1953., kad je jedan od staljinista-robijaša s Golog otoka pobjegao i preplivao na Rab. Tamo su ga pronašle i sakrile časne, riski-



rajući da ih policija razotkrije, ali i da ih krčki biskup osudi zbog neposlušnosti. Časne sestre iz filma našle su se tako u moralno zanimljivoj i filmski intrigantnoj situaciji. S jedne strane, pomažu ideološkom neprijatelju, s druge, žive u permanentnom strahu od represalija komunista koji traže bjegunca uz pomoć helikoptera i pasa, s treće, nemaju potporu vlastite vjerske zajednice, i same na udaru zlosilja. Konačno, sestre nisu ni jedinstvene: jedna od njih žrtva je partizanskog nasilja i psihički bolesna (Doris Šarić-Kukuljica), a druga (Urša Raukar) naprosto ne prihvaća neposluš *madre badesse* (Milka Podrug-Kokotović). Časna majka, pak, ustraje u činu milosrđa, jer su oni koje progone za kršćanina — blaženi.

Gamulinov film nastao je prema predlošku iz ranih sedamdesetih godina, kada autor romana — i sam pripadnik komunističkog političkog *establishmenta* — doživljava sudbinu lika rapske kronike: biva stigmatiziran »od svojih« i pronalazi savezništvo u taboru s kojim je desetljećima ratovao. I sam film je dugo smišljan i pripreman. Započet je još početkom devedesetih, i posljednji je dovršen film s posljednjeg javnog natječaja za projekte u kinematografiji koji je objavljen i dovršen: na tom istom natječaju prošli su i Žižićeva *Cijena života* i Radićev *Andele moj dragi*. Činjenica da je film zapravo dijete kasnih osamdesetih i komunističke liberalizacije nije tek puki kronološki podatak. Naprotiv: *Sedma kronika* će po mnogo tome biti film očito ispaio iz (tih) sasvim drugih vremena. Osamdesetih je golootočka tema bila politička *chili* paprika prvog reda: o Golom se otoku pi-

salo romane, snimalo dokumentarce i larmalo po novinama. Samo je srpska književnost toj temi posvetila desetke sveza-ka. Sa Zupanom u literaturi i Ristićem u teatru tema »revolucije koja jede svoju djecu« postala je pomodnom temom politizirane umjetnosti, a Golim otokom u ta vremena jednako su mahali prosovjetski antititoisti, reformski ljevičari, kao i građanski antikomunisti. Nakon 1990., naravno, sve je postalo bitno drukčije. Ponajprije, historiografija je skinula romantični veo s frakcijskih obračuna 1948. i pokazala usputnu i neromantičnu bit tog internog komunističkog »obiteljskog rata«. Javnost politički skreće udesno, a Goli otok postaje tek nezanimljivom epizodom u stranačkoj povijesti KPH, epizodom u kojoj se nijedna suvremena ideologija nije imala uhvatiti ni za koga, ako se izuzme površna politička »potrošnja« Andrije Hebranga. Kad je k tomu izbio rat, a pogotovo kad su do svijesti javnosti došli logori poput Manjače, Keraterma, Heliodroma i Dretelja, teško je zaista nekoga zainteresirati za prдавni koncentracijski logor čiji je (dovoljno stravični) užas bio nalik na perivoj pravne države u usporedbi s onim što se ljudima ispred nosa događalo iz dana u dan, svaki dan.

Sve je to, naravno, otežavalo recepciju Gamulinova filma i smanjivalo njegov tržišni potencijal. Nenad Polimac nije bez razloga u naslov svoje kritike filma u *Nacionalu* istaknuo upravo taj recepcijski razgovor gluhih: Goli otok, izgleda, više nikog ne zanima. Dakako: ne bi bilo pošteno ni metodološki primjereno o Gamulinovu filmu suditi po temi. Ako je istinita — a jest — tvrdnja Pavla Pavličića napisana u jed-



nom od *Hrvatskih ljetopisa* da je glavni razlog »krize scenarija« u našem filmu trčanje za »relevantnim« temama, onda bi se prije dobar film o Titovu gulagu mogao snimiti danas, kad je stvar odležala i očito nije relevantna nego onda kad je bila predmet publicističkog *fajta*. Jer: današnji odmak dopuštao bi koncentraciju na karaktere, individualni zaplet i političke finese, a ne bi se trošio na »velike« ideologeme.

Zato kad kažemo da je Gamulinov film staromodan ne mislimo samo na staromodnu temu. On je u prvome redu staromodan po hijerarhiji interesa, po stilu i metodologiji. Stilski, to je tipični europski autorski film dugog kadra, široke palete planova, vizualne začudnosti, gomilanja simbola i stilizacije u dizajnu.

Prema hijerarhiji interesa, Gamulinov se film bavi metafizičkim, teološkim, samo donekle moralnim aspektom priče. Redatelj je poprilično nezainteresiran za psihologizaciju i tvorbu složenijih i produbljenijih karaktera. Likovi su mu često oboružani samo jednim atributom: gnjevom, blagošću, sumnjom ili osvetoljubivošću, i služe kao aktanti koji nose svoj sveprožimajući atribut. Isto tako Gamulina ne zanima naracija i izlaganje siže. Mnogi su kritičari s pravom primjetili konfuznost autora izlaganja. Tako gledatelj s teškoćama razmršuje čvor *flash backova* u uvodnom dijelu filma u kojem uopće nije jasno što se dogodilo prije, a što poslije. Osim pomnom poznavatelju rapske geografije, nikom drugom ne može biti jasno zašto bjegunac dvaput isplivava na otok, a u međuvremenu doživljuje (mitski? halucinarni?) susret s bakom kozaricom na kršu, gdje autor očito koketira s grčkom mitologijom, ali i uvodi »glas naroda«. Gamulin uopće nema potrebe objasniti neke odveć *ad hoc* motive u priči. Recimo: kako to da supruga zatvorenika koja ne zna gdje joj je muž živi baš na nedalekom Rabu, ili, kako se dogodilo da progonitelj (Sven Medvešek) pada u nemilost upravo u trenutku kad se domogao progonjenog (Rene Medvešek), ili — zašto progonjeni pliva natrag, na Goli?

Ukratko: Gamulina ne zanima biti filmski fabulator, niti »skulptor duša«, tvorac uvjerljivih likova. Podjednako ga malo, začudo, zanima i politika. Osim u početnom (golootočkom) dijelu filma *Vlast* (Sila) i podložnici gotovo su lišeni konkretnih političkih atributa. Svedeni su na namjerno ogoljene, apstraktne silnice Moći, Vlasti, Naroda, Crkve i drugog, na način koji ima tradiciju u suvremenoj hrvatskoj

književnosti — recimo, u prozi Čuića, Vuletića, donekle Laušića... Kod mnogih spomenutih pisaca ta strategija apstrahiranja konkretnih političkih atributa bila je vezana za (auto)cenzuru. Kod Gamulina i u devedesetima, ona je izbor: autora očito ne zanima (ili ne zanima samo) 1953. i Jugoslavija i Staljin i Tito i Rab, nego želi operirati vrijednostima i idejama ponad toga.

Ne znači, pak, da je Gamulin moralist, na način Kieslowskog ili Jordana koji su na različite načine upotrijebili politički film za moralnu alegoriju. Gamulina moralno-kršćanski aspekt problema premalo zanima. Likovima buntovnih časnik i posrnulog liječnika — koji bi mogli biti *movens* takve strategije — on daje rubno mjesto. Njegovi glavni likovi iz korijenja su operirani od sumnje ikakve vrste: kompaktni su, fanatični i predani, i samim tim, naravno, dramski neprimamljivi.

Nakon svega, ispada da Gamulina zapravo najviše zanima metafizika. On film konstituira oko bipolarnog, manihejskog odnosa ne političkih uvjerenja ili etika, nego filozofija. s jedne strane je gnjevna vlast neutaživo željna moći i podložništva, s druge pak evazivna, povučena i snošljiva Crkva sasvim u defanzivi i raskriljena tolerantno prema protivnoj strani. Taj će dualizam pratiti i vizualna razina filma, a osobito kamera Enesa Midžića.

Gamulinov film nije metafizičan samo po dubinskoj strukturi. U njemu ideje imaju važnu ulogu i u komunikaciji likova i cijelo su vrijeme na površini, prezentne. Film vrvi od ideja i ljudi koji utjelovljuju ideale i načela i koji govore visoko literarizirane monologe razmahanih ruku. U nekim slučajevima Gamulin prelazi sve granice uvriježenog filmskog realizma: likovi mu govore filozofske tirade u kameru (Josip Genda!), a u vjerojatno najneuspjelijoj sceni filma polumrtvi bjegunac se budi iz nesvijesti i odmah se hvata političko-etičke debate s fratrom koji mu sjedi uz uzglavlje! Takav nemar spram kauzalnosti i istinolikosti ne bi sebi priuštiti ni tako »metafizički« redatelji kao Tarkovski, Bergman ili Dreyer.

Izloženo dobro ilustrira zašto je Gamulinov film u svojoj osnovi dijete filmskog pluskvamperfekta. Jer, ako je postmoderna situacija na nešto osjetljiva, onda je na takvu prevagu ideologema, filozofema u fikcionalnom djelu. Takvo shvaćanje autorskog filma doživljava se u boljem slučaju kao djetinjasto, a u gorem kao isprazno mudrovanje. Osim toga, takvo je shvaćanje suprotno danas već opće prihvaćenom uvjerenju da ideje, pa i karakteri u filmu moraju biti elaborirani implicitno i »u hodu«. To uvjerenje nije samo moda: ono je danas osnovna metodološka pretpostavka s kojom i početnik sjeda pisati scenarij, baš kao i dramu ili roman. Takva mjena ukusa razlogom je da mlađa kritika od svih klasika hrvatskog filma najteže prihvaća Babaju, autora otvorene »metafizičnosti«. Gamulin je u mnogočemu, a osobito u vizualnosti, iskreno nadahnut Babajom.

Temeljna strategija *Sedme kronike* pred najveće je teškoće stavljala glumce, koji su trebali stvoriti karaktere od nečeg što nisu karakteri već aktanti oboružani moralnim i svjetonazornim atributima, kao u crkvenom prikazanju. Teško je zamisliti što je mogao Josip Genda sa svojim likom koji cijeli film izriče propovjedničke pravorijeke i vitla raspelom, ili

Doris Šarić-Kukuljica u kojoj se kao na plakatu rvu grijeh Gnjeva i vrlina Milosrda. Još kako-tako ide dok su likovi naoružani takvim atributima: tamo gdje je Gamulin bio »osuđen« na »obične« likove, oni su potpuno prazni: takav je slučaj s većinom epizodnih Rabljana. Oni prestaju postojati samim tim što nemaju jasnu »kućicu« u metafizičkoj kraljici.

Teško je i zamisliti koliko je znoj trebalo glavnim glumcima (braći Medvešek i Almi Prici) da od svojih hodajućih Ideja naprave kakve-takve ljude, karaktere s makar rudimentarnom psihologijom. Njihova gesta i pojava čini jedno, i vapeći »pita« makar jednu ili dvije prizemnije replike koje bi likovima dale obujam i prokrvljenost. Uzalud: takvo što je iz scenarija istjerano kao metlom.

Slično je dvostran i vizualni identitet filma. Gamulin i Midžić su glede toga imali jasnu strategiju. Trebalo je film sagrađiti oko vizualnog kontrasta prljavog, prašnjavog i neurednog Pakla Golog otoka, i bezvremenskog, ljupkog, metafizičkog Reda klaustura i rapskih zvonika. Ta težnja učinila je da film katkad izgleda kao turistički dokumentarac: odveć lijep, odveć pitom i odveć apotekarski čist za svoju gorku i turbulentnu temu. Rapske »švare« kao da su već u Raju: žive u svijetu potpuna reda, smirenosti, neizrecive ljepote, toliko superiornom ružnoj povijesti naokolo. Sve je to fino — ali i bez drame. Izgledu se filma kao samonosivu elementu čo-

vjek može diviti: pitanje je, nije li ta ljupkost bila i kontra-produktivna.

Hrvatski film štedljiv je u vrlinama, i proteklih nas je godina navikao na svakovrsna estetska i moralna srozavanja, a katkad i na otvoreni poetički i etički gangsteraj. U toj niski, Gamulinova *Sedma kronika*, Bogu hvala, ne spada u gore primjerke. Film — a to je u Hrvatskoj već pohvala — nije nizak, nema ni jedan etički faux pas, nije rezultat ružnih emocija, prijezira, mržnje i rasističkih predrasuda — jer, sve smo to, sjetimo se, vidjeli na domaćem platnu. Nije pamfletan: možda i zato što su antagonisti davno mrtvi ili anakroni, u filmu nema političke vulgarnosti, demoniziranja i poruge kakvu smo znali vidjeti u našim filmovima. Neki su dijelovi dobri: recimo, fascinantni početak s odličnim Ivom Gregurevićem. Kritičari — recimo Nikica Gilić u *Vijencu* — rado ističu da je Gamulinov film izvrsnih dijelova i neujednačenije cjeline. Nedvojbeno točna, ta primjedba nije velika okrep jer se u mnogim slabim filmovima daju naći dobre partije.

Mnogo je važnija činjenica da *Sedma kronika* nije film koji nas oblijeva crvenilom poput *Cijene života* ili *Vrijeme za*. Ali: jest film stilski i tematski potpuno okrenut prošlosti, prije oproštaj od vremena Babaje, Mimice ili Zafranovića nego kamenčić u slici novog hrvatskog filma. Biti pasatist nije nužno grijeh. Ali, i pasatist se može biti bolje: onakav kakav jest, *Sedma kronika* film je sasvim neizvjesne recepcije i kod publike i u kanalima protoka tzv. umjetničkog filma.

Jurica Pavičić

Heir to cinematic past perfect

UDC 791.43(497.5)
791.44.071.1(497.5)

In an essayistic review the author describes the present-day tendencies in Croatian feature film, and places the Bruno Gamulin's new film *Seventh Chronicle* within the situation.

There is, in critic circles, a simplified picture of the present-day situation in Croatian feature film. The situation is conceived as a clash among the two contrasting tendencies: on the one hand there is a »state« cinema of »big issues« that satisfies the governing ideological needs (films by Kodar, Žižić, Schmidt, e. g.), and on the other there is a »young Croatian film« and the practice of postmodernist, ludic, unpretentious films with urban iconography, ideologically unassuming and open to the commercial genres. It is a simplification because among the young author there are some which do deal with »big issues« of ideological importance (e. g. Salaj, and older Žmegač, who takes the middle position), and the picture complicates the presence of a third line of noncommercial authors with the declarative art-films, that count on limited distribution and on festival presentations (e. g. Berković, Radić, Ruić). The last tendency has its roots in sixties, in the *auteur* movement, and it has kept its slow and somehow »sideward« pace up to now (e. g. films by art-film classics like Berković and Babaja). But, not having the happy combination of art exclusivity and market attractive topic as some American off-Holl-

ywood films, Spanish, Hong-Kong and British films have, Croatian art films are felt to be out of context today, needed by nobody in particular, manifestly old-fashioned (with the successful exception of Berković, *Countess Dora*).

Seventh Chronicle by Bruno Gamulin belong to this last tendency, contributing to its survival. It is Gamulin's third feature, and at the national film festival in Pula it was received as the best film — by »art impression«, in contrast with the successful populist Brešan's comedy *How the War Started on My Island*. The film starts with the Ex-Yugoslav »Goulag«, the prison camp on the bare Island (Goli otok), then thematizes the escape of one prisoner, his hiding within the monastery, and lastly his voluntary return to the Island prison camp. The theme, politically hot within the ex-communist regime, is felt today as somehow »out of phase«. Similarly, his thematic focus and stylistic approach is felt as an outdated heir to the art-tradition. Gamulin is more interested in dualistic (Manichaeist) metaphysical and theological issues, then in the more subtle psychology of his characters. The film is filled with characters that embody general principles and general character-types, mostly expressing themselves in heightened rhetorical monologues. Gamulin is interested more in the general (metaphysical) situation than in its narrative course and event intricacies, more in the beautiful pictorial presentation of landscapes and corridors than in narratively suggestive portraying of the events. Gamulin's film, luckily, does not belong to the low examples of art-film tradition, one does not feel embarrassed neither by its content nor by its looks, but it does belong to the past perfect tense of the Croatian cinema, lacking the subtlety required from the art-films today.

Damir Radić

Korektan i privlačan film



mateljskim radom Enesa Midžića, najjača je strana filma, kojom Gamulin pokazuje da je jedan od rijetkih suvremenih hrvatskih filmaša koji barem naslućuje formulu međunarodne prijemčivosti hrvatskog filma. No Gamulinov je problem što je u svom etnografizmu, kao uostalom i u svim drugim slojevima filma, odveć proračunat i površan. On zna što film otprilike treba sadržavati da bi bio uspješan, ali u artikulaciji tih sastojaka razotkriva se kao autor koji više glumi sraslost sa samozadanom općom koncepcijom filma i motivima od kojih gradi cjelinu, nego kao njihov spontani, autentični dionik. Gledajući Babajinu *Brezu* ili, da ostanemo na mediteranskom tlu, *Izgubljeni zavičaj*, odnosno Mimičin *Kaja*, ubit ću te, jasno je da se radi o filmovima čiji autori posve vladaju građom i stilom, dok je u Gamulina prisutan određen snobizam — on se uglavnom pravi da su građa i stil *Sedme kronike* njegov izvorni izraz.

Nakon nevjerovatno precijenjena Brešanova *Kako je počeo rat na mom otoku* i preko svake mjere potcjenjena i upravo bezobrazno naruženog Sedlarova *Fergismajniht — Ne zaboravi me*, u hrvatskim se kinima zatekao još jedan film s prošlogodišnje Pule — *Sedma kronika* koji je Bruno Gamulin snimio prema romanu *Sedma knjiga ljetopisa*, svojeg oca Grge, glasovitog povjesničara umjetnosti, koji je početkom 70-ih stajao na maspokovskim pozicijama.

Gamulinov film u Puli je naišao na dobre odjeke, a dio onih koji su ga tamo vidjeli pretpostavljao ga je Brešanovu filmu. Danas se može reći, s pravom. Za razliku od Brešana koji se naslanja na iskustvo apsurdističkog humora i novokomponirane srpske komedije, nijednog trenutka, pak, ne dosegnuvši lucidnost one druge, šijanovsko-kovačevićevske beogradske komedije, Gamulin gradi na tradiciji europskog, nazovimo ga tako, etnografskog filma, kojem su svoj značajan prinos među Hrvatima dali Ante Babaja i Vatroslav Mimica, a među suvremenim južnoslavenskim filmašima s velikim ga je uspjehom plasirao Makedonac Mančevski, na čiji film *Prije kiše*, *Sedma kronika* dijelom i te kako pobuđuje asocijacije. Zarazna etnografija Mediterana, posredovana vrsnim sni-

zam — on se uglavnom pravi da su građa i stil *Sedme kronike* njegov izvorni izraz.

Dramaturški, Gamulin propušta razviti i uspjele poantirati odnos Bjugunca i časne (njihov platonski ljubavni odnos o kojem Gamulin priča samo je autorova papirnata fantazija, u filmu od njega nema ni traga), u čemu mu na ruku ne ide ni izrazito blijeda izvedba uvijek precjenjivanog Renea Medveška. Velika i lijepa glumica Alma Prica kao i obično u domaćem filmu, bez obzira na sva autorova nastojanja da njenom liku da neki dublji i viši značaj, uglavnom je sasvim marginalna, dok su pravi glumački junaci filma zapravo tumači negativnih rola: mlađi brat Medvešek, koji ponovo potvrđuje snažniju glumačku osobnost spram brata Renea, te jedan od najvećih hrvatskih filmskih glumaca uopće Ivo Gregurević.

Bez obzira na kritičku intonaciju ovog teksta, *Sedma kronika* velik je napredak u Gamulinovu radu (njegov prethodni film *Ljeto za sjećanje* sasvim je slabo ostvarenje), korektan i privlačan film koji, što je vrlo važno, budi jedan važan segment hrvatske filmske poetske tradicije i ponovo ga dovodi na scenu.

Damir Radić

A correct and attractive film

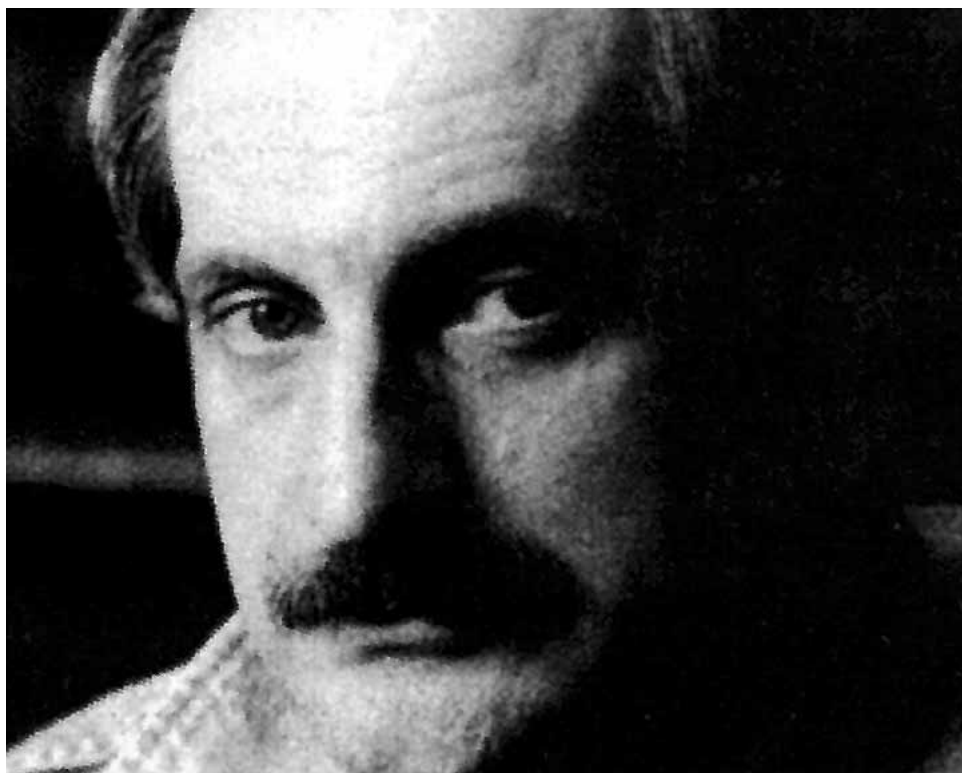
UDC 791.43(497.5)

A review of the film *The Seventh Chronicle* by Bruno Gamulin.

Contrasting the film with the overrated Brešan's *How the War Started on My Island* and underrated Sedlar's *Vergissmeinnicht* — *Do Not Forget Me* the reviewer considers the film to be the best in '96' production. Continuing the tradition of European »ethnographic film« (with Babaja and Mimica as some predecessors in Croatian film) *The Seventh Chronicle* presents a contagious ethnographic and »ecographic« image of Mediterranean world mediated by the skilful cinematography by Enes Midžić. The main fault of the film is its overcalculated, almost snobbish nature, with some underdeveloped narrative lines, with mostly pale characters (except for some good negative roles performed by S. Medvešek and I. Gregurović). Besides these weaknesses, the reviewer evaluates the film as a valid and attractive attempt at awakening of one important line of Croatian poetic tradition in feature film, much more successful than the filmmaker's previous attempt with *Memorable Summer*.

Bruno Gamulin

Filmski i TV redatelj (Zagreb 24. VIII. 1947). Diplomirao povijest umjetnosti i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, te režiju na AKFIT-u (sada ADU) u Zagrebu. Na filmu radi od 1970. kao asistent i pomoćnik redatelja. Samostalni redateljski rad počeo dokumentarnim filmovima 1976. Između 1986.-89. godine zaposlen je u Zagreb filmu kao dramaturg, a od 1992. nastavnik je TV režije na ADU. Na Televiziji Zagreb (danas HTV) režirao oko 230 prijenosa koncerata ozbiljne glazbe, nekoliko dokumentarnih TV-serija s područja kulture, oko stotinjak reklamnih filmova, i više glazbeno-etnografskih emisija srednje dužine.



Filmografija

Igrani cjelovečernji filmovi:

Živi bili pa vidjeli (korežija), 1979.

Ljeto za sjećanje, 1990.

Sedma kronika, 1995., 1996./97.

Igrani TV-filmovi (srednje dužine):

Sjena na suprotnom zidu, 1976.

Božićna bajka, 1990.

Uskršnja bajka, 1991.

Egzekutor

Dokumentarni filmovi:

San i java Matije slikara, 1981.

Broj iz svjetlosti, 1983/84.

Dobrovoljac, 1985.

Posvećenje mjesta, 1989.

Euklidov krajolik, 1991.

Guernica Croatica (Milano), 1992.

Libanon moj i tvoj, 1993.

Portret — Kazushi Ono, 1994.

Portret — Ivo Malec, 1995.

Opera u ratu (Osijek), 1993.

Jelšanski slikopis, 1997.

Filmski repertoar

uredio: Igor Tomljanović*

ALJASKA / ALASKA

SAD, 1996. — pr. Castle Rock Entertainment, Carol Fuchs, Andy Burg, (kpr. Gordon Mark). — sc. Andy Burg, Scott Myers, r. Fraser C. Heston, d. f. Tony Westman, mt. Rob Kobrin. — gl. Reg Powell, sgf. Douglas Higgins. — ul. Thora Birch, Vincent Kartheiser, Dirk Benedict, Charlton Heston, Duncan Fraser, Gordon Tootoosis, Ben Cardinal, Ryan Kent, Don S. Davis, Dolly Madsen, Stephen E. Miller. — 108 minuta. — distr. Kinematografi.

Nakon smrti žene vrhunski pilot se povukao u zabit Aljaske i malim sportskim hidroplanom dostavlja pakete i poštu. Njegova kći mu pomaže održavajući i kuću i radio-vezu s njegovim zrakoplovom, dok je nešto stariji sin, tinejdžer u cvatu puberteta, krajnje nesretan zbog toga što je napustio prijatelje i sve mogućnosti koje veliki grad pruža za zabavu mladića njegovih godina. Zato neprestance dolazi u sukob s ocem. Ali, kad se radioveza s njim prekine, a potraga ne nađe zrakoplov, odlučuje da zajedno sa sestrom krene u divljinu tražiti oca. Naučit će cijeniti prirodu i bogatstvo života u njoj, sukobiti se sa zlim trgovcima životinjama i njihovim krznima i steći veliko prijateljstvo njihova zarobljenika — malog sjevernog medvjeda, kojeg su oslobodili iz zarobljeništva. Medvjed će zauzvrat odigrati ključnu ulogu u spašavanju njihova oca, postajući ujedno i glavnom zvijezdom ovog filma za dječicu.

Fraser C. Heston, sin glumačke zvijezde Charltona Hestona (kojem je u fil-

mu dao karikaturalnu, no ipak efektanu epizodu zlog trgovca) relativno je korektno režirao film, koji u sebi ima većinu sastojaka preporučljivih s pedagoškog stajališta — briga za prirodu, odrastanje na pravi način uz ponešto moraliziranja, dirljivi osjećaji i unutar obitelji (bez obzira na probleme) i prema prijateljima (bio to bijeli medvjed ili Indijanac). No, i pored atraktivnog pejzaža i za djecu zanimljive fabule, problem je što je slijed događaja potpuno predvidljiv, pa ni kod vrlo mlade publike ne izaziva onu napetost koju bi takva vrsta filma morala imati da bi ispunila svoju namjenu.

Tomislav Kurelec

AMERIČKI BIZON / AMERICAN BUFFALO

SAD, Velika Britanija, 1995. — pr. Capitol Films, Samuel Goldwyn Company, Channel Four Films, Punch Productions, Gregory Mosher, (kpr. Sarah Green), izv. pr. John Sloss. — sc. David Mamet prema vlastitom kazališnom komadu, r. Michael Corrente, d. f. Richard Crudo, mt. Kate Sanford. — gl. Thomas Newman, sgf. Daniel Talpers. — ul. Dustin Hoffman, Dennis Franz, Sean Nelson. — 87 minuta. — distr. Niko film.

Patetično nesposobni antijunaci filma *Američki bizon* presađeni su na filmsko platno iz istoimene drame Davida Mameta, istaknutog kazališnog i filmskog djelatnika, majstora rastrzanog scen-skog dijaloga, pjesnika nemoćnih gu-



Američki bizon

bitnika društvene igre. No (za razliku od filma *Glengarry Glen Ross* redatelja Jamesa Foleya, također ekranizacije Mametove drame), ovaj film ne služi na čast ni Mametu, ni njegovoj vrlo kvalitetnoj drami, ni redatelju, ali ni vrlo lošem Dustinu Hoffmanu u ulozi Teacha.

Spomenuti je lik ključan za razumijevanje, a poguban za vrijednost cijeloga filma. Naime, publika se u načelu mora poistovjetiti s Mametovim junacima, jer tek tada njihove bijedne sudbine postaju istinski potresne, a nemoć zastrašujuća. S junacima te filmske inačice teško se poistovjetiti ponajprije zato što je Teach do te mjere antipatičan i nesposobna kreatura da, kao prvo, publika navija za njegovu propast, a kao drugo, Don (Dennis Franz) se doima napola retardiranim u trenutku kada radije unajmi njega nego normalnoga petnaestogodišnjaka. Te se temeljne zamjerke mogu svesti na tvrdnju da je u *Američkome bizonu* redatelja Michaela Correntea preočito ono što u drami tekst snažno sugerira a, budući da nam do filmske priče i likova nije osobito

* POPIS KRATICA: pr. — producent; izv. pr. — izvršni producent; sc — scenarist; r. — redatelj; d. f. — direktor fotografije; mt. — montaža; gl. — glazba; sgf. — scenografija; kostim. — kostimografija; ul. — uloge; igr — igrani film; dok — dokumentarni film; ani — animirani film; c/b — crno/bijeli film; col — film u boji; distr. — distributer.

Pregledom repertoara obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 30 filmova. Od toga 20 filmova iz SAD, 2 iz Hrvatske, 1 iz Francuske, te koprodukcijki filmovi 4 SAD/Velika Britanija, 1 SAD/Španjolska, 1 SAD/Francuska, te 1 Australija/Velika Britanija.

Filmove su distribuirali: Adria film (2), Blitz Film & Video Distribution (1), Continental film (5), Croatia film (1), Europa film video (2), Jadran film (1), Kinematografi (9), Niko film i video (1), Oscar Vision (2).

stalo, poštedjet ćemo i vas daljnjih razglabanja o Correnteovu udjelu i ostalim čimbenicima kreativnoga neuspjeha.

Nikica Gilić

BRAK »NA BRZAKA« / FOOLS RUSH IN

SAD, 1997. — pr. Columbia Pictures, Doug Draizin, (kpr. Anna Maria Davis), izv. pr. Michael McDonnell. — sc. Katherine Reback, r. Andy Tennant, d. f. Robbie Greenberg, mt. Roger Bondelli. — gl. Alan Silvestri, sgf. Edward Pisoni. — ul. Matthew Perry, Salma Hayek, Jon Tenney, Carlos Gomez, Tomas Milian, Siobhan Fallon, John Bennett Perry, Stanley DeSantis, Suzanne Snyder, Anne Betancourt, Jill Clayburgh. — 106 minuta. — distr. Continental film.

●brazac romantične komedije, pouzdan, provjeren i bezbroj puta iskorištavan, već se toliko izlizao, da je postalo umijeće ispričati priču čija poželjna predvidljivost neće prerasti u beskrajnu dosadu. Dvoje se moraju sresti, zaljubiti, naići na prepreke koje će im se u jednom trenutku učiniti previsoke, a onda ih srušiti i sastati se zauvijek. Gledatelj već unaprijed računa na takav raspored, a scenarist i redatelj imaju nezgodan zadatak da u tom ograničenom prostoru nekako izbjegnu zamke predvidljivosti i mehaničnosti.

U filmu *Brak na brzaka* mladić (Matthew Perry) i djevojka (Salma Hayek) vrlo se brzo prepoznaju kao stvoreni jedno za drugo i, bez puno razmišljanja, sklapaju brak. Tek nakon prepoznavanja na red dolazi upoznavanje, u kojem se kriju prepreke za njihovu vezu. On je moderan Njujorčanin, posvećen karijeri, neopterećen religijom i obiteljskim obavezama. Ona je, naravno, sušta suprotnost — Hispanoamerikanka kojoj je brojna obitelj svetinja, a vjera sastavni dio života. Nesporazumi se kriju u njihovu različitom podrijetlu, odnosno različitom načinu i poimanju života. No, sve ono što proistječe iz njezina nasljeđa, bilo da se radi o predrasudama ili širokogrudnosti, daleko je privlačnije od ukočenosti, anoreksičnosti i bljedunjavosti angloameričkog načina života. Scenaristica Katherine Reback, srećom, glavne protagoniste nije podredila njihovoj društvenoj po-

zadini, nego je njome postigla veću platičnost i uvjerljivost likova, iskoristišši je kao izvor duhovitih nesporeda. Redatelj Andy Tennant s lakoćom je ispričao priču do samog kraja, kada je nepotrebno odgodio i napumpao konačni rasplet, pa je film u posljednjih desetak minuta postao pomalo dosadan i neduhovit. Gluma Salme Hayek i Mathew Perrija uklapa se u sveukupnu opuštenost i nenametljivost, koja je i najveća vrlina filma.

Sve u svemu, film za ljetne vrućine — lako se gleda, lako zaboravi i što, je najvažnije, ne sjeda teško na mozak.

Jelena Paljan

ČUDNOVATE ZGODE ŠEGRTA HLAPIĆA

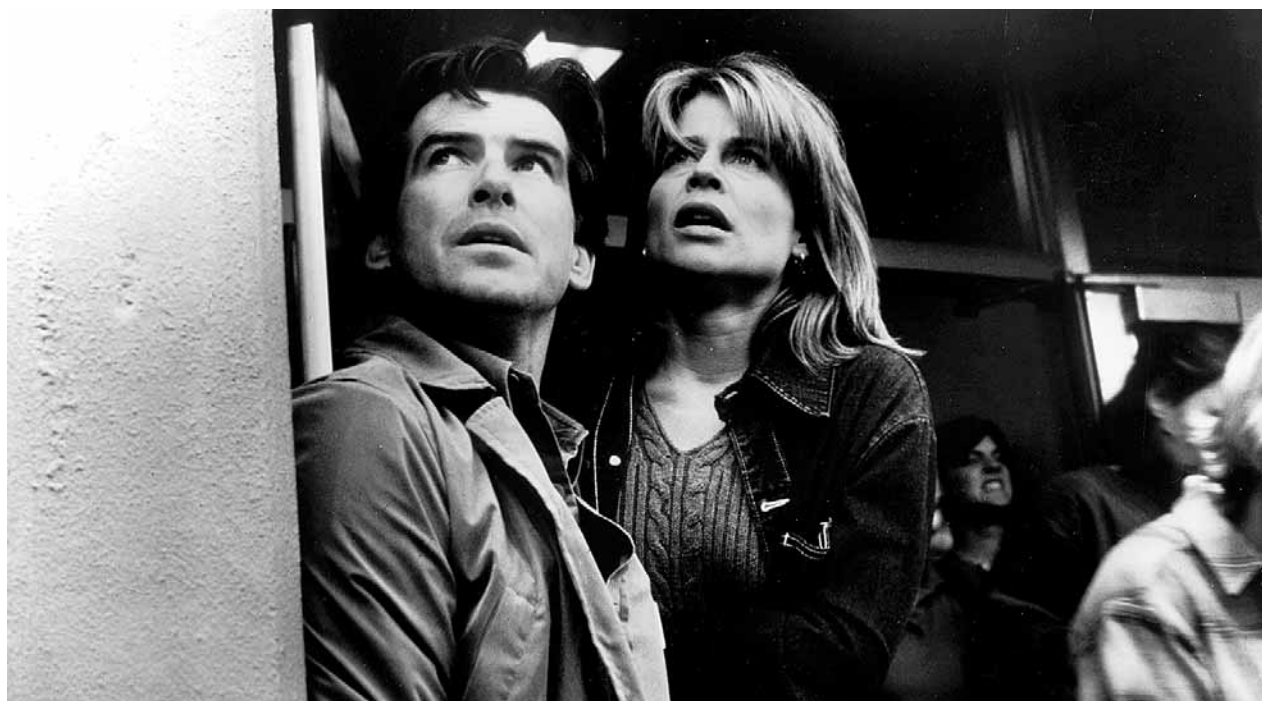
HR, 1997. — pr. Croatia film, izv. pr. — sc. Pajo Kanižaj (prema romanu *Čudnovate zgode šegrta Hlapića* Ivane Brlić Mažuranić), r. i ar. likova Milan Blažeković, suradnici Zoran Budak, Gordana Hajni, Vjekoslav Radilović, anim. Tomislav Franić, Marijan Lončar, Elizabeta Abramović, Zvonimir Delač, Ivan

Čačić, Katarina Halužan, Dario Kukić, Blaženko Karišin, Vjekoslav Radilović, Turido Pauš, Leopold Fabijani, Jurinko Rajić, Željko Kolarić, Damir Jurišić, Alan Šporčić, Nenad Papić Stjepan Bartolić, Krešimir Mesić, Stevan Šink, trik. k. Ernest Gregl, Tomislav Gregl, mt. Mirna Supek-Janjić. — gl. Duško Mandić, sgf. Srđan Matić, Branko Varadin, Sanja Kolaj. — ul. (glasovi) Ivan Gudelić, Maja Rožman, Tarek Filipović, Pero Jurić, Relja Bašić, Vlado Kovačić, Marina Nemet-Brankov, Hrvoje Zalar, Ljiljana Genar, Zorko Sirotić, Ivana Bakarić, Božidarka Frajt, Emil Glad, Ivica Vidović, Mato Ergović, Mladen Crnobrnja, Slavko Brankov, Sven Šestak, Marino Prga, Ivo Rogulja, Barbara Rocco, Zlatko Crnković. — dgm. animirani. — distr. Croatia.

Jasno je da roman Ivane Brlić Mažuranić, koliko god nam bio drag, ne može funkcionirati kao crtano-filmska zabava za djecu kraja dvadesetog stoljeća bez znatnih osvježenja. Od scenarijskog posla u tom smislu, Pajo Kanižaj korektno je obavio onaj dio koji se tiče sažimanja priče. Umjesno kraćena, unatoč neusklađenosti trajanja pojedinih sekvenci, ona nudi prostora za dobar crtić, kad bi nam Hlapić bio predstavljen



Čudnovate zgode Šegrta Hlapića



Danteov vrh: Pierce Brosnan, Linda Hamilton

kao neki domaći Aladin ili Simba. Nažalost, upravo je njemu uskraćena ne samo svaka kompleksnost karaktera (bez koje bi se moglo) nego i bilo kakva životnost, duhovitost, simpatičnost. Proteže se to i na ostale likove, pri čemu su najiritantniji dijalozi lišeni bilo kakve kolokvijalnosti, tek s ponekim »štosom« kojim se uglavnom smiju samo oni na ekranu. Najočitiije, tamo gdje svaki novi Disney ima sve maštovitije brbljave i smiješne pomagače, Blažeković ima nijemog psa i papagaja koji samo ponavlja posljednju tuđu riječ. Tek Gita zadržava nešto koketnosti i simpatičnog vragolanstva, ali premalo za najfascinantniju djevojčicu hrvatske književnosti uopće. Osim toga, djevojčica takva imena, koja se kao mala izgubila na vrtuljku i postala cirkuska artistkinja sasvim sigurno ne izgleda kao debeljuškasta plavokosa seljančica, pa tu, kod ostalih likova prolazni, *character design* ruši ono što se kroz scenarij uspjelo provući.

Milan Blažeković takvu, od početka uskopljenu viziju, dosljedno provodi, uz to što je nužno sputan tehničkim mogućnostima, ne srami se niti najjadnije otrcanih rješenja: na svakom rastanku, pri svakoj tužnoj rečenici svima nazočnima poteći će suzica, svaki put

kad počne song likovi će biti »lansirani« u neakve apstraktne ili skoro pop-artističke (cipele) pozadine kako bi se pokazala zanesenost, i slično. Da songovi nemaju baš nikakvu funkciju u radnji, već je iz ovoga jasno.

Za kraj ovog kratkog pobranja najvažnijih mana *Šegrtu Hlapića* (a radi se o filmu toliko lišenom bilo kakve vrline da je iznimno teško gutati slinu i maštovite uvrede), ostaje možda najveće neugodno iznenađenje u tehničkom dijelu posla. Premda je cijela slavna povijest hrvatske animacije zasnovana na izbjegavanju zahtjevnijih i napornijih animacijskih tehnika, mladoj animatorskoj ekipi okupljenoj na projektu uzor sigurno nije Boris Kolar, a i Blažeković se kod premijere naokolo hvalio »punom« animacijom. Ne samo da je to laž — imamo tek nekoliko planova pred fiksnom uljanom pozadinom — nego se i u kretanju likova javljaju teškoće čim nije pravocrtno i bočno. Ako je entuzijastična ekipa najskupljeg filmskog projekta u novijoj Hrvatskoj nesposobna bez skokova izvesti perspektivno uvećanje lika koji dolazi iz dubine, onda je taj novac bačen, a budućnost vrlo, vrlo crna.

Josip Visković

DANTEOV VRH / DANTE'S PEAK

SAD, 1997. — pr. Universal City Studios, Pacific Western, Gale Anne Hurd, Joseph M. Singer, (Kpr. Marliese Schneider), izv. pr. Ilona Herzberg. — sc. Leslie Bohem, r. Roger Donaldson, d. f. Andrzej Bartkowiak, mt. Howard Smith, Conrad Buff, Tina Hirsch. — gl. John Frizzell, sgf. Dennis Washington. — ul. Pierce Brosnan, Linda Hamilton, Jamie Renee Smith, Jeremy Foley, Elizabeth Hoffman, Charles Hallahan, Grant Heslov, Kirk Trutner, Arabella Field, Tzi Ma, Brian Reddy, Lee Garlington, Bill Bolder, Carol Androsky. — 108 minuta. — distr. Kinematografi.

Zašto se Rogeru Donaldsonu dodijeljuju prestižniji projekti potpuno mi je nedokučivo. Naime, riječ je o filmašu ne osobito izražajnog redateljskog stila, koji iza sebe ima nekolicinu slabašnih ostvarenja kojima nikada nije uspio potvrditi svoj talenat naviješten na samom početku redateljske karijere, filmom *Sleeping Dogs*. Nakon, nedjela poput *Bounty*a ili *Getaway*a (oba osuvremenjene verzije klasičnih filmova) ili bezličnog ostvarenja poput *Cocktail*a, Donaldson i dalje nesmetano snima filmove bez okusa i mirisa, od kojih ama baš nitko nema osobite koristi. Vjerovatno tajna leži u relativnoj uspje-

šnosti tih ili sličnih ostvarenja, što samo govori kako u modernom Hollywoodu čak i posve nebitni filmaši mogu izgraditi sasvim solidni redateljski kredito.

Najnoviji Donaldsonov film *Danteov vrh*, djelo je koje se nastoji okoristiti recentnim, ponovno probuđenim interesom za filmove katastrofe, žanrovsku podvrstu akcijskog filma posebice popularnu sedamdesetih godina. Sudjelovanje Piercea Brosnana zadovoljilo je Donaldsonovu potrebu za uvrštavanjem makar jedne prave filmske zvijezde u proizvodima koje potpisuje. To je ujedno i jedina kvaliteta djela koje se u potpunosti drži zadanih obrazaca, stavljajući naglasak na spektakularnost umjesto karaktera, vizualizaciju umjesto priče.

Bez solidno postavljene fabule i s tek shematiziranim karakterima, *Danteov vrh* je film namijenjen utrošku viška slobodna vremena dokonih gledatelja. Njih će nedvojbeno zadovoljiti impresivna vizualna riješenja, te napeta završnica, te ih neće pretjerano zasmetati priglupe dijalozne ili činjenice kako u *Danteovu vrhu* izuzev sjajnih specijalnih efekata nema ništa drugo. Ako vas ne zadovoljava ovakav estetski minimalizam, film možete bez imalo dvojbe zaobići.

Mario Sablić



Dvostruki zavodnik

DVOSTRUKI ZAVODNIK / TWO MUCH / LOCO DE AMOR

SAD, Španjolska, 1995. — pr. PolyGram Filmed Entertainment, Sogetel, Lola Films, Fernando Trueba P. C., Occidental Media, Interscope Communications, Christina Huete, izv. pr. Ted Field, Adam Leipzig, Robert W. Cort. — sc. Fernando Trueba, David Trueba prema romanu *Two Much* Donalda E. Westlakea, r. Fernando Trueba, d. f. Jose Luis Alcaíne, mt. Nena Bernard. — gl. Michael Camilo, sgf. Juan Botella. — ul. Antonio Banderas, Melanie Griffith, Daryl Hannah, Danny Aiello, Joan Cusack, Eli Wallach, Gabino Diego, Austin Pendleton, Allan Rich, Vincent Schiavelli. — 117 minuta. — distr. Blitz Film & Video.

Zaplet svojeg vrlo smiješnog španjolskog filma *Zlatna vremena* — u kojem se glavni junak Fernando (Jorge Sanz)

nađe među četiri lijepe sestre (Maribel Verdu, Ariadna Gil, Miriam Diaz-Aroca i Penelope Cruz) — Oscarovac Fernando Trueba u *Dvostrukom zavodniku* klonirao je u samo fizički zgusnutiju, eksplicitniju, plitkiju i manje erotičnu priču o dvjema sestrama — Betty (Griffith) i Liz (Hannah), te Bettinu dečku Artu (Banderas), koji izmišlja svojega brata-blizanca Barta ne bi li se približio onoj drugoj.

Antonio Banderas preskočio je tako svoju prvu holivudsku ulogu glumeći već u prvom filmu — dvojicu: sirova *macha* i njegova nepostojećeg, tankoćutnog brata... Unatoč usmjerenosti filma prema crnomanjastom pirinejskom ratniku, glumačko otkriće *Dvostrukog*

zavodnika — ako u takvim terminima uopće možemo govoriti — je Daryl Hannah, koja je diskretnošću, sugestivnošću u unutrašnjim zračenjem daleko superiornija agresivnom paru svojih partnera.

Prilično nategnuta komika kulminira u sekvenciji u kojoj Banderas — preko bazena i kroz dvije kupaonice — jurca između svoje dvije djevojke. Artificijalnost humora tad zapravo prerasta u logičku pogrešku naracije, a time se i sve moguće dobre strane te komedije definitivno izmještaju podaleko od njezinih — »smiješnih« dijelova.

Ivan Salečić, Jr.

EMMA

Velika Britanija, SAD, 1996. — pr. Matchmaker Films, Miramax Films, Haft Entertainment, Steven Haft, Patrick Cassavetti, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Donna Gigliotti. — sc. Douglas McGrath prema romanu Jane Austen, r. Douglas McGrath, d. f. Ian Wilson, mt. Lesley Walker. — gl. Rachel Portman, sgf. Michael Howells. — ul. Gwyneth Paltrow, Toni Collette, Alan Cumming, Ewan McGregor, Jeremy Northam, Greta Scacchi, Juliet Stevenson, Polly Walker, Sophie Thompson, James Cosmo, Denys Hawthorne, Phyllida Law. — 120 minuta. — distr. UCD.

Što god načelno imali za prigovoriti revivalu Jane Austen usred devedesetih, njegovi plodovi i dalje su rumeni, sočni i čisti kao suza. Pedantnom i čvrstom BBC-u, strastvenom i duhovitom Ang Leeu, slackerski osuvremenjenoj Amy Heckerling pridružio se i debitant Douglas McGrath, dosad nam poznat samo kao koscenarist *Metaka iznad Broadwaya*. Za razliku od prije spomenutih, on se isključivo koncentrirao na »lako« čitanje tete Jane, romantično/komični kostur njezina prvog romana adaptirajući prpošno, duhovito i preglendo, dramljenje ostavljajući Emmi Thompson, a socijalni komentari (u onoj varijanti u kojoj ima smisla) Alicii Silverstone. Kako izvedbena ne-

pretencioznost odgovara idejnoj — redateljsko uprizorenje u pravilu je toliko jednostavno da bi se dalo posumnjati da McGrath zapravo jest Woody Allen pod pseudonimom ali opet, teško da se može naći ozbiljnija pogreška — sve ostaje na privlačnosti intriga gospodične Woodhouse, zabavnosti njezinih poznanika, te dobro upotrebljenom šarmu i talentu njihovih interpretata (uz sjajnu Gwyneth Paltrow, osobito su dobre Toni Collette i Julie Stevenson, ali — osim budalastog osmjeha Ewana McGregora — zapravo svi štimaju).

Pretpostaviti se može da već sama nepretencioznost *Emme* veseli one koji slične ekranizacije u pravilu smatraju snobovskim kičerajem; ali ako se tako i ne misli, kontekst novijeg holivudskog poimanja lagodne zabave čini uz razumni i osjećajnu *Emmu* ugodno provedena dva sata ne nužnim, ali dobrodošlim.

Josip Visković

ENGLESKI PACIJENT / THE ENGLISH PATIENT

SAD, 1996. — pr. Tiger Moth Productions, Miramax Films, Saul Zaentz, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Scott Greenstein. — sc. Anthony Minghella prema romanu Michaela Ondaatjea, r. An-

thony Minghella, d. f. John Seale, mt. Walter Murch. — gl. Gabriel Yared, sgf. Stuart Craig. — ul. Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Willem Dafoe, Kristin Scott Thomas, Naveen Andrews, Colin Firth, Jurgen Prochnow, Kevin Whately, Clive Merrison, Nino Castelnuovo, Hichem Rostom. — 161 minuta. — distr. UCD.

Anthony Mengela scenarist je i redatelj s devet Oscara nagrađenim filmom *Engleski pacijent*. Film ne oduševljava: ni na snimateljskoj ni na scenarističkoj, ni na redateljskoj, ni na glumačkoj razini. No, ipak je dobitnikom devet Oscara i razlozi moraju biti uočljivi. Jedan, meni najuočljiviji, je njegova promidžbena vrijednost. Film završava sličnim riječima, ili barem ima istu krajnju ideju kao i Resnaisov *Hirošima, mon amour*. Umirući od gladi i studeni u pustinskoj pećini, Katherine Klifton koju igra Kristin Scott Thomas, reći će slično kao i Emanuelle Riva: »Nas dvoje smo prave zemlje, zemlje bez bogataša, vođa i političara« itd... Jasno, ona nije zaljubljena u pripadnika svoje nacije, dakle Engleza, nego u kozmopolitskoga grofa Almašija, mađarskog podrijetla.

Slično tomu medicinska sestra Hana, koju igra Juliette Binoche, zaljubljuje se u pirotehničara-minera, Indijca, i oduševljava se njegovom dugom crnom



Engleski pacijent

kosom iznenada raspletenom ispod turbana. Da bi stvar bila kompletirana u patetično-lažnom i sentimentalnom tonu, njegov podređeni — pripadnik kolonijalnog vlasnika njegove domovine — prema njemu se odnosi sa svom urednošću prvoklasnog otočkog butlera. Jasno, svemu treba dodati i toleranciju, bolje rečeno, toliko potrebno dozu opraštanja, kao da se ne zna da su oni koji opraštaju na ovom svijetu za svoj posao vrlo dobro plaćeni, čak bolje i od krvnika. U tu svrhu poslužio je još jedan lik internacionalnog, zvučnog imena — Carvaggio, koji oprašta grijeh na smrt ranjenom grofu Almasyju. Budući da naslov nadopunjuje djelo, a djelo naslov — i sam naslov ima ulogu pomirbe. Grof Almasy, ranjeni i polunagorjeli anonimus, tako je jednostavno nazvan, jer se nije znalo tko je, pa, dakle engleski pacijent može označavati i pacijenta — Engleza, ali i pacijenta kojeg Englezi liječe.

Devet Oscara tako se čini kao podupiranje ideje o multinacionalnom, multietničkom, ujedinjujućem, pomirljivom itd... Sve bi to možda bilo i dobro da ujedinjeje, osobito europsko nije utemeljeno isključivo na financijskom interesu, odnosno dogovoru moćnih kako zajednički još više osiromašiti siromašne. Tako se, što je vrlo lako uočiti, revizionistički princip *Engleskog pacijenta* pokazuje kao licemjerje, osobito onih koji su mu dodijelili devet kipa.

Dario Marković

EVITA

SAD, 1996. — pr. Cinergi Pictures Entertainment, Dirty Hands, Robert Stigwood, Alan Parker, Andrew G. Vajna. — sc. Alan Parker, Oliver Stone, r. Alan Parker, d. f. Darius Khondji, mt. Gerry Hambling. — gl. Andrew Lloyd Webber, sgf. Brian Morris. — ul. Madonna, Antonio Banderas, Jonathan Pryce, Jimmy Nail, Victoria Sus, Julian Littman, Olga Merediz, Laura Pallas, Julia Worsley, Maria Lujan Hidalgo. — 134 minute. — distr. UCD.

Filmska adaptacija glamuroznog brodvejskog mjuzikla više se doima kao niz spotova nego li kao linearno organizirana priča.

Izvanjski, filmska je slika romantična, puna arhitekture Buenos Airesa, prigu-



Evita

šeno toniranih boja i suptilne igre svjetla i sjene (na Madonninim krupnim planovima). Mjuzikl je šarolik splet pokreta i »songova« različitih namjena: od jednostavnih pripovjedačko-prikazivačkih, preko grubih (pomalo nezgrapno otpjevanih) političko-pamfletskih, do suptilnih ljubavnih pjesama — poput Oscarom nagrađene *You Must Love Me*.

Filmska priča o vrtoglavom društveno-političkom usponu siromašne Eve Duarte, koja se udajom za političara Juana Perona odlučila promijeniti i prestati gledati kako život prolazi pokraj nje, razvija se kao cinično i šturo, ali emocionalno viđenje Evitina života. Ciničnost mu pridaje točka gledišta glavnog, pasivnog, ali uvijek prisutnog pratioca, čuvara i pripovjedača Evitina života (Che Guevara), a emocionalnost i informativna šturost proizlaze iz globalnog izvanjskog promatranja njena života.

Izbjegavajući intimna i privatna mjesta, kao i subjektivne kadrove, Parker je ostvario vijenac spotova koji sjedinjuje jaku romantičnu notu u fotografiji s pripovjedačevim kritičkim cinizmom prema Evitinu životu (a time i prema prikazanoj stvarnosti).

U filmu postoje samo tri znaka koja sugeriraju Evitinu intimu zbilju od kojih je prvi iskorišten kao pokretački motiv za otvaranje onoga dijela priče u kojemu je trebalo pokazati Evitinu brigu za

siromašne, dok su Madonnin i Banderasov ples prikazani kao dio njezina subjektivnog i nezbiljskog vremena.

Znakovi intimne osjećajnosti Eve Peron (dobro skriveni Cheovim cinizmom) pomogli su da se površnost priče preokrene u unutarnju istodobnu slabost i snagu pjesme *You Must Love Me*.

Jasna Posarić

GODINE S PICASSOM / SURVIVING PICASSO

SAD, Velika Britanija, 1996. — pr. Warner Bros., Ismail Merchant, David L. Wolper, (kpr. Humbert Balsan), izv. pr. Donald Rosenfeld, Paul Bradley. — sc. Ruth Praver Jhabvala prema knjizi Arianne Stassinopoulos Huffington *Picasso Creator and Destroyer*, r. James Ivory, d. f. Tony Pierce-Roberts, mt. Andrew Marcus. — gl. Richard Robbins, sgf. Luciana Arrighi. — ul. Anthony Hopkins, Matascha McElhone, Julianne Moore, Joss Ackland, Peter Eyre, Jane Lapotaire, Joseph Maher, Bob Peck, Diane Venora, Joan Plowright, Tom Fisher. — 125 minuta. — distr. Kinematografi.

Gertruda Stein u biografiji svoje dugogodišnje prijateljice (tj. neformalne bračne družice), napisanoj u formi tobožnje prijateljičine autobiografije, govorila je, među ostalim, i o mladom Pablu Picassu nešto prije i u vrijeme njegove senzacionalne afirmacije *Gospođicama iz Avignona*, kad je dijelio zajednički stol i postelju s lijepom i otmjenom Fernandom Olivier. Steinova, u to vrijeme žena u 30-im godinama, znanih lezbijskih sklonosti, jednako poznata i po vrlo visokom stupnju pozitivne samosvijesti, bila je fascinirana Picassovom osobnošću, te je s njim održavala prisran prijateljski odnos, u kojem je zacijelo bilo i platonske erotičnosti (Steinova nije bila ultimativna lezbijka; u mladosti bijaše nesretno zaljubljena u Williama Jamesa). Privučen prije svega erotskim magnetizmom velikoga slikara malog rasta, James Ivory se odlučio, nakon bavljenja erotskom stranom zrelog Thomasa Jeffersona, pozabaviti, uz asistenciju stalnih suradnika Ruth Praver Jhabvala i Ismaila Merchanta, erotskom dimenzijom zrelog Picassa oslanjajući se na biografiju Francoise Gilot, jedne od njegovih žena iz tog razdoblja i majke njegove



Godine s Picassom: Anthony Hopkins

djece Palome i Claudea. I dok Steino-va, nerijetko skeptična prema glasovitim umjetnicima, svjedoči o Picassu kao o karizmatičnoj osobnosti već samom svojom opčinjenošću njime, Ivory, najvjerojatnije sasvim nesvjesno, tu karizmu podriva. Istina, njegov Picasso, u izvršnoj Hopkinsovoj izvedbi, zrači iznimnom osobnošću, no potpuno podbacuje na erotskom planu, a kako je to jedino središte filma, jedini Ivoryjev interes u *Godinama s Picassom*,

na toj točki dakako pada i cijeli film.

Jedna od ključnih stvari nekog ljubavnog odnosa jest igra dominacije. Ivory pokazuje Picassove ljubavne odnose kao odnose dominacije i potčinjavanja. Međutim, ti odnosi lišeni su svake intrigantnosti, jer Picassove su žene, u Ivoryjevoj interpretaciji, i vizualno i emotivno i duhovno i intelektualno prosječne i ispodprosječne (donekle je izuzetak lik koji igra Julianne Moore).

Doista, čovjek ne mora biti Picasso da bi takvi inferiorni stvorovi ljubili otiske njegovih stopala, a kad sudionici odnosa, osobito erotskog, nisu, na ovaj ili onaj način, ravnopravni, onda i igre dominacije gube svoj čar. Naravno, prikazujući Picassa kao junaka *a priori* inferiornih žena, Ivory narušava njegov integritet, unižavajući erotsku stranu njegova bića, gotovo jednako glasovitu kao i umjetničku.

Godine s Picassom, izvedbeno donekle korektan, no efemeran film, u Ivoryjevom opusu zauzima potpuno marginalno mjesto, što za filmaša njegova ugleda mora biti porazno. Osobito ako se usporedi s drugim filmskim velikanima, primjerice s Hustonom i Altmanom, koji su o velikim likovnjacima, u njihovu slučaju o Toulouseu-Lautrecu i Van Goghu, snimili sugestivne i značajne filmove.

Damir Radić

INDOKINA / INDOCHINE

Francuska, 1992. — pr. Cini Cinq, Orly Films, Paradis Films, BAC Films, Eric Heumann, Jean Labadie. — sc. Catherine Cohen, Louis Gardel, Erik Orsenna,



Godine s Picassom: Anthony Hopkins

Regis Wargnier, r. Regis Wargnier, d. f. Francois Ca-tonni, mt. Agnes S. Schwab, Genevieve Winding. — gl. Patrick Doyle, sgf. Jacques Bufnoir. — ul. Catherine Deneuve, Vincent Perez, Jean Yanne, Linh Dan Pham, Dominique Blanc, Eric Nguyen, Carlo Brandt, Henri Marteau, Girard Lartigau. — 152 minute. — distr. Europa film video.

JEDNOG LIJEPOG DANA / ONE FINE DAY

SAD, 1996. — pr. Twentieth Century Fox, Fox 2000, Via Rosa Production, Lynda Obst, (kpr. Mary McLaglen), izv. pr. Kate Guinzburg, Michelle Pfeiffer. — sc. Terrel Seltzer, Ellen Simon, r. Michael Hoffman, d. f. Oliver Stapleton, mt. Garth Craven. — gl. James Newton Howard, sgf. David Gropman. — ul. Michelle Pfeiffer, George Clooney, Mae Whitman, Alex D. Linz, Charles Durning, Jon Robin Baitz, Ellen Greene, Joe Grifasi, Pete Hamill, Anna Maria Horsford. — 108 minuta. — distr. Continental film.

Nerijetko kritičari olako ustvrde kako film teško može uspjeti isključivo na temelju karizme određenih glumaca koji u njemu sudjeluju. Govori se tada kako su glumci samo jedan od bitnih elemenata filma, ali nikako presudan. No, neporeciva je činjenica da neki filmovi ipak počivaju isključivo na dorinosu glumaca. Djelo redatelja Michaela Hoffmana, *Jednog lijepog dana*, upravo je primjer koji potvrđuje prethodnu tvrdnju. Naime, radi se o filmu koji ni po čemu ne odskaače od standardiziranih proizvoda snimljenih za potrebe američke kablovske televizije — osim po glumcima.

Točnije, *Jednog lijepog dana* je djelo kojim dominiraju George Clooney i Michelle Pfeiffer, uvjerljiv glumački par koji osobnim šarmom nadilaze neuvjerljivost zapleta i nezainteresiranost redatelja za bilo što drugo doli profesionalnog odrađivanja povjerene mu zadaće. Kad bi se na mjestu spomenutih glumaca našli neki drugi, manje simpatični akteri, oni čija osobnost magnetski ne privlači gledatelje, *Jednog lijepog dana* bio bi tek uradak za prikazivanje u nekom neobveznom televizijskom terminu. George Clooney i pogotovo Michelle Pfeiffer, uspijevaju učiniti svoje likove lako shvatljivim i posve uvjerljivim, čime prikrivaju brojne

fabulativne nedoumice, i posebice ne osobito impresivne nastupe djece, s kojima dijele filmske minute.

Da je kojim slučajem Michael Hoffman autorskije nastrojen redatelj, on bi barem pokušao na posredan način progovoriti o muško-ženskim odnosima u suvremenoj Americi. No, on se zadovoljava pukim ekraniziranjem povjerena mu predložka. Premda to čini uredno, upravo radi neambicioznog pristupa, *Jednog lijepog dana* može zadovoljiti prohtjeve samo posve nezahitjernih gledatelja.

Mario Sablić

JERRY MAGUIRE

SAD, 1996. — pr. TriStar Pictures, Gracie Films, James L. Brooks, Laurence Mark, Richard Sakai, Cameron Crowe, (kpr. Bruce S. Pustlin, John D. Schofield). — sc. i r. Cameron Crowe, d. f. Janusz Kaminski, mt. Joe Hutshing. — gl. Nancy Wilson, sgf. Stephen Lineweaver. — ul. Tom Cruise, Cuba Gooding Jr., Renee Zellweger, Kelly Preston, Jerry O'Connell, Jay Mohr, Bonnie Hunt, Regina King, Jonathan Lipnicki, Todd Louiso, Glenn Grey, Eric Stoltz. — 135 minuta. — distr. Continental film.

Jeste li čuli priču o Jerryu Maguireu? To je priča o športskom agentu kojega, radi napada vlastite savjesti, napuštaju kolege i zaručnice. A jeste li možda čuli još jednu priču s istim naslovom? To je priča o jedinom holivudskom »major« filmu nominiranom za Oscara u konkurenciji »malih« nezavisnih ostvarenja.

Prošlo je dosta vremena od kada sam se zadnji put ovako osjećao gledajući neki film. Ljudski ep o čovjeku koji je izgubio sve, svjesno se oslobađajući tereta savjesti, zato da se vrati osnovnim vrijednostima Amerike (obitelj, prijatelji, poštenje), rijetko je kada bio tako dobro oslikan kao u *Jerryu Maguireu*. Sudbina je htjela da baš taj film bude ono najbolje što komercijalna filmska industrija u Amerikanaca može ponuditi vlastitoj i izveznoj publici. I to na isti način kao i glavni lik filma: jednostavnim povratkom osnovama filmskog posla i umjetnosti. Razloga za postojanje, uspjeh i povezanost ovih dviju priča ima mnogo. Onima koji još misle da je Tom Cruise razmaženko bez glu-



Jerry Maguire

mačkog znanja, mogu samo poručiti da su puni predrasuda. Komercijalno i umjetnički nikad nije imao bolji položaj nego nakon ovog filma. Prava je uživancija gledati kako Cruise s lakoćom i uživanjem portretira naslovni lik. Iste pohvale možemo podijeliti i njegovim kolegama: sjajan Cuba Gooding jr. kao prijatelj i jedini preostali poslovni partner glavnog lika, Regina King kao njegova supruga; preslatka ali nikad patetična Renee Zellweger kao Jerryeva bolja polovica; Kelly Preston kao Jerryeva bivša zaručnica, te veći broj ostalih glumaca i likova. Svi likovi su kao dijelovi preciznog mehanizma i nadopunjujući jedan drugoga, stvaraju iznimno duhovite, lucidne i nezaboravne scene pametno začinjene sjajnim songovima (McCartney, Elvis, Dylan, Young, The Who...).

No najveći aplauz za kvalitetu ovog filma ide režiseru i scenaristu Cameronu Croweu; čovjeku koji je na isti način kao što je njegov lik dao pljusku američkome moralu, dobro čušnuo filmske glavešine, pokazujući im kako se jednostavno i neprimjetno stvaraju remek-djela.

Jerry Maguire je film nakon kojeg ćete biti sretni i zadovoljni jer ste uživali u jednom od najboljih holivudskih filmova 90-tih.

Martin Milinković

KANSAS CITY

SAD, Francuska, 1995. — pr. CiBy 2000, A Sandcastle 5, Robert Altman, (kpr. Matthew Seig, David C. Thomsa), izv. pr. Scott Bushnell. — sc. Robert Altman, Frank Barhydt, r. Robert Altman, d. f. Oliver Stapleton, mt. Geraldine Peroni. — gl. arhivska, sgf. Stephen Altman. — ul. Jennifer Jason Leigh, Miranda Richardson, Harry Belafonte, Michael Murphy, Dermot Mulroney, Steve Buscemi, Brooke Smith, Jane Adams, Jeff Feringa, A. C. Smith, Martin Martin, Albert J. Burnes. — 115 minuta. — distr. Adria film.

Robert Altman u karijeri je potpisao neke od najboljih američkih filmova, ali i neke od najgorih, pa je i njegov holivudski status varirao od ljubimca studija do nepoželjne osobe. Nakon povratka u Hollywood s filmovima *Igrač*, *Kratki rezovi* i *Pret-a-porter*, ne bi trebalo čuditi da se Altmanu uskoro ponovno zatvore vrata velikih studija. Pouzdana najava pada kreativnosti bio je već *Pret-a-porter* kojim se Altman prilično rutinski zabavljao svijetom mode, no *Kansas City* još je ozbiljniji korak u silaznoj putanji redateljeve karijere.

U *Kansas Cityju* Altman se odlučio za nostalgično sjećanje na grad u kojem je proveo dio djetinjstva, vrijeme depresije, političke nesigurnosti, rasnih problema, prohibicije i sjajnog jazz. U scenarističkoj suradnji s Frankom Barhydtom, Altman je složio priču o djevojci koja otima ženu utjecajnog političara kako bi iznudila oslobađanje svojeg muža kojega je pak zarobio pokvareni vlasnik noćnog jazz kluba nakon što je opljačkao njegova najboljeg gosta. Kombinirajući priču kakvog B-krimića iz 30-ih godina s psihološkom dramom, Altman ne uspijeva niti u jednom naumu. On je previše ciničan redatelj da bi se zadovoljio pukim prihvaćanjem žanrovskih obrazaca i previše mizoginičan za ozbiljniju studiju karaktera, a bez izazivanja i najmanjeg gledateljeva emocionalnog angažmana, da identifikaciju i ne spominjemo, teško je napraviti uspjo film. U pojedinim dijelovima, *Kansas City* je iznimno zanimljivo djelo. U prvom redu film je zamišljen kao *jazz-session* s odličnim crnim glazbenicima, tu je i briljantni Harry Belafonte u jednoj od rijetkih svojih uloga negativaca, scenografija se

potrudila stvoriti autentične interijere, intrigantan je podtekst političkih manipulacija tijekom predizborne kampanje i samih izbora, no sve to malo vrijedi bez zanimanja koje bi trebala pobuditi intrigantnija dramska konstrukcija izrasla na podebljanoj i manje arbitrarnoj priči. Altmanov nedostatak zanimanja, a nerijetko i mašte, jednako je očit i u izgradnji likova, s iznimkom već spomenutog Harryja Belafontea i donekle Mirande Richardson. Glumački potencijali Jennifer Jason Leigh u dobroj mjeri podsjećaju na Altmanove performanse: između briljantnog i nepodnošljivog za nju je vrlo mali korak. Njezin pokušaj stilističkog bojanja vlastite uloge imitacijom Jean Harlow završio je afektacijama koje su u konačnici postale ključnim čimbenikom iritiranosti ovog filma.

Igor Tomljanović

METRO

SAD, 1997. — pr. Touchstone Pictures, Caravan Pictures, Roger Birnbaum, (kpr. George W. Perkins, Ray Murphy Jr., Randy Feldman), izv. pr. Mark Lipsky, Riley Kathryn Ellis. — sc. Randy Feldman, r. Thomas Carter, d. f. Fred Murphy, mt. Peter E. Berger. — gl. Steve Porcaro, sgf. William Elliott. — ul. Eddie Murphy, Michael Rapaport, Michael Wincott, Carmen Ejogo, Kim Miyori, Art Evans, James Carpenter, Donal Logue, Jeni Chua. — 117 minuta. — distr. Kinematografi.

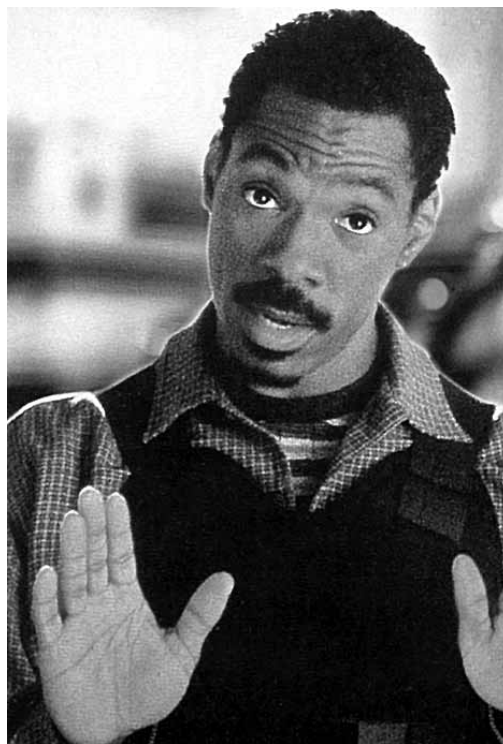
Scott Roper (Eddie Murphy) hrabar je i spretan policajac čije su specijalnosti krize s taocima. Scott dobiva novog partnera (Rapaport) s kojim ne želi surađivati, ali o tome je već odlučio njegov šef. Istodobno jedan uobičajeni zadatak pretvara se u napetu igru s manijakalno raspoloženim Michaelom Wincottom.

Kao i Axel Foley, policajac s Beverly Hillsa, Scott Roper duhovit je inspektor duga jezika i sklon improvizaciji. Nakon glavnog lika slijede ostali obrasci (novi partner, manijak koji želi osobnu osvetu glavnom junaku...), pa *Metro*, već

od samog početka, postaje neobvezna i neozbiljna zabava. Loše napisan scenarij, sa slabim dijalozima i nikakvom karakterizacijom likova glavne su slabosti ovog filma koji vrvi nepotrebnim scenama i gomilom klišeja.

Redatelj Thomas Carter, inače poznat kao televizijski rutiner koji je napravio nekoliko epizoda serije *Miami Vice*, nije uspio uobličiti loše napisan scenarij u imale suvislu cjelinu, pa je *Metro* prilično neujednačen film. Istina, film obiluje odlično režiranim akcijskim sekvencama (odlična potjera po ulicama San Francisca), ali to su jedini svijetli trenuci filma. Kao rijetke pozitivne značajke *Metroa* mogli bi navesi igru na trenutke duhovitog i raspoloženog Murphya, te njegova partnera, uvijek efektnog Michaela Rappaporta. Michaelu Wincottu, međutim, nedostaje svijest da u filmu postoje i drugi tipovi osim negativca kakvog on tumači iz filma u film. Sve zajedno ispalo je dosta nepovoljno za film i za Murphya, ali nadajmo se da će ovaj odlični komičar i vrstan zabavljač već svojim idućim filmom pokazati kako uspjeh Luckastog profesora nije bio slučajan.

Denis Vukoja



Metro

MICHAEL COLLINS

SAD, 1996. — pr. The Geffen Company, Stephen Woolley, (kpr. Redmond Morris), — sc. i r. Neil Jordan, d. f. Chris Menges, mt. J. Patrick Duffner, Tony Lawson. — gl. Elliot Goldenthal, sgf. Anthony Pratt. — ul. Liam Neeson, Aidan Quinn, Stephen Rea, Alan Rickman, Julia Roberts, Ian Hart, Richard Ingram, John Kenny, Roman McCairne, Ger O'Leary, Michael Dwyer. — 132 minute. — distr. Kineematografi.

Michael Collins jedan je od najtajnovitijih likova koji su tijekom XX. stoljeća mijenjali političku kartu svijeta. Imao je ključnu ulogu u borbi za neovisnost Irske, osnivajući nakon sloma Uskrsnog ustanka 1916. gerilske snage — Irske dragovoljce, koji uspijevaju ozbiljno uzdrmati britansku vlast, te prisiliti kolonizatore na pregovore. Irski politički vođa Eamon de Valera, vjerojatno bojeći se da se ne osramoti kompromisom koji se činio neizbježnim, šalje na te pregovore ratnika Collinsa, koji se vraća s više nego što se moglo očekivati — Irska postaje slobodna država, ali uz uvjet da formalno ostane pod britanskom krunom i odrekne se svog sjevernog dijela. Politički pragmatik de Valera i najbolji Collinsov prijatelj, ali i suparnik u borbi za srce lijepe Kitty Kiernan, nastupaju naknadno kao zagovornici maksimalnih zahtjeva, za koje je čak i romantični ratnik i fanatični rodoljub Collins uvidio da su neostvarivi, te da jedino mogu voditi prema nastavku rata i besmislenog klanja. Collins u parlamentu doduše pobjeđuje nevelikom prednošću, ali njegovi protivnici počinju građanski rat. I opet želeći pregovorima spriječiti prolijevanje krvi, Collins odlazi na pregovore, no, na putu je ubijen.

Rijetko su u povijesti kinematografije epski filmovi ili kronike prekretničkih događaja postajali nešto više od ilustriranog povijesnog priručnika. Neil Jordan tu opasnost izbjegava dijelom i zato što je odabrao kontroverzan lik, kojega neki proglašavaju izdajnikom nacije, a drugi najzaslužnijim za irsku neovisnost. Uz to osim glavnih ideja koje pokreću protagoniste, tu su i njihove osobne drame — slom prijateljstva zbog drukčijih ideoloških pogleda, sukob između potpune emocionalne predanosti borbi za neovisnost i poli-

tičke pragmatike koja vjeruje da će na svoj proračunati način postići bolje rezultate, a konačno ni ljubavne zgode nisu tek prigodni ukras nego igraju bitnu ulogu u razvitku radnje. Takvim pristupom — i pored niza spektakularnih akcijskih prizora — Jordan stvara i dojmljivu komornu dramu protagonista, a njegovo umijeće da neznatnim ljudima (npr. kriminalac i prostitutka u *Mona Lisi*) filmski pridoda mitska svojstva ili pak da mitska bića (poput vampira u *Interviewu s vampirom*) svede na dimenzije običnih ljudskih osjećaja pomogli su mu da u *Michaelu Collinsu* značajnu temu uobliči u velik film.

Tomislav Kurelec

MOĆNA AFRODITA / MIGHTY APHRODITE

SAD, 1995. — pr. Magnolia Pictures, Sweetland Films, Robert Greenhut, (kpr. Helen Robin), izv. pr. Jean Doumanian, J. E. Beaucaire. — sc. i r. Woody Allen, d. f. Carlo DiPalma, mt. Susan E. Morse. — gl. arhivska, sgf. Santo Loquasto. — ul. Woody Allen, Helen Bonham Carter, Mira Sorvino, Michael Rapaport, F. Murray Abraham, David Ogden Stiers, Olympia Dukakis, Jack Warden, Jimmy McQuaid, Peter Weller. — 95 minuta. — distr. UCD.

Woody Allen, i opet više on osobno no lik koji tumači (športski izjavitelj Lenny Weintrib), ponovno je nespretan, egocentrik, kukavica, obožavatelj žena i preplašen njima. U ovom filmu traži biološku majku sina kojeg je (na njezinu želju) usvojio sa svojom ženom (Helena Bonham Carter) jer ona zbog karijere nije imala vremena da zatrudni. Dječak je iznimno darovit i inteligentan, te Allena zanima od koga je naslijedio sve te pozitivne osobine. No, dječakova prava majka (Mira Sorvino) priglupa je prostitutka koja je željela postati glumica, ali nije stigla dalje od pornografskih filmova, dok je otac, naravno, nepoznat. Uobičajeni Allenov njujorški židovski humor nije dostatan za razrješenje tih odnosa, te njegove standardne dosjetke, u takvoj situaciji, možda češće izazivaju nelagodu nego smijeh. Krivca za to Woody Allen će pronaći u božici ljubavi Afroditi, te će se tako u ovom njegovom filmu pojaviti i kor starogrčke tragedije uz Tireziju, Jokastu i Edipa, pa će suprotnost izme-

đu tih scena (koje služe kao okvir i komentar glavnoj priči, a snimljene su pod jasnim suncem Epidaura), i zagušljivih prizora njujorških interijera izazivati ponajviše komičnih efekata. Jasnina je u tome i samoironičnost autora koji pokazuje kako nije u stanju napraviti tragediju, ali kao što sve u ovom filmu ima više međusobno suprotstavljenih značenja, tako i ovo Allenovo stajalište pokazuje da danas nije moguće snimiti pravu tragediju, te da je njeino mjesto u suvremenim prikazivačkim umjetnostima preuzela farsa. Na sličan način i pojava Edipa nije ono što bi se najprije moglo pomisliti (ključ koji upućuje na edipovsko Woodyjevo ponašanje prema ženama od kojih, svojom nesprenošću i nezaštićenošću, pokušava iskamčiti ljubav). U *Moćnoj Afroditi* on, znatno zreliji i stariji, poput »deus ex machina«, i kao protagonist i kao redatelj, djeluje na sva ostala lica, iako i u tome na kraju pravi obrat (ni njegov Lenny iz ranijeg filma neće saznati da je napravio dijete). Po tim elementima *Moćna Afrodita* važna je novost u opusu Woodya Allena, no ocrtni elementi loše se uklapaju u cjelinu i njoj ipak manjka očekivana doza lakoće pričanja i ležernosti glumačkih interpretacija, što pridonosi dojmu da ovaj film ne ulazi u sam vrh Allenova stvaralaštva.

Tomislav Kurelec



Moćna Afrodita

MUZEJ STRAHA / THE RELIC

SAD, 1997. — pr. Universal Pictures, Cloud Nine Entertainment, Pacific Western, Paramount Pictures, Gale Ann Hurd, Sam Mercer, izv. pr. Mark Gordon, Gary Levinson. — sc. Rick Jafa, Amy Holden, John Raffa, Amanda Silver, r. i d. f. Peter Hyams, mt. Steven Kemper. — gl. John Debney, sgf. Philip Harrison. — ul. Penelope Ann Miller, Tom Sizemore, Linda Hunt, Clayton Rohner, James Whitmore, Thomas C. Ryan, Tico Wells, Robert Lesser. — 110 minuta. — distr. Oscar Vision.

Već godinama prognanik na niskotiražne videokasete i uske krugove obožavatelja, klasični horor je žanr s kojim visokobudžetna mašinerija možda najočitije ne zna što bi. Ni pomodno koketiranje s genetskim inženjeringom, niti reciklirano pomodni chandlerovski image glavnog junaka, ni Stan Winston, ni pirotehnička ekipa ne čine *Muzej straha* manje deplasiranom i anakronom zabavom no što bi se to od filma o mutantu čovjeka, guštera, kukca, gljive i još koječega očekivalo, ali ga režija Petera Hyamsa koja sve to drži na okupu čini prilično dobrom zabavom.

Hoće li grubi, no dobrodušni detektiv, zavodljiva znanstvenica, energična ravnateljica muzeja i ostarjeli profesor čija su istraživanja otišla predaleko, izaći na

kraj s mutiranim ex-kolegom, te tko će od njih tijekom filma ostati bez hipotalamusa, znamo kao što smo oduvijek znali. Ali, riješivši pitanje rada s glumcima već pri ziheraškom *castingu*, Hyams je neugodne ambijente, hiperdinamičnu kameru i brzu montažu sklopio u cjelinu koja zna zaprepastiti i iznenaditi, i *Muzej straha* uglavnom nema problema s opravdanjem svog naslova. Predstavljajući ujedno redatelj kao jedinog iz svoje generacije se koji skorojevićima poput Michaela Baya ili Chucka Russela može suprotstaviti na njihovom terenu i njihovim sredstvima, pokazuje da mu umjesto mrvica s *blockbusterske* trpeze ne bi bilo loše povjeriti i kakav izazovniji zadatak.

Josip Visković

NEŠTO POSVE OSOBNO / UP CLOSE & PERSONAL

SAD, 1996. — pr. Touchstone Pictures, Cinergi Pictures Entertainment, Jon Avnet, David Nicksay, Jordan Kerner (kpr. Lisa Lindstrom, Martin Huberty), izv. pr. Ed Hookstratten, John Foreman. — sc. Joan Didion, John Gregory Dunne, r. Jon Avnet, d. f. Karl Walter Lindenlaub, mt. Debra Neil-Fisher. — gl. Thomas Newman, sgf. Jeremy Conway. — ul. Ro-

bert Redford, Michelle Pfeiffer, Stockard Channing, Joe Mantegna, Kate Nelligan, Glenn Plummer, James Rebhorn, Scott Bryce, Raymond Cruz, DeDee Pfeiffer, Miguel Sandoval. — 124 min. — distr. Oscar Vision.

Dobar broj kritičara zaveo je John Avnet svojim intrigantnim filmom *Pohane zelene rajčice*. Vrlo zanimljiva narativna struktura i strategija po kojoj se u benigno tkivo nostalgije *americane* ubacuju šokantni i provokativni motivi brutalnog nasilja (s vrhuncem u lakonskom kanibalizmu), kao da su prikrili pravu narav tog dopadljivog ostvarenja. *Pohane zelene rajčice* na idejnom planu, i pored mjestimičnih subverzivnih uboda, zapravo su još jedan izdanak holivudskog patetičnog liberalizma, zaogrnut višim stupnjem kreacije. No već u sljedećim filmovima, *Drvo snova* i aktualnom *Nešto posve osobno*, gdje je vrsne mlade glumice Mary Stuart Masterson i Mary-Louise Parker zamijenio zvijezdama Kevinom Costnerom, Michelle Pfeiffer i Robertom Redfordom, ogoljena su Avnetova spoznajno-idejna i senzibilna uporišta. Pravi Disneyjev čovjek, Avnet prodaje patetične poučne priče o ranjivim, ali nepokolebljivim i visokomoralnim pojedincima koji će i po cijenu potkapanja vlastite karijere očuvati svoju osob-



Nešto posve osobno

nost. *Nešto posve osobno*, dakle, sasvim je podoban film, podređen umivenoj slici svijeta koju Disney (film je proizveden u Touchstoneu, jednoj od Disneyjevih kompanija), uz manja, a samo iznimno i veća odstupanja, gradi desetljećima. Upravo stoga je ridikulozan završetak filma, u kojem Michelle Pfeiffer u nekoj svečanoj prigodi ne govori ono što njeni šefovi od nje očekuju, nego ono što sama želi reći. Disneyjevo poduzeće, specijalizirano za ispiranje ljudskih mozgova, promiče nekonvencionalnost, nepredvidivost, individualizam — koješta.

No nije Avnetov film samo idejno sterilan i podoban. On je i na žanrovskom planu jalovo konfuzan. Film počinje kao tzv. romantična komedija, pri čemu se, ponovno vrlo privlačna, Michelle Pfeiffer pokazuje komičarski sasvim indisponiranom, zatim se pretvara u pigmalionsku melodramu, da bi na kraju ušao u doista neočekivanu i iskonstruiranu završnicu (pogibija Roberta Redforda), čija je, pak, jedina svrha dati mogućnost spomenutom, tobože nekonvencionalnom nastupu Michelle Pfeiffer, da pokaže svu holivudsku licemjernost. Ukratko, *Nešto posve osobno* slab je, dosadan i u svakom pogledu podoban film koji dokazuje pravo autorsko lice svog režisera Avneta.

Damir Radić

PAKLENI POLJUBAC / THE LONG KISS GOODNIGHT

SAD, 1996. — pr. New Line Productions, Forge production, Renny Harlin, Stephanie Austin, Shane Black (kpr. Carla Fry), izv. pr. Steve Tisch, Richard Saperstein, Michael De Luca. — sc. Shane Black, r. Renny Harlin, d. f. Guillermo Navarro, mt. William C. Goldenberg. — gl. Alan Silvestri, sgf. Howard Cummings. — ul. Geena Davis, Samuel L. Jackson, Patrick Malahide, Craig Bierko, Brian Cox, David Morse, G. D. Spradlin, Tom Amandes, Yvonne Zima, Melina Kanakaredes, Alan North, Joseph McKenna, Dan Warry-Smith. — 120 minuta. — distr. UCD.

Geena Davis kao akcijska zvijezda, hm, ne bi baš išlo. No, *Pakleni poljubac*, film koji je potpisao njezin životni odabranik, dugokosi viking Renny Harlin, nastoji upravo istaknuti odre-



Pakleni poljubac

dene osobine lijepe Geene koje bi je trebale uvrstiti u red potencijalnih junakinja akcijskih spektakala. Harlinov napor, ruku na srce, baš i nije urodio plodom, ali je teško ne ustvrditi kako je *Pakleni poljubac* zanimljivo djelo, puno dojmljivije od redateljeve prethodne katastrofe s *Cuthroat Islandom*, ali i slabasnije od, primjerice, nastavka *Umri muški*, serijala koji je potpisao.

Glavne zasluge za upečatljivost *Paklenog poljubca* ima autor scenarija, ugledni Shane Black, kreator uspješne formule na kojoj počiva isplativi serijal *Smrtonosno oružje*. Njegov je predložak domišljat, prepun neočekivanih obrata i odigrava se frenetičnim tempom, što je samo po sebi dovoljno za određivanje kvalitete akcijskih filmova. Pridodamo li tome Harlinovu spretnost u predočavanju fizičke akcije, te njegovu očitu inspiraciju krajobrazom u kojem se film odigrava (zima, snijeg, led), nije teško ustvrditi kako *Pakleni poljubac* zavređuje prolaznu ocjenu.

Više od toga teško je dodijeliti ovom ostvarenju jer se Harlin ponovno predstavlja kao filmaš sposoban vizualno orkestrirati akcijske prizore, ali nespособan držati cjelinu pod kontrolom. Zbog toga nije rijedak slučaj da njegovi filmovi obiluju sugestivnim kadrovima koji bi trebali imati određen značaj glede razrađenije karakterizacije glumaca, odnosno predočavanja njihova unutrašnjeg života, ali iza kojih ne počiva ništa osim vizualna stila. Kako je

to čest slučaj kod velikog dijela novoholivudskih filmaša, Harlina ne treba pretjerano kuditi, ali se mora istaknuti kako je riječ o redatelju uske specijalizacije, koji s dobrim scenarijem i atraktivnim lokacijama, uz znatnu novčanu potporu, umije sklopiti gledljiva, no i lako zaboravljiva djela. Takav je slučaj i s *Paklenim poljubcem*.

Mario Sablić

POSLEDNJI PREŽIVJELI / LAST MAN STANDING

SAD, 1996. — pr. New Line Productions, A Lone Wolf film, Walter Hill, Arthur Sarkissian, (kpr. Ralph Singleton), izv. pr. Sara Risher, Michael De Luca. — sc. i r. Walter Hill, d. f. Lloyd Ahern, mt. Freeman Davies. — gl. Ry Cooder, sgf. Gary Wissner. — ul. Bruce Willis, Christopher Walken, Alexandra Powers, David Patrick Kelly, William Sanderson, Karina Lombard, Ned Eisenberg, Michael Imperioli, Ken Jenkins, R. D. Call, Leslie Mann, Bruce Dern, Ted Markland, Patrick Kilpatrick. — 101 minuta. — distr. UCD.

Walter Hill svojedobno je bio ugledan filmski autor, čija su djela očekivana s nestrpljenjem i dužnim poštovanjem. No, već duže vrijeme Hill nije uspio snimiti iole impresivnije ostvarenje koje bi podsjetilo na davno prošla vremena. Posljednji njegov rad je *Posljednji preživjeli*, a riječ je o poprilično slobodnoj obradi Kurosawina filma *Yojimbo*. Ovo je nedvojbeno najsuvislije njegovo djelo, još od doba *Južnjačke utjehe*, premda samo formom podsjeća na Hillove prijašnje filmove.

Naime, svi vizualni atributi Hillova redateljskog prosedea postoje i u *Posljednjem preživjelom*, ali ništa se slično ne može ustvrditi glede dramaturške kompleksnosti, karakterizacije likova i uopće fabulativne konciznosti. Stoga je *Posljednji preživjeli* tipičan ispolirani ak-



Posljednji preživjeli

cijski film, koji može impresionirati gledatelje isključivo svojim uzbudljivim vizualnim atrakcijama. Osim toga, Hill uspješno spaja arhetipske oznake dvaju žanrova — vesterna i gangsterskog filma, kreirajući prvoklasno postmodernističko filmsko okruženje. No, fabulativna neujednačenost Hillova filma nerijetko će gledatelja potpuno iznenaditi, pogotovo ako na umu ima prethodna ostvarenja ovog filmaša. Sjajna glumačka podjela s Bruce Willisom u glavnoj ulozi, kojega besprijeckorno prate Bruce Dern i Christopher Walken, nije u ovom slučaju uspjela izdignuti *Posljednjeg preživjelog* iznad prosječnosti. Pridodamo li tome iritantnu dvodimenzionalnost sporednih likova, te nepotrebno posezanje za pripovjedačem kad razvoj filmske priče zapadne u nevolje, jasno je kako Hill i dalje luta slijepim ulicama vlastite kreativnosti, razlomljen između sugestivnosti filmske forme i autorski označenih fabulativnih izričaja.

Posljednji preživjeli može gledatelju imponirati isključivo svojom stiliziranom likovnošću, te povremenom spektakularnošću akcijskih prizora. Ti elementi nedvojbeno mogu zadovoljiti prohtjeve manje zahtjevnih filmofila, ali ne i Hillovih dugogodišnjih štovatelja. Srećom, Hill se do sada pokazao plodnim filmašem, pa nam uvijek ostaje mogućnost ponovno odgledati neki od njegovih ranijih filmova.

Mario Sablić

ROMEO I JULIJA / WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO AND JULIET

SAD, 1996. — pr. Twentieth Century Fox, Bazmark production, Gabriella Martinelli, Baz Luhrmann, (kpr. Martin Brown). — sc. Craig Pearce, Baz Luhrmann, r. Baz Luhrmann, d. f. Donald M. McAlpine, mt. Jill Bilkock. — gl. Nellee Hooper, sgf. Catherine Martin. — ul. Leonardo DiCaprio, Claire Danes, Brian Dennehy, John Leguizamo, Pete Postlethwaite, Paul Sorvino, Diane Venora, Harold Perrineau, Paul Rudd, Jesse Bradford, Dash Mihok, Miriam Margolyes. — 120 minuta. — distr. Continental film.

Luhrmanovo čitanje Shakespeareova *evergreena* nije sofisticirano, intelektu-

alno poticajno, mudro, niti bi smjelo biti originalno. Ipak, ono posljednje jest; jer, unatoč mitu o pupčanoj vezi Barda i filma, rijetko je adaptacija Shakespeara uistinu filmski mišljena, prečesto priču vodi velikanova riječ, a nerijetko kadar i rez. Baš za inat onom nakeljenom William Shakespeare's (što bi rekao Billy Crystal: da se ne pomiješa sa Siegmund Freud's...), Baz Luhrmann's *Romeo & Juliet* baš je ta rijetka ptica, »bazično filmski« promišljena adaptacija svjesna razlike u medijima i stoljećima. Adaptacija koja izvornik ne uzima kao veliku proslavljenju i »uvijek aktualnu« dramu, nego kao dramu o klanskim sukobima i zabranjenoj ljubavi, u kojoj najprije vidi okršaje i strastvene poljupce, a dobar dijalog tek kao bonus.

Zašto tu zrelost nemaju ozbiljna gospoda, a ima mlada hni Australac kojem je camp udario u glavu, pitanje je za neko drugo mjesto. Ali bez sumnje, takav redatelj na mnoge načine pomaže ideji: prije svega, »osuvremenjivanje« drame nije strogo, vrijeme i prostor filma deklarativno su van svakog realiteta, satkani od svega hispanskog, američkog, talijanskog i šesnaeststoljetno engleskog što se čini zgodnim dekorom. Dok se epizodni likovi poklapaju s popkulturnim stereotipijama (mafijaški boss, travestit, latinolover), De Capriov Romeo neshvaćeni je sanjar divljeg pogleda kakav već svaki pubertetlija želi biti, a Claire Danes svom televizijskom imageu preparentne cure uznapredovalim izgledom i slatkim Shakespeareovim riječima samo još dodaje andeosku crtu. Što je najvažnije, s takvim junacima emocionalnost filma uistinu je snažna i strastvena, kakva danas, očito, i može biti samo u djelima poput Luhrmannova, Almodovarova ili Lunina. O poetici jednosekundnih kadrova nabijenih kičem, trikom, kolorom, baletnim pokretom protagonista i kamere ne treba ni govoriti — jasno je kako je ciljana publika, i koliko to odgovara Shakespeareovim komercijalnim intencijama.

Ne radi se doduše o adaptaciji bez krupnijih problema: pojedina »osuvremenjivanja« bodu oči banalnošću i automatičnošću (čisto zbog spominjanja mačeva u tekstu, »Sword« postaje marka pištolja), a dopuštajući si elemente

čiste parodije (razočaravajuća sabotaža balkonske scene s debelom dadiljom koja proviri kroz prozor, dok se Julija spusti dizalom), Luhrmann djeluje neiskreno i nedosljedno (jer jedino na taj najniži način ulazi u »raspravu« s predloškom). Pritom, dok je u ljubavnim i tragičnim scenama besprijeckorno spretn, u scenama nasilnih sukoba zna što želi i rabi prave postupke, no ne postiže uvijek namjeravanu dinamiku i napetost. Ali dobro, John Woo's ili Sam Raimi's *Romeo and Juliet* jamačno bi imali mnogo većih poteškoća.

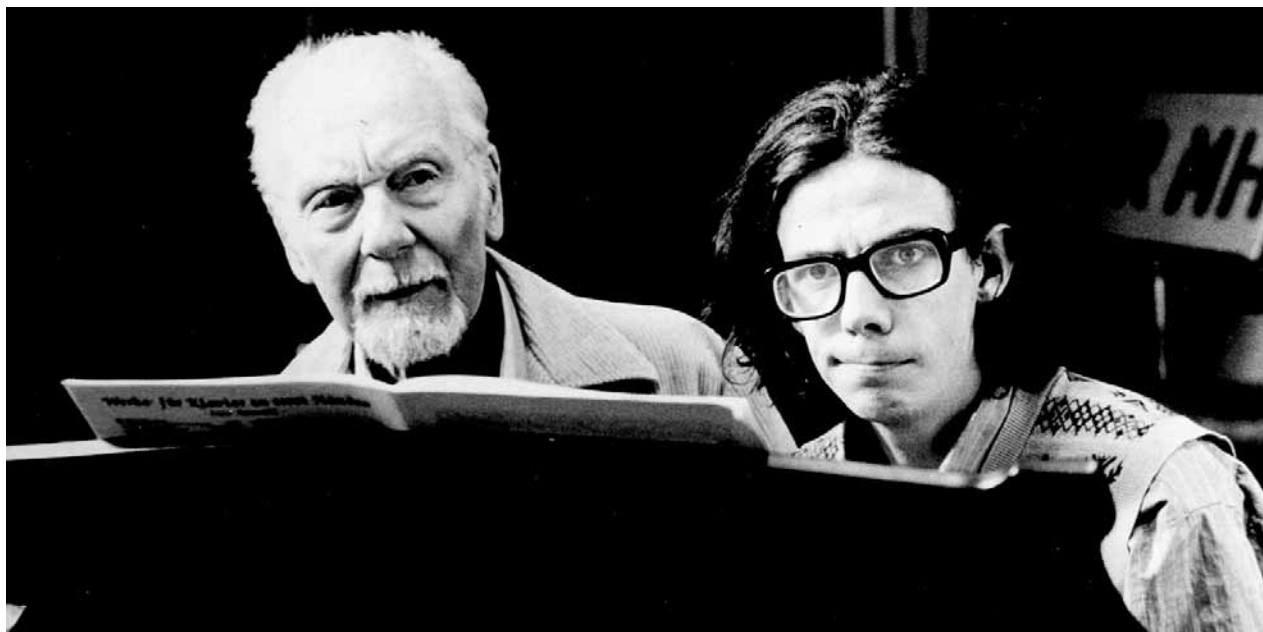
Josip Visković

SJAJ / SHINE

Australija, Velika Britanija, 1996. — pr. Australian Film Finance Corporation, Momentum Films, The South Australian Film Corporation, Film Victoria, Pandora Cinema, BBC, Jane Scott. — sc. Jan Sardi, r. Scott Hicks, d. f. Geoffrey Simpson, mt. Pip Karmel. — gl. David Hirschfelder, sgf. Vicki Niehus. — ul. Armin Mueller-Stahl, Noah Taylor, Geoffrey Rush, Lynn Redgrave, Googie Withers, Sonia Todd, Nicholas Bell, John Gielgud, Justin Braine, Chris Haywood, Alex Rafalowicz. — 105 minuta. — distr. Adria film.

Virtuozna interpretacija otkvaćenosti i virtuoznosti pijanista Davida Helfgotta, ovjenčana ovogodišnjim »oskarom« za glavnu ulogu, traži da se odmah poklonimo dojučerašnjem glumačkom anonimusu Geoffreyyu Rushu. No, australski *Sjaj*, koji je Rushova mucavonervozna bravura orubila melodramskim sindromom »kišnog čovjeka«, ipak zaslužuje da se pamti kao djelo redatelja Scotta Hicksa. Jer, riječ je o vizualno kultiviranoj, glazbeno tankoćutnoj i dramaturški ekonomičnoj orkestraciji inhibirane mladosti i ludila jednog pijanističkog wunderkinda, nadahnutoj istinitom pričom.

Možda su geniji doista »Božji odabranici« na vječnom ispitu. David Helfgott čije prezime doziva »Božju pomoć«, u Hicksovu je portretu, kao i svaki autentičan lik, više od toga. Na jedno uho šaptale su mu muze, pored drugog fiju-kao autoritarni »bič« represivna oca. Obje strane željele su isto: da nezreo



Sjaj

dječak, rođen za klavir, pobijedi i »zloglasni« treći koncert Sergeja Rahmanjinova. Dok je golobradi genij krotio klavirske žice i note velikog Rusa, te uzalud smekšavao tvrdokorna oca (izvrsnog Armina Muellera Stahla), Scott Hicks pomno je nadzirao emocionalno-glazbeni okršaj. Skladbu prepunu »strasti« i sukobljenih silnica, učinio je središnjim motivom dramskog sukoba u odnosu otac-sin, glazbeni autoriteti-otac, a zatim i nenametljivom zvučnom ilustracijom Davidova uzburkanog unutarnjeg života. Maestralno komponirana i dramatski impregnirana sekvencija živčanog sloma na koncertnoj pozornici, štoviše, pripada u red estetski najdomljivijih trenutaka novijeg kino repertoara.

No, Scott Hicks nipošto nije samo zavidljivi esteta, nego i redatelj koji suvislo i jezgrovito pripovijeda, a posebice vješto upravlja glumcima. Tri glumačke interpretacije Davida Helfgotta u različitim životnim dobima zato doživljavamo kao sastavnice istog lika što ga je vješta egzibicija posljednjeg, oskarovca Geoffreya Rusha, iz sumorna zatočeništva vratila u život (glazbe) i popela na vedru pozornicu prozračne filmske melodrame.

Diana Nenadić

SJEME ZLA / DEVIL'S OWN

SAD, 1997. — pr. Columbia Pictures, Lawrence Gordon, Robert F. Colesberry, izv. pr. Lloyd Levin, Donald Laventhall. — sc. David Aaron Cohen, Vincent Patrick, Kevin Jarre, r. Alan J. Pakula, d. f. Gordon Willis, mt. Tom Rolf, Dennis Virkler. — gl. James Horner, sgf. Jane Musky. — ul. Harrison Ford, Brad Pitt, Margaret Colin, Ruben Blades, Treat Williams, George Hearn, Mitchell Ryan, Natascha McElhone, Paul Ronan, Simon Jones. — 107 minuta. — distr. Continental film.



Sjeme zla

U slučaju filma *Sjeme zla* nema smisla upuštati se u tematska i žanrovska razmatranja, u meditacije o semantičkim mogućnostima obrade vrlo prepoznatljive teme, kao što nema smisla niti procjenjivati ima li lijevoholivudska angažiranost i svojih dobrih strana. Pod redateljskom palicom Alana J. Pakule, naime, ovo se djelo raspalo u komadiće kakvi bi teško mogli sačiniti dobar film u bilo kojem žanru (ili stilu), po načelima bilo koje ozbiljnije poetike.

Koliko se god, međutim, neekonomičnost režije činila značajnim uzrokom tvorbe ovako traljave cjeline, šteta bi bilo ne spomenuti scenaristički dio posla, obavljen na razini najtupastijih tinejdžerskih serija (o telenovelama da se i ne govori). Cijela je stvar stoga vrlo teško mogla ispasti dobro, pa nije nimalo čudno da je o uvjerljivosti i cjelovitosti psihološkoga ustroja junaka teško razmišljati bez upadanja u malodušnost. Neke bi scene, na čelu sa završnom, bez problema mogle ući u antologiju najlošije upotrijebljenih metara filmske vrpce u američkome filmu devedesetih, pa *Sjeme zla* možemo preporučiti samo ljubiteljicama prve muške plavuše današnjega Hollywooda (dakle, ljubiteljicama Brada Pitta). Drugim riječima, ovo slikopisno djelce

umjesto namjeravanom moralnom i umjetničkom težinom, gledatelja pritišće težinom jeftine ideologiziranosti, te loše zamišljene i ništa bolje uobličene priče.

Nikica Gilić

101 DALMATINAC / 101 DALMATIANS

SAD, 1996. — pr. Disney Enterprises, Walt Disney Pictures, Great Oaks production, John Hughes, Riccardo Mestres, izv. pr. Edward S. Feldman. — sc. John Hughes prema romanu Dodie Smith, r. Stephen Herek, d. f. Adrian Biddle, mt. Larry Bock. — gl. Michael Kamen, sgf. Assheton Gorton. — ul. Glenn Close, Jeff Daniels, Joely Richardson, Joan Plowright, Hugh Laurie, Mark Williams, John Shrapnel, Tim McInnerny, Hugh Fraser, Zohren Weiss, Mark Haddigan, Michael Percival. — 102 minute. — distr. Kinematografi.

Preslatki i crnim točkama posuti bijeli psi u načelu bi trebali biti glavna atrakcija filma *101 dalmatinac*, igrane obrađe istoimenoga crtića. No, baš su scene sa psima u središtu pozornosti najslabi-

je karike narativnoga lanca, jer je njihov dražestan izgled jedino svojstvo koje bi trebalo potaknuti emocionalno i svako drugo sudjelovanje publike.

Vjerojatno u strahu pred sukobom s realističkim značajkama (igrano) filmske slike, *101 dalmatinac* odustaje od pridavanja životinjama svojstva govora te, u svezi s tim, odustaje od njihove dosljednije antropomorfizacije. Time se značenjski potencijal cjeline drastično srozava, i to posve nepotrebno, jer je teško zamisliti stilizaciju neprimjerenu filmu u kojemu su negativci stilizirani poput Cruelle de Vil (prikladno utjelovljene u barokno razmahanoj Glenn Close), a gegovi nategnuti poput Rogrove prisilne vožnje na biciklu. Jasno je, dakle, da se zbog nemaštovitosti i banalne zamišljajne dimenzije ovaj film, za razliku od cijelog niza Disneyjevih crtića, nije ni mogao izdignuti iznad podnošljive dječje razbibrige, unatoč korektnoj režiji i visokoj produkcijskoj razini.

Nikica Gilić

STRAŠNA STVORENJA / FIERCE CREATURES

SAD, Velika Britanija, 1997. — pr. Universal City Studios, Fish Productions, Jersey Films, Michael Shamberg, John Cleese, (kpr. Patricia Carr), izv. pr. Steve Abbott. — sc. John Cleese, Iain Johnstone, r. Robert Young, Fred Schepisi, d. f. Adrian Biddle, Ian Baker, mt. Robert Gibson. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Roger Murray-Leach. — ul. John Cleese, Jamie Lee Curtis, Kevin Kline, Michael Palin, Ronnie Corbett, Carey Lowell, Robert Lindsay, Bille Brown, Derek Griffiths, Cynthia Cleese. — 93 minute. — distr. Kinematografi.

Dugo je vremena filmska javnost očekivala nastavak jedne od najpopularnijih engleskih komedija svih vremena *Ribe zvane Vanda*. Kada se počela okupljati ekipa iz filma tvrdeći kako to što rade nije nastavak nego sasvim novi film, ljubitelji *Vande* bili su razočarani i upravo je to vjerojatno najveći razlog neprihvatanju *Strašnih stvorenja*. Naime, ako film uspoređujete s *Vandom* dojam o *Strašnim stvorenjima* nesumnjivo će biti nepovoljniji, no to ipak ne znači da su *Strašna stvorenja* loš film.



Sto i jedan Dalmatinac

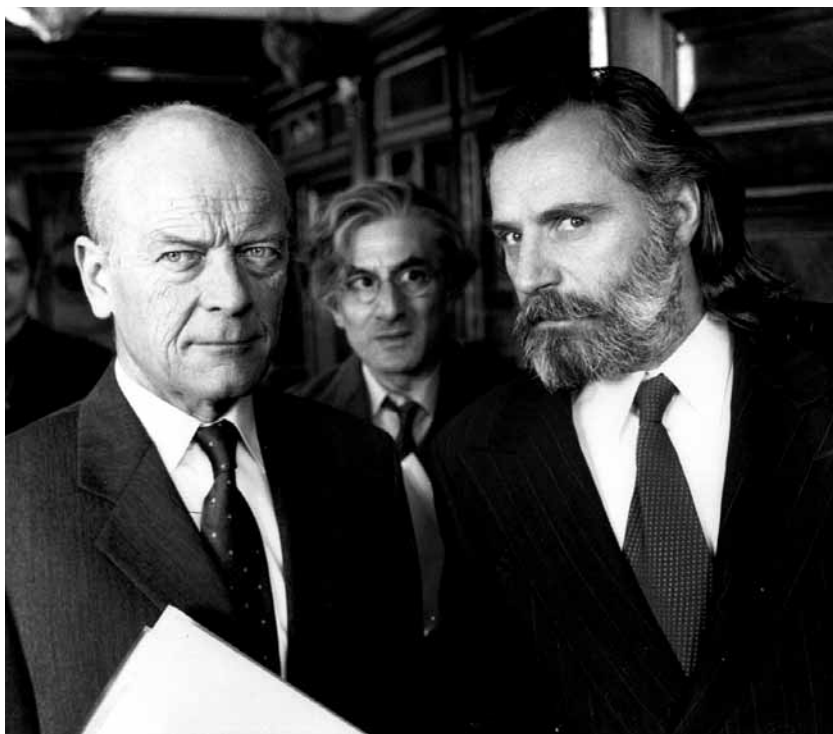
Ovdje je riječ o međunarodnom društvu koje odlučuje kupiti zooški vrt u srcu Engleske. Namjera im je na njemu izgraditi terene za golf ako se njegovi prihodi ne povećaju za dvadeset posto. Djelatnici zooškog vrta učinit će sve kako bi spasili svoje životinje od uništenja i to je početak duhovitog nadmudrivanja s upraviteljem Rolom i njegovim suradnicima.

Pravo je čudo kako su *Strašna stvorenja* ipak ispala poprilično suvisla i ujednačena s obzirom da su se na setu izmijenila dva potpuno različita redatelja, Robert Young i Fred Schepisi. Iako film nema iskričava humora i svježinu izvršne *Vande* bilo bi nepravedeno *Strašna stvorenja* proglasiti lošim filmom (što im se ipak dogodilo skoro svugdje u svijetu osim u matičnoj Britaniji, gdje kritičari očitito previše vole i cijene članove kulturne skupine Monthy Payton). *Strašna stvorenja* imaju dovoljno humora i izvrstan ritam koji će vas zabaviti tijekom svih devedesetak minuta trajanja filma. Otkvačeni likovi i sama ideja filma (pretvoriti zooški vrt u zabavište u kojem žive samo opasne životinje) dovoljan su razlog da ovaj film proglasimo zanimljivim, a ako tome još pribrojite izvršne nastupe cijele glumačke ekipe jasno je kako su *Strašna stvorenja* nepravedno i nezasluženo naišla na nerazumijevanje nekih kritičara. Dakle, zaboravite na *Vandu* i pogledajte film kao zasebno djelo (koje igrom slučaja ima jednaku glumačku i redateljsku postavu) koje obiluje izvršnim engleskim humorom.

Denis Vukoja



Strašna stvorenja



Svetac

SVETAC / THE SAINT

SAD, 1997. — pr. Paramount Pictures, Rysher Entertainment, David Brown, Robert Evans, William J. Macdonald, Mace Neufeld, izv. pr. Paul Hitchcock, Robert S. Baker. — sc. Jonathan Hensleigh, Wesley Strick, r. Phillip Noyce, d. f. Phil Meheux, mt. Terry Rawlings. — gl. Graeme Revell, sgf. Joseph Nemec III. — ul. Val Kilmer, Elizabeth Shue, Rade Šerbedžija, Valery Nikolaev, Henry Goodman, Alun Armstrong, Michael Byrne, Evgeny Lazarov, Irina Apeximova, Lev Prigunov, Charlotte Cornwell, Emily Mortimer, Lucija Šerbedžija. — 116 minuta. — distr. Kinematografi.

Prevladavajućim krupnim i bliskim planovima, *Svetac* djeluje kao film koji želi razotkriti neku tajnu, usmjeriti gledateljsku pozornost na ono što je skriveno u priči. Stoga oteti se dojmu određenih propagandnih intencija i neobičnih aluzija gotovo je nemoguće. Iako je lik Simona Templara (omiljenog junaka iz avanturističkih romana Lesliea Charterisa, 1928.) glavni lik, a formula za »hladno spajanje« koju je otkrila znanstvenica Emma Russell glavni objekt radnje, čini se da je trilerska priča negdje drugdje.

Ivan Tretiak dinamičan je pokretač radnje, šef ruske mafije koji žudi za vlašću, a ipak se doima kao kulisa. Cijeli film, zapravo, ima izgled šarmantne kulise prepune loših motivacija i lica koja bi se trebala ponašati kao čvrsti karakteri no, umjesto toga, samo izgleda da tako djeluju. Monumentalnost Ivana Tretiaka više proizlazi iz fizičkih nego li drugih osobitosti Rade Šerbedžije, a sve etičke vrline Sveca prizlaze iz Simonova odnosa s Emmom Russell. Zapravo Phillip Noyce svoj filmski pogled postupno usmjerava prema to dvoje ljudi.

Igra traženja postaje presudan motiv. Stoga se žanrovsko određenje *Sveca* kao trilera doima prilično izgubljeno unutar ponudnog slikopisa koji se bavi površnom fabulom, (ne)svjesno izbjegavajući dublje motivacije. Cijela je radnja, naime, ostvarena kao nizanje vanjskih akcija kroz koje junaci moraju proći da bi ostvarili zamišljeni cilj. No, ako je cilj završna scena na Crvenom trgu, ona se doima kao patetičan prikaz uspelog pokusa srednjovjekovnih alkemičara.

Jasna Posarić

USAMLJENA ZVIJEZDA / LONE STAR

SAD, 1995. — pr. Castle Rock Entertainment, Rio Dulce production, R. Paul Miller, Maggie Renzi, izv. pr. John Sloss. — sc. i r. John Sayles, d. f. Stuart Dryburgh, mt. John Sayles. — gl. Mason Daring, Black Mama, White Mama, sgf. Dan Bishop. — ul. Chris Cooper, Elizabeth Pena, Joe Morton, Matthew McConaughey, Kris Kristofferson, Stephen Mendillo, Stephen Lang, Oni Faida Lampley, Elesse Lester, Joe Stevens, Gonzalo Castillo. — 135 minuta. — distr. Europa film video.

Iako na filmu djeluje još od sredine sedamdesetih kada se istaknuo s nekoliko scenarija za filmove kralja B produkcije, Rogera Cormana, (*Pirana*, *Žena u crvenom*), a zatim tijekom osamdesetih filmovima *Brat s drugog planeta*, *Matewan* i *Osmorica u autu* stekao i kulturni status, John Sayles nikada nije upao u neku trendovsku »furku« tipa Tarantino, pa je za većinu kinoposjetitelja do danas ostao *terra incognita*. Najnoviji, i možda najbolji film ovog zadržtog nezavisnjaka trijumf je onog načina shvaćanja filma u kojemu su likovi i njihovi stvarni problemi najatraktivniji mogući specijalni efekti.

Jedan nenadano pronađeni kostur u malom gradiću na granici Texasa i Mexica pokreće filmska zbivanja u kojima lokalni šerif kopa po prošlosti želeći dokazati kako je upravo njegov otac, oblubljeni i gotovo legendarni šerif u čijoj je sjeni prisiljen živjeti, ubio omraženog i korumpiranog šerifa Charleya Wadea. Nekoliko desetljeća staro truplo tako otvara stare rane rase, nacionalno, kulturno i vjerski izmiješanog stanovništva. Ovom krimi-pričom Sayles nenametljivo progovara o životu ljudi s granice (crnaca, bijelaca, Meksikanaca i Indijanaca) opterećenih povijesnim sukobima i socijalnim predrasudama. Za razliku od većine filmova koji se bave sličnom tematikom i u kojima su likovi tek ilustracija teme, kod Saylesa su u prvom planu likovi, a tek dramatizacija njihovih problema otvara i druga, takozvana opća pitanja. Saylesova narativna vještina zamjetna je u lakoći kojom prati nekoliko paralelnih zbivanja i filmskih vremena, ali i u sposobnosti profiliranja velikog broja živopisnih likova, a pomno snimateljski izvedeni vremenski prelasci tek su sim-

patičan ukras filmu koji bi i bez toga jednako dobro djelovao. Redateljevim *trade markom* odavno se smatra i siguran rad s glumcima, pa će *Usamljena zvijezda*, uz opuštenog Chrisa Coopera, koji se svojim pravim i filmskim imenom (Deeds) referira na Caprina gospodina Deedsa kojega je glumio Gary Cooper, ostati upamćena i po prvoj velikoj ulozi Krisa Kristoffersona nakon mnogo godina. Kao jedan od posljednjih preživjelih ozbiljnih američkih filmaša, Sayles nevjerojatnom upornošću ispisuje socijalnu i političku kartu Amerike lišenu šminke, plastičnih operacija, liposukcija i lažnog osmjeha.

Igor Tomljanović

ZVJEZDANE STAZE: PRVI KONTAKT / STAR TREK FIRST CONTACT

SAD, 1996. — pr. Paramount Pictures, Rick Ber- man, (kpr. Peter Lauritson), izv. pr. Martin Hornstein. — sc. Brannon Braga, Ronald D. Moore, r. Jonathan Frakes, d. f. Matthew F. Leonetti, mt. John W. Wheeler. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Herman Zimmerman. — ul. Patrick Stewart, Jonathan Frakes, Brent Spiner, LeVar Burton, Michael Dorn, Gates McFadden, Marina Sirtis, Alfre Woodard, James Cromwell, Alice Krige, Michael Horton, Neal McDonough, Marnie McPhail, Robert Picardo, Dwight Schultz, Adam Scott, Jack Shearer. — 110 minuta. — distr. Kinematografi.

Ljubitelji multimedijalne svemirske trakavice zvane *Zvezdane staze* teško je mogao usrećiti preokretni dio filmskoga serijala *Zvezdane staze* — *Generacije* (pretelevizične režije Davida Carsona), u kojemu je kapetan Jean-Luc Picard preuzeo zapovjednički most *Enterprisea*, poslavši Jamesa T. Kirka u zasluženu mirovinu. Srećom, *Zvezdane staze* — *Prvi kontakt* puno su ugodnije gledateljsko iskustvo, puno bolje zamišljen i režiran film.

Zvezdanim stazama kao multimedijalnoj cjelini (ako se može na takav način razmišljati) mnogi su skloni zamjeriti pubertetsko filozofiranje, pseudoznanstvenu pretencioznost, kao i nedovoljno atraktivan i maštovit dizajn zamišljene budućnosti. Međutim, prve se dvije naznačene zamjerke zapravo od-



Zvezdane staze: Prvi kontakt

nose na žanrovske konvencije, na onaj tip zadatosti koji najveće majstore potiče na najveće stvaralačke majstorije. Naravno, antipatija što je neki gledatelji osjećaju pri susretu sa znanstveno-fantastičnim žanrom nepremostiva je prepreka potpunom razumijevanju takvih djela, a o užitku u njima da i ne govorimo.

Uz nezaobilazan filmski napredak u odnosu na prethodni film serijala (uz bolju režiju Jonathana Frakesa), najnoviju pustolovinu posade *Enterprisea* krasi i pomnija razrada cjelokupnoga dizajna, uklapanje u suvremenije trendove na koje šarmantno naivna televizijska serija čak ni ne mora biti pretjerano osjetljiva. Bizaran erotsko-prijateljsko-neprijateljski trokut Picarda, vrhovne vanzemaljke i androida Date do-sjetljivo je izveden iz nekih protočnih mitova televizijskoga serijala, te dojmljivo uklopljen u ikonografski mračno okruženje, vjerojatno zamišljeno pod utjecajem serijala *Osmi putnik*, a ne treba isključiti ni utjecaj ikonografije postapokaliptičnoga podžanra. Zbivanja povezana s postapokaliptičnim izumiteljem nadsvjetlosnoga pogona (pomalo paradoksalno), ne idu u istom smjeru, jer u njima nije zatomljen zamorni »startrekovski« optimizam no, unatoč tome, ovaj solidan film možemo nazvati žanrovskim u najpozitivnijem smislu te riječi.

Nikica Gilić

Film Reviews edited by Igor Tomljanović

The reviews cover all films on the repertoire of Croatian cinema's during the period from January to March.

Videoizbor*

AUTOBUS ZA WASHINGTON / GET ON THE BUS

SAD, 1996. — pr. 15 Black Men, 40 Acres & a Mule Filmworks, Bill Borden, Reuben Cannon, Barry Rosenbush, izv. pr. Spike Lee. — sc. Reggie Rock Bythewood, r. Spike Lee, d. f. Elliot Davis, mt. Leander T. Sales. — gl. Terence Blanchard, sgf. Ina Mayhew. — ul. Richard Belzer, De'andre Bonds, Andri Braugher, Thomas Jefferson Byrd, Gabriel Casseus, Albert Hall, Hill Harper, Harry J. Lennix, Bernie Mac, Wendell Pierce. — 115 minuta. — distr. Continental film.

U većini svojih filmova Spike Lee se bavio crnačkim položajem u prošlosti i suvremenosti američkoga društva. Životno zainteresiran za prošlost, identitet i sudbinu američkih crnaca, tzv. Afroamerikanaca, Lee je ispoljavao angažman kojim nije štedio nikog, uključujući i same crnce. Nerijetko je idejno-značenjska strana njegovih djela odisala »tvrdoćom«, uopćavajućim pojednostavljivanjima, no uvijek bi ostavljao prostor i za drugačija doživljavanja i tumačenja iznesenih problema, što je

njegove filmove lišavalo dogmatičnosti, a potpomognute uglavnom impresivnim formalnim izvedbama, činilo ih vrijednim umjetničkim ostvarenjima. Pri tome su veliku ulogu imali njegovi uvijek individualizirani likovi, nesvodivi na puke tipove. Upravo je tipizacija likova kao nositelja klišeizirane semantike ključna boljka posljednjeg Leeova filma *Autobus za Washington*, u kojem se, na temelju tuđeg scenarija, bavi skupinom crnaca na putu na Farrenkhatov *Marš milijuna ljudi*, stvarni događaj zamišljen kao demonstracija suvremene afroameričke društvene samosvijesti. Likovi scenarista Reggiea Rocka Bythewooda karakteristični su predstavnici raznih segmenata suvremene crnačke populacije u Americi, Engelsovi »tipični karakteri«, koji su unutar sebe školski, patetično razlomljeni: jedan je bivši član ulične bande i ubojica kojeg je izuzetna žena preobratala u islamskog vjernika što skrbi o problematičnoj djeći, drugi je policajac mulat gotovo bjelačke boje kože koji se smatra »pravim« crncem, no koliko god se borio za »braću« i njihovu stvar privest će preobraćenika, treći je homoseksualac izložen predrasudama homofobične okoline što ga neće spriječiti da se s predrasudama obrati bijelom vozaču autobusa, Židovu kojem bez obzira na njegovu liberalnost, postaje nelagodno u okružju samih Crnaca... Lee dakako daje takvim likovima, uz učešće solidnih glumaca, priličnu dozu životnosti, no oni ipak u prvome redu ostaju nositelji tipova ideja, a njihova nezanimljivost dodatno je pojačana činjenicom da je riječ o mediokriteti-

ma koji i u zbilji funkcioniraju na sličan način.

Priklanjajući se tipiziranim likovima i iskazujući težnju za pomirbom individualnih razlika i interesa u korist opće stvari, podsjećajući na nekadašnju »proletersku umjetnost« (najsimpatičniji lik u filmu, crni republikanac koji zagovara vrsno obrazovanje i strogi individualizam naspram kolektivističkih tlapnji, izbačen je iz autobusa i filma na način na koji se partija obračunavala s »anarholiberalima«), te u konačnici, priklanjajući se najljigavijim holivudskim filmovima koje je uvijek prezirao, Spike Lee je kročio u prostore koje bi trebao što hitnije napustiti ako mu je do vlastitog umjetničkog digniteta.

Damir Radić

ISTINA O MAČKAMA I PSIMA / THE TRUTH ABOUT CATS & DOGS

SAD, 1996. — pr. 20th Century Fox, Cari-Esta Albert, izv. pr. Richard Hashimoto, Audrey Wells. — sc. Audrey Wells, r. Michael Lehmann, d. f. Robert Brinkmann, mt. Stephen Semel. — gl. Howard Shore, sgf. Sharon Seymour. — ul. Uma Thurman, Jeaneane Garofalo, Ben Chaplin, Jamie Fox, James McCaffrey, Richard Coca, Stanley DeSantis, Antoinette Valente, Mitch Rouse. — 95 minuta. — distr. VTI.

Dvije prijateljice. Jedna jako pametna i ne pretjerano zgodna, a druga jako zgodna i ne pretjerano pametna. Da, a među njima je i muškarac, prilično zgodan i pametan. Kraj, naravno, znate.



Autobus za Washington

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 12 novih naslova. Od toga 11 filmova iz SAD i 1 iz Australije. Filmove su distribuirali: Continental film (4), Jadran film (2), Oscar Vision (2), UCD (2) i VTI (2).

Holivudski nas filmaši svako malo posluže takvom, već dobro iskušanom kuhinjom koju, naravno, ne treba odmah olako odbaciti kao već prožvakano, trećerazredno smeće, jer ipak svi mi volimo pojesti klopnu spravljenju po starom dobrom receptu. U toj se kuhinji mjenjaju samo kuhari, a svaki od njih dođe s nekim novim sastojkom koji će receptu malo promijeniti okus. No, problemi nastaju kada se u kuhinji nađe površan kuhar, koji donese nešto novih sastojaka, ali zaboravi na onih par najvažnijih, te tako spravi neprobavljivu hranu. U toj kuhinji našao se redatelj Michael Lehmann potpomognut scenaristicom Audrey Wells. Dva površna kuhara koji su u svome loncu mješali potencijalni specijalitet, ali neke stvari pošle su krivo.

Glavna protagonistica filma Abby Barnes (Janeane Garofolo) je veterinarica i voditeljica popularne radijske emisije *Istina o mačkama i psima*. Najveći problem u životu stvara joj neisigurni ljubavni život. Jednog dana u njezin lijep glas zaljubi se slušatelj Brian (Ben Chaplin), te joj predloži da se nađu i bolje upoznaju. No, razočaranost u vlastiti izgled ponuka je da se predstavi stasom svoje susjede, zgodne plavuše Noelle (Uma Thurman). Brian se zaljubljuje u Abbyin intelekt i Noellein stas, ne znajući da se radi o dvjema različitim osobama...

Igra promjene identiteta počinje doista obećavajuće, nizom zgodnih situacija i duhovitih dijaloga, ali kako se film primiče kraju gledatelj postaje sve skeptičniji glede uvjerljivosti priče, jer kako to da Brian nije već shvatio da se radi o prevari. Abby mu se tijekom filma previše nameće svojim intelektualnim sposobnostima kao i Noelle koja bezuspješno pokušava izigravati intelektualku. Tako se počinjemo pitati nije li Brianu Noellein intelekt ipak srodniji. Osim toga i sam rasplet nas dovodi u dvojbu nije li Brian, budući da je izabrao intelekt, s Abby iz pukog sažaljenja, što vidljivo nije bila namjera autora, jer ipak malo stvari nas mogu uvjeriti u Brianovu iskrenu zaljubljenost.

Bez obzira što se sve mora podrediti oprobanom receptu, ipak ne smije nedostajati važnih sastojaka kao, recimo soli.

Goran Kovač

JOEOV STAN / JOE'S APARTMENT

SAD, 1996. — pr. Warner Bros., Geffen Pictures, MTV Networks, Diana Phillips, Bonni Lee, izv. pr. Griffin Dunne, Judith McGrath, Abby Terkuhle. — sc. i r. John Payson, d. f. Peter Deming, mt. Peter Frank. — gl. Carter Burwell, sgf. Carol Spier. — ul. Jerry O'Connell, Megan Ward, Robert Vaughn, Billy West, Sheik Mahmud-Bey, Reginald Hudlin, Don Ho, Jim Sterling, Jim Turner, Sandra 'Pepa' Denton, Paul Bartel. — 80 minuta. — distr. Jadran film.

Joe je došao živjeti u veliki grad. Joe iznajmljuje stan. No budući da je Joe momak s ograničenim novčanim fondom, njegov stan više slični štali nego ljudskom prebivalištu. A svi znamo, gdje je štala tu su i životinje. U Joeovoj štali osim njega prebivaju bube. I to ne bilo kakve bube, nego bube koje govore.

Ta količina informacija dovoljna je da vam bude jasno o kakvom filmu je riječ. Još ako vam kažemo da je ideja potekla sa »zloglasnog« američkog MTV-a sve dvojbe nestaju. Zbog svega toga *Joeov stan* je film sa stilom. Bube koje pjevaju, plešu i govore, minimalistička priča te gomila blesavih likova, a sve skupa začinjeno bizarnim humorom naći će svoju publiku.

Joeov stan jedan je od onih filmova koji će vam biti sjajni i duhoviti ili pak najgori na svijetu. Na vama je da se na temelju rečenog odlučite. Što se pak MTV-a tiče, trebali bismo poduprijeti njihove kreativne napore koji su lucidni i duhoviti (*Beavis & Butt-Head*,...) barem većini svjetske populacije. U svakom slučaju bolje je da rade takve »uvrnut« filmove nego da promoviraju uzaludne američke bendove i izvođače.

Martin Milinković

LAŽNI / BOGUS

SAD, 1996. — pr. Warner Bros., Yorktown, Regency Enterprises, Norman Jewison, Arnon Milchan, Jeff Rothberg, izv. pr. Gayle Fraser-Baigelman, Patrick Markey, Michael G. Nathanson. — sc. Alvin Sargent, r. Norman Jewison, d. f. David Watkin, mt.

Stephen E. Rivkin. — gl. Marc Shaiman, sgf. Ken Adam. — ul. Whoopi Goldberg, Gérard Depardieu, Haley Joel Osment, Denise Mercier, Andrea Martin, Nancy Travis, Ute Lemper, Lee Ralph, Barbara Hamilton, Kevin Jackson, Al Waxman, Fiona Reid, Don Francks. 110 minuta. — distr. Jadran film.

Redatelj Norman Jewison šezdesetih je i sedamdesetih godina režirao nekoliko odličnih filmova (*The Thomas Crown Affair*, *In the Heat Of the Night* i *Rollerball*) da bi se njegova karijera polako gasila u osamdesetima. Jedine uspjehe posljednjih desetak godina Jewison je postigao s romantičnim komedijama *Moonstruck* i *Only You*. Njegov posljednji rad *Lažni*, bajkovita je komedija koja govori o sedmogodišnjem dječaku Albertu što živi u cirkusu s majkom zabavljačicom i hrpom neobičnih prijatelja. Nakon što mu majka pogine u prometnoj nesreći, skrbništvo nad dječakom dobiva majčina prijateljica iz djetinjstva Harriet Franklin (Whoopi Goldberg). Harriet je previše zauzeta različitim poslovima da bi se mogla posvetiti malome Albertu, pa on pronalazi novog prijatelja, Lažnog. Lažni (Gérard Depardieu) je nevidljiv svima osim Albertu, ali i takav uspjeh će unijeti pozitivne promjene u živote Alberta i Harriet.

Lažni je tipičan »slatki« obiteljski dječji film, pristojno režiran i odglumljen, povremeno duhovit i, naravno, poučan. U principu, *Lažnom* se nema što prigovoriti jer je profesionalno napravljen, ali njegov je najveći nedostatak da ništa ne čini posebnim. Cijelo vrijeme se ne možete oteti dojmu kako su svi suradnici u tome filmu (glumci, redatelj...) sudjelovali bez ikakvih većih ambicija osim da stvore pristojan dječji film.

Sigurno režiran s poznatim glumačkim imenima taj film neće nikoga natjerati da se osjeća prevareno, ali isto tako neće nikoga niti oduševiti. Nepravdom bi bilo ne spomenuti izuzetno nadarenoga klinca Haly Joela Osmenta koji je ostvario bolju ulogu od svojih starijih i poznatijih kolega.

Denis Vukoja

NINA TRAŽI LJUBAV- NIKA / NINA TAKES A LOVER

SAD, 1993. — pr. Triumph Films, Sharona Productions, Alan Jacobs, Jane Hernandez, izv. pr. Graeme Bretall, Shelby Notkin. — sc. i r. Alan Jacobs, d. f. Phil Parmet, mt. John Nutt. — gl. Todd Boeckelheide, sgf. Don De Fina. — ul. Laura San Giacomo, Paul Rhys, Michael O'Keefe, Cristi Conaway, Fisher Stevens. — 95 minuta. — distr. Continental film.

Nina počinje svoju priču. Novinaru, ponukano i osobnim bračnim sumnjama na razgovor s preljubicima radi pisanja analitičkog teksta o tipu bračne veze u devedesetim godinama, svoju priču — »drukciju od svih koje ste dosad čuli« — povjerava prodavačica cipela Nina (Laura San Giacomo). Dok joj je zakoniti bio na službenom putu, a najbolja prijateljica razmišljala samo o tome gdje se pomaziti s ljubavnikom, usamljena Nina je pronašla sreću u toplim razgovorima i nježnim dodirima s neznancem (Paul Rhys).

»Nina kaže da pada kiša«. Scenarist i redatelj filma Alan Jacobs pokušao je izgraditi karaktere glavnih (i manje — više jedinih) likova putem njihovih beznačajnih razgovora i svakodnevnih situacija u kojima ih zatječe. No, ispod zamorno standardne romanse dvoje intelektualno vrlo prosječnih predstavnika američke srednje klase, nemoguće je da se kriju ikakve životne mudrosti, pa čak ni draži romantičnog ljubavnog života. Jacobs je htio izjednačiti film i život u stihijskom slijedu događaja, a ipak intervenirati u građu svaki put kad bi poželio da njegovi junaci budu jasni prototipovi ljubavnika za devedesete godine. Zbog toga se valjda oni i ne ispovjedaju svećeniku ili psihijatru, nego novinaru kao najobjektivnijem istraživaču društvenih pojava, onome koji na zadatku ne bi trebao imati nikakvih predrasuda.

»Nina donosi crveni šal«. Neki se muškarci dadu namamiti u krevet i bijelim šalom, ali Nina je izabrala baš crveni. No, nije na tome dobila odlučujuće bodove, nego tek kada je pristala ispuniti tajnu seksualnu želju svojeg partnera — ljubiti mu grudi!!!

»Nina saznaje za Aliciu«. I još neke. A pažljiv gledatelj saznaje da je Ninina



Nina traži ljubavnika

priča, tj. skoro cijeli film, bio prevara. Njezin ljubavnik je ustvari njezin zakoniti supružnik. Nina nije imala izvanbračnu pustolovinu, nego je na tri tjedna ispraznost svog bračnog života prekinula tako što je prije spavanja svome mužu rekla »ajmo se od sutra igrati da smo se tek upoznali«. I zaista je, kako i sama u jednom trenutku kaže, više doznala o svojem ljubavniku u tri tjedna negoli o mužu u tri godine. I previše. Ali ona nije požalila kao što bi mogao onaj tko posudi ovaj film u svojoj videoteci.

Jelena Jindra

POSLEDNJA VEČERA / THE LAST SUPPER

SAD, 1995. — pr. Columbia Pictures, Sony Pictures, Electric Pictures, Matt Cooper, Larry Weinberg, (kpr. Lori Miller, Dan Rosen), izv. pr. David Cooper. — sc. Dan Rosen, r. Stacy Tittle, d. f. Paul Cameron, mt. Luis Colina. — gl. Mark Mothersbaugh, sgf. Linda Burton. — ul. Cameron Diaz, Jason Alexander, Nora Dunn, Charles Durning, Ron Eldard, Annabeth Gish, Mark Harmon, Bill Paxton, Jonathan Penner, Ron Perlman, Courtney B. Vance. — 88 minuta. — distr. Continental film.

Posljednja večera spremna je za sve one konzervativce koji se nikako ne mogu oduprijeti zaostalim načelima. Večera je spremna za nacionalistički nastrojena rasistu, za svećenika koji *aids* smatra lijekom protiv homoseksualizma, za aktivisticu koja se zauzima za zabranu pobačaja, za muškarca koji ne priznaje emancipaciju žena, te za mnoge druge. Ta večera naziva se posljednjom, jer nakon nje svi ti ljudi završavaju u vrtu, nekoliko metara pod zemljom. Na takvu radikalnu odluku, u želji za poboljšanjem društveno-političkog života, odlučuje se petero studenata, prijatelja i zakletih liberala. Oni

svake nedjelje priređuju večeru na koju pozovu po jednoga gosta kojega, ne slažući se s njegovim stajalištima, jednostavno ubiju.

Film *Posljednja večera* prvijenac je redateljice Stacy Tittle koja je, potpomognuta scenarijem Dana Rosena, stvorila neobičnu crno-humornu društvenu satiru, koja na svjetlo dana iznosi sve one zakinitosti američkog, a i nekog drugog, društva koje guši promicanje liberalističkih ideja. Dinamična režija s podosta stila, sjajna glumačka petorka, duhovite i nepredvidljive situacije, te sjajan svršetak, odlike su tog inventivnog filmskog djela. Film će zasigurno najviše pozornosti pobuditi gledateljima naviknutim na pomaknute, pomalo karikirane priče kod kojih se ne postavlja previše pitanja, jer cijeli film se doima nerealnim i tako ga moramo prihvatiti. Jedinom većom manom može se smatrati usporedna radnja u kojoj pratimo policajku koja radi na slučaju silovane nestale djevojke, te polako ulazi u trag i studentima. No, kako i nju ubijaju, njezin lik doima se suvišnim. Osim toga njezin lik pomalo i narušava stilizirani diskurs filma.

U svakom slučaju komad torte koji treba okusiti.

Bon appetit!

Goran Kovač

PRISCILLA, KRALJICA PUSTINJE / THE AD- VENTURES OF PRIS- CILLA, QUEEN OF THE DESERT

Australija, 1994. — pr. Gramercy Pictures, Al Clark, Michael Hamlyn, izv. pr. Rebel Russell. — sc. i r. Stephan Elliott, d. f. Brian J. Breheny, mt. Sue Blainey. — gl. Guy Gross, sgf. Owen Paterson. — ul. Hugo Weaving, Guy Pearce, Terence Stamp, Rebel Russell, John Casey, Marie Bennett, Murray Davies, Frank Cornelius, Bob Boyce, Leighton Picken, Maria Kmet, Joseph Kmet, Alan Dargin, Bill Hunter, Julia Cortez. — 104 minute. — distr. UCD.

Putovanje trojice transseksualaca od Sidneya do Alice Springsa, gdje trebaju izvesti svoj show koji se sastoji od kičastih kostima, disko-koreografije i otva-

ranja usana na hitove 70-ih, predstavlja okosnicu ovog izvrsno napisanog, režiranog i odglumljenog australskog filma.

Redatelj nas na samom početku nemilosrdno baca u sredinu koja se u najmanju ruku može nazvati neobičnom i u kojoj je teško pronaći likove s kojima bismo se mogli poistovjetiti. No, njegovo precizno i ekonomično pripovijedanje vrlo nas brzo zaokuplja, svladavajući otpor koji možemo osjećati prema takvoj sredini i vrsti ljudi. Trojica glavnih protagonista, zbog čestih kvarova na autobusu, prisiljeni su svako malo zaustaviti se u pustinjским selen-drama, u kojima njihova pojava izaziva iznenađenje, oduševljenje ili zgražanje. Nizom krupnih kadrova promatrača redatelj ističe takve situacije, u kojima se gledatelj stvrstava na stranu transeksualaca, a ne »normalnih« i običnih ljudi. To poistovjećivanje proizlazi u prvom redu iz činjenice da su trojica glavnih junaka izvrsno izgrađeni likovi, sa spletom vrlina i mana koji rezultira takvom životnošću i uvjerljivošću da neprimjetno poništava gledateljevu početnu nelagodu prema njima.

Svaki od trojice glavnih junaka određen je istaknutom suprotnošću onoga što bi htjeli biti i onoga što još jesu; Terence Stamp je prvorazredna dama koja u kritičnim situacijama pokazuje nevjerovatnu muškost. Hugo Weaving, najskloniji upadljivom ponašanju i izazivanju nevolja, zapravo je nezrela i ranjiva osoba. Guy Pierce je, pak, transeksualac koji krije tajnu o svojem (bivšem) braku i djetetu.

Nekoliko kratkih, duhovitih i neočekivanih *flash-backova* trojice glavnih junaka, uz brojne, ali nimalo zamorne glazbeno-plesne točke, razlamaju pravocrtanu strukturu filma određenu putovanjem od Sidneya do Alice Springsa. *Flash-backovi*, pak, ne otkrivaju neke mučne događaje iz djetinjstva zbog kojih su trojica dječaka postali nesretnici s ruba društva, nego tu izokrenutu seksualnost prikazuju kao njihov slobodan izbor. Tako ih tijekom filma uspijevamo prihvatiti kao osobe koje su naprosto drukčije, u kojim nema ništa gadjljivo i izopačeno. To prihvatanje sasvim dolazi do izražaja u scenama kada trojica junaka u svojim nevjerovat-



Posljednja večera

no kičastim kostimima prolaze ili uvijekavaju nastup usred pustinje, imaju kao jedine promatrače nepregledno prostranstvo i pustinjske životinje. Njihova ekstravagantna pojava u nečemu tako čistom i elementarnom kao što je pustinja, ne djeluje neprirodno i bogohulno, već odiše neobičnom privlačnošću i skladom. Jednom riječu — gledati.

Jelena Paljan

SERUM ISTINE / UNFORGETTABLE

SAD, 1996. — pr. MGM, Dino De Laurentiis, Martha De Laurentiis, izv. pr. John Dahl, Andrew Lazar, William Teitler. — sc. Bill Geddie, r. John Dahl, d. f. Jeff Jur. — gl. Christopher Young, sgf. Robert Pearson. — ul. Ray Liotta, Linda Fiorentino, Peter Coyote, Christopher McDonald, David Paymer, Duncan Fraser, Caroline Elliot, Colleen Rennison, Kim Cattrall, Stellina Rusich, Kim Coates, Suzy Joachim, Garwin Sanford. — 113 minuta. — distr. Oscar Vision.

John Dahl poznat je filmofilima isključivo s videokasetama. Time je učinjena nepravda nedvojbeno najintrigantnijem suvremenom američkom neovisnom filmašu, čija su specijalnost trileri s *noire* primjesama. Kako je stilizirana vizualnost jedna od značajki Dahlova redateljskog rukopisa, jasno je da su hrvatski filmofili zakinuti neprikazivanjem njegovih filmova u redovitoj kino distribuciji.

Tema Dahlovih filmova su priglupi muškarci koji padaju na koljena pred čarima prelijepih žena. Te tipične premise američkog crnog filma on smješta u američku provinciju, klaustrofobično okružje opkoljeno širokim, praznim prostranstvima, čime donekle mijenja zadani obrazac, jer su se *noire* filmovi mahom odigrali u američkim metropolama. *Kill ME Again* (nedavno prikazan i na HRT-u), *The Last Seduction* i *Red Rock West* filmovi su kojima je Dahl stekao uvaženi status među svojim kolegama, uz opasku kako se radi o djelima snimljenim niskim budžetima, nad kojima je autor imao apsolutnu kreativnu kontrolu.

Serum istine je njegov prvi film snimljen za velikog producenta, Dinu De

Laurentiisa, što samo po sebi ne bi trebalo biti ništa loše. No, znakovito je da se radi o njegovu do sada najslabijem ostvarenju. Što je pošlo loše? Dahl je u ovom slučaju raspolagao značajnijim proračunom, izvrsnim glumcima (Ray Liotta, Linda Fiorentino, Peter Coyote) i scenarijem Billa Geddiea koji je eventualno trebalo samo disciplinirati. Upravo u tome nije uspio, jer je *Serum istine* mješavina nekoliko različitih žanrova, koji se neprestano prepleću i stvaraju zbrku. Spajajući raznovrsne filmske vrste Dahl nije uspio stvoriti idealno postmodernističko djelo, uravnoteženu cjelinu koja nosi njegov prepoznatljiv redateljski potpis.

Serum istine neprestano vrluda između znanstvene fantastike, odnosno priče o ludom naučniku i klasična trileru u kojem se ne zna tko je počinitelj zločina. Dahl se dobro snalazi u trileru, pletući oko gledatelja labirint iz kojeg on teško može sam izaći put. S druge strane, njegovo bavljenje znanstvenom fantastikom, koja nalikuje onoj iz klasičnog Hollywooda pedesetih, graniči s katastrofom. Bizarna premisa po kojoj Ray Liotta ubrizgavanjem moždanog fluida ima vizije uspomena ljudi kojima ista pripada, što je ujedno put kojim on želi razriješiti misteriozno ubojstvo svoje žene, kao stvorena je za snimanje niskobudžetna horora s crnohumornim elementima. No, Dahl, tome prilazi smrtno ozbiljno, s mnogo logičnih propusta. Nelogičnostima se može progledati kroz prste u neobveznijem pristupu nego što je to Dahlov, pa je zato uputnije ne postavljati suvišna potpitanja jer tada čitava priča pada u vodu.

Sljedeća je Dahlova pogreška u potpuno pogrešno kreiranom odnosu između dvoje glavnih protagonista (Linda Fiorentino čitav film slijedi Liottu u strahu da on ne dobije srčani napad?!), te ponajviše u postavljanju zanosne Linde u ulogu nesigurne naučnice. Ako ste pogledali *The Last Seduction*, jasno vam je u kojoj se vrsti uloga spomenuta glumica ponajbolje snalazi. Kaos koji vlada *Serumom istine* nikako ne omogućava gospodici Fiorentino da pokaže nedvojbeno postojeću glumačku nadarenost.

Uslijed svega toga *Serum istine* je definitivno najmanje reprezentativan primjer Dahlova redateljskog umijeća. Su-

višna ambicioznost tog filmaša, pokazala se pogubnom za filmsku cjelinu, koja je uz malo više samodiscipline mogla uroditi znatno kvalitetnijim djelom.

Mario Sablić

SLUČAJNI ŠPIJUNI / MOTHER NIGHT

SAD, 1996. — pr. New Line Productions, Fine Line Features, Whyaduck, Keith Gordon, Robert B. Weide, izv. pr. Ruth Vitale, Mark Ordesky, Linda Reisman. — sc. Robert B. Weide prema romanu Kurta Vonneguta, r. Keith Gordon, d. f. Tom Richmond, mt. Jay Rabinowitz. — gl. Michael Convertino, sgf. Francois Seguin. — ul. Nick Nolte, Sheryl Lee, Alan Arkin, John Goodman, Kirsten Dunst, Arye Gross, Frankie Faison, David Strathairn, Bernard Behrens, Norman Rodway, Anna Berger, Henry Gibson, Anthony J. Robinow. — 110 minuta. — distr. UCD.

Keith Gordon upućenijim je filmofilima najpoznatiji kao tumač glavne uloge u kultnome filmu Johna Carpentera *Christine*. Iako najavljivan kao velika glumačka nada, Gordon je na neko vrijeme nestao iz filmskoga svijeta da bi se nekoliko godina poslije javio kao redatelj hvaljene drame *The Chocolate War*. Njegov drugi redateljski rad *At Midnight Clear* (Ethan Hawke, Gary Sinise) samo je potvrdio Gordona kao izuzetno darovitog i obećavajućeg redatelja pa je bilo za očekivati visoke rezultate i od najnovijeg Gordonova djela *Slučajni špijun*.

Film prati život Howarda W. Campbella (Nick Nolte), američkoga pisca koji živi u predratnoj Njemačkoj. Campbell se ženi popularnom njemačkom glumicom (Sheryl Lee) i postaje priznati pisac kazališnih komada. Istodobno mu američka vlada nudi da bude njezin špijun. Campbellov zadatak postaje veštanje nacizma i pravdanje njegovih ciljeva kao i pljuvanje po svim nearijevskim narodima. Nakon svršetka rata Campbell je optužen za ratne zločine, a američka vlada diže ruke od njega ne želeći priznati kako je on bio njihov špijun (jer šteta tako dobru krinku otkriti kad ju se može čuvati za druge ratove).

Dovoljno zanimljiva i intrigantna priča mogla je biti pretvorena u dojmljivu i tjeskobnu dramu ali Keith Gordon se

nije najbolje snašao s materijalom pa je *Slučajni špijun* ispao njegovim najlošijim djelom. Poprilično nerazrađen i nedorečen scenarij u Gordonovim je rukama pretvoren u tek na trenutke zanimljivo djelo koje će biti teško razumljivo i teško gledljivo. Najveće vrline *Slučajnog špijuna* siguran su nastup Nicka Noltea i zanimljiv vizuelni identitet filma. I to je nažalost sve. Do idućeg Gordonova filma, obavezno potražite u vašim videotekama Gordonov prethodni film, izvršnu ratnu dramu *At Midnight Clear*.

Denis Vukoja

VELIKA BIJELA NADA / THE GREAT WHITE HYPE

SAD, 1996. — pr. Twentieth Century Fox, An Atman Entertainment, Fred Berner Films production, Fred Berner, Josua Donen, (kpr. Barry Berg, Neil Leifer), — sc. Ron Shelton, Tony Hendra, r. Reginald Hudlin, d. f. Ron Garcia, mt. Earl Watson. — gl. Marcus Miller, sgf. Charles Rosen. — ul. Samuel L. Jackson, Jeff Goldblum, Peter Berg, Jon Lovitz, Corbin Bernsen, Cheech Marin, John Rhys-Davies, Salli Richardson, Jamie Foxx, Rocky Carroll, Albert Hall, Susan Gibney, Michael Jace. — 88 minuta. — distr. VTI.

Veliku bijelu nadu potpisao je Reginald Hudlin, filmaš koji je svojim prvijencom (*House Party*) neočekivano ostvario zamjetan uspjeh, te se praktički preko noći uvrstio među prestižnije obojene filmaše. No, njegov sljedeći film, *Boomerang*, pa ni ovaj o kojem je riječ, nisu se osobito proslavili. Ipak, *Velika bijela nada* daje naslutiti Hudlinu

nove realne domete. Naime, radi se o satiričnom kolažu koji se događa u mljevu profesionalnog boksa. To okružje je doista minuciozno prikazano, za što velike zasluge nedvojbeno pripadaju supotpisniku scenarija Ronu Sheltonu — ujedno uglednom redatelju (*Bull Durham*, *White Man Can't Jump*, *Cobb*) — koji je nekoć bio sportski izvijestitelj.

S očito dobro napisanim predloškom, Hudlin je pokušao stvoriti što živopisnije likove. U tom nastojanju odlične je suradnike pronašao u Samuelu L. Jacksonu, Jeffu Goldblumu, Peteru Bergu, Jonu Lovitzu i svim ostalim članovima ove besprijeorne glumačke postave. Zamišljen kao sugestivna, višeznačna zafrkancija na profesionalni boks, *Velika bijela nada* doista se doima impresivno u svojem prvom dijelu. Likovi su jasno profilirani i motivirani, a Hudlinova autorska oštrica s lakoćom pronalazi svoj cilj. Nekoliko sekvenci koje Hudlin u tom dijelu filma uprizoruje doista se mogu smatrati antologijskim. No, što film više odmiče postaje sve nejasnije koje su stvarne namjere tog ambicioznog filmaša. Elegantra satira malo po malo prepušta mjesto poprilično izravnom iznošenju Hudlinovih autorskih stajališta. Suptilna slojevitost prestaje biti temeljno označje filma, a mijene koje naprasno doživljavaju likovi počinju ometati fabulativnu cjelovitost.

Ipak, pravo iznenađenje dogodi se u devedeset i prvoj minuti, odnosno onda kada *Velika bijela nada* nenadano bude privedena svršetku. Iznenađenom gledatelju, koji je nestrpljivo očekivao rasplet, ostaje samo da zaprepašteno zuri u odjavnu špicu. Dojam koji ostaje jest da dio priče nije ispričano. Koji su razlozi takva zbrzavanja završnice ostaje potpuno nedokučivo, ali valja ustvrditi kako je Reginald Hudlin u *Velikoj bijeloj nadi* propustio veliku priliku. Naime, njegovo polazište bilo je ispravno: pred sobom je imao vrhunski glumački postav i sjajan pisani predložak. Čak štoviše, on je prvi dio filma uspio realizirati

na zavidnoj razini, upućujući na svoju neporecivu darovitost. Iskazani šlamperaj na kraju teško mu se može oprostiti, pa će on potvrdu svojih redateljskih dosegaa morati još pričekati.

Mario Sablić

ZLA KRV / THE INDIAN RUNNER

SAD, 1991. — pr. Columbia Pictures, Mount Film Group, Don Phillips, (kpr. Patricia Morrison), izv. pr. Thom Mount, Mark Bisgeier. — sc. i r. Sean Penn, d. f. Anthony B. Richmond, mt. Jay Lash Cassidy. — gl. Jack Nitzche, sgf. Michael D. Haller. — ul. David Morse, Viggo Mortensen, Valeria Golino, Patricia Arquette, Charles Bronson, Sandy Dennis, Jordan Rhodes, Dennis Hopper, Enzo Rossi. — 120 minuta. — distr. Continental film.

Početkom 90-ih Sean Penn se poput mnogih drugih glumaca počeo baviti režijom. Ipak, njegov glumačko-režijski slučaj sasvim je specifičan. Na jednoj strani filmovi velikih zvijezda poput Eastwooda i Gibsona primaju odobravanja kritičara i uživaju naklonost širokog gledateljstva, na drugoj nekadašnji sveamerički tinejdžerski glumac srednjeg ranga Howard ravna najprestižnijim produkcijama velikih studija. Penn je svojim filmovima daleko od oba pola. Za razliku od Eastwooda i Gibsona, on kao glumac nikad nije dosegnuo status velike zvijezde, u široke publike najpoznatija mu je nedavna uloga u drugom i slabijem filmu (*Dead Man Walking*) također glumca-redatelja Tima Robbinsa, a zanimljivo da je riječ o njegovoj možda najbezličnijoj glumačkoj izvedbi. Dakle, nije već samim zvjezdanim statusom mogao računati na velike produkcije, a ni senzibilitetom i svjetonazorom nije se, za razliku od Howarda, uklapao u sterilne holivudske šablone. Mada je bio i ostao erotski vezan za žene glamurnog backgrounda (Madonna, Robin Wright), Pennovo umjetničko zaleđe neizrecivo je daleko od glamura efemerne holivudske konfekcije, njegovi potpornji su najambiciozniji izdanci rock kulture (tako je *Indian Runner* inspiriran klasičnom Springsteenovom pjesmom *Highway Patrolman*) i nezavisne američke filmske scene odnosno nekadašnjeg novog Hollywoda (*Indi-*



Velika bijela nada



Zla krv

an *Runnera* posvetio je Johnu Cassavetesu, čija mu je umjetnička sudbina zacijelo bliska, i Halu Ashbyju).

Kao umjetnički ambicioznog i beskompromisnog autora, koji nikad neće moći računati na preširok krug poklonika, otkriva Seana Penna njegov režijski prvijenac *Indijanski trkač* (kod nas izdan pod »atraktivnijim« naslovom *Zla krv*), film o dvojici braće oprečne prirode i doživljaja svijeta, koje uz sve razlike ipak veže bratska ljubav. Stariji brat, policajac, ugledni je član zajednice, mlađi je asocijalna osoba nagrizana i uznemirujućom i depresivnom spoznajom o egzistencijalnom besmislu, osnaženom i evidentnom socijalnom nepravdom i licemjerjem. Penn razumije i osjeća oba lika, a gledatelj koji ne poznaje autorovu biografiju vjerojatno neće ni primjetiti da je mlađi brat, lik koji nastavlja tradiciju čije su istaknute točke Ljermontovljev »junak našeg

doba« Pečorin i »mladi gnjevni ljudi« 50-ih, 60-ih godina ovog stoljeća, Pennu bliži. Dojmljivu dvojicu, koje su jako dobro utjelovili David Morse i osobito Viggo Mortensen (mlađi brat), Penn je dodao i predivan lik beskrajo nevine i živopisne djevojke mlađeg brata, čija je interpretacija potvrdila mišljenje o Patricii Arquette kao jednoj od najdarovitijih današnjih glumica. Snažna, emotivna i egzistencijalno istinita drama, *Indijanski trkač* mjestimice pati od patetično-pretenoznih ritualno-simboličkih dijelova (kojima film i duguje naslov), no oni ne umanjuju izuzetnost tog ostvarenja, nego samo upućuju na to da Sean Penn još mora brusiti (potvrdio je to i, nešto slabijim, narednim filmom *Čuvar prijelaza*, kojeg krase iste vrline i ometaju iste mane) svoj velik dar.

Damir Radić

ŽIVOT U ZABORAVU / LIVING IN OBLIVION

SAD, 1995. — pr. JDI Productions, Lemon Sky Productions, Michael Griffiths, Marcus Viscidi, (kpr. Meredith Zamsky), izv. pr. Hilary Gilford. — sc. i r. Tom DiCillo, d. f. Frank Prinzi, mt. Camilla Toniolo. — gl. Jim Farmer, sgf. Therese DePrez. — ul. Steve Buscemi, Catherine Keener, Dermot Mulroney, Danielle Von Zerneck, James Legros, Peter Dinklage, Hilary Gilford, Michael Griffiths, Matthew Grace, Robert Wightman. — 88 minuta. — distr. Oscar Vision.

Tom DiCillo, snimatelj kultnog filma Jima Jarmuscha *Čudnije od raja* i od svojeg redateljskog prvijenca *Johnny Suede* zapažen predstavnik američkog nezavisnog filma, sjajno je u svom drugom redateljsko-scenarističkom uratku iskoristio sredinu svog djelovanja. *Život u zaboravu* satirički je prikaz situacija karakterističnih za snimanje

jednog tipičnog njujorškog niskobudžetnog art filma u kojem se DiCillo s prezirom ograđuje od kalifornijske nezavisne struje. Ljigava glumačka zvijezda kojoj je redatelj Nick Reve (Steve Buscemi) dodijelio glavnu mušku ulogu, u napadu »kreativnog« ludila će mu odbrusiti da je ionako pristao glumiti u njegovu filmu samo zato što je čuo da poznaje Quentina Taratina.

Za sve opservacije Toma DiCilla dovoljan je set i filmska ekipa koja pokušava snimiti jedan kadar, hotelska soba u kojoj će se iz ružnog sna probuditi glavna glumica nakon noći provedene s glavnim glumcem i auto kojim vozač prevozi glumce i redatelja do mjesta snimanja. Jer u scenariju što je napisao uspio je jetko, ali dobronamjerno ismijati sve i svakoga, pa i sama sebe, minuciozno ironizirati sredinu kojoj pripada. Nevolje do kojih dolazi na setu ustvari su noćne more prvo redatelja, a zatim glavne glumice (Catherine Keener), no one se nastavljaju i nakon buđenja. Snima se prizor sna za koji Nicku treba patuljak i puno dima. Nakon što prastara mašina za dim koju nitko ne zna pokrenuti eksplodira, ostaje samo patuljak. No, on se pobuni jer kaže da svi snimaju snove s patuljcima i drugim nakazama, a nitko ih ustvari ne sanja, pa na kraju Nickova mama odnosno čista slučajnost, improvizacija spasi scenu.

U *Životu u zaboravu* svaki lik — od redatelja, glumaca, snimatelja do tonca, skripterice, pomoćnice redatelja i rekvizitera — ima svoju priču, svoj film, a kada se oni nađu na snimanju jednog »low budget — without budget« art filma onda to promatraču može biti jako smiješno. Da je zaigrao u kinima, *Život u zaboravu* bi zasigurno postao filmom s čijim bi se likovima i situacijama hrvatski filmaši rado identificirali, nadajući se ubuduće blagonaklonijoj kritici.

Film on video reviews (selection)

edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover only a selection of films on video published in the period March-June.

Živorad Tomić

Yasujiro Ozu



Tokijeska priča

Najbolji poznavatelj opusa Yasujira Ozua, Donald Richie, nazvao je, u jednoj promotivnoj publikaciji japanske distribucijske tvrtke Shochiku, Ozuovu kameru »Leonardovim ogledalom Istoka«. Prizivanje imena renesansnog majstora čija djela, u svojoj jednostavnosti i složenosti, izmiču definicijama i analizama naraštaja povjesničara umjetnosti, uvodi nas u okružje tajni i nepoznanica, koje su tim privlačnije što nam s vremenom postaju nedostupnije. Dok gledamo neki Ozuov film, sve nam se čini savršeno jasno. Nema u povijesti filma redatelja koji je bio toliko nesklon mistifikacijama i »poetskim« naglascima, u stvari, bilo kakvim prizivanjima gledateljeve pozornosti izvan zadanih stilskih sastavnica koje

se ponavljaju iz filma u film. Gledamo li, zaredom, nekoliko Ozuovih filmova, dogodit će nam se da ih, nakon određenog vremena, prestajemo razlikovati. U jednom filmu vidjeli smo priču o ocu koji želi udati kćerku (*Kasno proljeće*), u drugom to isto želi majka (*Lijepa jesen*), u trećem je to ponovno priča o ocu i kćerki (*Jesen*). Tu su zatim isti glumci — Chishu Ryu, Setsuko Hara, Shin Saburi, i dr. — koji se, poput redateljeve »filmske obitelji«, pojavljuju učestalo u, čini se, sličnim ulogama. Svi su pripadnici japanskog srednjeg staleža, a život im je omeđen prostorima u kojima provode dijelove dana: dom, ured, bar, restoran. Svima je sudbina određena situacijom u obitelji, ali istaknute su razlike među generaci-

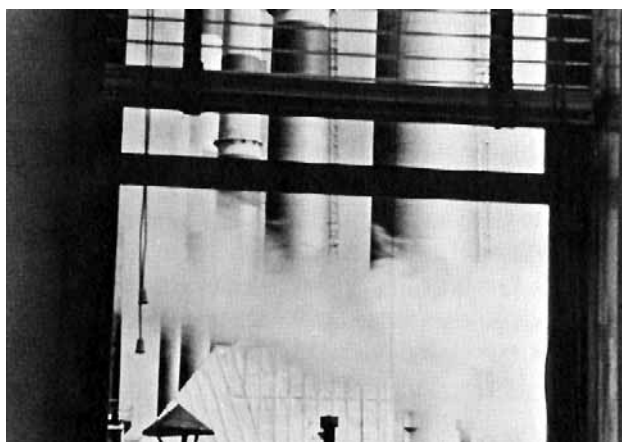
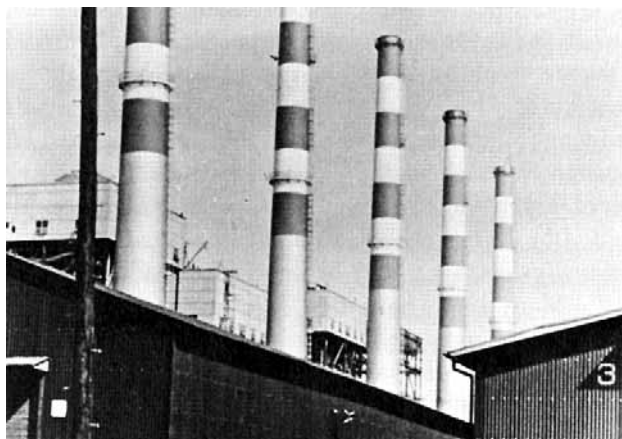
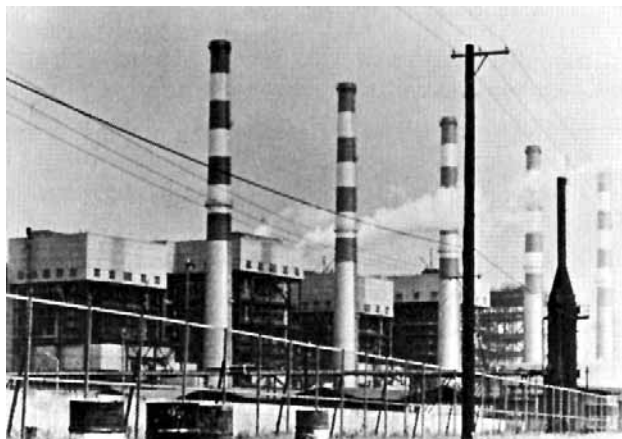
jama, odnosno, između roditelja i djece. Na koncu, redatelj »asketski« stil, na prvi pogled redundantan, zamagljuje razlike među pojedinim filmovima čak i onda kad se priče bitno razlikuju od »tipičnih« Ozuovih priča (kao, primjerice, u *Plutajućim travama* ili *Jeseni obitelji Kohayagawa*).

Richijeva usporedba s Leonardom višestruko je zanimljiva. Ozu je, poput renesansnog majstora, gotovo shematski (znanstvenički) ponavljao u svojim filmovima iste kadrove,

planove, glumačke izraze, položaje u odnosu na kameru, prostore, kao da je — nasuprot dominantnoj klasičnoj, ali i modernističkoj, tradiciji narativnog filma, koja nalaže da se u kadru, prizoru, odnosno, sekvenci, pokaže što više — težio idealu da pokaže što manje. Leonardovi portreti Gioconde, Ivana Krstitelja, Bogorodice, lica na većim slikama, vrlo su slična, s gotovo istim izrazima lica, pogledima, »tajanstvenim« blagim osmjesima, položajima glave i blagim svjetlom koje objedinjuje sveopću »mekoću« lica. Jedan od razloga zašto nam se Ozuovi filmovi čine isti jest i redateljevo sustavno ponavljanje istih planova glumaca, njihovih shematiziranih položaja u kadru, te minimalne mimike, odnosno, izraza lica.

* * *

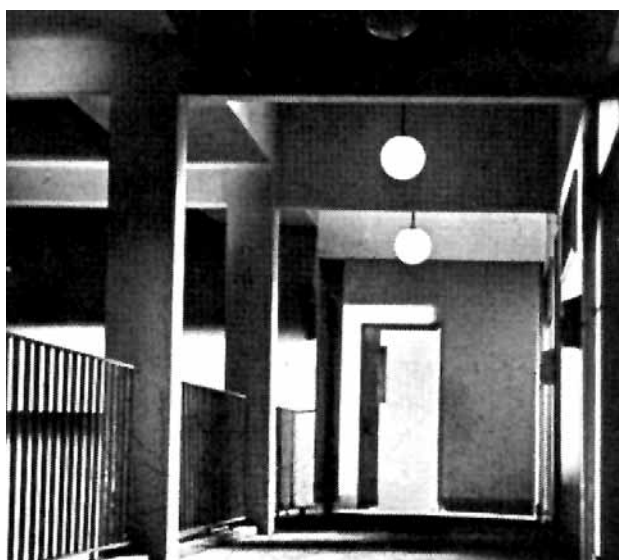
Donald Richie, autor do danas najopsežnije monografije o Ozuu, imao je sreću poznavati redatelja i svjedoči o Ozuovu pozornom zanimanju za tehničke aspekte filma, te potpunoj nezainteresiranosti za rasprave o bilo čemu što bi zadiralo u tematsku analizu svojih filmova. Kada je, primjerice, počeo raditi filmove u boji, brinuo je da svugdje bude istaknuta — nenametljivo, u detalju unutar kadra — crvena boja. Gledate li pažljivo redateljeve filmove u boji, primjetit ćete da se u svakoj sceni negdje nalazi nešto crveno — slika na zidu,



Jesen (1962.): prvih pet kadrova filma



neonska reklama, vaza, dio odjeće, itd. Ozu nikada nije želio objašnjavati zašto koristi taj koloristički vizualni lajtmotiv, a kratak odgovor uvijek je bio isti: od svih boja najviše volu crvenu. Zanimljivo li sada moguća značenja crvene boje u Ozuovim filmovima, ostaje nam činjenica da je redatelj ideal da pokaže što manje vidljiv i u njegovoj sustavnoj uporabi crvene boje kao pojedinosti unutar kadra. Niti u jednom jedinom Ozuovu filmu u boji nećemo naći kadrove ili prizore kojima očito dominira crvena boja kao u, primjerice, filmovima nekih drugih redatelja koji su također voljeli crveno (Ford, u westernu *Nosila je žutu vrpцу*, Visconti, u *Gepardu*, ili Renoir, u filmu *French Can Can*). Istaknuta crvena boja u kadru privlačila bi pozornost gledatelja, a Ozuov stil, u svim svojim sastavnicama, zasnovan je na naglašavanju bilo koje sastavnice i sustavnom ponavljanju istih stilskih postupaka. Usporedba s Leonardom primjenjiva je i na redateljev gotovo znanstveni, matematički precizan raspored segmenata fabule, kao i na geometrijski skla-



Lijepa jesen (1960.): zadnjih pet kadrova filma

dan i proporcionalan položaj glumaca unutar prostora kadra. U Ozuovim se filmovima u svakom djeliću, kao i u cjelini, osjeća red, sklad i gotovo neprimjetan protok vremena radnje. Fascinantno je paradoks da su Ozuovi filmovi plod redateljeve apsolutne kontrole nad svakim segmentom, a da istodobno ostavljaju sasvim suprotan dojam fabulističkih krhkih vinjeta o obiteljskom životu ljudi čiji su životi ispunjeni naoko nevažnim ponavljanjima istih radnji, koje obavljaju rutinski i spontano. Ozu je bio jako razočaran komedijom *Praznik u Rimu* Williama Wylera, komentirajući to riječima: »Taj Wyler jednostavno nije spontan« (Richie, str. 231). William Wyler bio je u Hollywoodu glasovit po svome perfekcionizmu u radu s glumcima i sa svim članovima ekipe, te je običavao na snimanju tražiti od glumca da i po pedeset puta ponavlja isti kadar, sve dok ne bi dobio, po njegovu sudu, najsavršeniju glumačku interpretaciju. Ozu je također, među japanskim redateljima, bio poznat po tome što je od svojih glumaca tražio da beskonačno ponavljaju isti kadar. No, za razliku od Wylera koji je težio savršenom glumčevu dramskom izrazu, odnosno, »glumi«, Ozu je svoje glumce tjerao da »ne glume« nego da mehanički urade ono što im je zadao. Sustavno ponavljanje istoga kadra, istih radnji i istih riječi, dovelo bi Ozuova glumca u stanje potpune »bezizražajnosti« i tek tada, kada bi glumac precizno obavio ono što je trebao, te mehanički izgovorio svoj tekst, bez trunke emocija i bilo kakvog izraza lica, Ozu bi bio zadovoljan. Kao što nije želio da se među drugim bojama ističe njegova omiljena crvena, tako nije želio ni da glumci izrazom — »glumom« — pokazuju emocije i psihološka stanja lica.

* * *

»Želim portretirati čovjekov karakter tako da eliminiram sva dramska pomagala«, govorio je Ozu, dodajući: »želim da ljudi osjete kakav je život bez prikazivanja svih dramskih uspona i padova«. (Schrader, str. 19). No, dok gledamo Ozuov film nemamo dojam da je »oslobođen« dramskih pomagala, odnosno, »uspona i padova«. Oni postoje, ali su većinom prikriveni, nepokazani ili naznačeni tek u pojedinim prizorima.

Ozuov posljednji film, *Jesen*, može poslužiti kao primjer redateljeva »prikrivanja« dramskih »uspona i padova«. Film



Rano ljeto (1951.)

počinje prizorom u kojemu upoznajemo glavnog junaka, starijeg službenika čeličane Hirayamu (Chishu Ryu) u njegovu uredu. On dogovara sastanak sa svojim bivšim profesorom i razredom, a usput mu i tajnica priopći da napušta posao jer se udaje. Hirayamin prijatelj i bivši školski kolega Kawai (Shin Saburi) upozorava ga kako mu je vrijeme da uda svoju kćerku Michiko (Shima Iwashita), jer će ostati usidjelica. Hirayama prijateljev savjet ne uzima ozbiljno, sve dok se nekoliko puta ne uvjeri kakvu je sudbinu doživio stari profesor Sakuma (Eijiro Tono), kojeg sada peče savjest jer je bio sebičan i nije dao kćerki da se uda. Sad živi s njom, starom usidelicom, oboje su nesretni i on se odaje piću. Michiko odbija bilo kakvu pomisao na brak, premda se viđa s jednim mladicom. Ozuov prvi dramski uspon »prikriven« je reakcijom profesorove kćerke usidjelice, u prizoru u kojemu Hirayama i Kawai dovezu pijanog profesora kući, gdje Hirayama prvi put, kao skamenjen, ugleda profesorovu kćerku koju su svi znali kao mladu, lijepu i privlačnu. Ozu vrlo pažljivo »napušta« glavnog junaka (Hirayama ode s Kawaiem), a ostaje s pijanim profesorom i kćerkom koja tupog gleda preda se i zatim pokrije lice rukama, briznuvši u plač. (Premda je zabranjivao glumcima »dramsku glumu«, to je pravilo kršio kada su bila u pitanju sporedna lica koja »prikrivaju« drame junaka filma.) Mi sada znamo da je Hirayama potresen onim što je vidio i da u sudbini profesora i njegove sirote kćerke vidi i svoju budućnost, odnosno, moguću nesreću njegove Michiko. Ozuovo fabulističko organiziranje sižea, dakle, u biti slijedi klasični princip »dramskog uspona«, no redatelj izostavlja ključni dramski prizor (Hirayaminu spoznaju svoje i kćerkine situacije) i zamjenjuje ga »zrcalnim« prizorom-usporedbom profesora i njegove kćerke. Ipak, dramski problem je naznačen i od tog trenutka gledatelj očekuje kako će se on razriješiti.

Tijekom filma pratimo Hirayamu i Michiko kako oboje pokušavaju što bezbolnije po onog drugog riješiti situaciju, no splet okolnosti, nesporeda i događaja dovodi do toga da se njezin izabranik zaručio s drugom djevojkom, a otac pristaje, uz njenu privolu udati je za sina nekog Kawaijeva poznanika, koga Michiko nikada nije ni vidjela. Slijedi gorak i nesretan završetak za oboje, koji Ozu opet, kao i druge ključne dramske prizore, izostavlja — Michikino vjenčanje. Redatelj nam pokazuje Michikino pripremanje, očevo čekanje, njihov oproštaj, te onda u sljedećem prizoru — koji se zbiva kasno navečer nakon vjenčanja — pokazuje pijanog Hirayamu u društvu svojih prijatelja, kako gorko zaključuje kako kćerke ne vrijede ništa i da je bolje imati sina.

Dramski ključni problem jest Hirayamina želja da izbjegne nesreću starog profesora Sakume i da udajom usreći svoju kćerku, a razrješen je na kraju tako da je unesrećio i sebe — jer je ostao sam, doduše sa sinom, no on će kad-tad otići — i kćerku, koja se udala za nevoljenog čovjeka. Hirayama je ispunio svoju »očinsku dužnost« i to je sve.

* * *

Ozuova »dramska strategija« izbjegavanja ključnih dramskih prizora (koje nije volio kod majstora klasične dramske forme, na primjer, Wylera), nadoknađena je gotovo *wellesov-*



Kasno proljeće: Setsuko Hara, Chishu Ryu

skim završnicama koje retrospektivno otkrivaju intimnu junakovu dramu. Premda zvuči nevjerojatno, Ozuov je najdraži film bio Wellesov *Gradanin Kane*. No, zanemarimo li tematske, stilske i dramaturške razlike, uočiti ćemo da završetak Wellesova filma, slavni prizor spaljivanja sanjki na kojima piše »Rosebud« (tajnu te riječi, posljednje koju izgovori junak pred smrt, traže mnogi tijekom filma) po mnogo čemu sliči Ozuovim svršecima. Ozu su često pitali što mu znače završni kadrovi (morskih valova u *Kasnom proljeću*, luke s brodom koji plovi u *Tokijskoj priči*, itd.) i on bi odgovarao da oni ništa ne objašnjavaju i ništa ne znače, kao što je Welles odbijao bilo kakva tumačenja završnog prizora *Gradanina Kanea*. Ozuovi i Wellesovi završetci prizivali su objašnjenja zbog snažnog emotivnog naboja koji sadržavaju, zbog retrospektivnog doživljajnog »vraćanja filma unatrag«, gotovo ponavljanja junakove drame nakon što je ona završila.

U *Jeseni* takvom završetku prethode dva prizora, koja se zbivaju nakon vjenčanja, odnosno gorkog napijanja kod dvojice prijatelja. Hirayama odlazi, već pijan, u *Toryjev Bar*, gdje radi mlada žena koja Hirayamu podsjeća na njegovu voljenu pokojnu suprugu. Hirayama je nekoliko puta tijekom filma odlazio u bar da bi je gledao, a ona bi mu svaki puta puštala ploču s vojničkom mornaričkom pjesmom (za vrijeme rata Hirayama je bio zapovjednik japanskog bojnog broda), koja mu tada, prijašnjih posjeta baru, nije mnogo značila (jednom čak odbija, ljubazno, ponudu da mu pusti pjesmu). No, sada, pijan i skrhan, sluša — i pije. Sljedi prizor dolaska kući, gdje ga već nestrpljivo očekuju mlađi sin kojemu se spava i stari-

ji sa snahom, kojima se žuri kući. Stariji sa ženom odlazi, mlađi se sprema na počinak, a Hirayama pijano — prvi put u filmu — pjeva svoju vojničku pjesmu. Sinu nije jasno što je oca, liježe i dodaje kako mora ujutro rano ustati, a Hirayama još neko vrijeme muklo pjevuši, a onda ustaje i odlazi niz hodnik, u dubinu kadra, u kuhinju, gdje je tijekom filma odlazila Michiko, toči si — kao što mu je ona točila — šalicu čaja, sjeda i polako pije. Potpuno sam. Taj posljednji kadar traje dugo, a za to vrijeme čujemo orkestralnu verziju mornaričke koračnice. Hirayama je nekoliko puta tijekom filma govorio da će ostati sam i da je usamljen, nekoliko je puta susretao starog profesora i njegovu kćerku, no sada je sve čega se bojao i nastojao izbjeći, postalo stvarnost. Ostala mu je kćerkina stolica u kuhinji i njena šalica čaja.

Isti »retrospektivni« svršetak koji razotkriva junakovu dramu, tijekom filma prikrivenu dramom kćerke, nalazimo i u filmu *Kasno proljeće*. Opet je to priča o ocu udovcu koji mora udati kćer, no tijekom filma očeva je drama u drugom planu, a kćerkina — strah, krivnja, očaj — u prvom. Tek nakon njene (sretne) udaje, Ozu prvi put pokazuje oca (glumi ga isto Chishu Ryu), samog, kako sjedi i odsutno nožem guli kora s jabuke. Ozu čak insertira detalj junakovih ruku kako gule jabuku, što je vrlo neobično, jer redatelj u pravilu nikada ne pokazuje detalje tijela svojih likova; najbliže im se približava do razine grudi (tzv. blizi plan) i to u prizorima kada razgovaraju i gledaju se, a redovito pokazuje sve radnje lica u srednjim planovima ili (ako sjede) američkim. Detalj junakovih ruku u kontekstu cijelog filma doima se poput šoka, a kasniji kadar Chishua Ryua u kojem, nakon što pusti da mu oguljena kora jabuke padne, klonulo spusti glavu, u sekundi nam priziva u mašti sve njegove prijašnje prizore u kojima to nije učinio, u kojima je skrivao svoje emocije. Sad ih prvi put (i posljednji) ne krije, a kadar koji slijedi — valovi zapljuskuju obalu — veličanstveni je stoički prizor prihvatanja nužnosti životnih (i prirodnih) mijena. Ozu uspijeva svojim završ-



Jesen: Shima Iwashita, Chishu Ryu

nim kadrovima evocirati sve ono o čemu svatko od nas teško govori, a itekako dobro zna. U svojoj zanimljivoj studiji *Transcendentalni stil u filmu: Ozu, Bresson, Dreyer*, Paul Schrader povezuje Ozuovu viziju života i čovjeka s japanskom zen kulturom i filozofijom, no premda njegova interpretacija Ozua u takvom svjetlu zvuči vrlo uvjerljivo, vjerujem da nije nužno poznavati japansku tradiciju da bi suosje-

ćali s njegovim junacima i dijelili njihovu tihu, samozatajnu tugu. Ozuove priče o obiteljima, roditeljima i djeci, rastancima i usamljenosti prelaze granice kulture, tradicije, filozofije i religije njegove domovine. Taj »najjapanskiji od svih japanskih redatelja«, kako vole tvrditi Ozuovi sunarodnjaci, jednako nam je blizak — i tajnovit — kao, primjerice Ford, Welles ili Rossellini.

Literatura

5 PICTURES OF YASUJIRO OZU, Edition Supervised by Donald Richie, Shochiku Co., Ltd.;

Donald Richie, 1974., OZU, University of California Press, Berkeley, Los Angeles;

Paul Schrader, 1972., TRANSCENDENTAL STYLE IN FILM: OZU, BRESSON, DREYER, University of California Press, Los Angeles.

Živorad Tomić Yasujiro Ozu

UDC 791.44.071.1(520)

The essay is concentrated on an analysis of some prominent features of the Yasujiro Ozu's cinematic style.

The first monographer of Yasujiro Ozu in the West, Donald Richie, characterized Ozu's camera as »Leonardo's mirror of the East«. There is actually something of the Renaissance »scientifically«, methodological exactness about Ozu's films — he presents common and recurrent subjects of family life, he almost repeats the same shots, the same clusters of shots, the same static compositions of the shots, the same minimal expressions and gestures of his characters etc., so that his individual films apparently merge into one big common film — but, by the same token, there is something enigmatic, elusive in the apparent simplicity of Ozu's world. The main principle of Ozu's style seems to be: to present as little as possible, as unemphasized as possible but in order to sensitize the viewer for the undercurrents. »I want to portray the human character by eliminating all the dramatic devices«, said Ozu, »I want people to feel what the life is like without presentation of the dramatic highs and falls«. But, what characterizes Ozu's films is that this »dramatic highs and falls« are actually present but they are mostly hidden, just gently indicated. In most cases Ozu uses indirect manner of presenting the heightened reaction of his characters: instead of showing the expression of the character's strong reaction Ozu will dismiss the character from the scene and leave the viewer either with the event that motivated the character's reaction, or with the empty spaces. In consequence, Ozu's film ending are not dramatic at all, but, through his »indirect« manner of indication, they are very suggestive, metaphorical, multi-dimensional, like the Orson Welle's ending in *Citizen Kane*, the film Ozu appreciated a lot. Though Paul Schraders connected the Ozu's world view with the Japan Zen culture and philosophy, and it was highly convincing, there is no need to know the Japan tradition well in order to empathize with Ozu's protagonists, to share their quiet, self-denying sadness. Ozu — »the most Japanese among all Japan directors« — is as close — and as elusive — for us, the Western viewers, as, e. g. Ford, Welles or Rossellini.

Diana Nenadić

Obiteljski album Yasujira Ozua

● Obiteljski filmovi Yasujira Ozua pogošćuju nas posve izuzetnim trenucima, slikama koje se ne daju istrgnuti iz obiteljskog albuma, a naoko izmiču dramaturgiji »nevidljivih mijena svakodnevice« na razmeđu novog i starog Japana. U tim posebno izdvojenim trenucima, pripovijedanje kao da je zamrznuto, vrijeme zaustavljeno, a kinestezija suspendirana. U njima gledamo slike praznih ulica, neonske vedute novog Tokija, opustjele interijere prigradskih obiteljskih kuća, pomno odabrane i uokvirene pojedinosti s plaže, dalekovode s telefonskim žicama, krletke s pticama ili brodove usidrene u prigradskoj luci. Statičnost prizora okupanog nježnim nanosima glazbe, dinamizira se tek diskretnim treptajima sjenki na zidu, blagom smjenom valova, treperenjem lišća, žmirkanjem neonskih reklama, prolazenjem vlakova... Samo trenutak prije ili odmah potom, Ozuova kamera je nepomično svjedočila ili će nastaviti bilježiti svakodnevicu običnih ljudi okupiranih svojim tradicionalnim obiteljskim ulogama. Sada se pak posvećuje pojedinostima koje ne moraju pripadati ni jednoj određenoj životonoj situaciji ili epizodi, a oko promatrača nakratko udaljuje od obiteljskih rituala.

Taj dramski smiraj bez riječi i gibanja, kao da se obraća gošćim osjetilima: poziva nas na slušanje »glazbe boja i oblika«, priziva »promatranje tišine« što se probija ispod tankog vela partiture i fotografskog okvira. A kada slikom zavlada impresija, te sintestezija tako moćno nadvlada kinesteziju, imamo, čini se, posla sa slikarstvom i poezijom.

Statična kamera tada bilježi tek jedan običan, kratak i »ništavan« trenutak, upravo onako kako to, s puno draži, zna činiti haiku poezija. U haikuu, podsjeća nas Roland Barthes odčitavajući carstvo japanskih znakova, »prepoznavamo ponavljanje bez podrijetla, događaj bez uzroka, sjećanje bez osobe, riječ bez priveza. (...) Poput dražesna uvojka, haiku se uvija oko sebe sama...«

Slično je i s eliptičnim pasažima Yasujira Ozua: U dramaturgiji njegova obiteljskog života, oni nemaju nikakve obavijesne vrijednosti, utječu se tek kratkotrajnoj slikarskoj i poetskoj impresiji u kojoj caruje samodostatna nijema praznina. No, upravo ta »praznina bez riječi«, ta »odsutnost« haikua, sugerira Barthes, priziva provalu smisla.

Povremenim interpolacijama poetskih fragmenata, Ozu postiže artistsku i filozofsku puninu svojega filmskog teksta. Statični i nijemi intermezzo nakon živahnih obiteljskih dijaloga, aludira na prolaznost neizmjerljiva vremena, osluškuje otkucanje godišnjih doba, priprema za novu mijenu životnih ciklusa, slijedi tihi korak japanskih kućnih papučica. U tim, oku ugodnim trenucima, univerzalno se susreće s posebnim: japanska plaža može biti bilo koja plaža, ptica u krletki — sve ptice ovoga svijeta. No, Ozuova poetsko/slikarska digresija urezana u carstvo orijentalnih znakova, ostaje uvijek istočnjačka, japanska, govoreći poput Bashoova haikua:

*Kako je čudan
onaj koji, ugledavši munju, ne pomisli:
»život je prolazan«.*

Diana Nenadić

Yasujiro Ozu's family album

UDC 791.44.071.1(520)
791.43.03(520)

In a short essay the author evokes a basic impact of the Ozu's films.

Family films by Ozu are dealing with the everyday situation of common people occupied with their traditional family roles. But the images that are inscribed in the viewers memory are the images of the moments caught in stasis: bare streets, neon landscapes of new Tokyo, empty interior of the periphery family homes, exquisite details from the beach, phone poles and wires, boats anchored in the port in the outskirts of the town... The static nature

of the scenes are underlined by the gentle movements of the background music, sound of waves, movements of shadows on the wall, the passage of the train... By his interpolation of poetic fragments, Ozu activates the sensorial response in his viewers and achieves, by the same token, the artistic and philosophic fullness of his cinematic text, evoking the moments when the universal meets the specific, very like the Japanese *haiku* poems do.

Yasujiro Ozu

Dnevnik

Ulomci



Yasujiro Ozu

Godine 1933. Ozu navršava trideset godina. Prošlo je, eto, već deset godina kako je došao u Kamata studio Shochiku Kinema. Od 1927. snimio je dvadesetak kratkometražnih filmova nadahnutih burlesknim komedijama i američkim crnim filmom. S *Le Choeur de Tokyo* (*Srce Tokija*, 1931), a pogotovo s *Gosses de Tokyo* (*Klinci Tokija*, 1932.) postigao je svoj prvi veliki uspjeh kod kritičara.

Iako je prvi japanski zvučni film snimio njegov prijatelj Goshō 1931. godine, Ozuovi su filmovi iz 1933. i 1934. nijemi. Sa zvukom će početi raditi tek 1936. kada će njegov kameraman Mohara osmisliti vlastiti sustav ozvučenja. No, ta zagonetka zvučnog filma postaje njegova opsesija. Često o tome razgovara s Moharom i svojim scenaristima Noda Kogom i Ikeda Tadaom.

Upravitelju studija Kamata, Kido Shirou, koji osobito cijeni Ozuov humor, njegov talent *gagmana* koji vjeruje samo u *happy end*, ne sviđa se što »pesimizam« — Ozu bi rekao nihilizam — malo pomalo osvaja njegov svijet. Godine 1933.

i 1934. godine su prijelaza i sazrijevanja Ozuova djela. Premijera *Une femme de Tokyo* (*žena iz Tokija*), održana 9. veljače 1933. najavljuje njegove buduće estetske osobine: nizak položaj kamere i *pillow-shot*. U proljeće snima *Femmes et voyous* (*Žene i mangupi*, 1933.) svoj posljednji crni film na američki način, dovodeći na scenu *modern boys* i *modern girls*. U ljeto snima *Coeur capricieux* (*Prevrtiljivo srce*, 1933.) u kojem obrađuje odnose sina i njegova priprosta oca Kihachia, uvijek podbuhla lica, gdje potvrđuje veliku tematiku svojih budućih ostvaraja.

Godine 1934. izlaze dva njegova filma, *L'Amour d'une mere* (*Ljubav jedne majke*) i *Histoire d'herbes flottantes* (*Povijest lelujavih trava*) čiji će *remake* u boji napraviti 1959. U prosincu počinje snimati *Une jeune fille pure* (*Nevina djevojka*) koji izlazi sljedeće (1935.) godine.

Na osobnom planu, događaj koji najviše označava Ozua svakako je očeva smrt u travnju 1934. Tu će smrt dovesti na scenu poslije u svojem prvom zvučnom filmu *Un fils unique* (*Sin jedinac*, 1936.) Josiane Pinon-Kawatake.

Nedjelja 16. srpnja

Ujak i teta Meguro¹ došli su k nama.

Sretan sam, a ne znam zašto...

Možda sam prije bio previše ravnodušan prema životu.

Utorak 18. srpnja

Scena: snimamo u dekoru malog restorana.

Vidio sam u Teigeki *A Farewell to Arms*:² dosađivao sam se.

U baru Kirin s Kogom, Mitsuum i Matsuzakiem.³

Ponedjeljak 7. kolovoza

Tek smo počeli snimanje scene s Jirom.⁴

Veličanstven prizor! Kroz prozor automobila, neonska svjetla robne kuće Takashimaya osvjetljavaju nebo u suton.

Ono što obuhvaća kamera samo je mali prozor u svijet, a ljubav je samo mali prozor u život. Dva puta valja promisliti prije no što se pritisne okidač!

Subota 16. rujna, 9 sati

Star hotel, soba broj 33.⁵

Dva duga vrlo nezanimljiva tjedna.

Nema mreže protiv komaraca: proždimali su me cijelu noć.

Ponedjeljak, 18. rujna

Druga godišnjica »Mandžurijske države«:⁶ vojne vježbe usred noći.

Fini snijeg pada u zoru.

Srijeda 20. rujna

Spavajući na slamnjači, prošle noći sanjao sam da sam pio pivo na raskrižju Ginza. Bio sam na prvom katu neke zgrade i gledao veliki sat Hattori. Ispod svoje zelene haljine, prekrizio je vitke noge...

Budim se, pada kiša. Slušam je kako pada.

Taj san uopće se ne uklapa u stil Star hotela moje sobe. Neodoljiva želja da se vratim u Tokio... Romantičaru, Ozu Yasujiro!

Ponedjeljak 25. rujna

Vojnici su jednostavni ljudi: jednostavni kao gliste! Protiv iperita, kažu, nije teško: dovoljno je obuti gumene čizme, posvuda sijati klorov prah i podvala je gotova.

Utorak 26. rujna

Afera Go-Stop⁷

»Mi, vojnici, nismo obični 'profesionalci' kao policajci«, objašnjeno nam je. Baš me biga za sve! Jedino što želim, sveca mu, jest biti što prije oslobođen!

Srijeda 27. rujna

U svojem gumenom kombinezonu igrao sam se nadzornika protuplinske ophodnje.

Kiši na zalasku dana.

Večeras nisam vježbao i rano sam se strovalio u krevet.

Četvrtak 28. rujna

Prizivam u sjećanje Dianu i Chica: par iz *The Seventh Heaven*.⁸

Diana! Chico! Heaven!

Me and my Shadow!⁹

Subota 30. rujna

Tom Brown bez Amy Jolly¹⁰... Nijedan se film ne bi mogao nadahnuti u tako bijednom životu! Virtuoz poput Juliusa Furthmana ne bi se čak niti izvukao!

Tom Brown u gumenim čizmama sije klorov prah protiv iperita! To bi mu se moglo zamjeriti jedino u nekoj burlesknoj farsu, zar ne?

Nedjelja 1. listopada

Danas sam oslobođen! Gotovo je! FAREWELL TO ARMS!¹¹

Noć u Matsuzaka Atagocho.¹²

Jeo sam u restoranu Daikantei.

Srijeda 4. listopada

Noć punog mjeseca.

Sjedeći na tepihu za karate u restoranu Shinmiura,¹³ s Inoue Kintaro i Bar Ippeiyayem probao sam mizutaki.¹⁴ Gospodin Ookubo je sasvim pijan.

Petak 6. listopada

Ponovno sam se našao s gospodinom Ookubom,¹⁶ Inoue Kintarom,¹⁵ Akiyama Kosakuom¹⁷ i Yamanaka Sadaom.¹⁸

Restoran Okina u četvrti Takoyakushi, zatim noć opijanja u Kanebo no su u Gionu.

Subota 28. listopada

Na svijetu postoje dvije vrste žena: one kojima se lako približiti i one koje vas drže na distanci. Kad bih se morao zaljubiti, odabrao bih, vjerojatno, drugu vrstu. Budući da bi bila suzdržana, ostavila bi mi sve mogućnosti da o njoj stvorim dobro mišljenje! Istina je da time ne bih osobito napredovao, ali takve me žene očaravaju, a pogotovu mi se sviđa profinjenost u njihovu držanju... Nažalost, nemam vremena posvetiti dovoljno pozornosti tom problemu. Opasnost koja mi prijete jest da se na kraju možda zadovoljim prvom koja naiđe!

Ponedjeljak 11. studenog

Treći sastanak za planiranje održan u Akasaka i u Korakuu; prvi put za mene, ništa zanimljivo.

Restoran Toraya u Shinbashi s Nodaom i Yanaiem.¹⁹

Četvrtak 9. studenog

Lijepo zimsko jutro u Ginzi. Posvuda se priprema kava. O čemu sanjaju lisice dok kod krznara spavaju zimski san!

Ujutro nema opasnosti da ćemo susresti one uvijek od glave do pete groteskne »elegantne« iz četvrti!

Utorak 14. studenog

Svakako moram napisati jednu melodramu, ali to mi je toliko strano da nikako ne uspijevam početi s poslom!

Ponedjeljak 20. studenog

Svake večeri prije nego zaspim sanjam isti san: letim iznad električne centrale čiji su uređaji za upravljanje u jedrilici.

Srijeda 22. studenog

Idem raditi u studio. Posjetio me Kishi Matsuo.²⁰

Privatna projekcija filma koji je snimila Saitova²¹ ekipa.

Upravitelj ima gripu.

Glava mi je u oblacima. Opsjednut istom idejom, vrtim se u krug.

Izgleda da je svima poznat taj osjećaj. To je potpuno isto kao kad se ide u ribolov. Uostalom, volim ići pecati. Problem je jedino što mi udica uranja u vodu u kojoj nema riba, a ribiču-amateru i te kako nedostaje makar i najmanja ribica!

Petak 24. studenog

Gospodin Ookubo dolazi u Kamatu.

Zajedno s Nodaom idemo u Fuji no sato jesti doradu, raku-vicu iz Echizena i piti saki.

Melodrame... fantazije... bugačica... duh režiranja... realizam... romantičnost...

Predavanje na sveučilištu Waseda... Moj je razgovor završen!

Srijeda 29. studenog

Pušim nakon doručka: otac mi kroz prozor pokazuje, držeći u ruci posudu s crvenim ribicama, ledenu pločicu koja se stvorila na površini.

Pranje i sušenje lososa pristiglog iz Kushira.²² Čujem kako se Mineko, moja dražesna mala nećakinja, obraća mački: »Min; et, ona riba tamo pripada bradatim ujaku, čuvaj se ako je pojedeš!«

Yoshiro²³ i ja idemo u Matsuyoshi, Tokyoyu i Min; atoyu.

Četvrtak 30. studenog

Idem u Ginzu uzeti scenarij od Noda Kogoa. Poslao sam ekspresno Kimura Iheeu²⁴ iz Nippon Koboa svoje slike »iz voj-ske«,²⁵ snimljene u Leicai.

Velika graja u novinama oko Kawasaki Hiroko²⁶ i Fukuda Rando.²⁷ Taj čudnovati par izgleda kao da je izašao iz stare pjesme *Fleur inoubliable*, *Nezaboravni cvijet*. Ah, proždire-ći plamen! O, kako proždire!

Subota 2. prosinca

Studio. Predstava *laterna magica* je ukinuta.

Penjemo se na planinu znajući da ćemo morati sići i odlazi-mo na put znajući da ćemo se morati vratiti, no, prije no što smo se vratili na polazište, polasci i dolasci probudili su ma-štu i životu dali okus. A ostaje A, bitan je prijedeni put izme-đu B i Z.

Srijeda 6. prosinca

Cijeli sam dan kod kuće.

Navečer, ispod kotatsua, ponovno čitam roman Satomi Tona,²⁸ *Sur la mer* (*Na moru*).

Približava se dan kada ću napuniti trideset godina.

»I potajno stari moja ljubav!«

»I stari također moja tajna ljubav!«

Nedjelja 10. prosinca

Bio sam u studiju. Približava se kraj godine, sve su snimatelj-ske ekipe preopterećene. Pomalo me smetalo što sam, leže-ran i opušten, šetao u kimonu; izbjegavao trenutačno odla-ske onamo!

Na katovima knjižare Kinokuniya postavljena je izložba Ki-mura Ihee: portreti iz književnoga svijeta.

Obrok tempura u Matsushimi. Kupio sam papir *opal* za raz-vijanje fotografija.

Takayama je bio sa mnom.

Srijeda 12. prosinca

Moj rođendan: imam trideset godina.

Kasno poslijepodne idem kod Konishihiroka i kupujem ma-terijal za kameru pa se, nakon posjeta trgovinama Schmit i Mitsukoshi, vraćam kući.

Noću potajno grickam komadić sira i pijem Old Paar.

Fizička snaga mi je opala: vjerojatno premalo vježbam.

Poklonio sam ocu nalivpero.

Četvrtak 14. prosinca

Studio.

Razgovor s upraviteljem. Traže od mene da 15. siječnja reži-ram spektakl za proslavu Nove godine.

Gledao sam Shimizuov zvučni film.

Glumice pretjeruju s glumom, možda im se to čini nužnim, ali kakva vulgarnost! U svakom slučaju, mogu li se očekiva-ti suptilnosti od filma skrpanog u šesnaest dana? Shimizu je bio loše volje.

Kasno navečer, na toplom ispod kotatsua, čitam *Shunkinsko* od Tanizakia. Kad je prošla ponoć, zazvonio je telefon.

Subota 16. prosinca

Cijeli sam dan u kući, počivam pored kotatsu. Nebo je bilo blago prekriveno oblacima koji su se, nakon mojeg buđenja, pretvorili u pljuskove. Kiši do kasno u noć.

»Tmuran dan, za vrijeme podnevnog odmora pale se lampe.«

»Sa zimskim vjetrom, pljusak je sve natopio.«

»Dani su kratki, podnevni odmor, pale se lampe.«

Danas mi je sinula zamisao da se počnem baviti zvučnim fil-mom.

Utorak 19. prosinca

Idem u studio.

Dobio sam unaprijed od računovodstva 50 jena.

Gledao sam s Aratom i Teigeki: *La Jeune Fille et la trompet-te* (*Djevojčica i truba*).²⁹

Neopisivo slab film.

Zatim sam u Fuji no sato večerao jelo od povrća i malo saki-ja.

»Juha od plodova mora, crni ponor, dubok 30 kena.«³⁰

»Ledena noć, drhtanje morskog krastavca u rezervoaru s vodom.«

Proždirući suši, Komatsu i ja smo se zabrinuli za našu fizičku formu.

Petak 22. prosinca

Preko dana sam u kući.

U Teikokukanu, privatna projekcija *Mere d'Asie* (*Majka Azije*)³¹

Poslije idem sa (Shimizu) Hiroshiem i (Noda) Kogom u Santoku u Shinagawai.

Brbljamo do zore: još si toliko toga imamo reći prije kraja godine!

Za mene će se ona završiti u momačkoj bezbrižnosti.

Četvrtak 28. prosinca

Studio.

Nije mi se dalo ići zaraditi plaću; s Kitamuraom i Fushimiem³² otišao sam u Meiku prije nego sam se vratio autom.

Petak 29. prosinca

Prijestolonasljednik je dobio ime Akihito.

Dobro sam, odmaram se; u daljini čujem topove koji najavljuju carsku svečanost. Shimizu me zove i dogovaramo sastanak u *Eskimu*. Idem vidjeti procesiju svjetiljaka ispred carske palače. Vraćam se, nakon što sam skoknuo u Matsushimu i Senkoreyu.

Sljedeće ću godine napisati roman! Prema tome, morat ću raditi!

Nedjelja 31. prosinca

Nazvao me Ushida Kisao.³³ Sastajem se s njim u *Eskimu*. Obilazim barove s Kishi Matsuom; pridružuje nam se Naruse Mikio; opće pijanstvo!

*Bon voyage!*³⁴ Godina 1933!

GODINA 1934. (SHOWA 9)

Utorak 2. siječnja

Cijeli dan sam kod kuće.

Nakon jutarnjeg kupanja, pišem čestitke.

Zaspao sam navečer i probudio se usred noći.

Pohlepno sam pojeo zdjelicu riže prelivene zelenim čajem s kiselim kineskim kupusom.³⁵ Prava slastica!

Ponedjeljak 8. siječnja

Kishi Matsuo iz časopisa *Kinema jumpo* me nazvao da mi kaže kako je Yamanaka Sadao u Tokiju.

Odlazim navečer u svratište Nakanishi u Soshu-Yugawara s Inoue Kintarom, Kishi Matsuom, Yamanaka Sadaom i Shimizu Hiroshiem.

Na kolodvoru Yokohame, Inoue susreće Fujiia koji se vraća iz svojih novogodišnjih posjeta.

Srijeda 10. siječnja

Povratak brzim jutarnjim vlakom u Tokio.

Sastanak s upraviteljem studija. Dogovaranje za distribuciju.

Krajem poslijepodneva, Yokohama s Nodaom, Sasaki Tsunejirom,³⁶ Shimizuom, Inouem, Yamanakaom.³⁷

Anrakuen + Mascotto + Hotel Daisan.

Saki + whisky + pivo.

Četvrtak 18. siječnja

Inoue Kitaro dolazi u Kamatu.

Shimizu se vratio s puta, u društvu s Nodaom i Inouem idemo u Fuji no sato jesti gustu juhu od plodova mora. Razgovor nam se vrti oko načina na koji je snimljena *La Fable de Kachikachiyama* / *Bajka o Kachikachiyamai*.³⁸

Utorak 23. siječnja

Poslijepodne odlazim u Nakanishi.

Razgovor o poslu sve do zore.

Gladan sam po noći, ispunjavam želudac sakijem iz Kamate, i njegov učinak ne treba dugo čekati. Izlazim da bih otišao na WC, no hladno mi je. Padam u hodniku drugog kata i zaspi.

Petak 2. veljače

Ostajem u kući.

Primio sam časopis *Kinema jumpo* i roman *Edo yakusha*.

Nakon burnog siječnja s Yamanakaom i Inouem, svaki dan mi je siv i blijed.

Nedjelja 4. veljače

Robna kuća Mitsukoshi s Nobuzom. Kupujem Eastman i Agfa papir za razvijanje fotografija.

Pada snijeg; uzimam svoju Leicu koju sam davno ostavio i idem napraviti nekoliko snimaka ispred skladišta.

Navečer, razvijanje i uvećavanje.

Ponedjeljak 12. veljače

Bio sam kod specijalista za oči.

Kupio sam nalivpero u papirnici Itoya. Posjetio sam antikvarijat iza Nihonbashi.

»Hladna noć, u izlogu lavlja glava«³⁹

Ponedjeljak 19. veljače

Radni sastanak. Ne napredujemo.

Pet sati sna, pa ponovno razgovor.

U zoru postizemo dogovor.

Prihvaćene su samo dvije ideje Noela Cowarda.⁴⁰

Petak 23. veljače

Une mere devrait etre aimee (*Majku bi trebalo voljeti*).⁴¹

Čitanje scenarija.

Naveče idem vidjeti Yamanakaov film *Nezumi kozo*,⁴² u Teitoza u Shinjuku, s Nodaom, Sueyamaom, Shimizuom i Arataom.

Kasnije večeram tonkatsu u Tasuke.
Sok od grejpa iz Senkoreya: izvrsno!

Četvrtak 1. ožujka

Određivanje lokacija. Prošao autom oko 70 milja.
Ujutro sam otišao u hram Hachman: poslao sam jednu amajliju Ike-chu.
Ručak kod Horaya.

Nedjelja 4. ožujka

Navečer, dok se kupam, telefonira mi Ookubo.⁴³
Doći će k meni prespavati.
Dugo razgovaramo. Kad je zaspao, radim sam na svojem scenariju.

Srijeda 21. ožujka

Proljetni ekvinocij. Snažan vjetar.
Određivanje mjesta snimanja; dok je kišilo, posjetili smo osnovne škole Yamanote.⁴⁴
Sadao⁴⁵ dolazi uvečer u studio. Iz studija odlazim sam na kabuki predstavu *Kanjicho*.⁴⁶ Stojim u gornjoj galeriji.
Nakon toga zeleni čaj u Monu i *yasainabe*⁴⁷ u Fuji no satou.
Yamanaka spava kod mene. Donosim fine stvari iz slastičarnice Nagato.

Nedjelja 24. ožujka

Prekid snimanja.
Ujutro pravim nacrt za scenarij, zatim idem vidjeti *Serendade a trois* (*Serenada u troje*).⁴⁸
Fuji no sato i Mon s Yamanakaom i Ao-chanom.⁴⁹
Yamanaka se vratio u Kyoto vlakom iz Shimonoseki u 9.45.

Ponedjeljak 2. travnja

Danas je 2. Toku dolazi iz Noda.⁵⁰
Tati je bolje, svima nam je lakše.
Ostajem kod kuće i radim na scenariju.
Prestajem sa svime. 22.20: Tata ima napad.
23.15: Gotovo je.
Srčani napad. Imao je 69 godina.
Naviru mi suze dok mislim na sve boli koje je na kraju morao pretpjeti.

Utorak 3. travnja

Prekinuto snimanje u školskom dvorištu Akabane.⁵¹
Tanki kišni zastor, doista lijep.
Posmrtno bdijenje. Shimizu, Noda, Aoki, Hara su došli iz studija.

Srijeda 4. travnja

Obiteljska ceremonija; spaljivanje u Sunamachi.
Moj je otac na ovome svijetu još samo šaka pepela.
Službeno bdijenje.

Ponedjeljak 7. svibnja

Montaža danju.
Montaža noću.
Vino i krekeri.

Utorak 8. svibnja

Danju montaža.
Noću montaža.
Pet praznih boca.

Srijeda 9. svibnja

Projekcija u 2 sata ujutro.
Trajanje: 8434 stopa. Rezultat nije baš slavan.
Poslijepodne predstavljanje filma u studiju.
LUPIN s Nause Mikio. Susrećemo Ishida Tamizo.⁵²
Poslije idemo u Hanaya u Karasumori⁵³ u društvu s Kishi.

Četvrtak 10. svibnja

Odobrenje cenzure. Nijedan rez.

Subota 12. svibnja

Boli me želudac. Ne mičem se iz kuće.
Posvećujem ovaj haiku Yamanakau.
»Za svakog čovjeka kojeg rasječe, Ookochi⁵⁴ sjedi na svojoj stolici!«

Moje pjesme u ovom trenutku nisu dobre, vjerojatno zbog nedostatka koncentracije.

Utorak 15. svibnja

Sastanak redatelja i scenarista.
Svako brani svoju tezu, sve praska na sve strane.
Sukob između jednog savjesnog Darryla Zanucka⁵⁵ i njegovih plaćenika koji se ne daju zavesti pričama! Duhovitosti ne nedostaje ni s jedne niti s druge strane!
Primio sam 70 jena kao nagradu od direktora.

Srijeda 16. svibnja

Večer provedena na plaži s Harom, Negishiem,⁵⁶ Nagao-kom, Atsutom.
Večera u Anrakuenu.
Svibanjski zalazak sunca na žalu; praznina u duši; noseći već ljetnu haljinu, jedna bijela goloruka žena vozi zatvorenu kočiju.

Subota 19. svibnja

Borbe Sumo boraca, 9. dan.⁵⁷ Arata mi se pridružuje u Kougikanu. Idemo zatim u Ingoya u Ginza.
Kad sam stigao kući, nazvao me upravitelj: »Vesele filmove«, rekao mi je, »želim vesele filmove!«

Utorak 22. svibnja

Putovanje u Ise, putujem Tsubameom.⁵⁸
Nošene vjetrom, sjemenke maslačka ulijeću u kupe. Putovanje do Isea je mirno.
Noć provodim u Matsuzaku⁵⁹ u pomalo odvojenom paviljonu. U zelenilu i vlažnoj toplini, žabe neumorno krekeću. Jedno dobro Pilz kao u *The Stranger's Return* (*Povratak stranca*)⁶⁰ najviše bi mi godilo.

Petak 25. svibnja

Išao sam u svetište Mont Koya. Nakon što sam tamo ostavio očevo pepeo, proveo sam noć u hotelu Oonoya u Osaki.

Svetište Mont Koya; u vrtu južnog paviljona, procvjetale su majske ruže.

U planinama pokrajine Ki-i,⁶¹ mjesec svibanj je pri kraju; ponegdje blijede višnjici, ništa više nije zeleno; zalazeće sunce je daleko; jedan oblak boje glicinije plovi na zapadu; ispod drveta PASANIE vlada tama. Pada noć. Ne čuje se nikakav zvuk u tom udaljenom dijelu svetišta: očeve kosti proizvele su nekakav suhi zvuk, kotrljajući se kroz ulaz kosturnice.

Za mojeg je oca doista sve gotovo! Na kraju dugog života, on bi, da je i pomislio na to, bio izgorio do posljednje trunčice svoje srži!

Utorak 29. svibnja

Ponovno sam u studiju.

Navečer, *Don Quichotte*⁶² u Hogakuzu. Poslije sam u restoranu Gintako sreo Uchida Kisaoa,⁶³ Ushihara Kiyohikoa⁶⁴ i Hasumi Tsuneoa, razgovor o *Poil de carotte* (*Dlaka na mrkvi*) od Duviviera.

Četvrtak 7. lipnja

Sastanak s Ike-chuom u knjižari Maruzen; išli smo u Shinjuku vidjeti *Muteki*⁶⁵ i *Osen*.⁶⁶

Riža s curryem kod Nakamuraya.

Ponedjeljak 11. lipnja

U kući kod Noda u Ooi s Ike-chuom.

Razgovaramo o scenariju.

Utorak 12. lipnja

13.59 odlazak s kolodvora Yokohama s Ike-chuom. Smjer: Yūgawara.

Pecamo.

Kume Masao nam se pridružuje sljedećim vlakom.

Razgovaram s njom o scenariju.

Kasnije se Ike-chu pojavljuje u restoranu Taishotel. Pijemo pivo. Noć u Nakanishi.

Ponedjeljak 18. lipnja

Studio.

Vidio sam film *Femmes et barbus* (*Žene i bradonje*).

Sasaki Koa: stvarno je nikakav!

Iz restorana Koraku, idem u Shochiku u Maru no uchi. Tamo mi kažu da Naruse Mikio napušta Shochiku i ulazi u P. C. L.⁶⁷ Nije li to dobro!⁶⁸

Četvrtak 21. lipnja

Studio. Sastanak s direktorom.

Kazalište *Togeki* u društvu s Ike-chuom i Tojomo.⁶⁹ Iza kulis, glumac Kukugoro VI.⁷⁰ zabavio nas je svojom umjetnošću. Bili smo na trima predstavama: *Kagami Hishi*, *Kuraayami no uchimatsu*, *Himo*.

Nakon toga, riža prelivena zelenim čajem s mirisom lososa, u Fuji no sato.

Subota 23. lipnja

Veličanstven dan. Iznimno rijedak u ovo doba kiša!

Izlet u Noda s Hiroshiem, Chuom i Araom; posjetili smo tvornicu soja-umaka, Kinohene; jeli smo u parku Shimizu; zaustavili se u Mont Narita; vratio sam se kući oko 21 h. Saznao sam da je moj brat otišao na Hoshu.⁷¹

»Poezija krajolika ustreptalih u toplini poziva na melankoliju.«

Četvrtak 12. srpnja

Sastanak s Ike-chuom i Aratom u knjižari Maruzen. Čaj u Fugetsu.

Kratkometražni film i *Wild Cargo*⁷² u Teigeki.

Iz Matsushima idemo u Mon. Po sitnoj kiši hodamo do tokijskog kolodvora; tamo se razdvajamo.

Moja je sestra otišla s majkom na sajam trava.⁷³ Sjećam se tog sajma trava... zdjelice glazirane riže i slatki crveni grah mojeg djetinjstva.

Ponedjeljak 16. srpnja

Dan odmora u kući.

Ponovno čitanje, između ostalog, novele Tanizakia Junichiroa, *Jotaro*.

Jutros, dok sam još spavao, moja se majka popela u moju sobu na prvi kat da me pita hoću li se ikad oženiti...

Eto, i ja sam postao žrtva one manije koju imaju ljubitelji kanarinaca⁷⁴ nastojeći ih uvijek spariti!

Napomena

Ozuov dnevnik s mnoštvom vlastitih imena i imena mjesta može se u početku učiniti suhoparnim ili teškim za pratiti. Vrlo se teško premjestiti u Tokio 30-tih godina. Isto je tako nužno tijekom čitanja truditi se čitati bilješke kako bi se znalo tko je tko i gdje je što. Slijedit ćemo ga tako korak po korak, dan za danom u njegovu kretanju od kuće do studija Kamata npr., na njegovim putovanjima, u kafićima, barovima, restoranima i hotelima koje je često posjećivao sa svojim suradnicima i prijateljima.

Sva vlastita imena prepisana su na japanski način: najprije prezime, a zatim ime. Da bismo olakšali njihov izgovor na francuskom, dodali smo akut na samoglasnike »e«. Druga važna fonetska uputa: »u« uvijek se izgovara kao »bu«. Cirkumfleks pokazuje da se samoglasnik podvostručuje, što je vrlo važno pravilo u japanskom, gdje postoji bitna razlika između dugog i kratkog sloga. I na kraju, »h« je uvijek aspirirano.

(S francuskog prevela: Marina Pintarić)

Bilješke

* Prijevod iz: Cahiers du Cinema, br. 475, janvier 1994.

- 1 Chujovi, obitelj u rodstvu s Ozuovom majkom.
- 2 Film Franka Borzage *L'Adieu au drapeau* (Zbogom zastavi, 1932), koji se u Japanu pojavio 1933.
- 3 Matsuzaki Hiro-omi, scenarist u Kamati.
- 4 Jedan od glavnih likova u *Coeur capricieux* (Prevrtljivom srcu).
- 5 Ozu mora odslužiti mjesec dana vojnog roka. Star Hotel je vojarna: broj 33 je broj bataljuna kojem pripada. 33. pješadijski bataljun nalazi se u gradu Tsu (pokrajina Mie) pored Matsuzaka, grada iz kojega potječe obitelj Ozu.
- 6 Kineska pokrajina koju su okupirali Japanci od 1931. do 1945. (Država Mandžurija). Usred vojne vladavine smo.
- 7 U tom ultra-militarističkom razdoblju, arogancija vojnika je bezgranična. Na jednom raskrižju vojnici prelaze unatoč upozorenju prometnog pozornika. Taj jednostavni događaj u prometu pretvorio se u državni, suprostavljajući ubrzo vojne ministre ministru unutarnjih poslova.
- 8 Film Franka Borzage, *L'Heure supreme* (Posljednji trenutak, 1927.) koji je iste godine izašao i u Japanu. Dianu glumi Janet Gaynor, a Chica Charles Farrell. U jednom od Ozuovih filmova, *Jours de jeunesse* (Dani mladosti, 1929), vidimo oglas za taj film na zidu jedne studentske sobe.
- 9 U tekstu je na engleskom.
- 10 Junak i junakinja Sternbergova filma *Marocco* (*Coeurs brules — Spaljena srca*, 1939.), u kojem glume Marlene Dietrich i Gary Cooper. Scenarij je napisao J. Furthman.
- 11 U tekstu je na engleskom. 12 Grad blizu vojarnje u kojoj se nalazi kuća pradjedova obitelji Ozu.
- 13 Ozu se nalazi u Kyoutu.
- 14 Povrće kuhano s mesom ili ribom.
- 15 Redatelj, rođen kao i Ozu u Fukagawi; radi kao glumac u Daikatsu, produkcijskoj kući koju je osnovao Tanizaki Junichiro, zatim kao redatelj kod Makinoa u Kyoutu slijedit će velikog glumca Chambara Bantsumau. Tridesetih godina radi za Shochiku u Kamati.
- 16 Ookubo Tadamoto, redatelj koji je 1920. došao u Shochiku, povezan je s prvom avangardom »čistog filma«. Nakon velikog potresa u Tokiu i okolici, u Kyotu snima *jidaigeki* i krajem 20-tih vraća se s vremenom na vrijeme u Kamatau da bi snimao filmove B serije ili kratkometražne burleske. Ozu je radio za njega kao *gagman*.
- 17 Akiyama Kosaku, redatelj Shochiku u Kyotu. Godine 1933. sudjeluje s osmoricom drugih redatelja, između ostalih su i Inoue Kintaro i Yamaka Sadao, u radu jedne skupine teorijskog razmišljanja o filmu, skupine Narutakigumi.
- 18 Prvi susret Ozu i Yamanaka. Ozu osjeća prema njemu veliku bliskost.
- 19 Yanai Takao, scenarist u Kamati.
- 20 Filmski kritičar časopisa *Kinema Junpo*. Ozuov i Naruseov prijatelj.
- 21 Saito Torajiro: radi se o filmu *Shikkari seyo to dakiokoshi*.
- 22 Sjeverna pokrajina u Japanu.
- 23 Takayama Yoshiro, glumac u Kamatu.
- 24 Slavni fotograf.
- 25 U tekstu među navodnicima.
- 26 Glumica u Kamatu.
- 27 Svirač shakuhachia, japanske frule, koji je uzdržavao tu kroniku svojim ljubavnim pustolovima.
- 28 Pisac i veliki prijatelj Ozu i Kume Masaoa, s kojim će osnovati časopis *Ningen* (Čovjek). Najprije je pripadao idealističkom literarnom krugu *Shirakaba*.
- 29 Film Shimazu Yasujiroa, redatelja u Kamatu, malo starijeg od Ozu, a u to je vrijeme imao veći ugled od njega.
- 30 Ken: jedinica mjere. S brojkom 30, Ozu zapravo misli na svoje godine.
- 31 Zvučni film Shimizu Hiroshia.
- 32 Kitamura Komatsu i Fushimi Akira, scenaristi u Kamatu.
- 33 Filmski kritičar.
- 34 U tekstu na francuskom.
- 35 Ochazuke, brzi tradicionalni način pripremanja ostataka riže. Ozu će 1952. snimiti film *Ochazuke no aji* ili *Le Gout de l'ochazuke* (Okus ochazuke).
- 36 Redatelj u Kamatu. 37 Slikar i ilustrator.
- 38 Film Inoue Kintaroa. Ozu se već poslužio tom bajkom za svoj prvi scenarij. Tanuki, vrsta lisice, ubio je stariću; zec je osvećuje. Inteligencija pobjeđuje zlobu.
- 39 Lav-zmaj kineskoga podrijetla, koji se koristi za novogodišnje plesove.
- 40 Britanski dramaturg, scenarist i redatelj (1899.-1973.). Adaptirali su ga Hitchcock, Lloyd, Lubitsch.
- 41 Taj će film izaći u svibnju.
- 42 Jedno od Yamanakovih remek-djela.
- 43 Ookubo Tadamoto, redatelj.
- 44 Otmjena tokijska četvrt smještena na brežuljku nasuprot donjem gradu, Shitamachiu.
- 45 Yamanaka.
- 46 Jedna od najslavnijih kubuki predstava koja na scenu dovodi Yoshitsune, brata šoguna Yoritomoa.
- 47 Jelo od povrća spremljeno na japanski način.
- 48 Film Ernsta Lubitscha iz 1933. prema djelu Noela Cowarda.
- 49 Aoki Isamu, kameraman u Kamatu.
- 50 Grad u pokrajini Chiba na stotinjak kilometara od Tokija u kojem, nakon vjenčanja, živi Toku, jedna od mladih Ozuovih sestara.
- 51 Predgrađe Tokija u to doba.
- 52 Redatelj Towae u Kyoutu.
- 53 Središte Tokija.
- 54 Ookochi Danjiro, zvijezda filma o borba-ma sabljama, bio je vlo nizak. Kako bi se činio višim i jačim od onih koje je masakrirao, morao se popeti na stoličicu. On je junak filma koji je Yamanaka upravo snimio.
- 55 Ovdje Kido Shiro, upravitelj studija Kamata kojeg Ozu zlobno uspoređuje s hollywoodskim producentom.
- 56 Ozuovi pomoćnici-redatelji.
- 57 Jedan Sumo turnir traje petnaest dana.
- 58 »Lastavica«, ekspresni vlak Tokio-Osaka.
- 59 Kraj iz kojega potječe obitelj Ozu.
- 60 Film Kinga Vidora iz 1933., u Japanu prvi put prikazan 1934.
- 61 Danas Wakayama.
- 62 Film G. W. Pabsta iz 1933.
- 63 Filmski kritičari.
- 64 Redatelj u Kamatu.
- 65 Film Murata Min; oru, jednog od prvih režisera melodrame.
- 66 Film Ishida Tamizoa.
- 67 Photo Chemical Laboratories, P. C. L. u to vrijeme upravo istražuje zvučni film. Nekoliko godina poslije, to će produkcijsko udruženje postati Toho.
- 68 Naruse Mikio nije se dobro slagao s Kido Shirom, upraviteljem studija Kamata i želio je raditi zvučne filmove.
- 69 Tojo Hiroshi, glumac.
- 70 Veliki glumac kabukia. Ozu će 1935. o njemu snimiti dokumentarni film naslovljen jednostavno *Kagami Jibishi*.
- 71 Skoro otok, Boso, istočno od Tokija.
- 72 Film? (nepotpuni tekst)
- 73 Budističko slavlje koje se održava svake godine.
- 74 Ozuovi su uzgajali kanarinke i crvene ribice.

Živorad Tomić

Filmografija Yasujira Ozua

(1903.-1963.)

Nijemi filmovi

MAČ POKAJANJA (Zange no jaiba), 1927.; 70 min; (The Sword of Penitence; izgubljen).

SNOVI MLADOSTI (Wakodo no yume), 1928.; 50 min; (Dreams of Youth; izgubljen).

IZGUBLJENA SUPRUGA (Nyobo funshitsu), 1928.; 50 min; (Wife Lost; izgubljen).

TIKVA (Kabocha), 1928.; 60 min; (Pumpkin; izgubljen).

PAR KOJI SE SELI (Hikkoshi fufu), 1928.; 60 min; (A Couple on the Move; izgubljen).

LJEPO TIJELO (Nikutai), 1928.; 60 min; (Body Beautiful; izgubljen).

PLANINA S BLAGOM (Takara no yama), 1929.; 100 min; (Treasure Mountain; izgubljen).

DANI MLADOSTI (Wakakih), 1929.; 60 min; (Days of Youth; sačuvana dobra 16 mm kopija).

RATOBORNI PRIJATELJI (Wasei kenka tomodachi), 1929.; min; (Fighting Friends; izgubljen).

DIPLOMIRAO SAM, ALI... (Daigaku wa deta keredo), 1929.; 100 min; (I Graduated, But...; sačuvana 10 min. filma).

ŽIVOT UREDSKOG SLUŽBENIKA (Kaishain seikatsu), 1930.; 85 min; (Life of an Office Worker; izgubljen).

OTVOREN DJEČAK (Tokkan kozo), 1930.; 57 min; (A Straightforward Boy; izgubljen).

UVOD U BRAK (Kekkon-gaku nyumon), 1930.; 107 min; (Introduction to Marriage; izgubljen).

HODAJ VESELO (Hogarak ni ayume), 1930.; 100 min; (Walk Cheerfully; sačuvana dobra 16 mm kopija).

PAO SAM, ALI... (Radukai wa shita-karedo), 1930.; 95 min; (I Flunked, But...; sačuvan dobar 16 mm negativ).

ŽENA ZA TU NOĆ (Sono yo no tsuma), 1930.; 100 min; (That Night's Wife; sačuvan dobar 16 mm negativ).

OSVETNIČKI DUH EROSA (Erogami no onryo), 1930.; 41 min; (The Revengful Spirit of Eros; izgubljen).

SREĆA MI JE DODIRNULA NOGE (Ashi ni sawatta koun), 1930.; 60 min; (Luck Touched My Legs, Lost Luck; izgubljen). MLADA GOSPODICA (Ojosan), 1930.; 130 min; (Young Miss; izgubljen).

DAMA I NJENI MILJENICI (Shujuko to hige), 1930.; 97 min; (The Lady and Her Favorites, The Lady and the Beard; sačuvan).

LJEPOJKINA TUGA (Bijin aishu), 1931.; 158 min; (The Beauty's Sorrows; izgubljen).

TOKIJSKE PLESAČICE (Tokyo no gassho), 1931.; 91 min; (Tokyo Chorus; sačuvan dobar 16 mm negativ).

DAME NOSE PROLJEĆE (Haru wa gofujin kara), 1932.; 94 min; (Spring Comes from the Ladies; izgubljen).

ROĐEN SAM, ALI... (Umarete wa mita keredo), 1932.; 100 min; (I Was Born, But...; sačuvan).

GDJE SU SNOVI MLADOSTI (Seishun no yume ima izuko), 1932.; 90 min; (Where Are the Dreams of Youth?; sačuvan).

DOK SE PONOVRNO NE SASTANEMO (Mata au hi made), 1932.; 110 min; (Until the Day We Meet Again; djelomično zvučni — glazba i efekti — izgubljen).

ŽENA IZ TOKIJA (Tokyo no onna), 1933.; 70 min; (Woman of Tokyo; djelomično zvučni — glazba i efekti — sačuvan).

ŽENE NA VATRENOJ LINIJI (Hijosen no onna), 1933.; 60 min; (Women on the Firing Line, Drag-net Girl; sačuvan).

PROLAZNA LJUBAV (Dekigoroko), 1934.; 101 min; (Passing Fancy; sačuvan).

MAJKU TREBA VOLJETI (Haha o kowazuya), 1934.; 93 min; (A Mother Should be Loved; sačuvana kopija bez prve i zadnje role).

PRIČA O PLUTAJUĆIM TRAVAMA (Ukigusa monogatari), 1934.; 89 min; (A Story of the Floating Weeds; sačuvan).

NEVINA DJEVOJKA (Hakoiri musume), 1935.; 87 min; (An Innocent Maid, The Young Virgin; izgubljen).

TOKIJSKA KRČMA (Tokyo no yado), 1935.; 82 min; (An Inn in Tokyo; sačuvan).

TOKYO JE LJEP GRAD (Tokyo yoitoko), 1935.; min; (Tokyo's a Nice Place; izgubljen?)

COLLEGE JE LJEPO MJESTO (Daigaku yoi toko), 1936.; min; (College Is a Nice Place; izgubljen).

Zvučni filmovi

JEDINI SIN (Hitori musuko), 1936.; 87 min; (The Only Son; sačuvan).

ŠTO JE GOSPOĐA ZABORAVILA (Shukujō wa nani o wasureta?), 1937.; 73 min; (What Did the Lady Forget?; sačuvan).

BRAĆE I SESTRE OBITELJI TODA (Toda-ke no kyōdai), 1941.; 105 min; (The Brothers and Sisters of the Toda Family; sačuvan).

IMAO SAM OCA (Chichi ariki), 1942.; 94 min; (There Was a Father; sačuvan).

ZAKUPNIKOV IZVJEŠTAJ (Nagaya shinshi-roku), 1948.; 72 min; (Record of a Tenement Gentleman; sačuvan).

KOKOŠ NA VJETRU (Kaze no naka no mendori), 1948.; 90 min; (A hen in the Wind; sačuvan).

KASNO PROLJEĆE (Banshun), 1949.; 108 min; (Late Spring; sačuvan).

SESTRE MUNEKATA (Munekata shimai), 1950.; 112 min; (The Mune-kata Sisters; sačuvan).

RANO LJETO (Bakushu), 1951.; 135 min; (Early Summer; sačuvan).

OKUS ČAJA PREKO RIŽE (Ochazuke no aji), 1952.; 115 min; (The Flavor of Green Tea over Rice; sačuvan).

TOKIJSKA PRIČA (Tokyo monogatari), 1953.; 136 min; (Tokyo Story; sačuvan).

RANO PROLJEĆE (Soshun), 1956.; 144 min; (Early Spring; sačuvan).

TOKIJSKI SUMRAK (Tokyo boshoku), 1957.; 141 min; (Tokyo Twilight; sačuvan — Ozuov prvi film u boji).

CVIJET RAVNODNEVICE (Higanbana), 1958.; 118 min; (Equinox Flower; sačuvan — boja).

DOBRO JUTRO (Ohayo), 1959.; 94 min; (Good Morning; sačuvan — boja).

PLUTAJUĆE TRAVA (Ukigusa), 1959.; 119 min; (Floating Weeds; sačuvan — boja).

LJEPA JESEN (Akibiyori), 1960.; 125 min; (Late Autumn; sačuvan — boja).

JESEN OBITELJI KOHAYAGAWA (Kohayagawa-ke no aki), 1961.; 103 min; (The End of Summer, The Autumn of the Kohayagawa Family; sačuvan — boja).

JESEN (Samma no aji), 1962.; 113 min; (An Autumn Afternoon, The Taste of Mackerel; sačuvan — boja).



Groucho Marx na partyju u povodu dodjele odlikovanja za životno djelo (1972.)

Dragan Rubeša

Cannes u znaku pedesete obljetnice

Festival u kojem se zrcali dio filmske povijesti

Film legendarnog Renea Clementa *La Bataille du Rail* nije samo djelo koje je označilo početak i kraj francuskog neorealizma. Tu pseudo-dokumentarističku studiju o bretonskim željezničarima i njihovu sudjelovanju u pokretu otpora karakterizira još jedan zanimljiva pojedinost: bio je laureat prvog Međunarodnog filmskog festivala u Cannesu. No, mnogi filmofili s urođenim smislom za semantiku negirali su ovogodišnji jubilarni značaj te respektabilne priredbe koja je održana između 7. i 18. svibnja, krenuvši od pretpostavke da izrazi poput »pedesete obljetnice« i »osobe u pedesetim godinama« predstavljaju dva različita pojma. I dok su pedantni kroničari uporno pokušavali s njegove rođendanske torte oduzeti dvije svijeće, argumentirajući svoj postupak činjenicom da 1948. i 1950. godine festival nije održan zbog financijskih problema, mitski crveni sag kojim su prekrivene stepenice što vode prema ulazu u *Grand Theatre Lumiere* i ove je godine uspješno odolijevao stampeu svjetske filmske elite praćene blicevima *paparazza* i pogledima brojnih obožavatelja. Jer, za Cannes je ta manifestacija oduvijek predstavljala neku vrstu ekscentričnog cirkusa koji je dvanaest dana u godini punio njegove raskošne hotele glamuroznim zvijezdama, obnaženim starletama, umornim novinarima i holivudskim »tajkunima«, da bi se zatim preko noći, nakon završne festivalske večeri, prizemljio u monotonu letargiju otmjenog kupališnog mjesta. Zato bi možda valjalo poslušati savjet Petera Ustinova koji je jednom izjavio da mu je dolazak u Cannes oduvijek bio koristan jer je u nekoliko dana mogao susresti sve one osobe koje je tijekom ostatka godine pažljivo izbjegavao.

Kako je ovogodišnje 50. jubilarno izdanje Cannesa, svidjelo se to njegovim pedantnim povjesničarima ili ne, predstavljalo i više nego dovoljno jamstvo za dolazak rekordnog broja slavni glumačkih i redateljskih imena, mnogi mediji nisu zanemarili njegov snobovski karakter promatrajući ga poput blaziranog sajma taštine. Ali, taj festival ne funkcionira isključivo po mjeri fotografa i lovaca na senzacije. On je koncipiran po mjeri filmofila i svih onih koji u pokretnim slikama uživaju, ne mareći za njegova mondana zbivanja. Jer, u Cannesu ima mjesta za sve. Njegov univerzum funkcionira kao »melange« celuloidnih kontrasta. Umjetnost i novac. Kaufmann i Scorsese. *Kondom ubojica* i *Kundun*. Hollywood i ostatak svijeta. Celuloidna remekdjela i ultimativni »trash«. Filmski kritičari i trgovci koji nude svoje filmove a da ih nisu ni vidjeli. Stil i vulgarnost. Ali nadasve, Cannes je

festival u čijih se pedeset godina zrcali jedan dio filmske povijesti.

Za sve je »kriv« Jean Renoir

Iako je prvi Međunarodni filmski festival u Cannesu bio 1946. godine, njegova povijest službeno počinje sedam godina prije. Za sve je bio »kriv« slavni Jean Renoir i njegova *Velika iluzija* koju je izbornik venecijanske Mostre godine 1938. odbio uvrstiti u program radi pacifistički orijentiranog rukopisa, što i nije bilo nimalo neobično budući da je glavni festivalski »sponzor« bio Mussolini. Ogorčeno takvom odlukom, francusko ministarstvo kulture je godinu dana poslije (1939.) donijelo odluku o pokretanju vlastitog filmskog festivala. Trebalo je samo odabrati mjesto čiji će mondeni »image« uspješno konkurirati elegantnoj atmosferi venecijanskog Lida u čijem je ozračju i dalje lebdio duh Von Aschenbacha. Izbor je pao na Cannes. No, Francuzi su već tada dokazali da im u festivalskoj organizaciji nema premca. Žirijem je predsjedao slavni Louis Lumiere, a Gary Cooper, Mae West, Douglas Fairbanks i Tyrone Power bile su samo neke od holivudskih zvijezda koje su svojom nazočnošću pokušale festivalu dati prizvuk glamuroznog, dok je reklamna maketa znamenite pariške crkve postavljena na plažu ispred hotela Carlton bila efektna najava filma *Zvonar crkve Notre Dame* redatelja Williama Dieterlea koji je trebao otvoriti manifestaciju. Sve je bilo spremno za veliki početak. Ali Hitlerova invazija na Poljsku spriječila je održavanje festivala. Priredba je otkazana upravo na dan njene svečane inauguracije, a najavljenih 10 festivalskih filmova ubrzo je zamijenio jedan ratni »horror« koji je trajao mnogo duže nego što su to njegovi redatelji očekivali.

Trebalo je dakle proći sedam godina da se na pozornici *Casina Municipal* (starijeg brata festivalske palače koju će Andre Bazin duhovito nazvati samostanom filma), pojavi festivalski direktor Philippe Erlanger, pompozno najavivši početak manifestacije (*Le premier Festival international du cinema est ouvert*). U službenom programu prvog Cannesa (1946.) bila su 44 filma koji su se natjecali za *Grand Prix (Zlatna palma)* uvedena je tek 1955. godine). No, iako su tada među festivalskim laureatima mahom dominirali europski filmaši u rasponu od Clementa (*Bitka za prugu*) i Liana (*Kratki susret*) do Delannoya (*Pastoralna simfonija*) i Rosselinija (*Rim otvoreni grad*), najveće otkriće za filmske kritičare bili su Hitchcockov *Notorious* i Vidorova *Gilda*. Ali kriteriji festivalskog žirija često su bili dijametralno su-

proti od reakcija novinara (i Claude Chabrol se g. 1955. kao filmski kritičar časopisa *Les Cahiers du Cinema* pobunio protiv akademizma koji je znao forsirati žiri u Cannesu, a povod je bila dodjela glavne nagrade Mannoovu *Martyju* iako je najveći festivalski favorit bio prekrasni Mizoguchijev film *Legenda o raspetim ljubavnicima*. Istodobno, godine 1951. Bunuelov film *Los Olvidados* kao najintrigantniji naslov festivalskog programa morao se zadovoljiti jednom od utješnih nagrada, na račun Sjöbergove *Gospođice Julije* i *Čuda u Milanu* Vittoria de Sice (Bunuel se trebao strpiti sve do 1961. godine kad je njegova *Viridiana* osvojila *Zlatnu palmu*).

No, već su prva izdanja Cannesa u ozračju četrdesetih i pedesetih godina dokazala da se njegov izbornik hrabro rukovodio Clementovom maksimom »festival kao prozor u svijet«, ostavljajući u svojoj programskoj koncepciji dovoljno prostora globalnom filmu što dokazuju slučajevi meksičkog redatelja Emilia Fernandez (Maria Candelaria), egipatskog filmaša Youssefa Chahinea (*Le fils du Nil*), Satyajita Raya (*Pater Panchali*), Wajde (*Kanal*) i Kalatozova (*Ždralovi lete*) koji su bili zapaženi kod kritike iako njihovim naslovima, ne računajući ovaj posljednji, žiri nije bio nimalo oduševljen. Tako su u tom periodu trijumfiral i filmovi poput *Svijeta tišine* Jeana-Yvesa Cousteaua, Wylerovo *Prijateljsko uvjeravanje*, Camusov *Crni orfej* i Beckerov *Antoine et Antoinette* — naslovi koji ipak ne zaslužuju epitet festivalskog laureata. No, bilo je to doba u kojem je Croisette izgradila svoj »image« na raskošnom poprsju Simone Sylve, dekolteu Brigitte Bardot i dijamantnoj ogrlici Grace Kelly koji su mnogim posjetiteljima bili važniji od Bergmana i Cocteau, što je potonjeg navelo da se 1953. godine kao predsjednik festivalskog žirija rezignirano upita što uopće traži na toj manifestaciji.

Ali žiri je ponekad znao nagraditi i fascinantiije uratke, poput Reedova *Trećeg čovjeka* (1949.), Cluzotovu *Nadnicu za strah* (1953.) ili Wellesova *Othella* (1952. *ex aequo* s Castellanijevim filmom *Za dva novčića nade*). No, najugodnije iznenađenje bilo je 1954. godine kada je žiri dodijelio *Grand Prix* japanskom redatelju Teinosukeu Kinugasi i njegovu filmu *Vrata pakla*. Jer, taj stilizirani filmaš već se davne 1926. godine afirmirao kao jedan od najradikalnijih redatelja u ozračju japanske kinematografije zahvaljujući ekspresionističkom izričaju njegove šokantne priče o starom ribaru koji se zapošljava kao pazikuća u jednoj umobolnici kako bi bio što bliže svojoj ženi koja je tamo bila na liječenju i istodobno joj pomogao u bijegu (*Stranice ludila*).

Burne šezdesete

Truffautov film *400 udaraca* koji je 1959. osvojio nagradu za režiju i projekcija Godardova filma *Do posljednjeg daha* održana u jednom lokalnom kinu umjesto u glavnoj festivalskoj zgradi bili su znakovita prekretnicu u povijesti Cannesa. U šezdesetim sve je trebalo imati prizvuk »novog«, *Nouvelle Vague*. Cinema Novo iz Brazila (Glauber Rocha). Novi češki film. *Festival International du Film* pretvorio se u *Festival de inconnues* (*Festival nepoznatih*). U paralelnom festivalskom programu *Tjedan kritike* izmjenjivali su se eksperimenti Adolfa Mekasa (*Hallelujah the Hills*) s *cinema ve-*

rite senzibilitetom Chrisa Markera (*La Joli mai*), a Jacques Demy je istodobno u svojim kičastim *Cherbourškim kišobranima* dokazao da i Essova benzinska crpka može biti veoma romantično mjesto (njegov gorko-slatki romantični koktel toliko je oduševio festivalski žiri da mu je g. 1964. dodijelio *Zlatnu palmu*). No, u šezdesetim godinama ponovno je trijumfirao japanski film, mahom se pretplativši na specijalnu nagradu žirija zahvaljujući autorima poput Hiroshija Teshigahare (*Žena na pijesku*), Shinde (*Onibaba*) i estetiziranom rukopisu Masakija Kobayashija (*Harakiri*, *Kwaidan*).

No, u festivalskim šezdesetim godinama trijumfiral i su i etablirani redatelji poput Viscontija (*Gepard*) i Fellinija (*La Dolce Vita*), uz »swinging London« reprezentaciju s Antonioniom (*Blow Up*) i suludim Richardom Lesterom (*The Knack*). Ali ni Cannes nije mirno prebrodio »revolucionarnu« 1968. godinu, nakon što se direkcija festivala solidarizirala s protestima pariških studenata i odlučila prekinuti manifestaciju, iako je već sve bilo spremno za svečanu projekciju Saurine nadrealne extravaganzne *Peppermint Frappe* (jedan od članova žirija bio je i Veljko Bulajić koji se u toj ulozi ponovno našao iduće godine). No, dvoranom je odjeknuo glas Jeana Luca Godarda koji je publici pokušao objasniti da filmovi isključivo pripadaju onima koji ih stvaraju, istaknuvši kako je Saurino djelo ubačeno u festivalski program protiv autorove volje. Zato je zahvaljujući intervenciji Carlosa Saure zaustavljena projekcija njegova filma budući da se u pokretne slike umiješala politika. Jer, ti su događaji nastali i kao rezultat sukoba između radikalno orijentiranih novovalovaca i filmskog *establishmenta* koji je bio naklonjen De Gaulleu.

Ali već iduće godine festival je nastavljen kao da se ništa nije zbilo. Magična formula Dennisa Hoppera i njegova *Easy Ridera* (LSD + putovanja + glazba = pobuna protiv puritanske Amerike) uspješno je funkcionirala i žiri joj je dodijelio 1969. godine nagradu za najbolji debitantski film, koji je ujedno najavio i početak jedne nove festivalske dekade u kojoj je, barem što se tiče prestižne *Zlatne palme*, glavnu riječ vodio američki kvartet u sastavu Altman (*Mash*), Schatzberg (*Strašilo*), Coppola (*Prisluškivanje*) i Scorsese (*Taksist*), ne računajući jubilarnu 25. obljetnicu festivala (1971.) na kojoj je trijumfirao Loseyev *Ljubavni glasnik*. A kad se krajem sedamdesetih godina festivalski žiri umorio od Amerikanaca, *Zlatna palma* je ponovno prešla u ruke europskim filmašima — braći Taviani (*Pade Padrone*), Ermannu Olmiju (*Drvo za klompe*) i Schloendorffu (*Limeni bubanj*). Istodobno, u tom se desetljeću u Cannesu afirmirao nov naraštaj francuskih glumaca, od Depardieua i Patricka Dewaerea, do Isabelle Huppert s kojom nas je upoznao Claude Goretta u svojoj *Čipkarici*.

Era Gillesa Jacoba

Gillo Pontecorvo, sada već bivši selektor venecijanske Mostre, jednom je duhovito izjavio da se njegova uloga festivalskog izbornika bitno ne razlikuje od berača gljiva: berba je najuspješnija nakon kiše. Iako je u košari njegova francuskog kolege Gillesa Jacoba koji je 1978. godine preuzeo selektorsku palicu od Mauricea Bessya tu i tamo znala zalutati i po-

neka otrovnica, on je ipak dokazao da poštuje festivalskog gledatelja, bez obzira forsira li autore koji u svom rukopisu teže imaginaciji, poetičnosti, avanturi, nostalgiji za izgubljenim vrmenom, novim tendencijama, zabavi, misticizmu ili nečem drugom. No, iako se on u svojoj averziji prema »pop-corn filmovima« trudio poštovati publiku, u ozračju ekscesnih osamdesetih godina Cannes se sve više doimao poput filmske tržnice kojom je suvereno vladao židovsko-američki producerski duo Golan i Globus. Kako su oni mahom izgradili svoj ugled na stupidnim komedijama za mladež i superkomercijalnim filmićima o *breakdanceru*, ugovor koji je s njima potpisao Godard glede financiranja *Kralja Leara* samo dokazuje da ljubavni odnos između »arta« i »businessa« može biti vrlo skladan.

No, koliko je u video-euforiji osamdesetih godina jaz između »komercijalnog« i »umjetničkog« postajao sve evidentniji, toliko su se počele osjećati i kvalitativne razlike između natjecateljskog dijela festivala i njegovih paralelnih programa. To je osobito došlo do izražaja u trenutku kada je Jacob osvježio programsku koncepciju uvođenjem selekcije poznatije kao *Određen pogled* (*Un Certain Regard*) koja je uz alternativni program *Četrnaest dana redatelja* (*Quinzaine des Réalisateurs*) sustavno odražavao nekonvencionalnija ideološka i estetska načela njenog sastavljača. I dok je festivalski žiri pored Kurosawe (*Kagemusha*), Gavrasa (*Missing*) i Joffea (*The Mission*) mahom forsirao europski film i njegove sive eminencije (Wenders, Tarkowski, Kusturica, Piatlat), ta ista kinematografija počela je krajem osamdesetih pokazivati znakove umora (slučaj Billea Augusta i njegova *Pellea osvajača*).

Istodobno, paralelni festivalski programi donose suludog Larsa Von Triera koji u svom prvijencu *Element of Crime* hrabro dokazuje da se Borges i Bogart mogu veoma dobro slagati. A *Quinzaine* nas upoznaje sa Spikeom Lejom (*Che's Gotta Have It*) i »anonimnim« Jimom Jarmusheom koji *Zlatnu palmu* nije dobio, iako su tri zakržljale palme zasađene ispred neuglednog motela na Floridi u koji su zalutali njegovi stranci izgubljeni u vremenu i prostoru (*Stranger than Paradise*) djelovale kudikamo privlačnije od onih na Croisetti. I dok festivalski žiri 1989. godine dodjeljuje vodeću nagradu Soderbergu (*Seks, laži i video*), najoriginalniji naslov otkriven je u debitanskom ostvarenju redateljice Jane Campion koje je publiku u Cannesu umornu od europskog autorskog filma konačno upoznao s novozelandskom kinematografijom kao rasadnikom nespornih talenata. Njezin *Sweetie* je tragikomična priča o emotivno nezreloj *punkerici* rastrganoj između praznovjerne sestre i konzervativnog oca koji postupi s njom kao s mentalno zaostali autsajderom, pa ona pronalazi utjehu u prijateljstvu s dječakom iz susjedstva s kojim se psihički nalazi na istoj valnoj dužini. Kada ju otac od srama odbija povesti sa sobom u posjet majci koja je bila zaposlena kao pomoćnica na jednoj farmi, njezin će bijeg završiti tragedijom nakon što se povuče u drvenu kolibu sagrađenu u krošnji ogromnog stabla, namazavši tijelo plavom bojom, nalik na neku nezgrapnu divovsku pticu. Film u kojem autorica tematski istražuje razorne podzemne struje skrivene ispod površine naizgled mirnog i idiličnog novozelandskog predgrađa uništavajući svakodnevne živote njegovih



Orson Welles u Blue Baru na Croisetti (1954.)

stanovnika i pretvarajući ih u čudake nošene iracionalnim ponašanjem, fobijama i mračnim silama nepravedno je bio ugnuran u jedan od paralelnih festivalskih programa, pa je trebalo proći četiri godine do autoričina trijumfnog festivalskog *comebacka* (*The Piano*). Ali, *Sweetie* je ipak ostao njezino najintrigantnije djelo, iako je znakoviti uspjeh *Piana* dokazao da i »art« film može uspješno zadovoljiti tržišne kriterije zahvaljujući prestižnoj filmskoj nagradi i dobro organiziranoj medijskoj kampanji.

Dominacija američkog nezavisnog filma

No, dok je fascinantna australsko-novozelandska kinematografija u Cannesu mahom bila u »getoiziranom« ozračju paralelnih festivalskih programa (Luhmannov *Strictly Ballroom*, transvestitska camp extravaganza Stephena Elliotta *Avanture Priscille kraljice pustinja* i uvrnuti prvijenac redateljice Shirley Barrett *Love serenade* koji je 1996. osvojio *Zlatnu kameru* za najbolji debitantski film), Soderberghov trijumf je najavio veliki *comeback* američkih nezavisnih filmova koji su dominirali festivalom devedesetih godina. Seriju *Zlatnih palmi* počeo je Lynch svojim uznemirujućim filmom *Divlji u srcu* (1990.), da bi je nastavili Joel i Ethan Coen (*Barton Fink*) i »last but not least« — razvikani Tarantino (*Pakleni šund*).

A kada se žiri oslobodio Sundance sindroma (iako je u proteklih nekoliko godina taj sindrom i dalje bio prisutan među sastavljačima paralelnih programa koji su forsirali talentirane filmaše poput Johna Saylesa, Todda Haynesa, Bryana Singera i Gregga Mottole), Cannes je zaintrigirala krvava balkanska tragedija (*Odisejev pogled* Thea Angelopoulou) i *Underground*, groteskna i bučna alegorijska satira redatelja Emira Kusturice — ako se o režiji kao filmskom terminu u Kusturičinom slučaju uopće može govoriti budući da nje u *Undergroundu* zapravo i nema). I kada smo već mislili da će u ovogodišnjem jubilarnom izdanju Cannesa balkanska klaonika postati »out«, Michael Winterbottom je, doduše sa zakašnjenjem od nekoliko godina, ponovno upozorio svijet na njene užase u priči o jednom britanskom ratnom dopisniku koji iz sarajevskog pakla pokušava evakuirati jednu djevojčicu i prebaciti je svojoj obitelji u London (*Welcome to Sarajevo*), dok je tandem Kenović&Sidran u ganutljivu filmu *Savršeni krug* prikazanom u paralelnom programu »Četrna-



Claude Leouch, Jean Louis Goddard, François Truffaut (1968.)

est dana redatelja« istodobno ispisao najiskreniju posvetu Sarajevu i njegovoj »raji«. Jer, dok Winterbottom promatra sarajevsku ratnu tragediju iz perspektive »stranca«, Kenović prodire ovom gradu u dušu.

No, Cannes je u devedesetim godinama bio sklon i istočno-azijskim filmašima. Vijetnamac Tran Anh Hung (*Okus zele- ne papaje*), dobitnik Zlatne kamere za najbolji debitantski film i *Zbogom moja konkubino*, rafinirani, okrutni i vizual- no raskošni ep ambicioznog Chena Keigea o dvoje glumaca pekinške opere čije se tragične sudbine isprepleću u vrtlogu burnih društveno-političkih događaja na kineskom tlu i čiju će životnu patnju nadvladati umjetnost kao simbol vječnog, samo su neki od dojmljivih naslova koje je nagradio festival- ski žiri. Ali najintrigantnija ostvarenja istočnoazijske kine- matografije najčešće su prolazila nezapaženo. Iako je *enfant terrible* suvremenog tajvanskog filma Hou Hsiao Hsien de- vedesetih postao neizostavno ime u festivalskom programu, kontemplativno-minimalistička struktura njegova biografskog filma *Lutkar* o osnivaču poznatog kazališta marioneta u razdoblju japanske okupacije Tajvana, uglavnom je privu- kla samo fanatične poklonike tog uglednog autora bez obzi- ra što mu je 1993. godine žiri dodijelio specijalnu nagradu. No, uz malo strpljenja gledatelji su mogli zaključiti da je ri- ječ o istinskom remek-djelu, što nam je taj intrigantni reda- telj ponovno dokazao nakon dvije godine svojim filmom *Dobri muškarci, dobre žene*. Kako su u većini Hsiao-Hsienov- ih filmova intimne drame njegovih junaka usko povezane sa sudbinom njihove zemlje koja je u vječnoj potrazi za vla- stitim kulturnim identitetom, to isprepletanje »osobnog« i »političkog« autor pokazuje u filmu *Dobri muškarci, dobre žene* kroz tragičnu sudbinu dviju žena: jedna je glumica, a druga lik koji ona glumi i s kojim se poistovjećuje — lik žene koja se kao dragovoljac bori u ratu protiv Japana i čijeg su- pruga ubijaju tajvanski nacionalisti jer je bio pripadnik ko- munističke opozicije. No, kako bi Hsiao-Hsien istaknuo da revolucionarne ideale iz prošlosti preko noći zamjenjuje ma- terijalni prestiž kao simbol suvremenog Tajvana (iako te teme imaju univerzalni značaj), on uz svoje dvije priče — onu koja je »film u filmu« i onu iz sumnjive prošlosti glavne junakinje — ubacuje i treću storiju s elementima trilera koja

se događa u sadašnjosti, kad glumica počinje dobivati miste- riozne fax poruke.

I u svojem najnovijem filmu *Zbogom jugu* koji je bio prika- zan na prošlogodišnjem Cannesu, redatelj se vraća suvreme- nom Tajvanu. No, priča o »mobitel« naraštaju novokompo- niranih poduzetnika bitno se razlikuje od autorovih prijaš- njih ostvarenja i u dramaturgiji njegovih kadrova začinjnih eksplozivnim *soundtrackom* kojim dominiraju tajvanski *alter-rock bandovi*. Nažalost, ta dva filma prošla su u Canne- su gotovo nezapaženo iako su njegovi filmovi *Dobri muškar- ci, dobre žene* i *Zbogom jugu* bili najintrigantniji naslovi koji su se u posljednjih desetak godina mogli vidjeti na toj mani- festaciji, istodobno ističući tradicionalni disparitet u kriteri- jima na realciji festivalski žiri-akreditirani novinari.

Festivalski žiri osuđuje nasilje

Za razliku od lanjskog izdanja festivala koje je obilovalo mnoštvom zanimljivih naslova (od Saylesove *Usamljene zvi- jezde* do Leighovih *Tajni i laži* i crnohumornog *Farga* braće Coen), ovogodišnji jubilarni Cannes nije se mogao pohvaliti kvalitetnim programom, što se u prvom redu odnosi na nje- gov natjecateljski dio. Poseban slučaj je festivalski slavodo- bitnik, iranski antirežimski filmaš Abbas Kiarostami i njego- va egzistencijalna poema *Okus trešnje*, čiji je dolazak u Can- nes bio nesiguran do posljednjeg trenutka budući da se nje- gov hrabri film našao na crnoj listi iranskih vlasti. I što je bila veća nesigurnost za njegov dolazak na festival (sa slič- nim problemima suočili su se i neki kineski autori), to su ovacije u dvorani uoči projekcije filma bile snažnije. Da li će film stići na vrijeme? Da li će se održati njegova projekcija bez obzira što ga selektor nije uvrstio u službeni festivalski katalog? Hoće li iranske vlasti dati *Okusu trešnje* dopuštenje

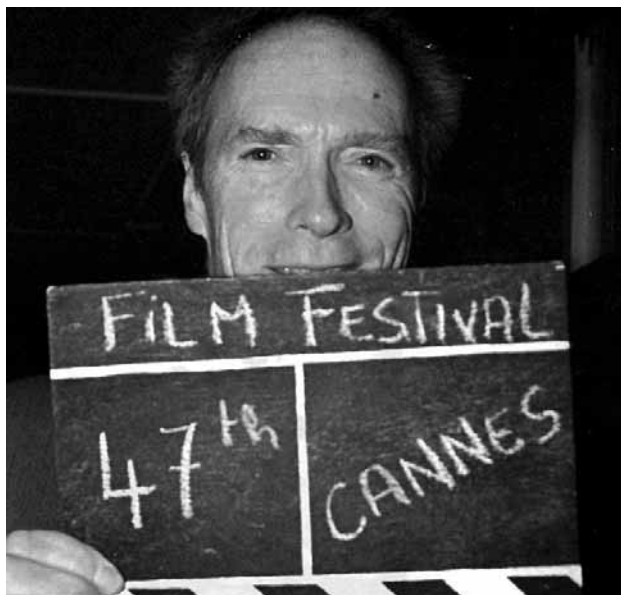


Grace Kelly (1955.)

za inozemnu distribuciju? Ta su se pitanja najčešće mogla čuti u festivalskim kuloarima. Jer, riječ je o autoru koji je filmofilima kulturna figura *par excellence* (gotovo da i nema festivala na čijem se programu nije našla jedna od njegovih rafiniranih alegorija). Što je to toliko fasciniralo žiri u njegovu poetski intoniranom rukopisu? Umoran od života, njegov glavni junak odlučuje izvršiti samoubojstvo, besciljno tumačajući svojim *land roverom* kroz neugledni pejzaž nekog kamenoloma u potrazi za osobom koju će tijekom vožnje pokušati nagovoriti da idućeg jutra prekrije njegovo tijelo zemljom kako ne bi postao meta nasrtljivih gavrana. No, bez obzira na depresivni ton autorove priče dugih i sporih kadrova, Kiarostami koristi film kao sredstvo kojim će distancirati gledatelja od emocija te u završnoj sekvenci izvodi nagli narativni zaokret vrativši nas u realnost: među članovima neke TV-ekipe koja snima skupinu vojnika prepoznat ćemo i njegova glavnog junaka. Uostalom, ne kazuje li nam optimistički intonirani naslov drugog dijela autorove pastoralne trilogije da život ide dalje? Zato možemo zahvaliti žiriju da je svojim izborom festivalskih laureata barem osudio celuloidno nasilje koje je dominiralo njegovim programima.

Tome u prilog ide i nagrada za životno djelo koju je žiri dodijelio egipatskom veteranu, sedamdesetdvogodišnjem Youssefu Chahineu i njegovu prodornom krik protiv ideološkog ekstremizma (*Sudbina*), uz prestižni *Grand Prix* koji je zaslužio primio kanadski filmaš Atom Egoyan, autor prekrasnog filma *The Sweet Hereafter* u kojem suptilno tematizira čovjekov odnos prema gubitku svojih najbližih i eksploataciju tuđe nevolje u komercijalne svrhe, a da ni u jednom trenutku ne svodi svoj bizarni rukopis na moralnu propovijed.

Ali, Chahine nije jedini veteran među festivalskim laureatima. Stari lisac Shohei Imamura (*Jegulja*), dobitnik *Zlatne palme ex aequo* za svoju priču o bivšem zatvoreniku čiji se život naglo mijenja nakon spasavanja djevojke koja je poku-



Clint Eastwood, predsjednik žirija (1994.)



Goli u sedlu (1969.): Dennis Hopper, Peter Fonda, Jack Nicholson

šala izvršiti samoubojstvo, dokazao je da može snimiti film koji se stilski doima toliko svjež i inovativno da nimalo ne zaostaje za rukopisom najmlađeg naraštaja japanskih autora. Jer, osim tih naslova gotovo da i nije bilo filmova u službenoj selekciji čiji bi autor privukao svojim inteligentnim rukopisom, ne računajući duhoviti film ceste Manuela Poiriera (*Western*), bravurnog Nicka Cassavetesa (*She's So Lovely*), te Tajvanca Anga Leeja na (privremenom?) radu u USA i njegovu fresku o jednoj umornoj generaciji sedamdesetih koja je doživjela sveopću krizu identiteta, potrošivši vlastitu energiju (*The Ice Storm*).

Smrt kao unosan posao

Ako su u većini festivalskih filmova trijumfirali smrt ili nasilje, je li tome krivac film koji eksploatira te teme ili je svijet zaista toliko ružan da ga se drugačije i ne može opisivati? Smrt kao unosan posao. Smrt kao zabava. Smrt kao umjetnost. Smrt kao predmet seksualne požude. Smrt kao sudbina. Smrt na sto načina. Ali festivalska publika očito nije raspoložena prema autorima koji od svojih junaka zahtijevaju da odaberu krajnje moguće rješenje kako bi preživjeli. Najprije je glavni junak iritantnog prvijenca *The Brave* Johnnyja Deppa odlučio prodati svoje tijelo i prihvatiti ulogu u »snuff« filmu (film u kojem ubojstva i prizori nasilja nisu fingirani nego se zaista zbivaju ispred kamere), ne bi li svojoj obitelji osigurao egzistenciju i spriječio rušenje njihove barake sklepane uz golemo odlagalište smeća. A zatim je Mathieu Kassovitz poslao svog protagonistu na kratki tečaj iz ubijanja kod jednog umirovljenog »killera«, pretvarajući svoj film istodobno u retorički okrugli stol o temi *TV-kao medij koji eksploatira nasilje*. Jer, u njegovu filmu *Assassins* gotovo da i nema kadra u koji nije ugrao televizijski ekran, a nije izostao ni kompletni reklamni spot za sportsku odjeću »Nike« iako nije posve jasno je li ga Kassovitz prikazao iz obveze prema sponzoru ili je pokušao istaknuti njegovu okrutnu poetiku (ako je riječ o potonjem, onda je rezultat i više nego banalan). Tu retoriku nije uspio izbjeći ni Wenders u najnovijem filmu *The End of Violence* u kojem se pozabavio fenomenologijom nasilja, a da ga pri tome ipak ne koristi

kao dominantno izražajno sredstvo. Istodobno, njegov austrijski kolega Michael Haneke (*Funny Games*) pretvara svoj uznemirujući film u celuloidni traktat o načinima na koje gledatelj percipira nasilje. No, vrhunac festivalskih bizarnosti predstavljao je film *Kissed* kanadske autorice Lynn Stopkewich koja se pozabavila motivom nekrofilije, zaposlivši svoju junakinju u jednom pogrebnom poduzeću ne bi li tamo mogla realizirati svoja zabranjena seksualna maštanja. Pri tome redateljica stiliziranim rukopisom pokušava njezine devijacije začiniti poetskim elementima (»Vidjela sam tijela koja sjaje poput zvijezda«, govori ona svom prijatelju) iako se njezina igra doima poput loše ispričanog vica.

No, kako se ovogodišnji Cannes približavao kraju, postajalo je sve jasnije da je osim nasilja jedini pravi trend predstavlja-



Ovogodišnji laureat Abbas Kiarostami u društvu sa Shohreh Salimi, glavnom glumcem u filmu *Jegulja*

la pojava čitavog niza filmova s homoseksualnom tematikom. Jer, nijedna skupina autora bliskog tematskog interesa ove godine u Cannesu nije uspjela sastaviti ni približno tako brojnu reprezentaciju kao što su to bili filmaši fascinirani autsajderskom *gay* prolemtikom. Ne računajući nekrofile, pedofili i heteroseksualci, dosadašnji miljenici festivalskih selektora, mahom su zakazali. Istodobno, muškarci su jedan drugom izjavljivali ljubav (i mnogo više od toga) na svim meridijanima i paralelama, od istambulskih hamama (Ozpakteva *Turska kupelj*), argentinskih plesnih dvorana i neuglednih hotelskih soba (*Happy Together* Wong Kar Waija), gvinejskih predgrađa (*Dakan*), koncentracijskih logora (Mathiasov *Bent*) i u sjeni Zabranjenoga grada, kao što nam je to dokazao hrabri film *Istočna palača, zapadna palača*, provokativna studija Zhanga Yuana o pekinškoj *gay* supkulturi u kojoj autor secira ponižavajući odnos jednog homića i ambivalentnog murjaka koji ga je nakon racije priveo u policijsku stanicu.

Nakon završne večeri dodjele nagrada spustila se na pozornicu festivalska zavjesa. Iza nje su mahom ostali potoci krvi i hrpa unakaženih leševa, kao na kraju neke elizabetinske drame. A od reklamne makete pariške crkve Notre Dame koju je organizator festivala postavio na plažu davne 1939. godine do kartonske figure dinosaurusu koja je unakazila ulaz u raskošni *Carlton* kao reklama za potencijalni Spielbergov ljetni megahit *Jurski park 2: Izgubljeni svijet* protekla je cijela vječnost. Dovoljno za jednu malu rođendansku tortu spravljenju po receptu »krv, znoj, suze, nasilje, mržnja, smrt i ljubav«. Prema Douglasu Sirku, to je film.

Dragan Rubeša

Cannes film festival — under the mark of its fifty anniversary

UDC 791.61

An historical overview article of the fifty years of Cannes Film Festival accompanied by the review of the this year issue of the Festival. The main trends as well as representative individual films are mentioned.

Cannes film festival was initiated in 1939 as the reaction to the Venice film festival political refusal of Renoir's *Great Illusion*, but it actually started after the Second World War, in 1946. At the first, there was a marked predominance of European films, though the Clement's conception of the »festival as the window into the world« was followed too, and the Cannes film festival have had a reserved space to the representatives of the worldwide films (USA, Mexico, India, Japan, Egypt, Poland, SSSR). From the beginning there was a noticed split among the jury decisions and the film critic reception. The split was compensated

during the sixties by the establishment of subsidiary programme of the Week of Film Critics. The sixties were specially open to the »new film« — nouvelle vague, cinema novo etc. — and the festival started to function as the »Festival de inconnues«. The 1968. did not miss the festival: the voice of Godard was remembered asking for the filmmaker's control of their films. The period of the Gilles Jacob (1978-) was marked by the attempt to satisfy the festival audience so the festival became more pronounced »film market«, but the more marked division among the commercial and art film in eighties was institutionalized by the introduction of specific selections (Un Certain Regard; Quinzaine des Realisateurs) where the more exclusive artistic films and directors were presented. In late eighties and the beginning of nineties the emphasis on the American independent film was present, but the nineties were more marked by the preference for east Asian filmmakers. The anniversary Festival was not marked by a good programme: besides some interesting and valuable films, there was a predominance of violence films, with overrepresented killings, and quite a number of films fascinated by the gay problems. The birthday cake based on the recipe »blood, sweat, tears, violence, hate, death and love« is a long way distant from the idyllic beginnings of the Festival, but, according to the Douglas Sirk — it is all the film is about.

Petar Krelja (priređio)

Kanski laureati

1946.

Grand Prix

Zemlja će biti crvena (Bodil Ipsen, Lau Lauritzen, Danska)

Izgubljeni izlet (Billy Wilder, SAD)

Pastoralna simfonija (Jean Delannoy, Francuska)

Kratak susret (David Lean, Velika Britanija)

Donji grad (Chetan Anand, Indija)

Rim, otvoreni grad (Roberto Rossellini, Italija)

Maria Candelaria (Emilio Fernandez, Meksiko)

Pokus (Alf Sjöberg, Švedska)

Posljednja šansa (Leopold Linberg, Švicarska)

Ljudi bez krila (M. Cap, Čehoslovačka)

Veliki preokret (F. Ermler, SSSR)

1947.

Najbolji psihološko-ljubavni film

Antoine i Antoinette (Jacques Becker, Francuska)

Najbolji policijsko-avanturistički film

Prokletnici (Rene Clement, Francuska)

Najbolji socijalni film

Unakrsna vatra (Edward Dmytryk, SAD)

Najbolja glazbena komedija

Ziegfeld Follies (Vincente Minnelli, SAD)

Najbolji crtani film

Dumbo (Walt Disney, SAD)

Najbolji dokumentarac

Poplave u Poljskoj

1949.

Grand Prix

Treći čovjek (Carol Reed, Velika Britanija)

1951.

Grand Prix (ex aequo)

Čudo u Milanu (Vittorio de Sica, Italija)

Gospodica Julija (Alf Sjöberg, Švedska)

1952.

Grand Prix (ex aequo)

Za dva novčića nade (Renato Castellani, Italija)

Othello (Orson Welles, Maroko)

1953.

Grand Prix

Nadnica za strah (Henri-Georges Clouzot, Francuska)

1954.

Grand Prix

Vrata pakla (Teinosuke Kinugasa, Japan)

1955.

Zlatna Palma

Marty (Delbert Mann, SAD)

1956.

Zlatna Palma

Svijet tišine (Jacques-Yves Cousteau, Louis Malle, Francuska)

1957.

Zlatna Palma

Prijateljsko uvjerenje (William Wyler, SAD)

1958.

Zlatna Palma

Ždralovi lete (M. Kalatozov, SSSR)

1959.

Zlatna Palma

Crni Orfej (Marcel Camus, Francuska)

1960.

Zlatna Palma

Slatki život (Federico Fellini, Italija)

1961.

Zlatna Palma (ex aequo)

Viridiana (Luis Bunuel, Španjolska)

Tako duga odsutnost (Henri Colpi, Francuska)

1962.

Zlatna Palma

Dana riječ (Anselmo Duarte, Brazil)

1963.

Grand Prix

Gepard (Luchino Visconti, Italija)

1964.

Grand Prix

Šerbarski kišobrani (Jacques Demy, Francuska)

1965.

Grand Prix

Šarm... i kako ga steći (Richard Lester, Velika Britanija)

1966.

Grand Prix (ex aequo)

Jedan muškarac, jedna žena (Claude Lelouch, Francuska)

Gospođe i gospoda (Pietro Germi, Italija)

1967.

Grand Prix

Povećanje (Michelangelo Antonioni)

1969.

Grand Prix

Kad bi... (Lindsay Anderson, Velika Britanija)

1970.

Grand Prix

M.A.S.H (Robert Altman, SAD)

1971.

Grand Prix

Ljubavni glasnik (Joseph Losey, Velika Britanija)

1972.

Grand Prix

Radnička klasa ide u raj (Elio Petri, Italija)

1973.

Grand Prix (ex aequo)

Strašilo (Jerry Schatzberg, SAD)

Zabluda (Alan Bridges, Velika Britanija)

1974.

Grand Prix

Prisluškivanje (Francis Ford Coppola, SAD)

1975.

Zlatna Palma

Kronika vrelih godina (Mohamed Lakhdar Hamina, Alžir)

1976.

Zlatna Palma

Taksist (Martin Scorsese, SAD)

1977.

Zlatna Palma

Ja sam Bog otac (Paolo i Vittorio Taviani, Italija)

1978.

Zlatna Palma

Stablo za klompe (Ermanno Olmi, Italija)

1979.

Zlatna Palma (ex aequo)

Limeni bubanj (Volker Schlöndorff, SR Njemačka)

Apokalipsa danas (Francis Ford Coppola, SAD)

1980.

Zlatna Palma (ex aequo)

Kagemusha (Akira Kurosawa, Japan)

Sav taj jazz (Bob Fosse, SAD)

1981.

Zlatna Palma

Čovjek od željeza (Andrzej Wajda, Poljska)

1982.

Zlatna Palma (ex aequo)

Nestali (Costa-Gavras, SAD)

Put (Yilmaz Guney, Turska)

1983.

Zlatna Palma

Balada o Narayami (Shohei Imamura, Japan)

1984.

Zlatna Palma

Pariz, Texas (Wim Wenders, SR Njemačka, Francuska)

1985.

Zlatna Palma

Otac na službenom putu (Emir Kusturica, Jugoslavija)

1986.

Zlatna Palma

Misija (Roland Joffe, Velika Britanija)

1987.

Zlatna Palma

Pod suncem sotone (Maurice Pialat, Francuska)

1988.

Zlatna Palma

Pelle osvajač (Bille August, Danska)

1989.

Zlatna Palma

Sex, laži i video (Steven Soderbergh, SAD)

1990.

Zlatna Palma

Divlji u srcu (David Lynch, SAD)

1991.

Zlatna Palma

Barton Fink (Joel i Ethan Coen, SAD)

1992.

Zlatna Palma

Najbolje namjere (Bille August, Švedska)

1993.

Zlatna Palma (ex aequo)

Piano (Jane Campion, SAD)

Zbogom moja konkubino (Chen Kaige, Kina)

1994.

Zlatna Palma

Pulp Fiction (Quentin Tarantino, SAD)

1995.

Zlatna Palma

Underground (Emir Kusturica, SR Jugoslavija)

1996.

Zlatna Palma

Tajne i laži (Mike Leigh, Velika Britanija)

1997.

Zlatna Palma (ex aequo)

Okus trešnje (Abbas Kiarostami, Iran)

Jegulje (Shohei Imamura, Japan)

Rada Šešić

Creteil — festival autorica

Biti na festivalu žena autora odista je neobično iskustvo. Ne zato što su redateljice tamo drukčije osobe nego autori ili autorice koji stižu na spolno nediskriminativne filmske festivale, nego zato što organizacijski koncept a priori nameće jednu novu, meni manje poznatu i krajnje ne-filmsku dimenziju. A to je solidarnost feministica, međusobno poštovanje i *blagonaklonost koja izvire iz činjenice da su osobe koje komuniciraju istoga spola. No, taj podatak ni malo nas ne zbližava unutar našeg pogleda na filmsku umjetnost i onog što i kako jezikom filma možemo o svijetu progovoriti. Srećom, direktorica festivala i selektorica programa, Jackie Buet, iako pojavom nalik stereotipu feministice, nije koncipirala program prema sociološki ili politički orijentiranom ženskom načelu nego je u znatnoj mjeri poštovala kinestetičke odlike djela.

Tako su se u programu za nagrade našla tri vrlo zanimljiva filma:

Plutajući život hongkongške redateljice Clare Law koja živi u Australiji, *Tri povjesti* Ruskinje Kire Muratove i *Bolshe vita* Mađarice Iboyle Fekete. Jedan od filmova na čijem se prikazivanju u dvorani prepunoj posjetitelja bukvalno nije moglo doći do kisika, je film *Ženske perverzije* Amerikanke Susan Streitfeld. No, festivali nas nužno navode i na odluke o tome koji film gledati (koje se ponekad pokazu posve pogrešnim) — kao što je bilo u slučaju ovog filma, kad je moj izbor bio gledanje ne osobito dobrog dokumentarca o ratu u Bosni. Zato u ovom tekstu neće biti osvrta na *Ženske perverzije*.

U konkurenciji za nagrade, tog najstarijeg i najelitnijeg festivala žena autora, bio je i hrvatski film *Prepoznavanje* Snježane Tribuson. Biti izabran za sudjelovanje na tom festivalu znači imati projekciju u ogromnoj dvorani *Kuće kulture* u Creteilu, predgrađu Pariza, gdje se Festival održava, imati elitni termin od osam sati uvečer, a to uglavnom znači i imati punu dvoranu publike.

Hrvatska je bila predstavljena s još dva filma. *Vrijeme za Oje* Kodar prikazan je u gradskom kinu izvan festivalskog centra, a *Noć za slušanje* Jelene Rajković, kao i prethodni film, u programu *Redateljice Srednje i Istočne Europe*, ali s projekcijama u *Kući kulture*.

Tri spomenuta filma u programu za nagrade imaju jednu zajedničku značajku, a to je pogled na socijalne i ekonomske promjene u društvu. *Plutajući život* govori o Kineskoj obitelji koja se seli s Istoka na Zapad. Redateljica nastavlja stilski

pristup iz filmova *Jesenji mjesec* i *Iskušenje redovnika*, djela koja su na festivalima u Montpellieru i Creteilu prethodne godine, osvojila najviša priznanja. Komponirajući svaki kadar u maniru minimalizma, uz izuzetno sofisticirani spori ritam, redateljica govori o vrijednostima u obitelji i sukobima koji nastaju njezinim raspadom.

Film *Bolshe Vita* na vrlo zanimljiv način simulira dokumentaristički pristup. Redateljica je inkorporirala snimke stvarnih zbivanja u istočno-europskom bloku s kraja osamdesetih s igranim dijelovima svoje filmske radnje. Priča govori o susretu mladića s Istoka, iz Rusije, i djevojaka sa Zapada, iz Velike Britanije i Amerike, u vrijeme kolapsa komunizma i uoči početka ekonomskog kaosa. Redateljica iz Budimpešte, Iboyla Fekete, surađivala je prije na scenarijima Gyorgya Szomjasa i to je bio njezin debi u igranoj produkciji.

Kira Muratova je s druge strane, vrlo iskusna autorica. Njezin *Ostenički sindrom* još je prije 10 godina osvojio nagrade u Berlinu i Creteilu, a idući su joj filmovi bili u konkurenciji na festivalima u Veneciji i Locarnu. Iako u skoro svakom filmu Muratova na neki način govori o nasilju i smrti, *Ostenički sindrom* posvećen je isključivo tome — troje ljudi počinu tri zločina.

No, u pozadini same priče nalazi se analiza čovjeka, njegovih tamnih strana i društva koje stvara okvir bilo čijeg života. Uplitanje zapadnjačkih i istočnjačkih vrijednosnih kriterija u već postojeće, prije strukturirano društvo, dovodi do pomicanja granica normalnosti.

Bosna i Hercegovina je, pored Bugarske i Turske, u programu *Autorice Srednje i Istočne Europe* imala najviše filmova. Zaključio bi netko prema katalogu festivala da je stvaralaštvo žena redatelja u Sarajevu impresivno. No, zapravo, bio je tamo samo jedan film redateljice iz Bosne i Hercegovine, Mirjane Zoranović, koja je skoro cijeli rat snimala filmove u Tuzli i oko nje. Ta, iz prijeratnih dana poznata i cijenjena dokumentaristica, koja je ovoga puta predstavljena s filmom *Europski ljubavlj*, bilježila je kamerom privremene stanovnice bolnice, ranjene i bolesne, ostavljene i zaboravljene. Film je bio nagrađen na festivalu u Krakovu. Drugi bosanski film *Dnevnik redatelja* djelo je Mirze Idrizovića za kojeg su mi organizatorice tvrdile da je takodjer žena. Na žalost, Mirza nije, iako je bilo planirano, stigao na Festival da demantira pogrešne hipoteze. Ostale filmove u ovom programu, realizirale su strankinje od kojih je Edina Ajrulovski jedina bosanskog porijekla, iako Francuskinja državljanstvom.

19^e FESTIVAL INTERNATIONAL . MAISON DES ARTS . CRÉTEIL VAL-DE-MARNE . TEL. 01 49 80 38 98

FILMS DE FEMMES



14 AU 23 MARS 1997



I. Fekete: Bolshe Vita



M. F. Warsinski: Glasovi iz Sarajeva

U njenu filmu *Suvenir iz Bosne* prognanici govore... govore... plaču... Cijeli film snimljen je skoro u istom izrežu.

Kao bosanski prikazan je i film *Prizivanje duhova* Mandy Jacobson i Karmen Jelinčić. Da podsjetimo, to je dokumentarni film o dvjema silovanim ženama iz Prijedora, Hrvatice i Muslimanki, koje zavjetuju svoju budućnost potrazi za pravdom. Film koji je izazvao puno pozornosti je dokumentarac *Glasovi iz Sarajeva* redateljice Marije Fuglevaag Warsinski. Ta je Norvežanka poljskog podrijetla, provela toliko vremena tijekom rata u Bosni da je čak naučila naš jezik, sprijateljila se s mnoštvom Bosanaca, snimila film o logoru u Omarskoj, a nakon toga, film o trojici Sarajevskih intelektualaca.

Nermin Tulić, glumac kojem je bomba raznijela obje noge, pisac Marko Vesović, te pjesnik i scenarist Abdulah Sidran, govore u *Glasovima iz Sarajeva* o sebi, o gradu, o zločincima, od kojih su neki bili njihovi vrlo prisni prijatelji, o osjećaju gubitka slobode, o mržnji i ljubavi. Iako je taj film u Norveškoj ocijenjen kao pro-bosanski i istodobno kao anti-srpski, autorica je, bez puno intervencija, dala samo priliku trojici Sarajlija koji su sva 43 mjeseca granatiranja i gladi proveli u svojem gradu, da izraze misli i osjećaje.

Film koji je prikazan posljednje festivalske večeri kao jedan od »udarnih« filmova Festivala bio je *Putovanje Balkanom* Kanadanke Brende Longfellow. Redateljica, izrazita femini-



J. Rajković: Noć za slušanje



S. Tribuson: Prepoznavanje

kon toga postala počasni član festivalskog uređivačkog tijela. Ono što izdvaja taj festival od ostalih je briga organizatora za autore koji su osvojili neku od nagrada. Festival je povezan s distributerima i televizijom u Francuskoj, te su prilike za prodaju puno veće za svaki film prikazan u konkurenciji.

Kulturološki gledano, ono što je osobito zanimljivo na festivalu, razlika je između tematskih odrednica filmova koji stižu s Istoka i sa Zapada. Iako zvuči apsurno, žene na Zapadu još se bore za mogućnost iskazivanja osobnosti, za svoja prava u društvu, šokirane su još pojavom da muškarci vladaju u pojedinim oblastima života itd. Filmovi autorica sa Za-

stica, napravila je vrlo zanimljiv videozapis, dnevnikačkog tipa, o svojim susretima sa ženama u Hrvatskoj, Bosni i Srbiji. S puno razumijevanja i naklonosti za priče svojih sugovornica, autorica je pokušala objasniti položaj žena u ratu, iznoseći istodobno svoje osobne osjećaje spram problema, svoje dvojbe, bojazni, razmišljanja. Film se doima vrlo iskrenim, izrazito je dirljiv i topao. No, nakon gledanja tog cjelovečernjeg dokumentarca, dobije se dojam da je rat zapravo bio više u Beogradu negoli u Sarajevu, da su žene Srbije puno više patile nego žene u drugim krajevima kao i da je većina stanovnika Beograda uvijek bila samo za mir i nikada za rat. Taj dojam sam čak osobno provjerila razgovarajući nakon projekcije s nekoliko strankinja — bile su krajnje zbunjene i činilo im se da su nešto propustile u praćenju uzroka i posljedica rata. Osim toga, *Putovanje Balkanom* je nepotrebno opterećeno borbom feministica, osobito u Beogradu, za prihvaćanje lezbijske ljubavi, za slobodu njihova seksualnog opredjeljenja. Pitanje rata i ljubavi lezbijki ne idu tako lako zajedno.

U programu posljednje festivalske večeri prikazan je kratki film Vesne Ljubić *Iluzionisti*. Ta je autorica prošle godine filmom *Ecce homo* osvojila glavnu nagradu publike, te je na-

pada uglavnom analiziraju osobnu seksualnost, okupiranost vlastitim tijelom (finski film *Graciozna tijela*), nastoje rušiti seksualne tabue (američki film *Divlje karte*), razmatraju zaljubljenost dviju žena (američki film *Ubojica i ubojica*). Filmovi tih autorica su izrazito osobni, analiziraju odnos u vlastitoj obitelji, problem pronalaženja osobnog identiteta. S druge strane, autorice s Istoka promatraju u filmovima ženu u određenom društvenom sklopu, govore također o sebi ali preko globalnih pojmova kao sto su: rat i mir, zločin nad čovjekom, nasilje nad osnovnim ljudskim slobodama, ograničenja koja proizlaze iz vezanosti za obitelj itd. Može se nekom učiniti kako žene na Istoku nemaju nikakvih, pa ni osnovnih ljudskih sloboda, te o specifičnim ženskim slobodama ne stignu ni progovoriti, međutim, razgovarajući s nekima od autorica moglo bi se zaključiti da one nisu primarno ugrožene u svojoj sredini kao žene, nego kao ljudska bića uopće. Izlaz koje one sugeriraju svojim filmovima, bilo da je riječ o ratu u Bosni, o problemima u Albaniji ili postkomunističkim sindromima je u većoj senzibilnosti zapadnog svijeta na sve ono sto se zove »nasilje nad ljudskim slobodama«.

Rada Šešić

19th international woman film festival in Creteil

UDC 791.61

A review article on the film festival (14-23 March 1997) in Cr, tail, in the neighbourhood of Paris. The festival consistently attempts to present the film by women directors. This year a special section and several discussions on the festival were dedicated to the »Woman Directors from Central and Eastern Europe«. The article deal with the conception of the festival, with some individual films, and with some principle differences among the Western directors and those coming from the East.

Robert Murk

Béla Tár i mađarska rapsodija

Bogata i vrlo autentična mađarska kinematografija relativno je nepoznata hrvatskim gledateljima. Iznimku čine pojedina ostvarenja redatelja kao što su Miklos Jancso i Istvan Szabocija je djela naša publika imala prilike vidjeti bilo u zagrebačkom Artkinu ili putem televizije. Publike zainteresirane za otkrivanje recentnije mađarske produkcije ima, za što je dokaz puna dvorana zagrebačke Kinoteke prilikom nedavne projekcije mađarskog filma *Sotonski tango* redatelja Béla Tárra. Film je pobudio velik interes ne samo zbog svog stilskog i narativnog otklona ili crno-bijele ekspresivnosti, nego ponajprije zbog neuobičajene duljine od sedam i pol sati. *Sotonski tango* bio je u središtu filmskih zbivanja i u Parizu gdje je prije nekoliko mjeseci održana retrospektiva filmova tog suvremenog mađarskog redatelja.

Tko je Béla Tár?

Već u početku amaterskog bavljenja filmom Tár je snimio svoj prvi dugometražni film (*Zajedničko gnijezdo*, 1977.) za

samo četiri dana. Zatim je pohađao i filmsku školu u Budimpešti. Početkom osamdesetih osnovao je s ostalim mađarskim sineastima toga doba nezavisni studio Tarsulas koji mađarska vlada ubrzo zabranjuje. Zbog slabih financijskih uvjeta u mađarskoj filmskoj industriji (kao i u ostalim zemljama Istočne Europe) Tár nema prilike često snimati. Za snimanje sedmosatnog filma *Sotonski tango* bile su mu potrebne četiri godine (1991.-94.). Ono što fascinira u Tárovom filmografiji (šest dugometražnih filmova od *Zajedničkog gnijezda* 1977. do *Sotonskog tanga* 1994.) jest koliko je prodorna i promjenljiva stila. U prvim filmovima koristi minimalnu naraciju portretirajući likove mađarske realne svakodnevnice s istaknutim socijalnim tonom. Poslije, Béla Tár više nije smatrao da film može promijeniti svijet, pa odbacuje političke naglaske iz svog dijela, snimajući životne trenutke običnog čovjeka, približavajući se preko njegova duševnog stanja metafizičkom korijenju bića.



Socijalna nijansa prvih filmova

U Tárrovim prvim filmovima socijalno-psihološki aspekt bio je esencijalnom okosnicom; čovjek u ondašnjem mađarskom društvu nije bio sretan. Sami naslovi filmova dovoljno govore koji su socijalni motivi konstituirali njegove prve radove: *Zajedničko gnijezdo*, *Autsajder* (1980.), *Montažna veza* (1982.). Tipičan lik tih filmova je mađarski radnik, čija se bi-jeda i depresija polako degradira u utopijskom horizontu tog razdoblja. Estetska ideologija također je dio te utopije. Radovi tog mađarskog sineasta iskustvo su skupine: brza snimanja, poluimprovizacije, potpuna sloboda izražavanja kod glumaca. Prostor i distanca osovina su Tárrovih filmova. Kako uspostaviti odnos s drugima, slijediti njihove pokrete, ne izgubiti ih, kako izbjeći da prostor između dva bića, tijela, ne postane neprolazna barijera, kako spriječiti to udalja-vanje? Tárov pristup je u mimikriji reprezentacije pomoću pokretne kamere koja destabilizira kadar, česta uporaba kru-pnog plana koji ponekad ulazi i u apstrakciju ali uvijek u samu srž stvari, u beskonačnu izražajnost ljudskog lica. Béla Tarr ne vjeruje toliko u snagu čovjeka; ističe čovjekovu ne-moć, njegovu ontološku samoću.

Metafizički filmski stil i *Sotonski tango*

Motiv otuđenosti istaknut je u posljednja dva filma Béla Tárra. No, filmovi *Izgubljenost* (1987.) i *Sotonski tango* mnogo su hermetičniji čime se snažnije ostvaruje metafizič-nost. Do izražaja sad dolazi vrijeme kojem likovi ne mogu pobjeći, a prostor dobiva veće metafizičko značenje — ogo-ljela prostranstva mađarskih polja, depresivnost napuštenih sela gdje vječno pada kiša, a prolom oblaka figurativno su-gerira propast. U takvu prostoru vrijeme okružuje likove. Važna je osobita Tárova figuracija vremena: dugo izlaženje krava iz staje na početku filma, čovjekov dugi prijelaz preko polja itd. Svi ti elementi razvijaju ozračje depresije i očekiva-nja dolaska Mesije, koji je zapravo šarlatan. Sama priča sa-drži političke konotacije, no vrijednost filma je u narativnim i stilističkim elementima. Film je kompozicijski sastavljen od dvanaest poglavlja, ali njihova narativna linija slijedi tango; šest »koraka« naprijed, šest nazad, što znači da film završa-va tamo gdje je i počeo.

Ekstremna stilizacija ostvarena je dugim kadrovima te crno-bijelim nijansiranjem što uvjetuje tmurnu atmosferu. Istroše-na lica i usporeni pokreti likova ističu njihov očaj. Glazba vrlo teškog i tužnog tona savršeno nadopunjuje planove. Ta-koder sugerira prolaznost, te uvodi neku novu dimenziju u film ne težeći opisu realnosti nego predočavanju stanja svi-jesti i metafizičkog doživljavanja. Religiozna metaforičnost je također prisutna. Bog se izgubio iz ovog svijeta, a Noa nije spasio čovječanstvo. Nema nade, ostaje samo čekanje. Ali u toj nepokretnosti moguće je i zaplesati. Čini se da je ples po-sljednja stvar koja može zabaviti čovjeka, ali ne može ga spa-siti jer se i plesna dvorana u filmu zove *Titanik Bar*, a tango je sotonski. I gledatelji su poput likova u filmu sretnici uhva-ćeni u tom beskonačnom vremenu.



Filmografija Béla Tárra (rođen 1955.)

Zajedničko gnijezdo (*Scaladi Tuzfeszek*, 1977.)

Autsajder (*Outsider*, 1980.)

Montažna veza (*Panelkapsolat*, 1984.)

Jesenski kalendar (*Oszi almanach*, 1984.)

Izgubljenost (*Karhozat*, 1987.)

Sotonski tango (*Satantango*, 1991.-94.)

Literatura

Bouquet, S., 1994., *Hongrie et chuchotements*, Cahiers Du ci-nema

Bouquet, S., 1997., *La splendeur de Béla Tarr*, Cahiers du cine-ma

Reiter, O., 1995., *Duizend jaar eenzaamheid*, Skrien

Burg, Jos van der, 1995., *Zompige Hongaarse grond onder een grauwe hemel*, Filmkrant

Robert Murk

Béla Tár and Hungarian rapsody

UDK 791.44.071.1(439.1)

An informative article on the occasion of the presentation of seven hours long feature film *Soton's Tango* by the Hungarian filmmaker B. la Tarr in Zagreb. The career of the filmmaker, and the main features of his cinematic world are reviewed, as well as some basic characteristics of his last film: with Tarr's de-aling with temporality and spatiality as the means for the arti-culation of author's metaphysical concern with the ruin-prone life of his characters.

Vjekoslav Majcen

Kad je Vjenceslav Novak išao u kino

Kad je zagrebački fotograf Rudolf Mosinger 1896. godine iz Beča doveo Samuela Hofmanna radi organiziranja prvih filmskih projekcija u Hrvatskoj, mnogobrojni su Zagrepčani s oduševljenjem prihvatili kinematograf i film kao novu vrstu razonode koja je pružala potpuniji doživljaj od do tada viđenih izložaba staklenih fotografija (*»Nebelbildern«* ili *»Glasdiapositiven«*), povremenih gostovanja »geografskih« i »carskih« domaćih i internacionalnih panorama ili skioptičkih projekcija koje su ljubitelji fotografije (primjerice državni činovnik Rudolf Severinski ili Samoborac Fetter) povremeno priređivali na društvenim večerima u zagrebačkoj Streljani.

To je oduševljenje privuklo, osim prostoga puka na kinematografske projekcije privuklo i uglednike, kao što je primjerice bio »zapovijedajući general« barun Bechtolsheim koji je već 9. listopada 1896. godine prisustvovao filmskoj projekciji u Kolu i nakon toga izrazio svoje zadovoljstvo viđenim (*Obzor*, 10. listopada 1896.). Takvo izvanredno zanimanje za predstave kinematografa navelo je Odjel za bogoštovlje i nastavu da početkom školske godine 1897./1898. donese mudru odluku kojom dozvoljava organizirane posjete školske djece kinematografu u pratnji njihovih učitelja (*Obzor*, 18. rujna 1897.).

Očito je napast bila prevelika u doba kad tadašnji malodobnici, kao uostalom ni magistratski učitelji, nisu smjeli posjećivati sumnjive zabave, pa je manje zlo bilo prihvatiti novinu i ublažiti je strogo organiziranim nadzorom. Uzgred, ta odluka 1897. godine, prva je službena reakcija jednog prosvjetnog organa koja uređuje odnose kinematografa i škole (poslije će sve više biti restriktivnih odredaba).

No, osim općenitih pohvala novovjeku izumu, malo ima neposrednih dokaza o utjecaju koji su prve kinematografske priredbe imale na suvremenike, još manje takvih, koji bi govorili o individualnom doživljaju novoga medija. Odjeci novoga medija najčešći su u dnevnom tisku, a osim — najčešće anonimnih — novinara zaduženih za praćenje kazališta i zabavnih priredaba, odjek novoga medija tek povremeno zaobljesne u nekoj kazališnoj predstavi, a tek mnogo kasnije u napisima hrvatskih književnika. Tako, posve neočekivano, najraniju književno oblikovanu recepciju filma nalazimo u dva teksta objavljena 1899. i 1900. godine u *Obzoru* pod pseudonimom Cenzor i Urania, iza kojih se krije književnik Vjenceslav Novak (Bojnić i Žic, 1936.: 277).

Hrvatski realist (Senj, 11. rujna 1859.-Zagreb, 20. rujna 1905.) — nakon višegodišnjeg učiteljevanja — postao je 1897. godine profesor glazbe na zagrebačkoj preparandiji. Kako je plaća bila mala, profesorova obitelj velika, a spisateljski tantijemi tanki i neredoviti, Vjenceslav je Novak dopunsku zaradu našao kao povremeni feljtonist *Obzora*. Dakako, pod raznim pseudonimima, jer školski propisi nisu dozvoljavali miješanje pedagoškog s novinarskim radom. Kao učitelj do 1897. godine i profesor nakon toga, sasvim je moguće da je, ako ne svojom voljom, a onda s obzirom na uredbu Odjela za bogoštovlje i nastavu posjetio kinematograf sa svojim učenicima, što je ostavilo traga u njegovu feljtonističkom radu.

Prvi od ta dva teksta, objavljen 1899. godine pod pseudonimom Cenzor, komentar je suvremenih društvenih zbivanja koje je Vjenceslav Novak napisao u obliku osam kratkih crtica, povodeći se za oblikom tadašnjih kratkih filmskih prizora, jednominutnih filmskih šala, dajući im zajednički naslov *Kinematograf*. Svaka od osam crtica predstavlja jednu kinematografsku sliku ili prizor, pa je i pisana kratkim, slikovitim rečenicama koje bi filmski upućenoga suvremenog čitatelja trebao podsjetiti na filmske prizore i izazvati niz zamišljenih pokretnih slika. Svaki je prizor strukturiran u tri dijela (slike): uvodnog prizora s prikazom mjesta događaja, središnjeg prizora i završne slike koja je u opoziciji prema središnjem zbivanju i čini njegovu poantu.

Sadržaj je ovih slika različit kao i program kinematografske predstave: od ljubavne scene na korzu do ironičnih dosjetki na račun književnog i kazališnog života, te osvrta na tadašnje zagrebačke političke prilike:

I. Moderni lov

Šetalište. Glazba svira. Sve šušti u svili. Djevojka s mamom i tatom šeće gore dolje, gleda i uzdiše. U sjenici sjedi sam na klupi mlad učenjak, zureći u knjigu. Djevojka se zaustavi, otac i majka podju dalje, a ona se tiho približi mladiću. Kao izmučena sjeda na klupu uz njega. Pogled! Ona mu nešto veli, on pozdravi i sjedne malo bliže. Ona se primakne, blaženo šapće, usta joj se miču — cjelov! — Mama i tata stvore se pred njima! Ona skoči, on se prestravi — ogleda se nigdje izlaza. Skine svoj prsten, metne ga djevojci na prst, uzme ju ispod ruke i opet šeću dalje.



Umjetnički paviljon početkom stoljeća

VII. Propast Zagorja

Krasno Zagorje s brežuljcima poput talasa na moru. Sviet radi po poljima, u vinogradima, u divnoj božjoj prirodi i veselo se smije. Dolazi Spievac i stane deklamovati: »Zagorac Zagorju«... Potres i strava! Brežuljci se ruše! Zagorci padaju u nesvijest. (Obzor, br. 195. od 26. VIII. 1899.)

Neke crtice nisu naročito uspjele, neke zbog sažetosti izraza i nedovoljnog poznavanja tadašnjih dnevnih događaja nisu u dovoljnoj mjeri razumljive suvremenom čitatelju. No jedna mi se posebno svidjela. Jednostavna je i razumljiva i bez poznavanja konkretnog konteksta u kojem je nastala, a zanimljiva je i stoga što je svojevrсни citat jednog od najpoznatijih filmskih prizora u povijesti filma, Lumiereovog čuvenog *Dolaska vlaka na stanicu La Ciotat* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895.) — filmskog prizora koji je prikazan u Zagrebu 1897. godine na dačkim filmskim predstavama organiziranim prvi put u suglasnosti s Odjelom za bogoslovlje i nastavu.

Ta slika pod naslovom *Gosti hrvatskog kazališta*, kritika je provincijalnosti hrvatskog kazališta, a njena slikovitost se temelji na vizualnom efektu prolaska vlaka i slike usoptjele lokomotive, scene karakteristične za početke filma (i vrijeme koje je filmski medij simbolizirao):

»Krasna dolina Save. Na obali se vidi Zagreb i zagrebačko kazalište. Dolazi vlak. Na prozorima se vide: Sara Bernhard, Ermete Novelli, Thea Doré, Trnina, Kernic, J. Burian i dr. Lokomotiva sopće,

dim sike a vlak projuri — kraj Zagreba.« (Obzor, br. 195. od 26. VIII. 1899.)

Drugi tekst tiskan je božićnom prilogu Obzora 1900. godine. Novak je pod pseudonimom Dr. Uranija objavio znanstveno fantastičnu humoresku *Telepatoautofotokinematograf. Epohalni izum dra Optike* (Obzor, br. 294/1900.), u kojoj, povezujući parapsihološke fenomene i modernu foto i filmsku tehniku razradjuje motiv oživljavanja predmeta i kretanja između prostorno i vremenski udaljenih događaja, otkrivajući jednog nepoznatog Novaka koji odlazi u irealni svijet iluzije, stvarajući pravu *science-fiction* novelu. Tako ovaj književnik kojemu su kritičari često pripisivali nedostatak mašte, ovaj »trijezni pedagoški realist« (Nemec, 1995.: 238), pokazuje svoju osjetljivost prema čudima moderne tehnike svoga doba, koja uzbuđuju njegovu maštu.¹

Prvi niz crtica povezan zajedničkim naslovom *Kinematograf*, rezultat je doživljaja novog medija: filmski prizori svojom jednostavnom radnjom koja se pred nepomičnom kamerom odvija tek nekoliko trenutaka, utjecali su na formu i izbor sredstava u drugom, tradicionalnom, Novaku dostupnom mediju.

U znanstvenofantastičnoj noveli *Telepatoautofotokinematograf*, Novak u središte pozornosti stavlja tehničko sredstvo pronalazeći maštovite mogućnosti njegove transformacije i uporabe, ne osvrćući se suviše na karakteristike medija. Pri tome ponovno ne zaboravlja aktualne događaje, pa primjenu svojega čudesnog stroja prenosi u svijet diplomacije, aktualnog Bursko-engleskog sukoba koji je u to doba izazivao



Vjenceslav Novak



Isidor Kršnjavi

pozornost javnosti,² a ne zaboravlja ismijati niti domaće sabsorske zastupnike koji imaju visoko mišljenje o sebi i svojem parlamentarnom radu:

Telepatoautofotokinematograf

Epohalni izum dra. Optike (ulomci)

To vam je strašan izum. Izum doduše još u svom zametku, u ideji, kako bi se reklo, ali izum od kojeg će nastati silan prevrat u svem ljudskom životu, političkom, širem socijalnom i užem obiteljskom životu. Ne radi se tu o kakvoj maloj stvari. Već samo ime jamči o veličini i zamašaju toga izuma: telepatoautofotokinematograf.

Na taj je izum došao moj prijatelj dr. Optika. Radi na njem već dvije godine, aparati su gotovi, tek treba da počnu funkcionirati. Da jasnije govorim: on je tijelom izuma gotov, ne fali mu dakle ništa, nego da to tijelo postavi u gibanje, u rad t. j. da ga oživi. Valja mu, recimo, uliti dušu. Genijalnu i učenu čovjeku, kao što je moj prijatelj dr. Optika, uvjeren sam, da to ne će zadavati nikakvih poteškoća. Kako će on svoj aparat oživjeti, to je naravno njegova tajna. Da će se to osnivati na praktičnoj i iskustvenoj znanosti, a ne na jalovom umovanju eksatnih znanosti, za to jamči njegov praktičan um, koji svaku stvar uhvati s prave strane, t. j. od glave. Kako je na primjer divno praktična njegova ideja o

pokretnom balonu i neka se pred njom sakriju izumi svih Zeperlina i Peperlina.

(...)

Nu da se vratimo k telepatoautofotokinematografu. O biću, duši toga izuma nije, kako rekoh, još ni sam dr. Optika na čistu: on drži tajnom i tjelesni ustroj svoga izuma, ja ću se samo ograničiti na ono, što bi taj izum imao biti, ako mu — a to hoće — podje za rukom, da oživotvori svoju ideju.

To će biti malešan aparat od prilike onako velik, kao ženski broš. Kakva su u njem kotašca, kakvi možda fluidum, kakvi u opće organski i anorganski ustroji, o tom ne mogu za sada izvijestiti, a učinit ću to, čim mi otkrije svoju patentovanu dašto tajnu sam dr. Optika. Govorit ću dakle o svrsi toga stroja — i što je ponukalo dr. Optiku da se njime bavi. Sve je to sadržano već u imenu izuma. Iskustvo nas uči, da se misli ljudske mogu prenašati u daljinu, nauka, koja se bavi tim pojavama, zove se telepacija. Fotografija — nu suviše je, da tumačimo, što je to. A tako i kinematografija poznato je umjeće, da se slike iz života uhvate fotografskim aparatom i onda mogu obnoviti u svako doba jednako žive, kako su se razvijale za vrijeme snimanja. A sve to radi sam stroj — i zato ona magjarska riječ »auto«, koja znači: ja sam i nitko drugi! To tro-

je: Pojava telepatije i zakona, po kojima nastaje; fotografiju i obnovu slika načinom kinematografa naumio je dr. Optika spojiti u što jednostavnijem obliku s pomoću što jednostavnijega stroja. Telepatija, fotografija i kinematograf — njihovo zajedničko djelovanje u istom mahu! Recite, nije li to genijalna ideja, dostojna, da pozdravi osvitak dvadesetog vijeka — ili da dvadeseti vijek pozdravi nju? A kakve će posljedice biti s toga izuma! Ja se čisto ne usuđujem začu u pitanja, koja mi se čine zamašnija i veća, nego da tko upita: Kakva bi bila politička situacija na zemljinoj kruglji, da se rodi novi Napoleon, kojega bi Francuska, Engleska i Rusija izabrale zajedničkim vladarom?

Mjesto na koje ste uputili aparat, oživjet će on pred vama na način kinematografa. U tu svrhu morate biti u što većoj tami. Što jača tama, to jasnije slike — dakle protivno onome, što vidimo kod zagrebačke Uranie (autor vjerojatno misli na izvor svjetla potrebnog za filmsku projekciju, koji novome izumu, očito, nije potreban, prim. pr.). Noć biti će za eksperimentalne seanse s telepatio-autofotokinetografom dašto najzgodnija, što je izumu u prilog, jerbo su čini, događaji i slike noćne zanimljivije već i s toga, što se zbivaju u krilu noći. — Čim ste sugerirali telepatioautofotokinetografu mjesto, u koje ste željeli da zadje, okrenete ga prema tamnoj stijeni — i pred vama je vjerna slika svega, što se zbiva ondje, gdje telepatioautofotokinetograf svojim snimajućim dijelom boravi. Eto, to je jezgra, okosnica tog epohalnog izuma dr. Optike. Kako me on uvjerava, stvar je skroz gotova, radi se samo još o nekim sitnicama, tako n. pr. o tom, što će izumilac upotrijebiti, da sugestivno dade aparatu moć i brzinu ljudske misli. Ako se uzme na um, da je tu u pomoći telepatija, fotografija i kinematografija uz samoradnju samoga stroja, ako se uzme i to, da su učenomu izumiocu na raspolaganje i Röntgenove zrake — onda nema sumnje, da će dr. Optika u najkraćem vremenu i to sitno pitanje sjajno riješiti.

A sad u najkrupnijim crtama uhvatimo domašaj toga izuma.

U visoku politiku ne ću za danas dirati. Tek ću podsjetiti čitatelja na neke činjenice, iz kojih će on sam daljnji im zamašaj razvijati. Neki diplomata na primjer sjedne i sastavlja osnovu, kako će svoga druga nasamariti. A taj drug sjedi u svojoj sobi u noćnoj haljini, pije sekt, puši čibuk — i drži pred sobom telepatioautofotokinetograf. Drži i čita redak po redak, što ondje njegov drug bilježi. Pomislite, je li s tim izumom moguć ikakvi diplomatski rad? A bez diplomata — meni se na tu misao vrtilo u glavi kao da sam pogledao u nekoliko tisuća metara duboki ponor.

Drugi primjer: De Wett sjedi u svom čadoru i sastavlja ratnu osnovu, kako će najskorijom prilikom

izdevetati kojeg engleskog generala. A kičener sugrija telepatioautofotokinetograf: Burski tabor, De Wettov šator... Razumijete li? — izumom telepatioautofotokinetografa postaje današnji način ratovanja nemogućim.

I diplomacija nemoguća i rat nemogućan — pomislite tu evoluciju u ljudskoj povijesti!

Martin Sekulić sastavlja svoj saborski govor, a predsjednik engleskoga parlamenta izvadi iz etui-a telepatioautofotokinetograf i sugestuje mu: Ugarska, Zagreb, stan Martina Sekulića. Sljedeći dan iznese on u engleskom parlamentu rodjene Martinove misli! Martin se preklinje dušom i tijelom, da su tu njegove misli — a tko da mu vjeruje? (...)

Dalje ne idem. Što znači izum telepatioautofotokinetografa, vi ste se iz ovih slučajeva mogli dovoljno uvjeriti. Imamo li se veseliti tomu izumu? Netko da, a netko ne. Svijet nerado gleda istinu, radije mu je, da ga se i vara, samo ako mu je od varke ugodno. Nu vrijedno je upitati još nešto: Ne će li dr. Optika izumom telepatioautofotokinetografom i usavršenim telepatiofonioautofotokinetografom postaviti svijet na drugačije noge? Možda mi idemo bez tog izuma po glavi — a ne znamo toga?

Dr. Urania

(U nastavku novele Novak razvija priču o studentu koji daleko od roditelja »studira« u Zagrebu i jednoj ljubavi koja se raspada kad telepatioautofotokinetograf otkriva skrivenu istinu).

Novela *Telepatioautofotokinetograf* nastala na prijelomu stoljeća, pred Novu godinu koja je očekivana kao velika prekretnica u povijesti čovječanstva, karakteristična je za građansko razmišljanje u doba brzog tehničkog napretka i beskrajnog povjerenja u mogućnost stvaranja društva blagostanja korištenjem sve brojnijih i čudesnijih izuma. Mnogi od tih tehničkih pronalazaka u Hrvatskoj tek su navješteni, no Vjenceslav Novak u svoju novelu uključuje pronalazke koji su ovdje već udomaćeni: u prvome redu to je fotografija i kinematografija, ali i röntgenski zraci s kojima od 1896. godine eksperimentira profesor Mornaričke akademije u Rijeci Peter Salcher (1896. pozornost javnosti je izazvala njegova rentgenografija ruku barunice Vranyczany), a na kraju nije zaboravio niti fonograf, koji je u Hrvatskoj poznat još od 1892. godine, kad su novine javljale da se za 10 novčića na ulici mogu s fonografa slušati »divne komade Opere (i) još divnije govore zastupnika u parlamentu« (*Narod*, br. 22 od 22. 3. 1892.).

No, ovaj tekst zanimljiv je iz još jednoga razloga: njemu možemo s dosta argumenata pretpostaviti sasvim konkretne poticaje nastanka. Naime, dvadesetak dana prije objavljivanja ove pripovijesti (4. prosinca 1900.), održana je u Umjetničkom paviljonu prva priredba Uranie, umjetno znanstvenog kazališta, koje je Izidor Kršnjavi osnovao u krilu Društva

umjetnosti (*Obzor*, br. 279/1900.), s ciljem da širem krugu građanstva pruža informacije o suvremenom svijetu i promjenama koje su se zbivale na pragu dvadesetoga stoljeća koje je nazvano stoljećem znanosti, industrije i tehnike. Uranija, koja je za svoj rad dobila donje prostorije Umjetničkog paviljona, nabavila je suvremena tehnička sredstva radi mogućnosti zornog priopćavanja. Među opremom bio je skiop-tikon (diaprojektor) i kinematograf — prvi filmski projektor (ujedno i kamera za snimanje) nabavljena u Hrvatskoj! Prema novinskoj informaciji kupljena je u Düseldorfu (*Napredak*, br. 44, 28. 11. 1900.: 712).

Nastupna priredba koja je Zagrepčanima trebala predstaviti novo Znanstveno kazalište, spremna je vrlo pomno. Kršnjavi je pripremio cijeli scenarij priredbe u kojem je naznačen sadržaj, slike i glazba koja će pratiti izlaganje. Taj *Prolog*, kako ga naziva Kršnjavi, tiskan je kao posebna knjižica i vodič gledateljima kroz sadržaj priredbe, a predavači i voditelji kroz program bili su ugledni znanstvenici dr. Iso Kršnjavi i dr. Oton Kučera.

Kršnjavi je unaprijed zatražio odobrenje za rad, pa je Odjel za bogoštovlje i nastavu okružnicom već 1. studenog 1900. godine odobrio da učenici nižih pučkih škola pod vodstvom svojih učitelja mogu polaziti predstave Uranije za vrijeme školske obuke, a učenici svih srednjih škola mogu te predstave polaziti u vanškolsko vrijeme. Jednako je tako značajno da su istom okružnicom profesori srednjih škola dobili odobrenje da mogu sudjelovati u radu Znanstvenog kazališta (PAZ, II., Fond Gradskog poglavarstva).

Priredba Uranije bila je, danas bismo mogli reći, prva multi-medijska priredba u Zagrebu. Izidor Kršnjavi i Oton Kučera, povjesničar umjetnosti i istaknuti fizičar, javnosti su živom riječi, uz pomoć astronomskih i mikroskopskih slika, slika röntgenskih zraka i fotografija, skiop-tikona (diaprojektora), kinematografa i glazbe, pokušali zorno predočiti

suvremenu sliku svijeta: prirode, politike, umjetnosti i znanosti. Proveli su gledatelje svemirom i zemaljskom kuglom od sjevernog pola do Afrike. Prikazali slike iz Burskog rata i iz Kine, prošetali Parizom, svjetskom izložbom i Louvreom i završili izvedbom *Lijepe naše*, najavljujući sljedeće priredbe sa snimcima hrvatskih krajolika i slikama hrvatske povijesti. (Kršnjavi, 1900.)

To fantastično prolaženje prostorom i vremenom uz pomoć suvremenih vizualnih pomagala, žive riječi i glazbe, u zamračenoj prostoriji Umjetničkog paviljona moglo je izazvati duboke utiske kod publike nenavikle još na istodobne senzacije različitih osjetila, a novela Vjenceslava Novaka upravo se i temelji na variranju mogućnosti gledanja i kretanja kroz vrijeme i prostor uz pomoć telepatije i tehničkih mogućnosti novih medija.

Na međusobnu povezanost ovih događaja ukazuje i pseudonim Dr. Uranija, koji je Novak odabrao za tu priliku po uzoru na *umjetno znanstveno kazalište* koje je pod imenom astronomskog simbola znanja i mudrosti, počelo svojim radom, ali i neposredni citat u kojem Novak navodi razliku između projekcije pomoću svoje izmišljene naprave (kojoj nije potreban izvor svjetla) i projekcije slika na priredbi Umjetno-znanstvenog kazališta Urania.

A što se tiče filmske kamere-projektora koji je inspirirao Vjenceslava Novaka da izmisli doktora Optiku, nju je (nakon propasti Uranije 1903.) otkupio dr. Josip Reberski, zastupnik Društva Ćirilometodskih zidara, koje je osnovano 1904. godine (Kostelski, 1909.: 148/149). Time je to humanitarno-prosvjetno društvo postalo i jednim od prvih promicatelja kinematografa, kao vlasnik stalne kinodvorane u baraci smještenoj nedaleko današnjeg kina Europa (1907.) i producent »kinematografske snimke Zagreba«, filma snimljenog 1912. godine, dugog prema novinskoj najavi 300 metara.

Sadržaj.

Slike za prolog.

Astronomske slike.

Mikroskopske slike.

Röntgenove zrake.

Kina.

Iz burskog rata.

Iz ledenoga mora. (Borba sa medvedima).

Slika iz izložbe.

Slika iz Pariza.

1. Prolog od dr. Kršnjavija.

2. Astronomija u Uraniji od dr. Kučere.

3. Pariška izložba . . . * * *

4. Šetnje kroz Pariz od dr. Kršnjavija.

5. Glazbeni program.



Iz Kataloga s otvorenja Uranije 1900.: sadržaj i popis 'slika' za Prolog

Bilješke

- 1 Međutim, taj tekst nije jedini Novakov izlet u irealno. 1902. godine objavio je (takoder pod pseudonimom) jednu političku satiru pod naslovom *Korizmeni uzdasi na smrt bolesnog spiritiste za slučaj njegove reinkarnacije na ovome svijetu* (*Obzor*, br. 9/1902.), te priču *Mistični doživljaji u Stini* (*Tajinstveni svijet*, br. 9/1902.), a kako je Novak bio plodan pisac koji je puno objavljivao pod pseudonimom, a ostavština i bibliografija nije mu do kraja sređena, možda ima još takvih iznenađenja.
- 2 Rat između Engleske i burskih republika Transval i Oranje počeo je 1899. i bio jedan od prvih ratnih sukoba o kojem su snimani filmski izvještaji (autentični ili rekonstrukcije). Ti su filmski prizori u Hrvatskoj prikazivani u programima putujućih kinematografa, a jedan takav prizor imalo je na programu i Znanstveno kazalište Urania. Zanimanje hrvatske javnosti bilo je obojeno simpatijama prema burskoj strani u sukobu, a upravo je u to doba u pomoć Burima otišla jedna postrojba hrvatskih dragovoljaca.

Literatura

1. Bojnić, Matko, Žic, Nikola (1936), Popis glavnih Obzorovih članaka. U: *Obzor, Spomen-knjiga 1860.-1935.*, tisak i naklada Tipografije d. d., Zagreb.
2. Ježić, Slavko (1944.), Hrvatska književnost od početka do danas, Zagreb: Naklada A. Velzek
3. Kršnjavi, Isidor (1900), Urania, umjetno znanstveno kazalište, (sadržaj priredbe prilikom otvaranja, 4. prosinca 1900.).
4. Kosanović, Dejan (1985), Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896.-1918., Institut za film, Beograd.
5. Kostelski, Z. (1909), Kinematograf, *Zvono* br. 5 od 27. veljače 1909.
6. Napredak, 44/1900.
7. Nemec, Krešimir (1995), Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća, Znanje, Zagreb.
8. Novak, Vjenceslav (Cenzor) (1899), Kinematograf, *Obzor* br. 195/1899.
9. Novak, Vjenceslav (Dr. Urania) (1900), Telepatoautokinematofon, *Obzor* br. 294/1900.
10. Tonković, Marija (1994), Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj. U: *Fotografija u Hrvatskoj 1848.-1951.*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb.

Vjekoslav Majcen

The time when Vjenceslav Novak frequented the cinema theater

UDC 886.2:791.43
886.2(091)

A historical research paper on several journalistic responses to the film by the notable Croatian novelist Vjenceslav Novak (e. g. his SF story Telepatoautophotocinematograph, published in 1900), and on some characteristics of the surrounding cinematic life in Croatia at the time.

When Zagreb photographer Rudolf Mosinger invited Samuel Hofmann from Vienna with his cinema equipment and Lumiere's programme of films to organize the first film show in Zagreb in 1896, Zagreb population hailed the new invention with enthusiasm. The film experience was considered better than experience with glass photographs (in German: *Nebelbildern* or *Glasdiapositiven*). The wide popularity of film (even with Zagreb nobility), led the Department for religious observances in Zagreb to issue a permit for school organized children's attendance at chosen film shows (generally, entertainment shows in town were forbidden for school teachers and school children). At the time, Isidor Kršnjavi (a notable public figure, art historian) has, as a head of the Art society, established the »Art&Science Theater« called Urania, and he and Oton Kučera (an important Croatian physicist) organized (in December 1900) the end of century multime-

dia show presenting the contemporary image of the world — of nature, politics, art and science — through verbal exposition, astronomical and microscopical pictures, X-ray pictures, photographs, slide projections, music and — cinema projections. They gave a guided tour through the cosmos and over the planet Earth, from the Northern pole to Africa, they showed images from Boer war and from China, gave a tour through the World Exposition in Paris and through the Louvre and finished the show with the Croatian Anthem. The show was an obvious inspiration to Vjenceslav Novak, an important Croatian novelist (at that time a high school professor and feuilletonist in the main daily paper *Obzor*), and he wrote a SF story (published in 1900 under the pseudonym *dr. Urania*) about the new invention by »*dr. Optica*«, invention named *telepatoautophotocinematograph*, a small device enabling its owner to choose telepathically a target and project its image on the wall in front of him. The author developed a satirical phantasy what could be learned through such a device (e. g. a Croatian parliament representative writes his speech and an English parliament member spies him, and the next day Croatian representative is surprised as he reads his words and ideas in an English press report from the English parliament). Within the article there is also a casual description of the cinema's nature: »cinematography, a known art of capturing images of life with photographic apparatus, and then enabling us to reproduce them at any time, the reproduced images being equally vivid as they were at the time they were taken.« (film was called, besides »cinematograph«, also a »live photography« at that time in Croatia).

Irena Paulus

Vladimir Kraus Rajterić

Osim nekoliko šturih rečenica, svedenih uglavnom na najbitnije činjenice, o svestranom filmskom skladatelju Vladimiru Krausu-Rajteriću nije napisano ništa. Zašto je to tako, kada se zna da je taj vjeran suradnik Jadran filma, među prijateljima i kolegama poznatiji po nadimku »Panta«, napisao glazbu za dvadesetak igranih i četrdesetak kratkih, što dokumentarnih a što crtanih filmova?

Nastojeći ispraviti nepravdu, odlučili smo predstaviti bogati opus Vladimira Krausa-Rajterića, filmskog skladatelja, glazbenog suradnika, dugogodišnjeg muzičkog voditelja u Jadran filmu i vječnog zaljubljenika u glazbu.

Kraus je bio samouk. Glazbenu naobrazbu stekao je »u hodu«, pohađajući predavanja zagrebačke *Umjetničke škole*, privatno učeći od svog profesora a poslije i poslodavca Ive Kirigina, te proučavajući partiture klasičnih majstora kao što su bili: Richard Wagner, Modest Petrovič Musorgski, Nikolaj Rimski-Korsakov i Giacomo Puccini. Ljubav prema glazbi nije zračila samo iz njegove osobe koja je živjela samo za i radi glazbe, nego se i danas jasno može čuti iz njegovih partitura.

Animirani filmovi

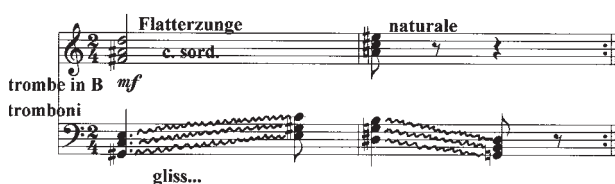
Kraus je najznačajniji dio svog opusa napisao pedesetih i šezdesetih godina, surađujući s velikim filmskim kućama (npr. Jadran film, Zagreb film, Zora film) ali i s nekoliko malih studija, od kojih su neki jedva preživjeli godinu dana. Jedan od takvih bio je i Duga film.

Surađujući s Duga filmom, Kraus se prvi put susreo sa zadatkom komponiranja za crtani film. Osim toga, glazba za crtić *Kako se rodio Kićo* (1951.) Dušana Vukotića bila je i jedan od Krausovih skladateljskih prvijenaca. No, »korak dalje od prvog filma o Kiću (koji bi u svom likovnom i sadržajnom opsegu mogao potaći cijelu seriju tipičnih doživljaja) jest film *Začarani dvorac u Dudincima*, koji ima duhovitih i zanimljivih slikovnih rješenja, dobar zaplet i koji je najuspjeliji po muzičkoj obradi.«¹

Začarani dvorac u Dudincima (1952.)

Ono što Nenad Turkalj naziva »najuspjelijom muzičkom obradom« (naravno, u odnosu na ostale filmove Duga filma, a ne u odnosu na ostatak Krausova opusa) rezultat su skladateljeva nastojanja da glazbom u svakom pogledu prati filmsku sliku. To se prije svega vidi u glazbenoj strukturi. Glazba, naime, ne slijedi nikakvu unaprijed zadanu muzičku formu, nego je glazbena forma odraz forme crtanog filma.

Također, primjere čvrstog prijanjanja glazbe uz sliku nalazimo u svim scenama u kojima glazba postaje zamjenom za realan zvuk. Tako će slike zaspalog osoblja hotela »Brdo« ponekad pratiti stvarno hrkanje, ali umjesto direktora i činovnika iz računovodstva »zahrkat« će glazba. Paralelno klizanje (ili *glissando*) povećanih akorada u instrumentima reskog i jakog zvuka kao što su truba i trombon svaki će gledatelj bez prigovora prihvatiti kao hrkanje debelog direktora i lijenih činovnika.



Primjer 1: »Začarani dvorac u Dudincima«/hrkanje direktora

Kako je u crtiću dijaloških scena malo, glazba kao zamjena za realan zvuk ili prirodni šum vodi glavnu riječ. No u scenama u kojima dijalog postoji, ona se pomirljivo povlači i to ne samo glasnoćom (tiša glazba može se postići i u studiju za zvuk — njezina glasnoća ne ovisi uvijek o skladatelju), nego i instrumentacijom (smanjivanjem glazbala u orkestru do komornog zvuka ili svodenjem na jedan solo-instrument), te harmonijskom i melodijskom jednostavnošću.

Sinkroni momenti, u kojima glazba čvrsto prijanja uz sliku, poznati u stranoj literaturi pod nazivom *mickey-mousing effect*, česta su pojava u crtanom filmu. I u *Začaranom dvorcu* njih ima mnogo, ali se na njima ne inzistira. Tipičan primjer *mickey-mousinga* nalazimo u sceni u kojoj Kiću, kada se konačno nađe u sobi za goste, sa stropa padne kap vode na nos. Klizenje kapi glazbeno je *doslovno* opisano silaznim kromatskim *glissandom* harfe i udarcem u bubanj u trenutku kad kap pogodi Kiću ravno u nos.

Još izrazitiji primjer *mickey-mousinga* uzimamo iz scene u kojoj Kiću, nakon neprospavane noći, odlučuje preuzeti stvar u svoje ruke, pa trči u direktorovu sobu. Kako se u toj sceni Kiću brzo penje na kat, glazba čini to isto, opisujući scenu na način srednjovjekovnih madrigalizama: Kićin trk



U djetinjstvu...

prate brze pasaže koje se penju iz dionice violončela, preko dionica viole, druge pa prve violine, sve do dionica fagota i flaute. Glazba se, dakle, ne penje samo zvukovno, nego i vizualno: s dna prema vrhu partiture.

Premda se Kraus u nekim opravdanim trenucima služi doslovnim glazbenim opisom slike, u većini situacija nastoji opisati ugođaj i atmosferu scene. U takvim »ugodajnim« odlomcima njegova glazba varira od jednostavnih harmonija i melodija (što je značajka crtanog filma), preko groteske i karikature, pa do vrlo složenih disonantnih situacija, politonalitetnosti, enharmonija, kromatike, sudara i sličnih suvremenih glazbenih postupaka.

Zapravo je cijeli film zvukovno zamišljen kao velika uzlazno-silazna gradacija. Kretanje te gradacije možemo pratiti po opisanim stupnjevima:

1. Jednostavnost (Kićo dobiva zadatak da ode u Dudince, gdje je podbacio urod malina)
2. Karikatura i groteska (dolazak u Dudince, prve neprimke)

3. Udaljavanje od tonaliteta — disonance, alteracije, enharmonija itd. (dolazak u hotel Brdo)

4. Vraćanje tonaliteta — manje alteracija, karikiranje (neodgovornost i neljubaznost hotelskog osoblja)

5. Jednostavnost (Kićo rješava problem predstavljajući se kao novinar)

Sukob konsonantnih i disonantnih glazbenih situacija najavljen je već u špici. Špica počinje naglašeno disonantno oblikovanom glazbom (pasaže isprekidane akordima, kvartni akordi, tritonusi i povećani trozvuci) koja je ponajprije usmjerena na dramsko isticanje naslova filma. Iz takve stravične glazbe, pune disonanci i kromatike, potpuno neočekivano izranja konsonantna i vrlo dijatonska tema. Svojom harmonijskom i melodijskom jednostavnošću, slatkaskim i nestašnim prizvukom (postignutim i zvukom visokih duhača) ta tema savršeno odgovara liku Kiće. 2 Odmah nakon nje, pojavljuje se i druga tema. To je slavonska vinska pjesma »Tko to kuca na moj prozor jako«. Namjerno napisa-



...u zrelim godinama

na groteskno, ali zadržavši melodijsku i harmonijsku jednostavnost koju je imala prva tema, ona vjerojatno opisuje razuzdanost i lijenost hotelskog osoblja.

Premda bi se iz uvodne špice moglo zaključiti da svaki lik, situacija i skupina likova imaju svoju temu, taj bi zaključak bio

potpuno pogrešan. Kraus uopće ne rabi sustav filmskih tema koje bi mu bitno olakšale skladanje, a u filmu se ne može otkriti ni jedna tema koja bi se dovoljno puta ponovila da bi se mogla prepoznati kao element identiteta filma. Vladimir Kraus-Rajterić imao je toliko strpljenja (ali i nedostatka isku-

stva) da je svaki filmski broj počinjao skladati iz početka: s novim temama i zamislima nevezanim uz ostale glazbene brojeve. Jedino što je određivalo tijek glazbe bile su filmske slike, čija su gorteska i jednostavnost, komika i strava vodile skladateljevo pero iz takta u takt.

Kugina kuća (1963.)

Kombinacija jednostavnosti, komike i suvremenog pristupa u *Začaranom dvorcu u Dudincima* pokazatelj je filmskog sadržaja koji neskriveno kritizira rezultate socijalističkog stava u bivšoj Jugoslaviji. I u animiranom (lutkarskom) filmu *Kugina kuća* Ive Vrbanića glazba je prije svega odraz fabule, a ona je nastala prema istoimenoj poemi Augusta Šenoe.

Pripovijest o majci (u filmu je to seljakinja Jela) koja pristaje pomoći Kugi da uništi selo, ali uz uvjet da Kuga ne dira njezinu kuću, toliko je tragična i stravična da gledatelj (ili čitatelj) njome redovito biva osupnut. Naravno, skladatelj je uz takvu priču maksimalno nastojao iskoristi skladateljske postupke suvremene glazbe. Oštrina zvuka tih glazbenih odlomaka pojačana je kontrastom, tj. suprotstavljanjem suvremene glazbe dijatonskoj glazbi koja proizlazi iz tekovina folklora. To se vidi i iz Krausova izbora tema.

Kao i u *Začaranom dvorcu u Dudincima*, Kraus uglavnom nije nastojao teme međusobno povezivati međustavcima, mostovima ili interludijima, nego je kao temeljni postupak tematskog rada upotrijebio nizanje. Glazba zbog toga ne zvuči mozaički jer su sve teme međusobno srodne, te proizlaze jedna iz druge gotovo poput razvojnog variranja. Gledane pojedinačno, one nisu mišljene kao *leitmotivi* (*leitmotiva* nema niti u *Začaranom dvorcu u Dudincima*), ali je iz sadržaja i općeg ugođaja filma moguće izdvojiti dvije skupine tema koje nose svojevrsnu leitmotivsku funkciju.

Prvu skupinu mogli bismo nazvati »skupinom tema Kuge«. Ova je skupina tema čvrsto vezana uz Kugin lik i ističe stravu i smrt koje Kuga sije oko sebe. Za razliku od druge skupine, u ovoj su skupini teme izrazito srodne, ne udaljuju se bitno od izvora i jasno su leitmotivski određene. Stoga je u skupini tema Kuge moguće prepoznati tri osnovne teme:

1. Najavna tema Kuge. Ova tema najavljuje dolazak Kuge u sceni u kojoj Jela sakuplja drva. Glazbeno proizašla iz treće teme prethodnog odlomka, koji opisuje blagostanje i zajednički život seljaka u selu, ona je ipak samo daleka varijacija te teme. Naime, njezin je zadatak upravo suprotan: stvoriti napetu atmosferu i najaviti pojavu strašnog neljudskog bića. Stoga je osnovna tema u najavnoj temi Kuge transformirana do prijetećeg zvuka koji joj daje tremolo gudača.

2. Kugina tema. To je tema koja prati Kugin ulazak u Jelin čamac (dakle, dolazak Kuge) i Kugin odlazak iz sela nakon što je Jelin sin ipak stradao. Kao što vidimo, ova se tema ne pojavljuje prečesto, ali je vrlo zanimljiva zbog upotrebe praznih oktava i velikog registarskog raspona (duboki registar violončela i flažoleti u violinama) kojima se iznimno vjerno ocrtava strašan lik Kuge.

3. Tema Kugina pustošenja. Tema pustošenja ili tema smrti zapravo je cijeli jedan glazbeni odlomak koji opisuje Kugino haranje po selu. Najprepoznatljiviji dio tog odlomka jest po-

navljanje istog akorda i istog karakterističnog ritma s jasnim isticanjem triola. Dramatiku pustošenja sela naglašavaju i akordi u glasoviru koji slijede karakterističan triolski puls gudača i duhača. To su obrati neuobičajenih četverozvuka, peterozvuka i šesterozvuka. Kako u obratima osnovnih akorda nastaju sekunde i kvarte, tako se oni doživljavaju kao suvremeni kvartno-kvintni akordi bitno udaljeni od tonaliteta — no, njih se svakako može objasniti klasičnom harmonijskom analizom unutar tonalitetskih funkcija.

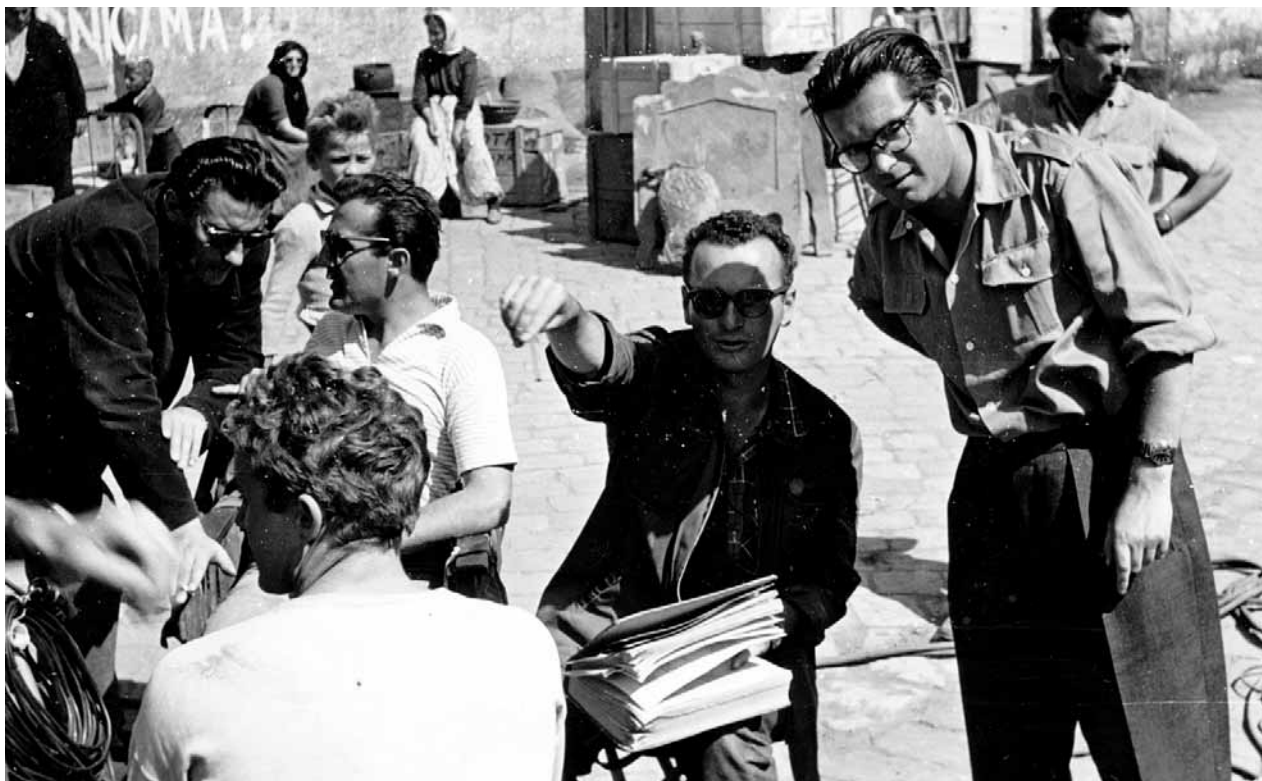
Drugu skupinu tema u *Kuginoj kući* obuhvaćaju strogo dijatonske teme koje Kraus suprotstavlja prošireno tonalitetskoj zvukovnosti Kuginih tema. Tu skupinu mogli bismo nazvati skupinom narodnih tema, jer im je zajednička karakteristika folklorni prizvuk. Te su teme vezane uz selo, seljake, Jelu i njezina sina, a sve su glazbeno jednostavne i međusobno srodne, jer Kraus do tipičnog narodnog zvuka dolazi uglavnom na isti način. Narodne su teme najčešće malog opega (opseg pentakorda ili heksakorda), njihova melodija nastoji izbjeći vodicu, poduprte su ležećim bordunskim tonom u pratnji i sve redovito završavaju na drugom stupnju (durskog ili molskog) tonaliteta u velikoj sekundi (čime se ipak dodiruje tonika).



Primjer 2: »Kugina kuća«/skupina narodnih tema

Premda su sve teme iz skupine narodnih tema srodne, među njima je nemoguće naći jednu osnovnu temu iz koje sve proizlaze. To je više latentno prisutna »nadtema«, koja se stalno čuje i stalno može čitati između redaka partiture, ali koja nikada nije stavljena na notni papir. Isto je tako u ovoj skupini nemoguće pronaći jednu temu koja bi se više puta ponavljala i koja bi se mogla povezati s nekim likom, nekom pojavom ili situacijom. Stoga o leitmotivskoj ulozi pojedinih tema ne možemo govoriti, ali, zbog njihove međusobne srodnosti i stalne, premda latentne, prisutnosti jedne »nadteme«, moguće je reći da je skupina narodnih tema vezana za seljake, njihov život i rad, sreću i nesreću, dobrotu i zlobu, uopće — uz njihovu ljudskost.

O instrumentima koji donose pojedine tematske skupine namjerno nismo mnogo govorili, jer je to područje na kojem se čuje da je Kraus bio samouk. Premda je sâm proučavao velike partiture uglavnom opernih djela Rimski-Korsakova, Debussyja, Musorgskog i drugih i premda je obavljao različite udžbenike o orkestraciji, u *Kuginoj kući* jasno se čuje da sustavno glazbeno obrazovanje nije imao. Ono što najviše smeta u Krausovoj orkestraciji *Kugine kuće* jest zvuk trube koji prati sve efekte paljenja i Kuginog čaranja. Te pasaže reskog



Za vrijeme snimanja filma

zvuka nisu ni izbliza toliko uvjerljive koliko bi trebale biti i nerijetko su potpuno oprečne zastrašujućoj atmosferi koju stvara Kuga.

Uz lik Kuge (i skupinu tema Kuge) dominantni su gudački instrumenti. To je dobro, jer gudački instrumenti pružaju velike mogućnosti stvaranja zvučnih efekata uporabom *tremola*, *glissanda*, flažoleta, namjernog škripanja itd. Odmah treba napomenuti da mogućnost stvaranja neprirodnih zvukova putem zvuka gudača Kraus samo djelomice iskorištava. Zbog toga dolaze do izražaja i mane takve orkestracije. Naime, gudački instrumenti imaju prirodno toplu boju — to su glazbala čija je boja zvuka najbliža boji ljudskoga glasa, pa zahtijevaju pristup sličan pristupu ljudskom glasu (upotreba pjevnih melodija, podcrtavanje nježnih i rapsodičnih situacija, izbjegavanje velikih skokova itd.). Osim toga, zvuk gudača je unificiran ili, slikarskim rječnikom rečeno — jednobojan. Gudački orkestar ne omogućava zvukovno šarenilo kao simfonijski orkestar, pa upravo zbog toga zvuk trube uz Kugine efekte i čaranja tako neugodno strši.

Jednobojsnost je izbjegnuta u skupini narodnih tema, jer u njihovom iznošenju ravnopravno sudjeluju i duhači i gudači. Međutim, odabir instrumenata je takav da ničim ne potvrđuje narodni prizvuk koji je tako vješto i vjerno postignut melodijskim linijama. U kombinacijama u kojima melodiju donosi više duhača istodobno, najviše se ističu oni s najvišim ili najreskijim zvukom, dakle flauta ili truba, a njihov zvuk nimalo ne podsjeća na zvuk narodnih instrumenata kao što su lijericica, gajde, sopele i drugi. U nekim su situacijama gudači zvučniji od duhača, a u drugim harfa donosi bordunski

ton — sve su to situacije u kojima zvukovni rezultat uopće ne odgovara narodnom prizvuku koji se želi postići. Odlomci u kojima bi se solistički izdvojili klarinet, oboa ili fagot, dakle instrumenti bojom zvuka najbližiji narodnim glazbalima, vrlo su rijetki.

Premda je u nekim aspektima Krausova glazba podbacila, ne smijemo zaboraviti one u kojima je upravo glazba glavni nositelj zbivanja. Kako je *Kugina kuća* snimljena gotovo kao nijemi film (jedini govor koji se čuje jest Kugino obraćanje Jeli kod njihova prva susreta), sav je ostali zvuk postignut glazbom. No glazba nije uvijek zamjena za realan šum, jer neki su prirodni šumovi izvorni (kao puhanje vjetrova, pucketanje grančica u šumi, škripa vrata itd.). U tim trenucima glazba se ili potpuno povlači ili postaje zamjena za iskazivanje osjećaja likova, raspoloženja ili ugođaja scene. Na drugim mjestima glazba podcrtava zvučne efekte, pa reski zvuk trube naglašava Kugino čaranje, paljenje vatre i uništavanje kuća u selu.

Osim toga, glazba, osim u spomenutom odlomku prvog Kugina obraćanja Jeli, djeluje kao zamjena za ljudski govor. Posebno je dobro i uspjelo mjesto Jelin razgovor s Kugom na kraju filma, u kojem Jela pita Kugu što se dogodilo njezinu sinu koji se sklonio u susjedovu kuću, a Kuga odgovara da je poštedjela samo Jelinu kuću, kako su se dogovorili.

Tijek razgovora čita se samo i isključivo iz tijeka Krausove glazbe. Ona je podijeljena u faze u kojima se narodne teme i Kugine teme izmjenjuju poput pitanja i odgovora. A kako su u teme već unešeni osjećaji (kroz strukturu melodije i sklopove akorada), to se Krausova glazba doživljava kao iz-

mjena lirskih (tragičnih) i dramskih (podmuklih i stravičnih) raspoloženja.

Premda je glazba za animirane filmove (naročito za crtane) ograničena i uvjetovana slikom, Kraus je u mnogim situacijama uspio izbjeći tu uvjetovanost i napisati glazbu koja ima vlastiti unutrašnji život. Mikrostruktura je, doduše, čvrsto vezana za zbivanja na ekranu, ali je zato makrostruktura vrlo inventivna. Ta se inventivnost očituje ne samo u načinu stvaranja tema (srodnost), tematskom radu (nizanje na način pretapanja a ne mozaika) i akordici (obratu peterozvuka i šesterozvuka, kvartni akordi) nego i u funkcionalnosti glazbe (opisivanje osjećaja, zamjena za govor i šumove), zanimljivom odnosu konsonance i disonance te graduiranom stvaranju glazbene forme.

Igrani filmovi

Vladimir Kraus-Rajterić pisao je partiture i za igrane filmove. One su nešto brojnije od partitura za crtane filmove (ima ih dvadesetak), ali su to uglavnom filmovi ratne tematike, pa se u njima unaprijed zadane veze s partizanskom ideologijom nisu mogle izbjeći. Velik broj igranih filmova Kraus je radio za režisera Veljka Bulajića, premda, kako tvrdi njegova udovica gđa Melita Kraus, s njim nije volio surađivati. Od Bulajićevih filmova spomenimo *Vlak bez voznog reda* (1959.), *Uzavreli grad* (1961.), *Kozaru* (1962.) i *Bitku na Neretvi* (1969.). Osim s Bulajićem, Kraus je surađivao s brojnim drugim režiserima, pa tako i sa Šimom Šimatovićem u filmu *Naši se putovi razilaze* (1957.), Giuseppeom de Santisom u *Cesti dugoj godinu dana* (1958.), Brankom Bauerom u *Prekobrojnoj* (1962.) i *Nikoletini Bursaću* (1964.), Vladanom Slijepčevićem u filmovima *Medaljon sa tri srca* (1962.) i *Pravo stanje stvari* (1964.) i Lordanom Zafranovićem u svom posljednjem igranom filmu *Večernja zvona* (1985.).

U nastojanju da čitatelju približimo stvaralaštvo Vladimira Krausa i na području igranog filma, za naš prikaz odabrali smo film *Cesta duga godinu dana* Giuseppea de Santisa.

Cesta duga godinu dana (1958.)

Igrani film *Cesta duga godinu dana* govori o stanovnicima malog mjesta koji u teškim vremenima nakon rata odlučuju izgraditi cestu. Tijekom gradnje neizbježni su problemi s općinom, s načelnikom, policijom ali i u međusobnim odnosima samih mještana.

Jednostavna pripovijest ponudila je skladatelju bezbroj mogućnosti među kojima se ističu: naglašavanje mediteranskog prizvuka kao lokalnog kolorita, povremena ilustrativnost glazbe, česti kontrasti glazbe spram slike, igre prizorne i popratne glazbe te posebno uspješna orkestracija.

Ako smo u animiranom filmu *Kugina kuća* kritizirali Krausovu orkestraciju, u *Cesti dugoj godinu dana* moramo je pohvaliti. Kao obično, Kraus se poslužio velikim simfonijskim orkestrom, ali je njegov zvuk obogatio nekim, za klasični orkestar netipičnim, instrumentima. Među dodanim instrumentima manje su neobični glasovir i harfa, koji su i inače česti gosti Krausovih partitura. No, ne možemo ne zamijetiti gitaru koja je glavni nositelj nježne, romantično-prozračne boje orkestra. Osim gitare, u scenama se često pojavljuje i

usna harmonika. Ona je uvijek korištena solistički kao sastavni dio prizorne ili ambijentalne glazbe. Radi stvaranja lokalnog ugođaja Kraus će iz orkestra povremeno izdvojiti poneki duhaći instrument toplog zvuka, kao što je npr. klarinet.

Premda se u osnovi služi velikim simfonijskim orkestrom koji je još i proširen novim instrumentima, Kraus prilagođuje glazbu i orkestraciju potrebama scene. To rezultira povećanjem, ali i smanjenjem orkestralnog sastava: ponekad do komornog zvuka, a ponekad čak do jednog ili dva solo-instrumenta koji se ističu posebnošću zvukovne boje (npr. gitara solo ili gitara u kombinaciji s violinama).

Zanimljiva je pojava »lokalni« sastav (klarinet, violina i harmonika) koji svira melodije narodnog prizvuka. Taj se sastav prvi i jedini put pojavljuje kao prizoran, stvaran scenski zvuk u sceni slavlja zbog povratka muškaraca iz zatvora i načelnikove odluke da konačno pomogne gradnju ceste. U toj sceni i *vidimo* harmonikaša, klarinetista i violinista kako sviraju. Međutim, već u sljedećih nekoliko scena, koje se očito odigravaju istodobno sa slavljem (to su razgovori tri para: Emila i Agneze, Bernarda i Anđele te Katarine i Naklapala), počinjemo sumnjati u prizornost »lokalne« glazbe, jer više ne vidimo njezin izvor. No kako znamo da se ove scene događaju istovremeno sa slavljem na kojem svira nekakav »band«, prihvaćamo glazbu kao prizornu. Tim više što se njezinim stišavanjem (a ono je potrebno i da bi glasovi glumaca došli u prvi plan) dobiva dojam udaljenosti od izvora zvuka. Zbog različitih mogućnosti tumačenja razloga stišavanja glazbe (da li je to povlačenje pred dijalogom ili isticanje udaljenosti od izvora zvuka), gledatelj može ostati u nedoumici: radi li se o čistoj prizornoj glazbi ili prizornoj glazbi koja postupno prelazi u popratnu?

Vjerojatno je skladatelj imao na umu ovo posljednje, jer se ta ista glazba poslije pojavljuje u scenama u kojima je očito da se radi o popratnoj a ne prizornoj glazbi. Jedna je takva scena tajni susret Bernarda i Anđele za vrijeme štrajka glada (ona mu donosi hranu, ali je on odbija), a druga je scena ona u kojoj Karolina otkriva Naklapalu da ipak želi živjeti s njim. Budući da se oba para sastaju kriomice ili noću u polju, dakle na mjestima gdje do njih ne može doprijeti nikakva lokalna svirka, jasno je da je prateća narodna glazba u funkciji popratne, a ne prizorne glazbe.

Igre popratne i prizorne glazbe vidljive su ne samo u funkcionalnoj nestalnosti jednog te istog glazbenog odlomka nego i u njihovu međusobnom prožimanju. Prožimaju se prizorna i popratna glazba u sceni u kojoj Naklapalo prvi put ide Karolini da je nagovori da pristane na rušenje kuće. Prije nego će se približiti njezinoj kući, pjeva pjesmu uz pratnju gitare (»Mnogo ljudi poslao sam tebi...«). Kada Naklapalo spusti gitaru i krene prema kući, njegovu melodiju preuzima orkestar u kome glavnu riječ vodi — gitara.

Krausova je glazba u *Cesti dugoj godinu dana* vrlo često kontrastna slici. Na primjer, u sceni rušenja Karolinine kuće, dramatika i Karolinin očaj podcrtani su samo tihim tremolom gudača; no orkestralne su boje tople (gitara, rog), a melodija je nježnog prizvuka. Razlog takvom pristupu jest glazbeni komentar: nije važno što Karolina osjeća, nego je važ-

na izgradnja ceste. Dakle, glazba komentira, a ne opisuje sliku.

Na drugome mjestu, u sceni u kojoj trgovac David kame-njem gađa nevjernu ženu, glazba ponovno izbjegava istaknu-ti dramatiku. Kroz tihu melodiju violina, potpuno kontras-tnu onome što se zbiva na ekranu, skladatelj sada stvarno ističe osjećaje glavnog lika.

Premda je u crtanim filmovima rado koristio postupke do-slovnog opisivanja, u *Cesti dugoj godinu dana* Kraus takve postupke izbjegava. Ilustracija se može prepoznati samo u dijaloškim scenama, gdje je glazba podloga dijalogu, pa mi-njenja karakter ovisno o onome o čemu se govori.

Neka vrsta muzičkog opisa na poseban se način iskazuje u posljednjoj sceni u kojoj mještani dovršavaju cestu. U glaz-benoj podlozi, uz vrlo važne duhače, dominira zvuk timpa-na. Premda udarci timpana namjerno nisu sinkroni s udarci-ma balvana po cesti, očito je da glazba podržava sliku poput ilustracije.

Zanimljivo je da je Kraus na ovome mjestu stvarno mogao napisati udarce timpana sinkrone s udarcima balvana, ali to ipak nije učinio. Radije je glazbi dao samostalan život tako da ona, zajedno s likovima iz filma, udara po šljunku. Pri-tom, naravno, svatko ima svoj ritam udaranja. Udarci timpa-na nemaju samo ilustrativnu ulogu: oni prikazuju i napredo-

vanje, ističu važnost trenutka, naglašavaju uzbuđenje mješta-na što se bliži kraj dugotrajnom poslu, stvaraju neku vrstu napetosti... — ukratko, ti su udarci višestruko funkcionalni.

U *Cesti dugoj godinu dana* glazba Vladimira Krausa-Rajteri-ća pisana je na uobičajeni igrano-filmski način. Prilično je čvrsto vezana uz fabulu, uz dijaloške scene i, uopće, za zbi-vanja na ekranu, ali ipak živi samostalno u svom vlastitom svijetu. Pojavljuje se samo povremeno, i to u trenucima u ko-jima nešto treba istaknuti, prokomentirati ili izraziti umjesto slike. Zbog naglaska na sadržaju, koji je u igranom filmu ipak primaran, glazba dobiva niz različitih zadataka: pone-kad ističe osjećaje, ponekad naglašava dramatiku, ponekad komentira, a ponekad je samo neutralna podloga koja ispu-njava tišinu u pozadini dijaloga.

Dokumentarni filmovi

S obzirom na trajanje filma, glazbe je u igranom filmu po-trebno mnogo manje nego u crtanom i dokumentarnom fil-mu. Naime, igrani film ima mnogo elemenata (sadržaj, glu-ma, kretanje kamere, scenografija, glazba, kostimografija, efekti...) koji zaokupljaju gledateljevu pozornost, pa je glaz-ba dovoljna samo kao potporanj, a na nekim mjestima kao dodatno objašnjenje, komentar ili pratnja.

U dokumentarnom filmu mnogo je manje elemenata koji zaokupljaju gledateljevu pozornost. Najbitnije su (pokretne



Vladimir Kraus s Velikom Bulajićem

ili nepokretne) slike, ali one su same po sebi gluhe. Povremeno zanimanje privuče glas naratora, ali niti narator ne govori tako često (ne samo zbog dramaturških pauza, nego i zbog brige da njegov glas ne privuče previše pažnje i ne prekrije dokumentarne slike).

Budući da je čovjek ipak naviknuo primati informacije najviše okom i uhom, slikama u dokumentarnom filmu nužan je neki neutralan zvukovni medij kao potpora. Zato glazba popunjava gotovo sav prostor filma. Ona je zamjena za zvuk koji se u igranom filmu pojavljuje u obliku šumova, prirodnih zvukova, prizorne i ambijentalne glazbe te dijaloških scena. Zbog toga je skladatelj zadatak posebno važan: on za dokumentarni film piše cijelu malu simfoniju čija je najvažnija uloga u pratnji dokumentarnih kadrova.

Upravo opisani pristup glazbi vidljiv je i čujan u velikom broju Kraus-Rajterićevih dokumentarnih filmova. Od njih četrdesetak posebno se ističu: *Plave tišine* (1953.) Frana Vodopivca, *Cvijet i oganj* (1956.) Ive Tomulića, *Jadranski motivi* (1957.) i *Ignjat Job* (1958.) Branka Majera, *Poruka u kamenu* (1961.) Stjepana Draganića, te brojni filmovi koje je radio za Branka Marjanovića kao što su: *Izgubljeni svjetovi* (1962.), *Između dviju modrina* (1962.), *Ljeto medvjedića* (1963.), *Submarina* (1965.), *Svizac* (1966.) i brojni drugi.

Vladimir Kraus-Rajterić osjetio je da dokumentarni film pruža skladatelju mnogo više slobode od igranog, a još više od animiranog filma. Nesputan ograničenjima fabule, Kraus je u dokumentarcima dao maha svom stvaralačkom umijeću. Služeći se filmskim slikama kao inspiracijom, a ne kao sputavajućim predloškom koji određuje ritam, harmonije, melodije i, ukratko, opći tijek glazbe, »Panta« je dokumentarnom filmu pružio svu glazbu koja je u njemu živjela.

Na kakav je način pristupio problemu gluhe filmske slike prikazat ćemo na međusobno vrlo različitim primjerima: glazbi iz filmova *Jadranski motivi* i *Ignjat Job* Branka Majera.

Jadranski motivi (1957.)

Jadranski motivi Branka Majera u pravom su smislu riječi motivi s Jadrana. Uzimajući smjer od općeg pojedinačnome, režiser je gledatelju odlučio prikazati Jadransko more od širokih, općih kadrova i pogleda na more iz perspektive galebova, preko prikaza živog svijeta iz morskih dubina, slika primorskog krša i dalmatinskih gradova, ribarskih brodova i ulovljenih riba do ponovnog nostalgičnog pogleda na morsku pučinu i brodove u oku jednog galeba.

Kako je i sâm skladatelj volio more i jadransku obalu, tako je iz te ljubavi narasla glazba dominantno mediteranskog prizvuka rapsodično pretočenog u veliki simfonijski orkestar (ponovno proširen glasovinom i harfom).

Opći glazbeni prizvuk odredio je i način gradnje mnogobrojnih tema koje su ipak izniknule iz triju glavnih tema s početka filma.

Prva se tema čuje u špici, a donose je unisono gudači i flaute. Njezina široka melodija najavljuje sveprisutni mediteranski zvuk dugačkim notnim vrijednostima, zamagljivanjem tonike osnovnog tonaliteta (B-dur), isticanjem dominante i povremenim alteriranjem četvrtog stupnja.

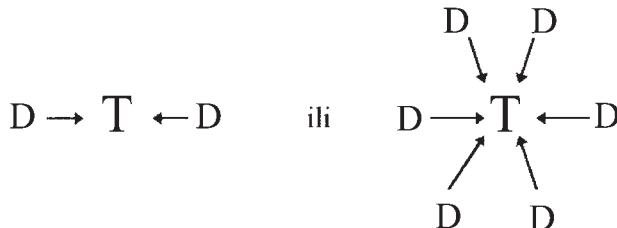


Primjer 3: »Jadranski motivi«/prva tema

Druga se tema pojavljuje odmah nakon završetku špice, kod prvih kadrova morskih ljepota. Ona tijekom cijelog broja »šeće« s instrumenta na instrument i iz tonaliteta u tonalitet. Tonaliteti u koje druga tema modulira ponekad su vrlo udaljeni, ali je skladatelj uvijek nastoji zadržati u tonalitetima svijetlih boja i visokih registara.

Ono što temi daje mediteranski zvuk jest veća dominacija V. stupnja (dominante) od I. stupnja (tonike), ali i namjerno izbjegavanje IV. i VII. stupnja, što uobičajenu sedmotonsku dursku ljestvicu pretvara u ljestvicu od pet tonova bez polustupnjeva, dakle u pentatonsku ljestvicu.

U harmonijskoj strukturi teme posebno je zanimljivo isticanje dominantne funkcije na štetu toničke. Naime, u europskoj glazbi ljudi su navikli na durske i molske tonalitetne sustave unutar kojih glavnu funkciju ima prvi ton, tonika. Tonikom melodija najčešće počinje i uvijek njome završava. Dominanta, peti ton ljestvice, drugi je po važnosti i on se unutar melodije vrlo često pojavljuje. Taj ton znači neku vrstu rubne osi koja se uvijek vraća svome središtu, tonici. Slika odnosa tonike i dominante u melodiji mogla bi se pokazati ovako:



Međutim, u Krausovoj drugoj temi funkcionalni odnosi potpuno su obrnuli od prikazanih. Melodija ne započinje i ne završava tonikom, nego dominantom, a tonika postaje njezina rubna os. Znači, ovako:



Glavna Krausova ideja bila je istaknuti dominantu kao središte i poništiti osjećaj pravog tonalitetnog središta. Zbog



Snimanje zvuka

toga melodija zvuči neobično, tj. dobiva tipičan mediteranski prizvuk.



Primjer 4: »Jadranski motivi«/druga tema

Treća se tema pojavljuje u odlomku koji prikazuje more iz perspektive galebova. I ta tema, kao varijacija prve i druge teme, donosi mediteranski prizvuk, ali na nov način. Široka melodija u Des-duru ničim posebno ne ističe glavne tonalitetske funkcije (toniku i dominantu), svi su tonovi ravnopravni, a osnovna harmonija je statična.

Zapravo sve tri teme proistječu iz sličnog glazbenog materijala, pa su već one međusobno srodne. I ostale su filmske teme (a Kraus je za svih osam glazbenih brojeva pisao uvijek nove teme) međusobno vrlo slične, jer su sve mišljene na isti način. Kako filmske slike nisu mogle zvukovno dočarati mirise i boje primorskog kraja, taj je zadatak pripao glazbi. Sveprisutnost mediteranskog ugođaja učinila je glazbene teme srodnim i to postupcima kao što su: rapsodičnost, mali opseg, izbjegavanje jasnog tonalitetskog središta, izbjegavanje vodice i polustupnjeva, stavljanje dominantne funkcije

ispred toničke, izbjegavanje glavnih tonalitetskih funkcija i ravnopravnost svih tonova melodije, kretanje u paralelnim tercama ili u unisonom, upotreba kružnih motiva, kombiniranje instrumenata koji su zvukovno najbliži primorskim narodnim instrumentima (npr. oboa i engleski rog) itd.

Mediteranski prizvuk stvoren je i uporabom, uglavnom jednostavnih, statičnih harmonija, te karakterističnih ljestvica kao što su: dur, prirodni mol, pentatonika i cjelotonska ljestvica.

Dakle, možemo zaključiti da je glavna funkcija glazbe u filmu *Jadranski motivi* stvaranje odgovarajuće atmosfere i ugođaja kojim će biti potvrđeno, slikama opisano, mjesto radnje.

Druga važna funkcija glazbe jest u povezivanju filmskih dijelova. To je očito, jer su prijelazi iz kadra u kadar gotovo neprimjetni, a najveću zaslugu za to ima glazba. Srodnost tema, a time i pojedinih glazbenih odlomaka stvorili su fluentni glazbeni tijek, bez naglih prijelaza i posebno istaknutih momenata. Svaki glazbeni prijelaz pažljivo je osmišljen i sve se promjene (u instrumentaciji, glazbenoj strukturi ili melodijskoj liniji) zbivaju tek nekoliko sekundi nakon promjene kadra, dakle kada se gledatelj već naviknuo na sliku. Promjena slike je dobro skrivena i zbog toga što promjene filmskih kadrova ne samo da padaju usred muzičkog takta nego i, vrlo često, na laki dio glazbene dobe.

Premda je sinkronizacija glazbe i slike namjerno izbjegnuta, glazba ponekad zvuči onomatopejski. U odlomku koji slijedi odmah nakon špice i prikazuje opće kadrove morskog pejzaža (to je glazbeni odlomak u kojem se prvi puta pojavljuje vrlo inventivno oblikovana druga tema), uz glas naratora glazba se povlači u pozadinu. Nastojeći izbjeći da glazba privlači pozornost, Kraus prestaje nizati drugu temu u različitim tonalitetima i zaustavlja glazbu na jednom akordu. Onaj tko pažljivo sluša čut će da se unutar tog akorda ipak nešto događa: rastavljeno nizanje tonova akorda u flauti na način kružnog motiva koje se doživljava kao zvuk vodenih kapljica.

Glazba zvuči izrazito onomatopejski i u odlomku koji opisuje živi svijet morskih dubina. Taj odlomak jedini u cijeloj partituri napušta mediteransko zvučanje i poprima impresionističku boju. Impresionistički zvuk najavljen je već u uvodnom dijelu (kamera kruži oko podmorske hridi) u kojemu se mozaički slažu kvartno-kvintni akordi bez terce. Unutar tih akorda sakrivena je tema (c, b, as, e, f) koja u sebi nosi latentne značajke cjelotonske ljestvice.

Onomatepejsko opisivanje neobičnog i pomalo zastrašujućeg svijeta morskih životinja (hobotnice, raka, jegulje, ribe, malog morskog psa, raže i kornjače) počinje prikazom hobotnice. Hobotnica je opisana motivom opsega tritonusa u

dubokom registru bas klarineta, a isti se taj motiv pojavljuje diminuiran i u glasoviru.

Tritonus je interval koji se u glazbenoj praksi dugo izbjegavao zbog velike disonantne napetosti. On u sebi sadrži cjelotonsku ljestvicu (čija se prva četiri tona u motivu jasno čuju), ali u njoj prikrivena postoji i kromatska ljestvica. Taj interval nije zanimljiv samo zato što spaja dvije suprotnosti (dvije međusobno oprečne ljestvice), nego i zbog toga što je to jedini interval koji uvijek isto zvuči bez obzira kako se okreće. Dakle, tritonus se preslikava u samoga sebe, odnosno, njegova je slika u zrcalu potpuno jednaka originalu.

Cijeli je glazbeni odlomak mišljen u okvirima cjelotonske ljestvice, tritonusa i »praznih« akorda, što se bitno kosi sa svim što se u glazbi događa prije i nakon tog odlomka. Čini se da glazba ne prati samo sliku, nego nastoji poduprijeti i makrostrukturu filma. Naime, promjena glazbenog jezika (iz mediteranskog u impresionistički) označava središte filma od kojega redatelj prestaje s opisom prirodnih ljepota i kreće u prikaz ljudskog rada i života na moru.

Osim što podupire sliku onomatopejom, glazba je povremeno i suprotna slici. Kontrast glazbe i slike ponekad je blag, a ponekad je toliko oštar da se može označiti kao sukob.

Blagi glazbeni kontrast postoji u scenama koje govore o brodovima. Narator tu primjećuje: »i brodovi se umaraju, i bro-



Za montažnim stolom

dovi stare, i brodovi umiru.« Glazba se ne obazire niti na naratorov tekst niti na slike brodova — ona je široka, rapsodična i nježna (tema je jedna od varijacija prve teme) i čini se da iskazuje ljubav prema tim brodovima od kojih su neki prelijepi, a neki stari i napušteni. Čini se da je skladatelj namjerno želio ovim slikama podariti mir, a ne tugu i žaljenje, jer — sve se rađa, sve živi i sve umire.

Primjer sukoba ili konflikta glazbe i slike naći ćemo u prikazima ribarskog ulova. I ovdje glazba sugerira mir kroz široku rapsodičnost melodije, ali nas slika navodi da se ježimo. Radi se o slikama mrtvih riba s razjapljenim ustima koje staklenim očima gledaju u kameru. Riba su nekada bile živa bića, a njihov je život nasilno prekinut zahvaljujući spretnosti ribara i njihovim mrežama iz kojih »nema izlaza«. Gledajući strukturalno (dakle: ne *što*, nego *kako* se prikazuje), različite vrste riba pravilno složene u kutije čak su i lijep prizor, ali sadržajno taj je prizor ipak grub i nemilosrdan.

Kako glazba određuje sredinu filma, tako glazba svojim sredstvima označuje i završetak filma. Branko Majer odlučio je film završiti na sličan način kako ga je počeo: slikom galebova koji prate trajekt. Skladatelj Kraus-Rajterić završio je filmsku glazbu također prisjećajući se početka, tj. prve i treće teme ali u varijacijama koje nikada prije nismo čuli. Premda glazbena i slikovna ponavljanja početka nisu doslovna, film je zaokružen kao cjelina. Glazba je završila uobičajenom *codom*, a slika karakterističnim zaključkom, zajedno oblikujući formu jednostavne trodijelne pjesme A B A1.

Ignjat Job (1958.)

Dokumentarni film *Ignjat Job* poetski je prikaz života i rada slikara Ignjata Joba. Povezivanje slika i glazbe u treću umjetnost, film, poseban je umjetnički doživljaj. Zna se da slika ima prostornu dimenziju, ali u filmu ona dobiva i vremensku dimenziju, zahvaljujući upravo filmskoj glazbi.

Možemo pretpostaviti da je dokumentarni film orijentiran na likovnu umjetnost djelovao vrlo inspirativno na skladatelja Vladimira Krausa-Rajterića. Njegov glazbeni jezik vrlo je raznolik: ponekad je suvremen, ponekad romantičan, a ponekad mediteranskog prizvuka, ovisno o kojem razdoblju života Ignjata Joba film govori. Suvremeni zvuk ipak je primaran, što je potvrda dominacije nesreće u slikarevu životu.

Kako su se u umjetnikovoj nutrini neprestance izmjenjivala razdoblja sreće i depresije, radosti i samoće, te kako je umjetnik živio u dva različita svijeta, stvarnom svijetu i svijetu mašte (ili svijetu slika), tako i glazba neprestano mijenja svoj karakter. Unatoč tome, ne bismo mogli govoriti o mozaičnosti strukture Krausove glazbe, jer su prijelazi postupni, a glazba zadržava jedinstveni stil svog autora (tipične harmonije, karakteristične konture melodije, prepoznatljiva instrumentacija).

Što se instrumentacije tiče, ponovno možemo prepoznati zvuk glasovira u orkestru (koji se nerijetko upotrebljava kao udaraljka), a tu je i uvijek prisutan zvuk harfe. Simfonijski orkestar, naravno, velik je i ima proširen udaraljkaški korpus (s često istaknutim zvukom ksilofona). Instrumenti u orkestru su ravnopravni, ali skladatelj povremeno izvlači neke

kao solističke. To su uobičajeni solo-instrumenti kao npr.: violina, violončelo, flauta i klarinet.

Uvodna špica kod Krausa uvijek je glavni instrument predstavljanja tema. Prva tema je uglata, nelijska melodija violončela kroz čije skokove do izražaja dolazi sukob dubokog registra violončela i visokog registra flaute u pratnji. Ta vrsta tematskog kontrapunkta izraz je nestalnosti umjetnikove duše.

Druga je tema mediteranskog prizvuka. Taj je zvuk dobiven bojom klarineta, kretanjem melodije u tercama i ležećim bordunskim tonom u harfi, koja svojom bojom namjerno »muti« mediteranski ugođaj te pripisuje temi još i romantičan zvuk.

Razvoj glazbe temelji se na razvoju dviju tema koje su na ovako poseban način predstavljene u špici. Moramo primijetiti da su teme međusobno suprotnog karaktera: prva je dramatična, a druga lirska. To je važno, jer u ugođajnosti tema možemo pročitati klasičan način oblikovanja ekspozicije sonatnog oblika ili uvertire.

Osim toga, teme zbog svoje različitosti iznimno dobro služe kao elementi promjene raspoloženja. Kao što smo već primijetili, raspoloženja su se mijenjala tijekom umjetnikova života, pa glazba postaje važan element njihova isticanja. No funkcija glazbe je i ta da mijenja karakter naratorova jednoličnog glasa. Da nije glazbe koja prati uspone i padove u životu Ignjata Joba, film bi bio lišen osjećaja, dramatike, napetosti, sukoba i smirenja. Glazba je, dakle, ono što iskazuje zbivanja u duši jednog umjetnika, ono što oživljava naratorovu priču i daje smisao prikazivanju slika Ignjata Joba.

Prva i druga tema iz uvodne špice razvijaju se postupcima variranja i transformiranja, a ponekad su toliko preoblikovane da ih je teško prepoznati. Na nekim je mjestima, na primjer, teško odrediti radi li se o prvoj ili o drugoj temi, premda su one u špici bile vrlo različito prikazane. U dijelu filma koji govori o Jobovoj bolesti u pastirskoj kućici na vrhu Koblara, Kraus je na neobičan način spojio prvu, uglatu i ružnu, i drugu, lijepu i pjevnu, temu. Iskoristio je, naime, disonantnu melodiju prve teme koju je povezao s instrumentacijom druge teme (svijetle boje solo-violine, harfe i oboe).

Osim postupaka variranja, transformacije i manipulacije instrumentacijom, u Krausovoj partituri možemo pronaći i postupke doslovnog ponavljanja malih, kružnih motiva. Dvije teme stalno su žive, a ponekad ih skladatelj donosi doslovno, kao prisjećanje na umjetnikov stvaralački duh. Skladateljske tehnike uključuju i upotrebu jednostavnog kontrapunkta. Kraus je, na primjer, znao povezati dvije melodije suvremenog prizvuka da bi pokazao međusobno prožimanje stvarnosti (bijede i nesreće) i umjetnikove sve slobodnije mašte.

Struktura odnosa glazbe i slike proizlazi iz naizmjeničnog isticanja glazbe i riječi iz Jobovih pisama. Naime, glazba prati glas naratora i umjetnikove slike, ali Jobove riječi iz pisama ostavlja otvorene i nepokrivene.

Najčešća funkcija glazbe jest funkcija komentara naratorova glasa i funkcija isticanja važnijih dijelova priče o Ignjatu

Jobu. Glazba vrlo rijetko uzima opisnu ulogu, ali i takvi se primjeri mogu naći.

Glazbeni doslovni opis (jedini u cijelom filmu) vrlo efektivno prikazuje Jobovu promjenu stila pod utjecajem Van Gogha. Široke nanose boja, zajedno s kamerom, prate silazne pasaže harfe. Kamera i glazba na ovom mjestu minuciozno *ulaze* u Jobovu sliku, prate ruku slikara i način nastanka slike. Scena je iznimno mudro osmišljena, jer u njoj glazba, potezi kišom i gusta boja postaju jedno.

Završetak filma, u kojem Ignjat Job umire u Zagrebu, dramaturški je odlično riješen. Udaljavanje Jobovih slika na crnoj podlozi ponovno opisno prate silazne pasaže harfe, nastojeći prikazati ne samo udaljavanje slika od oka kamere, nego i udaljavanje umjetničke duše od umirućeg tijela.

Završnu naratorovu rečenicu: »...umro (je) s očima punim sunčeva sjaja«, prati druga, lirski tema s »mirisom« Mediterana. Temi je Kraus, uporabom »praznih«, čistih intervala, dao i arhaičan prizvuk. Taj prizvuk jednako odgovara spomeni sunca kao i ideji da se umjetnik pridružio bogovima. Jer, božansko je ono nepojmljivo, a to je nama zvuk čistog intervala. Arhaičan zvuk podsjeća na staru Grčku, Rim i Egipat, zemlje u kojima je u davna vremena cvala umjetnost i u kojima su se štovali bogovi sunca. Među tim bogovima Ignjat Job konačno je našao svoj mir, a taj je mir donijela i glazba preko jednako božanskih zvukova druge teme.

Život uz film i filmsku glazbu

Životna priča slikara Ignjata Joba, o njegovim umjetničkim i životnim usponima i padovima, odgovarala je stvaralačkom mišljenju Vladimira Krausa-Rajterića. I sâm umjetnik, Kraus je shvaćao sve poteškoće na koje je slikar Job nailazio i to je znao posebno vješto ocrtati glazbom. Premda je Krausova glazba prodrila u život Ignjata Joba i premda se skladatelj tako vjerno znao upustiti u opise slika, njegovo vlastito životno iskustvo bilo je potpuno drugačije.

Vladimir Kraus-Rajterić rođen je 14. prosinca 1924. u Zagrebu, gdje je živio i radio do nedavne smrti 29. srpnja 1996. Zagreb je napustio samo jednom, u ranoj mladosti, kada je zbog očeva premještaja neko vrijeme živio u Beogradu. Zajedno sa zvukom nacističkih bombi, obitelj je iz Beograda doslovce pobjegla 1941. U Zagrebu je Kraus upisao Filozofski fakultet, ali je istodobno pohađao i nastavu Umjetničke škole, koja je tijekom rata djelovala na promicanju različitih umjetnosti: književnosti, dramskih umjetnosti, glazbe, plesa i likovne umjetnosti. 3 Upoznavši, na predava-

nijma teorije glazbe, znanje i iskustvo predavača Ive Kirigina, Kraus ga je zamolio za privatne satove glazbe, te je kod njega od 1943.-1946. glazbu učio privatno.

Premda je Kirigin na privatnim satovima što ih je davao Krausu morao upoznati ličnost, marljivost, upornost i talent svoga učenika, upravo je on, kao poslovođa Jadran filma, nastojao da mladi Kraus ne dobije posao u toj našoj velikoj filmskoj kući. 4 No, skladatelj je ipak dobio posao kao muzički voditelj tonskog studija u Jadran filmu. U glazbenom odjelu tada su već bile Tea Brunšmid i Lidija Jojić, koje su došljaku postale učiteljice, a poslije je u istom odjelu Kraus montirao i birao glazbu zajedno s filmskim skladateljem Živanom Cvitkovićem.

U Jadran filmu radio je cijeli život. Najdulje je bio muzički voditelj, poslije je postao koreferent, a onda i poslovođa tonskog odjela.

Brojne partiture filmske glazbe pisao je istodobno sa stalnim poslom, tražeći »rupe« između odlazaka na posao, koristeći godišnje odmomore, praznike ili neplaćene odmomore. No, filmsku je glazbu obožavao i skladati mu nikada nije bilo teško.

Zanimljivo je da se Kraus nije bavio samo filmskom glazbom, nego je (gotovo potajice) pisao i klasičnu glazbu. U njegovoj ostavštini otkrivene su: *Tri solo-pjesme* posvećene Zvonimiru Golobu (Jesen, *Medimurska* i *Molba mjesecu*), Suita za glasovir u E-duru (Allegro moderato/Allegro — Adagio — Allegro molto), zbarska kompozicija *Canzone della strada* (možda napisana za potrebe filma *Cesta duga godinu dana*, a možda njime inspirirana) i muzika za radiodramu *Na rubu pameti*. Zbog povučeniosti i skromnosti njihova autora, a možda zbog nepovoljnih prilika, ove skladbe nikada nisu ugledale svjetlo dana.

Kao veliki ljubitelj glazbe i izniman skladateljski talent Kraus-Rajterić je u svojim djelima na simpatičan način povezivao svojesvrnu naivnost (koja je nastala kao rezultat nedostatka sustavne glazbene izobrazbe) i suvremeni pristup glazbi (koji je naučio od Ive Kirigina). Glazbeni postupci u filmovima, na područjima tema i tematskog rada, instrumentacije i strukture, vrlo su slični, a nastali su kao odraz jednog osobitog stila. Šteta što je skladatelj takvog formata u širim glazbeničkim krugovima potpuno nepoznat, a u užim, glazbeno-filmskim, već pomalo zaboravljen. Ipak, radnici Jadran filma, a posebice nekadašnji muzički voditelji, rado ga se sjećaju. A u sjećanjima ostaje i iznimno inventivnom, premda pomalo tradicionalističkom glazbom koju je skladao za brojne filmove.

Bilješke

1 TURKALJ, Nenad, Strani i domaći crtani film (obj. u: *Zagrebački krug crtanog filma*, ur: Z. SUDOVIĆ), Zagreb, 1978., knjiga III, str. 36.

2 Lik Kiće slikovito je opisao njegov tvorac — Dušan Vukotić. Govoreći o nastanku svog junaka Vukotić je s puno nježnosti rekao: »Ime mu je Kičo. Godina rođenja 1951. Mjesto rođenja je crtači pult poduzeća *Duga film*. Zanimanje — glavni junak u dva crtana filma *Kako se rodio Kičo* i *Začarani dvorac u Dudincima*. Sadašnje mjesto boravka — negdje u Jugoslavenskoj kinoteci.

Eto, to je ukratko sve o njemu. Pokretao sam ga kroz dva filma. Živio je koliko i prvo jugoslavensko poduzeće za proizvodnju crtanih filmova — godinu dana! Prije premijere prvog filma osjećao sam se kao novopečeni tata u čekaonici rođilišta. Danas ga više ne crtam. Jer kada bih ga danas crtao, vjerojatno bih ga malo mijenjao. A on je tako osjetljiv.« (BOGLIĆ, Mira, *Junaci crtane mašte* /obj. u: *Zagrebački krug crtanog filma*, ur: Z. SUDOVIĆ/, Zagreb, 1978., knjiga III, str. 89.)

3 O značaju umjetničke škole govore i imena njezinih polaznika. Među njima bili su: Ozren Depolo, Zvonimir Golob, Josip Kli-

ma, Krešimir Šipuš, Vlado Štefančić, Vladimir Tadej i brojni drugi. Na području glazbe škola je nudila program koji je uključivao: glasovir, gudačke i puhačke instrumente, veliki školski orkestar, solo pjevanje, tamburaški zbor, ručne harmonike, teoriju glazbe i kompoziciju. (vidi: PEHARIĆ, Božidar, *Umjetnička škola 1942.-1945. u Zagrebu*, Zagreb, 1995.)

4 Mnogi bivši radnici Jadran filma smatraju Kiriginove oštre reakcije rezultatom njegove teške šećerne bolesti. Osim toga, Kirigin je bio svjestan da Kraus iza sebe nema nikakve muzičke škole.

Irena Paulus

Vladimir Kraus Rajterić — a Film Music Composer

UDC 78.071:791.43

An analytical study of some of the most characteristic samples of the prolific film-music work by the late Croatian composer Vladimir Kraus-Rajterić. The study is the first one on the important but neglected composer, accompanied by the complete filmography of the composer's work.

Besides few short remarks by a reviewer of Croatian animation films, there has been no mention anywhere in literature about the work of the late (died recently, in July 29 1996) composer Vladimir Kraus-Rajterić. He was an employee in Jadran film, the biggest Croatian film company, and he wrote film music for about twenty feature films, and for about forty animated and documentary films. Born in December 14 1924 in Zagreb, in 1942 he entered then established *Art school*, the school of an open nature, where different arts were thought and promoted (literature, drama, music, dance and art). He took additional private lectures in

music with Ivo Kirigin, the teacher at the school and later a leading man in music department of Jadran film. Basically, Kraus-Rajterić's musical education was not complete, up to the university educational standards, but he compensated it by self-education. Entering the music department in Jadran film at the end of forties, he was introduced into the music editing skills by Tea Brunšmid and Lidija Jojić, and was very much appreciated by them. Along with the music editing jobs he soon started composing music for films. The limits of his music education was noticeable in some failings of the orchestration side of some of his early film-music (e. g. in animated film *The Enchanted Castle in Dudinci*, 1952), but later on it was not the case any more. He was inventive in finding effective themes, in imaginative coordination of music with picture, and in original compositional solutions of some particular tasks. In his music there can be sensed a nice combination of somewhat naive traditionalist approach and of the traces of contemporary music approach (most probably under the influence of Ivo Kirigin). After his death some music scores for autonomous (non-film) compositions were found (three solo songs; one suite for piano, chorus composition, etc.), but, being very modest person, Vladimir Kraus-Rajterić had never published them.

Vjekoslav Majcen (priredio)

Filmografija Vladimira Krausa Rajterića

1950.

ZAGREBAČKI VELESAJAM / HR, Jadran film: 1950. — Radenko Ostojić, dok;
PETROKEMIJA NA KRKU / HR, Filmski centar Rijeka: 0. — Rudolf Sremec, dok;

1951.

KAKO SE RODIO KIČO / HR, Duga film: 1951. — Josip Sudar, ani;

1952.

ISTARSKI PUTI / HR, Jadran film: 1952. — Branko Belan, dok;
ZAČARANI DVORAC U DUDINCIMA / HR, Duga film: 1952. — Dušan Vukotić, ani;

1953.

BROD LUTALICA / HR, Jadran film: 1953. — Veljko Bulajić, dok;
DANI SLAVE / HR, Jadran film: 1953. — Branko Bauer, dok;
GRAFOS / HR, Jadran film: 1953. — Stjepan Draganić, namjen;
KAMEN I MORE / CG, Lovćen film: 1953. — Veljko Bulajić, dok;
PLAVE TIŠINE / HR, Jadran film: 1953. — Frano Vodopivec, dok;
RAB / HR, Jadran film: 1953. — Branko Prljinić, dok;
SPRIJEČI NESREĆU U TEKSTILNOJ INDUSTRIJI / HR, Jadran film: 1953. — Krešo Golik, dok;
U ČABARSKOJ DOLINI / HR, Jadran film: 1953. — Stjepan Draganić, dok;

1954.

TOPER / HR, Zagreb film: 1954. — Mate Bogdanović, igr, namjen;

1955.

ZAOSTALI KORACI / HR, Croatia film: 1955. — Radenko Ostojić, dok;

1956.

CVIJET I OGANJ / HR, Zagreb film: 1956. — Ivo Tomulić, dok;

1957.

ČAROBNI ZVUCI / HR, Zagreb film: 1957. — Dušan Vukotić, ani;
JADRANSKI MOTIVI / HR, Zagreb film: 1957. — Branko Majer, dok;
KAD JELENI ZOVU / HR, Zagreb film: 1957. — Oto Deneš, dok;
KORACI GRADA / HR, Zagreb film: 1957. — Branko Majer, dok;
NAŠI SE PUTOVI RAZILAZE / HR, Jadran film: 1957. — Šime Šimatović, igr;
PRIČA O DJEČAKU I KURIRU / HR, Zora film: 1957. — Srećko Weygand, igr;
STRAŠILO / HR, Zagreb film: 1957. — Vatroslav Mimica, ani;
TAMO KOD OPASNE RIJEKE / HR, Zagreb film: 1957. — Fadil Hadžić, dok;
ZLATNI SPOMENIK / HR, Zagreb film: 1957. — Ivo Tomulić, dok;
ŽIVOT JE JAČI / HR, Zagreb film: 1957. — Ivo Tomulić, dok;

1958.

BALADA / HR, Zagreb film: 1958. — Ivo Vrbanić, ani;
CESTA DUGA GODINU DANA / HR, Jadran film: 1958. — Giuseppe de Santis, igr;
IGNJAT JOB / HR, Zagreb film: 1958. — Branko Majer, dok;
KOČARI IZ KALIJA / BiH, Bosna film: 1958. — Milutin Kosovac, dok;

1959.

BRIGA ZA POTOMSTVO / HR, Zora film: 1959. — Branko Marjanović, dok;
DJEVOJČICA NA SUTJESCI / HR, Zagreb film: 1959. — Ivo Tomulić, dok;
SKRIVENA LJEPOTA / HR/CS, Zora film, Kratki film Praha: 1959. — Stjepan Velić, dok;
VLAK BEZ VOZNOG REDA / HR, Jadran film: 1959. — Veljko Bulajić, igr;

1960.

DAN ČETRNAESTI / CG, Lovćen film: 1960. — Zdravko Velimirović, igr;
GLIŠA, RAKA I NJAKA / HR, Zora film: 1960. — Mate Bogdanović, lut, ani;
RAT / HR, Jadran film: 1960. — Veljko Bulajić, igr;
SAVSKA CESTA BR. 6 / HR, Zagreb film, SDF: 1960. — Ivo Tomulić, dok;

1961.

DJECA RIJEČKE LUKE / HR, Zagreb film: 1961. — Milan Luks, dok;
JEDAN DAN U BOROVU / HR, Zagreb film: 1961. — Ivo Tomulić, dok;
POD LJETNIM SUNCEM / HR, Zagreb film, SDF: 1961. — Obrad Glušević, dok;
PORUKA U KAMENU / HR, Zora film: 1961. — Stjepan Draganić, dok;
UZAVRELI GRAD / SR, Avala film: 1961. — Veljko Bulajić, igr;

1962.

BIOS / HR, Zora film: 1962. — Branko Marjanović, dok;
IZGUBLJENI SVJETLOVI / HR, Zora film: 1962. — Branko Marjanović, dok;
IZMEĐU DVIJU MODRINA / HR, Zora film: 1962. — Branko Marjanović, dok;
KOZARA / BiH, Bosna film: 1962. — Veljko Bulajić, igr;
LASICA / HR, Zora film: 1962. — Branko Marjanović, dok;
ORUŽJE USTANKA / HR, Zagreb film: 1962. — Ivo Tomulić, dok;

PRAVDA I KRIVDA / HR, Zora film: 1962. — Ivo Vrbanić, lut, ani; PREKO-BROJNA / SR, Avala film: 1962. — Branko Bauer, igr;

SPOMENICI STAROG EGIPTA / HR, Zora film: 1962. — Mate Bogdanović, dok;
SAŠA / SR, Avala film: 1962. — Radenko Ostojić, igr;

1963.

DJECA / HR, Zora film, autorska grupa Mate Golan: 1963. — Stjepan Draganić, dok;
DJELO / HR, Zora film: 1963. — Stjepan Draganić, dok;
HOBOTNICA / HR, Zora film: 1963. — Branko Marjanović, dok;
KUGINA KUĆA / HR, Zora film: 1963. — Ivo Vrbanić, lut, ani;
LJETO MEDVJEDIĆA / HR, Zora film: 1963. — Branko Marjanović M., dok;
PETAR ŠMAGA ŠUMSKI / HR, Zora film: 1963. — Stjepan Draganić, dok;
SVIJET GLUHE TAME / HR, Zora film, Savezni centar za nast. film: 1963. — Mate Bogdanović, dok;
ŠPILE I NJIHOV ŽIVI SVIJET / HR, Zora film: 1963. — Mate Bogdanović, dok;
TIFUSARI / HR, Zagreb film: 1963. — Vatroslav Mimica, ani;

1964.

LJUDI POD SUVOM PLANINOM / HR, Zagreb film: 1964. — Branko Gapo, dok;
NIKOLETINA BURSAC / HR, Jadran film: 1964. — Branko Bauer, igr;
PRAVO STANJE STVARI / HR, Jadran film: 1964. — Vladan Slijepčević, igr;
SKOPJE '63 / HR/MK, Jadran film, Vardar film: 1964. — Veljko Bulajić, igr;

1965.

POGLED U ZJENICU SUNCA / HR, Jadran film: 1965. — Veljko Bulajić, igr;
SUBMARINA / HR, Zagreb film, SDF: 1965. — Branko Marjanović, dok;

1966.

GORKE TRAVE / SR, Avala film: 1966. — Živorad Mitrović, igr;
JESEN / HR, Zagreb film: 1966. — Šime Šimatović, dok;
KONJUH PLANINOM / BH, Bosna film: 1966. — Fadil Hadžić, igr;
SVIJET PLANINA / HR, Zagreb film: 1966. — Branko Marjanović, dok;
SVIZAC / HR, Zagreb film, SDF: 1966. — Branko Marjanović, dok;

1967.

DEVALVACIJA JEDNOG OSMJEHA / HR, Zagreb film: 1967. — Vojdrag Berčić, dok;

1969.

BITKA NA NERETVI / YU, Udruženi producenti: 1969. — Veljko Bulajić, igr;

1972.

PRVI SPLITSKI ODRED / HR, Adria film: 1972. — Vojdrag Berčić, igr;

1986.

VEČERNA ZVONA / HR, Jadran film, Jugoart, Montenegroexport: 1986. — Lordan Zafranović, igr;

Hrvatski leksikon: film i televizija

Gostovanje u Ljetopisu

Susretljivim dopuštenjem redakcije *Hrvatskog leksikona* i njegova izdavača — Naklade leksikon d.o.o., Zagreb — objavljujemo izbor općih filmskih natuknica iz *HL-a*. Čitatelj *Hrvatskog filmskog ljetopisa* tako ima priliku dobiti uvid u obradu filma i televizije u tome izdanju, ali i obuhvatan leksikonski pregled nad hrvatskom kinematografijom, njezinom poviješću i raznim njezinim vidovima. Izbor je učinjen iz cjelokupnog izdanja, dakle i iz prve već izašle knjige (*Hrvatski leksikon, A-K*, Zagreb 1996), kao i iz druge knjige (*Hrvatski leksikon, L-Ž*) koja je pri dovršenju i treba izaći tijekom ove (1967) godine. Izbor nije sveobuhvatan: donosimo samo one natuknice koje se odnose na opće pojmove i ustanove, dok su izostavljene bojne biografske natuknice (redatelja, glumaca, scenarista, scenografa, kompozitora, montažera, snimatelja, glazbenih voditelja, tonskih majstora, filmskih kritičara i teoretičara i dr.) — njih radoznali čitatelj može naći u samome *Hrvatskom leksikonu*.

animirani film. Zbog nedostatnih tehnol.-tehn. preduvjeta a. f. se u Hrvatskoj javlja kasnije negoli druge vrste filmova. Prva dva (reklamna) crtana filma *Alda — čaj i Pasta za cipele — Admiral* realizirao je 1922. S. Tagatz, a do II. svj. rata nastaje još nekoliko djelomično animiranih filmova i jedan cjeloviti (*Martin u nebo*, 1929) u Školi narodnog zdravlja, stotinjak reklamnih filmova poduzeća Maar ton-filmska reklama vlasnika Z. Mondscheina (pseudonim Maar), s najistaknutijim suradnicima P. Gavrančićem, A. Bazarovom i O. Miletićem te jedan film V. Rybaka — od čega gotovo ništa nije sačuvano. Nakon II. svj. rata prve inicijative se javljaju u Filmskom poduzeću DFR Jugoslavije — Direkcija za Hrvatsku, potom u Jadran filmu (propagandni film braće W. i N. Neugebauera *Svi na izbore*, 1945), pa u Nastavnom filmu (poslije Zora film) u kojem djelomice crtane filmove stvaraju O. Kadrnka, S. Velić i B. Petanjek koji je 1949. i realizirao u cjelini crtani film *Crnac Miško*. Slijede nastojanja u satiričnom tjedniku *Kerempuh* (F. Hadžić, I. Voljević, D. Vukotić, F. Delač, B. Dovniković), pa 1951. nastaje film *Veliki miting* braće Neugebauer, koji odgovara svim standardima crtanog filma, rađen u duhu disneyevske animacije. Isti djelatnici osnivaju 1951. Duga film (pet filmova), nakon likvidacije kojega (1952) animacijsku proizvodnju nastavlja Zora film, koja realizira i prvi u boji i prvi u inozemstvu nagrađeni film *Crvenkapica* N. Kostelca i A. Marksa. U Zora filmu postoji i kratkotrajna produkcija lutkarskih filmova (Čeh J. Kluge, te B. Brajković, M. Bogdanović, B. Ranitović). Sredinom 1950-ih djeluje Zavod za ekonomsku propagandu i publicitet Interpublic, a novo razdoblje počinje osnivanjem Studija za crtani film Zagreb filma (1956, prvi film *Nestašni robot* D. Vukotića) u kojemu nastaje *Zagrebačka škola crtanog filma*. Osobiti stil (izrazita likovnost i skraćena animacija) daju joj njezini rani autori D. Vukotić, V. Mimica, N. Kostelac i dr., a nakon njih, krajem 60-ih i nadalje, škola postaje raznolikija (B. Dovniković, Z. Grgić, N. Dragić, A. Marks, P. Štalter, Z. Bourek, B. Kolar, J. Marušić i dr.). Zbog eksperimentatorskog duha, izvornog i modernog stila te aktualnosti tematike, Studio postaje jedan od najuglednijih u svijetu, autori dobivaju brojne nagrade na svj. festivalima, najznačajnija »Oskar« (1962) Vukotićevu *Surogatu*, prvi put dodijeljena auto-

ru izvan SAD. Zagrebačka škola postaje sastavnim dijelom povijesti svj. animacije, a Zagreb 1972. dobiva biennialni Svjetski festival animiranog filma, jedan od četiri najviše rangiranih festivala u svijetu. Animirani filmovi još se proizvode u kraćim razdobljima u poduzećima »Film Art« i »Adria film« iz Zagreba, a od 1971. Filмотека 16 razvija plodnu proizvodnju pretežito obrazovnih filmova stvaranih za posebni prikazivački sustav tzv. element-filma. Mjestimično se njeguje i dječja animacija (najpoznatiji ŠAF, Čakovec, voditelj E. Lukman), a u novije doba eksperimentira se s kompjutorskom animacijom, pretežito na TV i u glazb. spotovima (T. Mikušić, V. Knežević, S. Bogojević Narath i dr.).

LIT.: Zagrebački krug crtanog filma I, II, III, IV, ured. Z. Sudović, tekstovi R. Munitić, Zagreb 1978-1986.

avangarda, umjetnička, pretežno kult.-pov. oznaka za umjet. smjerove i pojave prvih desetljeća XX. st. (ekspresionizam, futurizam, dadaizam, nadrealizam u književnosti, lik. umjetnostima i filmu; apstrakcionizam u lik. umjetnostima i filmu, lettrizam u poeziji; dodekafonija i serijalizam u glazbi; apsolutni i čisti film i dr.). Prijenosom, avangardom se označavaju i analogni pokreti u svim umjetnostima krajem 50-ih i osobito tijekom 60-ih i dalje (tzv. *druga avangarda*: konkretna i elektronska glazba; glazb. kazalište; »novi roman«, konkretna poezija; pop-art, optička umjetnost, conceptualna umjetnost, tzv. »performance«; underground film, avangardni, eksperimentalni film; kazalište apsurdna, eksperimentalno kazalište i dr.). Riječ je ili o pokretima i strujama kojima se militantly uvodio i ustaljivao → modernizam u umjetnosti, ili je bila riječ o korjenitijem krilu modernizma (tzv. alternativni umjetnički pokreti). I prva a. imala je odjeka u hrv. umjetnosti, osobito u književnosti i lik. umjetnostima, ali tek je druga a. imala svoje izrazite zastupnike u većini umjetnosti.

Rana hrv. knjiž. a. istupa protiv estetičkih načela i poetičkih obrazaca moderne. Njezini su ponajbolji primjeri kasne pripovijesti F. Galovića, romani i novele J. Polića Kamova, pripovijesti U. Donadinija, rana proza A. Cesarca i novele M. Krleža. Među pjesnicima

hrv. a. su A. B. Šimić, M. Krleža i T. Ujević. Avangardni postupci prisutni su u dramskom stvaralaštvu M. Krleže, A. Cesarca, U. Donadinija, J. Kulundžića, K. Mesarića, T. Strozija. Među hrv. proučavateljima avangardne književnosti osobito se ističe A. Flaker, dok su vrijedne priloge dali N. Ivanišin i G. Slabinac. U otporu socrealističkoj normi, a s modernističkim nagonom za promjenom, na prijelazu iz pedesetih u šezdesete, a osobito tijekom 60-ih i 70-ih, u književnosti se javljaju avangardom obilježeni otkloni, npr. nadrealizam u poeziji R. Ivšića, D. Ivaniševića i J. Kaštelana, jezične igre I. Slamniga, poslije okušavanje u konkretnoj, odnosno slikovnoj poeziji (npr. D. Kolibaš, Z. Mrkonjić i dr.), dramski nadrealizam R. Ivšića i J. Kaštelana i dr. (→ književnost). Kratkotrajni programatski nosilac rane lik. a. (»futuro-dada-ekspresionistički pokret«, → zenitizam) jest Micićev *Zenit* (1921-23), inače su u to doba prisutni ublaženi utjecaji npr. kubizma (rani S. Šumanović, M. Uzelac i dr.) i ekspresionizma (Lj. Babić, O. Herman). Slomom socrealističkih postulata u 50-im g. i u lik. se životu javljaju avangardna nastojanja, prvo u grupi → EXAT 51 (1950-56), grupi → Gorgona (1956-60), u raznim varijantama apstrakcionizma (→ apstraktna umjetnost) u radu E. Murtića, F. Kulmera, O. Glihe i dr., nefigurativne skulpture D. Džamonje, I. Kožarića, V. Bakića, neokonstruktivizma → Novih tendencija (1961. i dalje), a u 70-im u raznolikim oblicima konceptualizma i nove prakse (→ moderna likovna umjetnost, → moderna arhitektura). Glazb. avangardna stremjenja nazivala su se pretežno *nova glazba*, a u Hrvatskoj su se javila koncem 50-ih i tijekom 60-ih i dalje. U tom je razdoblju šokantno djelovalo na glazb. publiku uvođenje dodekafonski temeljenoga komponiranja M. Kelemena, konkretizam I. Maleca, aleatorika i elektronski zvuk B. Sakača, multimedijalno izvođenje glazbe D. Detonija (→ Acezantez). Katalizatorom ne samo glazb., nego umjet. a. uopće u Hrvatskoj, bio je → Muzički bijenale s popratnim manifestacijama (od 1961; → moderna glazbena umjetnost). A. u kazalištu prvo se javila izvedbama stranih avangardnih dramskih djela (npr. E. Ionesca i S. Becketta) koncem 50-ih i u 60-im g., ali je osnovan i ansambl s nazivom »eksperimentalno kazalište« (SEK), a važan poticaj a. davao je međ. festival studentskih kazališta u Zagrebu (→ IFSK, od 1962) i rad &TD-a (od 1966; → kazalište). I prvi hrv. film. avangardni pokret javio se tek u razdoblju druge avangarde, pod konac 50-ih i tijekom 60-ih g. ponajprije u sklopu amaterskog pokreta koji je bio nesputaniji od službene kinematografije zbog svojega marginalnog položaja i zato pristupačniji modernističkim tendencijama. Avangardni pokret u hrv. filmu poznatiji je pod odrednicom → eksperimentalni film i, rjeđe, alternativni film.

LIT.: A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb 1982; B. Bošnjak, *Apokalipsa avangarde*, Zagreb 1982; G. Slabinac, *Hrvatska književna avangarda*, Zagreb 1988; C. Milanja, *Doba razlike*, Zagreb 1991; P. Selem ur., *Novi zvuk*, Zagreb 1972; F. Vukić ur., *Modern Zagreb*, Zagreb, 1993.

cenzura, nadzor nad javnim priopćenjima, njihovim proizvođačima i širiteljima, radi odstranjenja nepoćudnih ideja i obavijesti. Stalno prisutan oblik c. jest *suspenziuna c.*, ona koja se javlja po objavljivanju nekog djela da bi spriječila njegovo raspačavanje i uklonila ga iz javnosti, a autora spriječila u daljem takvom radu. Rani primjer, vezan uz nekog Hrvata, jest zatvaranje i smrt nadbiskupa Andrije Jamometića zbog objavljena pamfleta protiv pape Siksta IV. (Basel 1482). Rudolf II. von Scheerenberg izdao je iste g. u Würzburgu dekret kojim osuđuje Jamometića i zabranjuje da se tiskaju spisi bez prethodnog odobrenja crkvenih vlasti, što je prvo uz crkvu vezano formalno uvođenje *preventivne c.* Na ovu se zabranu poslije nadovezalo više crkvenih cenzornih propisa, od kojih je najtrajniji i najpoznatiji Popis zabranjenih knjiga (lat. *Index Li-*

brorum prohibitorum) uveden 1556, a ukinut tek 1966. Na Index su, npr. 1734. došli *Komentari* Dubrovčanina L. T. Crijevića.

Zakonska i obuhvatna preventivna c. osobito se javljala u vremenima rata i diktatura: npr. za vrijeme I. svj. rata (1914-18) djeluje ratna c. s Carskim i kraljevskim ratnim centrom za štampu u Beču; za šestosiječanjske diktature (1929-31) s »presbiroom« kao središnjim cenzorskim uredom u Beogradu; za NDH u II. svj. ratu za cenzuru je bilo zaduženo Glavno ravnateljstvo za promidžbu u Zagrebu. Prema klas. načinu primjene, sva javna priopćenja podliježu nadzoru prije objavljivanja, a izdavane su izričite upute (naredbe) što je i kako dopušteno, a što zabranjeno imenovati, spominjati i obrađivati. Npr. za šestosiječanjske diktature bilo je određivano kako se oslovljava kralj Aleksandar I, gdje da se pojavljuje njegova slika, dani su katkad gotovi uvodnici, a sustavno se istiskivala upotreba hrv. nac. oznaka. U vrijeme NDH novine su morale s posebnom pozornošću pratiti A. Pavelića, zabranjeno im je bilo imati vlastite uvodnike iz vanjske politike, već su ih prenosili iz njem. i tal. novina, naredena je bila upotreba propisanog hrv. nazivlja i dr.

U komunist. režimu nakon II. svj. rata Zakonom o štampi (1945) određeno je da za »štampanje knjiga, umjetničkih djela i sličnih nepovremenih štampanih stvari nije potrebna nikakva prethodna prijava ili odobrenje državnog organa«. Iznimka je bilo film. područje, gdje je Uredba o cenzuri kinematografskih filmova, (*Službeni list*, br. 57, 1945) propisala obvezatni prethodni pregled, a Ministarstvo prosvjete i kulture u Beogradu izdavalo svakom filmu »cenzurnu kartu«. Od 1949. postupak se više ne zove »cenzura« nego »pregled filmova za javno prikazivanje« uz uzastopne promjene nadležstava (naposljetku: Republička komisija za pregled filmova SR Hrvatske; aktivnost joj zamrla 1991). Međutim, usprkos nenazočnosti općeg zakona o cenzuri, postojao je jak sustav *inherentne c.* Nacionalizacija privatnih tiskara i izdavača praćena ustrojenjem komunist. partijskih ograna u svim društv. ustanovama, pretežita partijska pripadnost upravnog osoblja, javni ideološki pritisk, sve je to razgranalo ljestvicu nadzornih instanci i mjesta intervencije, te uvjetovalo jak *autocenzorski* konformizam (c. nad vlastitim radom) kod djelatnika u svim medijima. Gdje je taj sustav nadzora zakazao, javljale su se suspenzivne tužilačko-sudske zabrane. Npr., filmu *Ciguli-miguli* scenarista J. Horvata i redatelja B. Marjanovića (1952) uskraćeno je izdavanje »cenzurnoga kartona« i time zabranjeno prikazivanje; sudski je zabranjeno širenje i prodaja knjige pjesama J. Stojića *Đerdan* (1952), jer »predstavlja dekadentne oblike književnog izživljavanja strane socijalističkom duhu i stvarnosti zemlje«; sudski je također zabranjena novela D. Horvatića *Vruća listopadska noć* objavljena u *Encyclopaediji modernoj* 1974. i dr. Autori politički obilježeni djela katkad bi gubili svoje dotadanje zaposlenje, dolazili bi na prešutne »crne liste«, izbacivali bi ih iz strukovnih društava i dr. Sudske su se odluke, međutim, izbjegavale, pa se češće polit. kampanjama »žigosalo« djela, autore i smjerove (npr. Titov govor protiv apstraktne umjetnosti; novinarska i polit. kampanja protiv nosilaca → Deklaracije o hrv. jeziku; čuvena → Bijela knjiga) što bi uvjetovalo autocenzorsko povlačenje pogodnih djela iz optjecaja (tzv. »bunkeriranje«), a katkad bi unutarnjim odlukama »radnih zborova« i »aktiva radnih organizacija« tiskare odbile tiskati inkriminirana djela, npr. opozicijski list HSS-a *Narodni glas — čovječnosti, slobode i pravice* (1946), *Hrvatski tjednik* (1971), roman *Samostan* J. Laušića u izdanju MH (1972), časopis *Praxis* (1975) i sl. Za vrijeme Domovinskog rata 1991-92. donijet je i cenzurni zakon, ali nije zabilježen slučaj njegove primjene.

LIT.: B. Donat, Crni dossier — O zabranama u hrvatskoj književnosti, Zagreb 1992; A. Stipčević, O savršenom cenzoru, Zagreb 1994.

Croatia film, naziv dvaju film. poduzeća. Prvo, s podnaslovom »prvo hrvatsko kinematografsko poduzeće«, utemeljili su 1917. suvlasnici H. Bošković i J. Bergman u Zagrebu kako bi proizvodili domaće zabavne filmove. U dvije godine proizveli su 10-ak filmova (npr. *Brcko u Zagrebu*, 1917; *Dama s crnom krinkom*, 1918), ali poduzeće zamire svršetkom I. svj. rata. Drugo se razvilo 1954. iz RO za promet, proizvodnju i prikazivanje filmova (1946), Zagreb. Najprije raznovrsne djelatnosti, nakon 1959. djelatnost sužava na distribuciju i postaje jedan od najjačih distributara. Od 1969. počinje proizvoditi cjelovečernje filmove (*Ljubav i poneka psovka* A. Vrdoljaka, 1969; *Tko pjeva zlo ne misli* K. Golika, 1970; *Vlak u snijegu* M. Relje, 1976. i dr.); 1985. proizvodi i prvi hrv. cjelovečernji crtani film *Čarobna šuma* (M. Blažeković).

dokumentarni film, film. rod u kojem se opredijeljeno pokazuju postojeći prizori s pretenzijom na istinitost. Dokumentarizam se, kao i u drugim zemljama, razvija prije negoli druge film. vrste. Pioniri hrv. filma J. Halla i J. Karaman oko 1910. bilježe običaje, prirode i važne događaje — začimajući tu dugotrajnu tradiciju. Elementi dokumentarizma pojavljuju se i u instruktivnim filmovima → Škole narodnoga zdravlja; prvi cjelovečernji dugometražni film *Velebit* realizirao je 1932. A. Gerasimov. Važan je i dokumentarizam film. amatera (M. Paspas i dr.). Više snimatelja radi za inozemne film. novosti, no domaći »žurnali« proizvode se tek povremeno; redoviti proizvodnja počinje tek za NDH (*Hrvatska u rieči i slici*); jedna razrađena reportaža (*Straža na Drini*) nagrađena je na festivalu u Veneciji 1943. Nakon II. svj. rata hrv. reporteri djeluju u okviru savezne proizvodnje (→ *Filmske novosti*, → *Filmski pregledi*), a po decentralizaciji te proizvodnje Hrvatska je jedina republika koja ne organizira vlastitu proizvodnju film. novosti. Ostale vrste dokumentarizma doživljuju međutim snažan razvoj; d. f. se najprije proizvodi ugl. u Jadran filmu, potom u Zora filmu, Zagreb filmu te u splitskim poduzećima. Prvi jugoslav. poslijeratni film je dokumentarni *Jasenovac* (1945) G. Gavrina i K. Hlavatyja, djelo pretežito hrv. realizatora. Najprije se snimaju kompilacijski filmovi s temama povijesti radničkog i partizanskog pokreta te djela o praksi socijalist. društva (npr. M. Katić, B. Belan, K. Golik). Ubrzo se počinje razvijati i tzv. *poetski dokumentarizam*, uglavnom tzv. antropološkog ili kulturološkog usmjerenja (B. Belan, R. Sremec, A. Babaja, O. Gluščević, B. Majer, M. Bogdanović i dr.; poslije B. Žižić, E. Galić, N. Babić, A. Stasenka), ali i eksperimentalističkog (T. Gotovac, I. Martinac, M. Pansini i dr.). Razvijaju se i d. f. obrazovna usmjerenja (npr. popularno-znanst. filmovi B. Marjanovića u seriji *Mala čuda velike prirode*). Od sredine 1960-ih prevladavaju društvenokritički filmovi, često nagrađivani na domaćim i stranim festivalima, najčešće s temom raskoraka između društ. proklamacija i prakse (npr. R. Sremec, K. Golik, K. Papić, Z. Tadić, P. Krelja, N. Babić i dr.), a u formama modernog svj. dokumentarizma. Njeguje se sustavno i d. f. o lik. umjetnostima (N. Puhovski, R. Ivančević, B. Gamulin, A. Vrdoljak, B. Žižić, B. Benažić). Zbog novih polit. okolnosti 1970-ih kritički filmovi sve su rjeđi, a i proizvodnja počinje opadati — uglavnom zbog konkurencije TV, koja preuzima većinu proizvodnje d. f. i postaje njegovim gl. prikazivačem. U 1990-im ističu se filmovi koji bilježe ratne događaje i sudbine — npr. filmovi P. Krelje, djela nastala u sklopu HTV-a (*Dokumentarni program*) i realizirana televizijskim metodama, te filmovi djelatnika poteklih s ADU.

LIT.: Z. Tadić, Prvo su startali dokumentaristi, Film, 5-6, 1976; I. Škrabalo, Između publike i države, Zagreb 1984.

eksperimentalni film (također: *avangardni film*, *alternativni film*; katkad: *nekonvencionalni film*), film. pokret i vrsta → filma, što na korjenit način ispituje mogućnosti koje su izvan granica ma-

tičnog tipa stvaranja i kinematografskog djelovanja (tzv. *dominantne kinematografije*). Premda je stanovit igračačko-ispitivački duh bio prisutan već i ranije u hrv. filmu (npr. u parodijskim filmovima O. Miletića u 30-im g.), a osobito u prvim najavama → modernizma u 50-im g. (→ animirani i → dokumentarni film), e. f. se javlja kao samosvjesni pokret na prijelazu s 50-ih na 60-e ponajprije u sklopu amaterskog filma (→ kinoklubovi), a pod utjecajem opće modernističke klime u umjetnosti (→ avangarda, umjetnička). Gl. sredine avangardnog proboja bile su Kinoklub Zagreb i Kinoklub Split, odn. festival e. f. (→ GEFF). Tim je pokretom hrv. kinematografija prednjačila u buđenju tzv. *druge avangarde* u svijetu (bila je gotovo istodobna onoj u SAD-u i austrijskoj, a javila se prije ostale europske). Raspon prvih eksperimentalnih radova bio je priličan: od poetskometafizičkog, protonarativnog (M. Pansini, I. Martinac, T. Kobija, G. Švob, L. Zafranović), strukturalističkog (T. Gotovac, V. Petek, I. Martinac); apstraktnog (M. Pansini, A. Verzotti, M. Šamec), poetsko-impresionističkog (A. Habazin) do proširenog filma (I. Lukas, Z. Hajdler).

Promjena načina drž. potpore proizvodnji (→ kinematografija) koncem 60-ih omogućuje nekim eksperimentatorima i profesionalno ogledanje (V. Petek, I. Martinac, L. Zafranović), ali oslabljuje javnu svijest o posebnosti i važnosti e. f. i pridonosi odljevu ambicioznijih amatera u dominantnu kinematografsku i TV proizvodnju.

Koncem 70-ih i u 80-im modernističko krilo lik. sredine obraća pozornost film. i video eksperimentalizmu (npr. Galerija suvremene umjetnosti, Galerija SC; časopis *Spot*; Zagrebački salon), a → Multimedijalni centar (MM) u Zagrebu uspostavlja stalni prikazivački (a povremeno i proizvodni) program hrv. i stranog e. f. i → videa. To je vezano s pojavom novih autora u filmu i videu pretežito lik. obrazovanja (M. Stilinović, G. Trbuljak, S. Iveković, D. Martinis, I. Faktor, I. L. Galeta i uključivanjem nekih prethodnih: T. Gotovca i V. Peteka). Učestala su skupna i pojedinačna gostovanja i nastupi hrv. eksperimentalista u inozemstvu.

Amaterska sredina — kinoklubovi i amaterski festivali — i dalje ostaje njegovateljem kontinuiteta eksperimentalističkog stvaralaštva do danas (osobito u Splitu tijekom 80-ih — Z. Karabatić, B. Poljak, Z. Mustač, P. Fradelić, Ž. Batinović, I. Zanki i dr.; ali i u Zagrebu, V. Knežević, M. Bukovac, T. Tikulin i dr.). Od konca 80-ih pretežni se dio eksperimentalizma odigrava na videu (istaknutiji autori: I. Dekanović, V. Knežević, I. Kuduz, S. Bogojević Narath, T. Tikulin, D. Vernić, V. Zrnić) i nastavlja svoju vezanost uz lik. sredinu (preko tzv. »instalacija«). Gl. prikazivačka mjesta e. f. i videa ostaju nerepertorne dvorane u većim gradovima (npr. dvorane kinoteke u Zagrebu, Splitu, Rijeci; Centar za film, Kino FilMOTEKE 16, KIC u Zagrebu; Otvoreno sveučilište u Osijeku; kult. centri ambasada i konzulata i dr.), odn. lik.-galerijski prostori. Publicistička pratnja e. f. uvijek je bila usputna i tek prigodna, pa je takva ostala i u 90-ima.

ekspresionizam, stilski smjer → modernizma, osobito njegova avangardnog krila (→ avangarda, umjetnička), što se javio poč. XX. st. u lik. umjetnostima a, prijenosom, i u dr. umjetnostima (glazbi, književnosti, kazalištu, filmu), s brojnim prepoznatljivim tragovima u potpunom razvoju umjetnosti. Načelno je težio tome da ukupna pojavna strana umjet. djela odaje (izražava) najdublja, skrovića duševna stanja umjetnika i predočenih likova, ali je pritom pokazivao osobitu selektivnu sklonost dramatičnim stanjima: očaju, potištenosti, jada, izgubljenosti, ali i vizionarskog zanosa. (...)

Ekspresionizam na filmu. Premda je hrv. filmom tijekom 20-ih i 30-ih god. prevladavao tzv. *primitivni stil*, O. Miletić je, izdvajajući se,

vješto usvajao uzorke njem. e. (iz 1910-ih i 20-ih), parodijski ih iskušavajući bilo tematski (*Faust*, 1934), ali i stilistički (u nokturnalnoj fotografiji što prenosi atmosferu mraka i straha, npr. u *Nocturnu*, 1935), da bi unutarnje stanje junaka dočaravao i sekvencijama složene montažno-optičke retoričnosti (*Šešir*, 1937). Kasni tragovi espresionističke retorike javljali su se pretežito posrednim utjecajem (npr. preko *film-noirea* u *Ritmu zločina* Z. Tadića, 1981. odn. filmova strave u *Izbavitelju* K. Papića, 1976. i *Krvopijcima* D. Šorka, 1989).

element-film, vrsta nijemog, uskog, kratkog nastavnog filma (3-5 min), raspačavana u kasetama, projicirana posebnim malim projektorom s mogućnošću zaustavljanja slike. Filmovi obrađuju jedan nastavni pojam (na engl. se zato zovu *Single Concept Film*) ili jednu pojavu, računajući da budu uključeni u govorni kontekst i program nastave. Projekt je započet 1970, a nosilac je bila → Filmoteka 16, Zagreb. Proizvedeno je više serija nastavnih filmova iz lik. i glazb. područja, zemljopisa, matematike, književnosti i dr. Uz suradnju stručnjaka za pojedina područja, e. f. su radili ugledni redatelji (Z. Berković, K. Papić, D. Vunak, Z. Sudović i dr.), crtači, animatori i trik snimatelji (Z. Lončarić, B. Dovniković, P. Štalter, Z. Sačer, E. Gregl i dr.), i među njima ima svjetskih antologijskih dometa obrazovnog filma (osobito R. Ivančevića). E. f. je istisnulo iz upotrebe sve učestalije korištenje → videa i presnimaka obrazovnih TV emisija koncem 80-ih.

film, poseban umjet. rod nastao na prijelazu s XIX. na XX. st. Prva projekcija (filmovi braće Lumičre) održana je u Zagrebu 8. X. 1896, nepunu godinu nakon prve kinematografske predstave u svijetu. U Hrvatskoj najprije snimaju stranci; najstarije sačuvane snimke su Poljaka S. Noworyte (1903). Prvu kameru uveo je J. Halla; njegovi dok. zapisi te oni J. Karamana i članova društva Cirilometodskih zidara iz Zagreba pred I. svj. rat predstavljaju početke film. djelatnosti u Hrvatskoj. Zanimanje za film. umjetnost razvija se, međutim, vrlo sporo; u doba borbi za nar. i kult. emancipaciju hrv. umjetnici usredotočuju se na tradicionalne umjetnosti. U nerazvijenoj kinematografiji (→ kinematografija) do II. svj. rata najdulje se održavaju tvorci namjenskih f. (reportažnih, obrazovnih, reklamnih), od kojih neki rade i za inozemne tvrtke. Povremena umjet. nastojanja javljaju se potkraj I. svj. rata. God. 1917. osniva se → Croatia film u Zagrebu i snima prvi igrani film *Brcko u Zagrebu* A. Grunda — nesačuvan, kao i golemu većina snimljenoga do travnja 1930. Do II. svj. rata, ugl. 1920-ih, realizirano je još nekoliko kraćih igranih f. — pseudopovijesnih, melodramskih, najviše po uzoru na njem. zabavne f. (I. Borštnik, H. Hanus, Dj. Berkeš, H. Nučić, A. Binički, T. Strozzi, A. Vereščagin, F. Ledić), a 1922. S. Tagatz stvara prve crtane f. (→ animacija). Razvijeniiji je dokumentarizam (→ dokumentarni f.). Ističe se aktivnost → Škole nar. zdravlja. Potkraj 1920-ih, osnivanjem Kino-sekcije Zagrebačkog fotokluba, začinje se kinoamaterski pokret (→ kinoklubovi). Pred rat djeluje najistaknutija stvaralačka osobnost hrv. predratnog f. O. Miletić, nagrađivan i na međ. festivalima amatera. Tada nastaje i više ozbiljnih napisa o f. (npr. Lj. Marakovića, I. Hergešića, I. G. Kovačića; → filmska kritika i teorija). Za NDH snimaju se ugl. film. novosti, a 1942. osnovana je film. kuća Hrvatski slikopis te se snima prvi hrv. cjelovečernji igrani f. *Lisinski* (1944) O. Miletića. Nakon II. svj. rata vlast potiče razvoj f. Osniva se više film. poduzeća, znatno se povećava broj profesionalnih filmša, izlaze trajniji → filmski časopisi (Filmska kultura, Film i Kinoteka), potkraj 1960-ih uvodi se studij f. na Kaz. akademiji (danas ADU), a 1979. osniva se Kinoteka Hrvatske. Proizvodnja se znatno povećava: najveću pozornost privlače igrani filmovi (koji se vrednuju na festivalu u Puli, osn. 1954); najviše međ. uspjeha postižu crtani f. (osobito od konca

1950-ih do poč. 1970-ih); najviše društ. angažiranosti pokazali su dok. f. na prijelazu sa 60-ih na 70-e, a izrazito avangardne tendencije najzamjetljivije su u → eksperimentalnom f. u djelovanju Kinokluba Zagreb i Kinokluba Split skraja 50-ih i tijekom 60-ih. S obzirom na orijentacije, najprije prevladavaju stavovi i sadržaji pod utjecajem teorije socijalist. realizma (npr. tema socijalist. preobražaja društva), a također i tematika antifašist. borbe; najistaknutija djela do poč. 1970-ih stvaraju N. Popović, B. Marjanović, B. Belan, B. Bauer, V. Bulajić i A. Vrdoljak. Nakon rezolucije informbiroa (1948) propagira se poetika tal. neorealizma (npr. f. Š. Šimatovića i V. Bulajića), no ugl. izostaju njoj primjereni f. zbog onemogućavanja kritike društ. prilika. Stalni trend adaptacije knjiž. djela (npr. F. Hanžeković, A. Babaja, A. Vrdoljak) počinje 1950-ih, a potkraj desetljeća javljaju se prva reagiranja na suvr. događaje (N. Tanhofer), a i proizvodnja tzv. zabavnih f., kojih su vrhunac djela K. Golika oko 1970. Tijekom 1960-ih proizvodnja se ustaljuje na prosječno 5 igr. te više od 10 crtanih i 20 dok. f. godišnje. U tom razdoblju djelomične liberalizacije usvajaju se neke odlike modernog f. (npr. A. Babaja, V. Mimica, crtani i eksperimentalni f.; → modernizam), propagira se autorski odnos prema film. stvaranju (npr. tzv. *autorski film* i kritičari, tzv. *hitchcockovci*), a jača i kritički odnos prema društ. pojavama, djelomice pod utjecajem struja »f. istina« i »izravni f.« u dok. f., a u igranom f. zamjetljivo u djelima T. Radića. Naziru se i trajne tematske tendencije: zloraba polit. položaja (npr. B. Bauer, F. Hadžić, K. Papić), dezorijentiranost partizanskih boraca u novom dobu (npr. V. Kljaković, B. Žižić, K. Papić, poslije R. Grlić i D. Šorak), iseljavanje (dok. f., u igranom f. N. Babić, A. Vrdoljak, B. Žižić, K. Papić), sukob naraštaja (B. Ivanda, K. Papić, V. Kljaković, F. Hadžić). Uočljive su i česte formalne i sadržajne odlike hrv. f.: lik povučena i pasivnog promatrača zbivanja, tzv. *dramaturgija ronda* (f. završava u situaciji koja je identična početnoj; naziv potječe od f. *Rondo* Z. Berkovića, 1966), pesimizam, istančanost vizualne obradbe f. (vrsni snimatelji i scenografi).

Nakon polit. obračuna s demokratskim snagama 1970-ih zatomljuju se kritičke tendencije u hrv. f., a političkoj kritici i prešutnoj zabrani podvrgnuto je više važnih f. Ponovno se favoriziraju f. s temom iz rata; neki iz tog žanra su i modernističke provenijencije (L. Zafranović). Razvija se međutim kriminalistički f. i f. fantastike (npr. K. Papić, Z. Tadić, B. Ivanda, D. Vukotić, Z. Tomić). Obnavlja se namjenski film (R. Ivančević i Filmoteka 16), a u dokumentarnoj proizvodnji dominira → televizija. Potkraj 1980-ih s dezintegracijom države slabi nadzor nad f. i pojavljuje se više f. kritičke rekapitulacije novije hrv. povijesti (A. Babaja, K. Papić, B. Schmidt, P. Krelja, S. Ogresta, D. Žmegač). Oskudica ratnog razdoblja 1990-ih smanjuje proizvodnju; veći dio f. sufinancira televizija, ističu se dok. filmovi P. Krelje, inicijative diplomata ADU (većinom postmodernističkog usmjerenja, → postmodernizam) i razvijanje videostvaralaštva (→ video).

LIT.: D. Kečkemet, Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji, Zagreb 1969; I. Škrabalo, Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980, Zagreb 1984.

Film, film. časopis, izlazio u Zagrebu od 1975-79. Pokrenula ga mlađa grupa kritičara (S. Jurdana, N. Polimac, V. Roksandić i D. Zubčević kojima su se pridružili i dr. Izazivajući javne reakcije svojim kritičkim tekstovima, glavni mu se prinos sastoji u opsežnim historiografskim intervjuima i analizama, recenzentskom praćenju repertoara kina kao i u tematskim blokovima.

Filmoteka 16, film. poduzeće osn. 1963. s ciljem prosvjetiteljske distribucije filmova na 16 mm filmu, njihova iznajmljivanja i prikazivanja pokretnim napravama po školama i po mjestima gdje

nema stalnih kina. Djelatnost je potom proširena na proizvodnju obrazovnih filmova za škole (osobito na izvornu proizvodnju → element filma), a poslije dokumentarističkih, animiranih, rjeđe i igr. filmova. F. je održavala film. tečajeve za nastavnike (Ljetna film. škola u Šibeniku, Trakošćanu i Crikvenici); izdavala je filmološku literaturu (bilteni, godišnjaci, biblioteka *Teorija i praksa filma* s knjigama B. Belana, B. Dovnikovića, R. Munitića, A. Peterlića, N. Tanhofer, H. Turkovića) i časopise (→ *Kinoteka, Hrvatski filmski ljetopis*, od 1995); uspostavila je film. i video arhivu, a od 1992. i videodistribuciju.

filmska glazba. Već je prvu projekciju u zagreb. Kolu (1896) pratilo klavirsko preludiranje Rudolfa Mahalupa. I ostale je, potom, projekcije u Hrvatskoj često pratila svirka kavanskih pijanista. Svirka se uz nijemi film javljala iz potrebe da se prekrije neugodan šum projektora, a i da se stvori prigodno raspoloženje. Pravi razvoj f. g. počeo je, međutim, s naruđbama izvorno skladanih kompozicija. Od hrv. skladatelja prvi je takvu glazbu napisao B. Bersa za nijemi film R. Michela *Villa von Narenta* (1919). Sačuvan je klavirski izvadak bez teksta (Beč, *Edition Slave*, 1919). Tu je glazbu Bersa izradio ugl. od motiva tada popularnih hrv. nar. pjesama. Uvođenjem zvučnog filma, O. Miletić je sustavno angažirao kompozitore za svoje filmove. Za prvi njegov zvučni (kratki) igr. film *Šešir* (1937) glazbu je skladao E. Gloz, za *Život seljaka* (1941) K. Baranović, a za *Barok u Hrvatskoj* (1942) i cjelovečernji *Lisinski* (1944) B. Papandopulo.

U sklopu Jadran filma 1946. djelovao je Muzički odjel na čelu s kompozitorom I. Kiriginom, koji je skladao glazbu za niz ranih dok. filmova (*Istra* B. Marjanovića, 1945; *Koraljari i spužvari* R. Sremca, 1947; *Timolovci* B. Belana, 1948. i dr.), a i pisao je o f. g. (*Odnos muzike prema ostalim komponentama u filmu*, Zagreb 1951). Mnogi ugledni hrv. skladatelji okušali su se tada u glazbi za film. Tako je 1947. za *Živjet će ovaj narod* (N. Popović) glazbu skladao F. Lhotka, za *Zastavu* (B. Marjanović) 1947. M. Cipra, za *Ciguli miguli* (B. Marjanović) 1952. I. Tijardović. Skladatelji S. Bombardelli, B. Sakač, D. Savin, V. Kraus-Rajterić, A. Klobučar, M. Prohaska, T. Simović i brojni drugi skladali su za film. Nerijetko se koristio veliki simfonijski orkestar za izvedbe njihovih skladbi, a orkestrima su ravnali i najčuveniji dirigenti (B. Papandopulo, L. Matačić, F. Zaun). Komponiranje je tada slijedilo načela klas. glazbe ali i klas.-film. upotrebe glazbe: težilo je dati pozadinsku potporu praćenju zbivanja i njegova dramskoga tijeka.

U novije vrijeme uznapredovala je tehnika snimanja zvuka, pa su nekad velika izvođačka glazb. tijela zamijenjena manjim brojem glazbenika, a dodatna elektronska obrada omogućava da se na kvaliteti i punoći zvuka ništa ne gubi. Uz pozadinsku glazbu, u 60-im godinama i poslije sve se češće javljaju i osamostaljene pjevnje, melodijske točke što su katkad postajale popularne i izvan filma. Uz klasične, pojavljaju se i zabavnoglasbeni i jazz oblici. Javili su se mladi skladatelji: A. Dedić, A. Kabiljo, N. Frangeš, D. Rocco, I. Savin i dr. Katkad u filmu nastupaju i rock grupe (Buldožer u *Živi bili pa vidjeli* M. Puhlovskog i B. Gamulina, 1979), a učestalije se koriste već otprije komponirana glazba (tzv. »arhivska«).

Razvojem crtanog filma i posebnih imitativnih i naglasnih zahtjeva glazbi, dio se kompozitora sustavno posvetio skladanju za tu film. vrstu (A. Bubanović, T. Simović, A. Klobučar), a za prvi poratni crtani film *Veliki miting* (1951) W. Neugebauera, glazbu je napisao E. Gloz. U skladu s modernističkom nekonvencionalnošću → Zagrebačke škole, u njoj se f. g. učestaliye nego u ostalim film. vrstama javlja novoglasbeni (M. Kelemen, B. Sakač, A. Klobučar) i jazz stil (A. Bubanović, T. Simović, M. Prohaska).

U Kiriginovu Muzičkom odjelu Jadran filma formirali su se i *glazbeni voditelji* — T. Brunšmid, Ž. Cvitković, L. Jojić, A. Klobučar, V. Kraus-Rajterić i M. Marković-Moklović; to je posebno zanimanje glazbeno obrazovanih stručnjaka koji su upućeni u sve faze izrade filma, čiji je posao bio da redateljima predlažu izbor glazbe i skladatelja, a skladateljima da daju podatke o trajanju i karakteru pojedinih glazb. odlomaka, te da surađuju sa snimateljima zvuka i montažerima slike u usklađivanju glazbe i ostalog zvuka sa slikovnom stranom filma. Posebni uvjeti rada s glazbom na crtanom filmu (prethodni predložak glazbe prema kojoj se animira) uvjetovali su specijalizaciju nekih glazb. voditelja (T. Brunšmid, L. Jojić) ponajprije za montažu crtanih filmova. Noviji su glazb. voditelji: Z. Baltić, D. Premar i Z. Reić. → kinematografija

LIT.: I. Škrabalo, Između publike i države, Zagreb 1984.

filmska kritika i teorija, tumačiteljski pristupi filmu: *kritika* — pojedinačnim pojavama filma, a *teorija* — općenitim značajkama medija. Najraniji napis o filmu objavljen je u splitskim novinama *Narod*, 1892. U članku »Kinetograf« potpisanom inicijalima M. S. L. opisan je Edisonov izum prikazivanja pokretnih slika na filmskoj vrpici sa zvukom reproduciranim pomoću fonografa. Od tada su informacije o filmu sve češće u dnevnim novinama, a od 1913. i u specijaliziranim časopisima posvećenim filmu i kinematografiji (→ filmski časopisi). Od 1942. film. je kritika redovita u programu posebnih radijskih emisija, a od početka emitiranja TV programa 60-ih g. ona postaje i njegovim dijelom.

Prve film. prikaze čine obavijesti o prirodi izuma i osvrti na film. priredbe, obuhvaćaju opis sadržaja filma i reakcije gledatelja. Opisni prikazi postupno prelaze u vrednovateljske i uključuju razmatranje funkcije filma. Od poč. 20-ih g. češće se javljaju obuhvatniji napisi o filmu kao samosvojnoj umjetnosti, o odnosu filma prema kazalištu, glazbi, književnosti, tisku, znanosti, odgoju i školstvu (G. Krklec, S. Tomašić, M. Cihlar-Nehajev, I. Hergešić, M. Fotez, J. Horvat, K. Mesarić, Lj. Maraković, T. Ujević, I. G. Kovačić, S. Šimić, R. Marinković, J. Grčina, S. Šulek). Neki od tih tekstova iznose i teorijske poglede na prirodu filma, njegovu odgovornost i doživljajnu vrijednost (najznačajniji Lj. Maraković, a poslije R. Marinković). Stalni film. izvjestitelji i urednici film. novinskih rubrika postaju M. Dečak, K. Peharec, M. Lavicki, a u film. časopisima kao kritičari se javljaju I. Flod, B. Tokin, A. Benzon, E. Šarin, M. Vimer, S. Kertez, Z. Gorjan, M. A. Tomljenović, B. Šram, J. Majer, M. Mikac i dr. Oni razvijaju ugl. opisu film. kritiku, a prate prvo srednjoeur., a potom u sve većoj mjeri amer. film. U razdoblju 1941-45. kritika prati pretežito njem. proizvodnju, a uz ideološku obojenost u prvi plan dolazi ocjena etičnosti i poučnosti film. priče. U to doba javljaju se mladi kritičari među kojima se ističu M. Cеровac, V. Mlinar, V. Noworyta, K. Vrljićak, E. Čapka i dr. Zanimanje se prenosi i na proučavanje povijesti, pa 1943. M. Cеровac objavljuje knjigu *Slikopis (Film)* o stanju hrv. kinematografije s pregledom povijesti svj. i hrv. filma. Poslije 1945. f. k. se obvezatno njeguje u dnevnicima i tjednicima i preuzima prosvjetiteljske zadatke i ideološki nadzor nad filmom (M. Boglić, S. Goldštajn, M. Modrić, S. Ostojić, M. Hanzlowsky i dr.). Tijekom 50-ih, osobito u časopisima, javljaju se neovisniji kritički pristupi (B. Belan, V. Raspor, R. Sremec, I. Mihovilović i dr.). Koncem 40-ih i poč. 50-ih prevode se inozemne teorijske knjige, njihove ideje populariziraju domaći autori u vlastitim člancima o raznim film. aspektima (B. Belan, V. Raspor, R. Sremec, V. Desnica, B. Sakač i dr.). Javljaju se i domaća, pretežito didaktično-teorijska izdanja (I. Kirigin, M. Pansini, B. Belan). Tijekom 60-ih nastupa prvi kritički pokret: *autorska kritika* (→ modernizam), ugl. po kult. novinama, časopisima i u posebnim radio i TV emisijama (*Ekran na ekranu*). Filmu se pristupa vri-

jednosno nekonvencionalno, povijesno i teorijski otvorenije te individualno raznovrsnije (V. Vuković, H. Lisinski, A. Peterlić, Z. Tadić, P. Krelja, R. Munitić, T. Kurelec i dr.). U tom se vremenu kao teoretičar izdvaja B. Belan (s postulatima »misaonog filma«), potom i A. Peterlić (s pristupom bliskim fenomenologiji: *Pojam i struktura filmskog vremena*, 1976 — prvi filmološki doktorat u Hrvatskoj). Predstavnici autorske kritike poticali su nove naraštaje i pridruživali im se, stvarajući vlastitu obnavljajuću kritičarsku tradiciju (generaciju → Filma — S. Jurdana, N. Polimac, V. Roksandić, Ž. Tomić, H. Turković, D. Zubčević i dr.; → Kinoteke — I. Jelić, D. i Z. Jovović, D. Marković, M. Sablić, I. Saračević i dr.). Kao posljedica šireg sustava film. obrazovanja u školama i fakultetima (→ kinematografija), 80-ih se javlja i veći broj knjiga teorijskog utemeljenja i usmjerenja (opća teorija f. A. Peterlića, B. Belana o montaži, N. Tanhofera o snimanju, R. Munitića o animaciji, H. Turkovića o metodologiji, S. Težaka o metodici nastave..., ugl. u izdanjima tada značajnog izdavača → FilMOTEKE 16). Počinju se javljati i autorske knjige kritika i eseja (R. Sremec, M. Boglić, S. Ostojić, A. Peterlić, H. Turković, V. Vuković). U film. i knjiž. časopisima njeguje se teorijski i povjesničarski esejizam (*Filmska kultura*, *Film*, *Kinoteka*, *Republika*, *Treći program HR* i dr.), a javljaju se i prve knjige povijesti hrv. filma od hrv. autora (D. Kečkemet, Z. Sudović i R. Munitić; prva cjelovita povijest hrv. filma I. Škrabala; prvi specijalizirani povjesničar V. Majcen). Pol. 80-ih i poč. 90-ih u novine i revije dolazi formalno filmološki školovan naraštaj, pa je glavnina vrijedne kritike tamo: J. Pavičić, D. Ilinčić, D. Nenadić, D. Jurak, D. Radić i dr. Predstavnici hrv. f. k. prisutni su u međ. organizacijama od 30-ih g., kada je potpredsj. Međ. film. komore (u čijem je okrilju osnovana Međ. federacija film. novinstva — FIPRESCI) bio A. Aranicki, a samostalnim članom FIPRESCI-ja postalo je → Hrv. društvo film. kritičara 1991.

LIT.: D. Stojanović (ured.), *Jugoslavenska teorija filma* (Građa za istoriju jugoslavenske teorije filma), Beograd 1981; I. Škrabalo, *Između publike i države*, Zagreb 1984.

Filmska kultura, film. časopis, izlazio u Zagrebu od 1957. do konca 1990. Urednici: F. Hadžić, S. Ostojić i F. Hanžeković, M. Boglić. Povremeno ideologiziran, dao doprinosa film. historiografiji, prijevodnoj teoriji i film. esejistici.

filmska zanimanja, izdvojene i običajno (ugovorno, uredbeno ili zakonski) regulirane specijalizacije u proizvodnim film. djelatnostima. Prvo proizvodno zanimanje bilo je snimateljsko: J. Karaman, J. Halla (prvi profesionalni snimatelj), A. Valić (Walits), R. Marin-ković, a u 20-im i 30-im — A. Gerasimov, S. Tagatz, A. Bazarov, V. Rybak (vodi i laboratorijsku obradu), S. Noworyta, T. Dabac, O. Miletić, M. Graf i dr. Dio prvotne proizvodnje oslanjao se na udomaćene strance od kojih su neki (osobito snimatelji i tehničari) postali ključni za dalji razvoj hrv. k. (Ukrajinci Gerasimov, Rusi Tagatz i Bazarov Bruhovetski, Poljak Noworyta). Neki od njih bili su i prvim redateljima (→ film), a redatelji i glumci pritjecali su sa svih strana, najčešće iz redova kazalištaraca (redatelji: J. Ivakić, redatelji i glumci: A. Grund, T. Strozzi, glumci: N. Vavra, A. Binički, A. Cilić, I. Polak, T. Savić, S. Bojničić i dr.). U igr. filmovima scenariji su navodeni tek iznimno (npr. M. J. Zagorka, *Matija Gubec*, 1917; *Grička vještica*, 1920).

Razgranjavanjem i standardizacijom proizvodnje u NDH, a potom u FNRJ, strukovno se ustaljuju pojedine grupe zanimanja, dobivajući vlastite nazive i statusnu hijerarhiju. U NDH se izdvajaju kao scenaristi M. Cerovac, M. Katić, J. Horvat; montažeri B. Marjanović, C. Lukijanović, M. Fuks Seidl; scenografi V. Žedrinski, M. Ko-

pajtić; voditelji zvuka A. Pregernik, A. Scherenzel, M. Prebil; kompozitori B. Papandopulo; snimatelji B. Blažina, I. Zeeitlinger, O. Miletić (snimatelj i redatelj) i dr.

Dio ovih djelatnika (B. Marjanović, O. Miletić, M. Katić, S. Tagatz) postao je učiteljem novog naraštaja pri uspostavi poslijeratne kinematografije (SFRJ). U novim uvjetima, uz brojne nove redatelje (→ film), javili su se montažeri: R. Tanhofer, B. Jenčik, J. Remenar, K. Majer, M. Tešija i dr.; snimatelji: B. Blažina, K. Grčević, F. Vodopivec, N. Tanhofer, H. Sarić i dr. Osnivani su i strukovni odjeli u Jadran filmu koji su važno utjecali na ustaljenje i daljnje razlučivanje zanimanja (npr. dramaturški odjel, → dramaturgija; muzički odjel → filmska glazba; scenografski i tehnički odjel). U pisanju scenarija angažirani su ugledni književnici (J. Horvat, V. Desnica, J. Barković, M. Božić, S. Kolar i dr.), a izdvojili su se i prvi specijalizirani scenaristi (A. Diklić, Z. Berković, S. Goldštajn, Z. Dirnbach i dr.) i film. scenografi (V. Tadej, Ž. Zagotta, F. Šimunović, Z. Gmajner, D. Jeričević).

Svi su filmaši isprva bili namještenicima drž. poduzeća do 1951, kad je većina drž. uredbom prešla u »slobodnu profesiju« (muzički je odjel rasformiran 1963). Sindikalno organiziranje se od tada odvija u sklopu partijski nadziranog Društva filmskih radnika.

Razgranjavanjem i ustaljenjem proizvodnje, puni su razvoj doživjela i tzv. *tehnička f. z.* (koja se razlikuju od *autorskih*). Npr., neki su se specijalizirali za pomoćnike režije (K. Petanjek, B. Lustig, V. Pinter, D. Bahun, V. Aljinović, I. Forenbacher i dr.), snimatelje zvuka (M. Prebil, B. Kramarić, a poslije M. Lončar, M. Pervan, T. Jurković, J. Breguš i dr.), rasvjetliivače, rekvizitere, direktore filma i dr. Porastom koprodukcija razvila se i struka kaskadera (I. Kristof, P. Buntić, D. Vukušić, P. Balenović, M. Habazin i dr.).

Novom idejom »autorstva« i poticanjem izravnog financiranja osobnih projekata, 60-ih i 70-ih gl. scenarijski posao u sve većoj mjeri obavljaju sami redatelji, a s novim redateljima javljaju se i noviji autorski suradnici: snimatelji (T. Pinter, I. Rajković, V. Orešković, D. Novak, A. Pivčević, Z. Zalar i dr.), scenografi (Z. Senečić, D. Turina, D. Jeričević, V. Domitrović i dr.), novi skladatelji (M. Prohaska, B. Petrović, A. Kabiljo, A. Dedić i dr.).

U drugoj pol. 80-ih sa studija nadolaze akademski školovani filmaši; u montaži se odvija gotovo potpuna smjena naraštaja (D. German, V. Lažeta, M. Tomić, V. Kreber, I. Füllepp, M. Rodica i dr.), slično u snimanju igr. filmova (G. Trbuljak, B. Turković, E. Midžić, D. Gecl, S. Trninić, V. Vrdoljak i dr.) i dr. Glumci su i nadalje pretežito kazališnog obrazovanja.

Povećanjem TV programa, mnogi filmaši vezuju se uz TV proizvodnju filma (a tamo se i neovisno osposobljuju snimatelji, montažeri, direktori rasvjete i dr.), a razvijaju se i nove struke vezane uz elektron. uvjete proizvodnje. → kinematografija

Filmske novosti, film. žurnal, mjesečnik, proizvodio se u Zagrebu (Filmska direkcija za Hrvatsku, 1945-46); redoviti dokumentaristički pregledi aktualnih zbivanja u društvu organiziranih po temama (»vijestima« i »storijama« — 7-10 njih u pojedinom broju). Ime im je dao B. Marjanović. Prva četiri broja proizvedena u Zagrebu, a zatim naizmjenice u dr. centrima bivše Jugoslavije. U Zagrebu su ostvarene F. n. br. 1, 2, 3, 4, 7, 9, 11, 14, 22 i 24. Redaktor prvih sedam bio je B. Marjanović, a ostalih K. Hlavaty. God. 1946. proizvodnja posve seli u Beograd (prvo u Zastava film, postavlja tjednikom, a onda, od 1951, u pod. Filmske novosti). Zagrebački nastavak F. n. je → *Filmski pregled*. Kopije se čuvaju u → Hrvatskoj kinoteci.

LIT.: Z. Tadić, *Prvi su startali dokumentaristi*, Film, Zagreb 1976/5-6; I. Škrabalo, *Između publike i države*, Zagreb 1984.

filmski časopisi. Prvi hrv. specijalizirani časopis posvećen kinematografiji bio je *Kinematografski vjesnik*, koji je 1913. kratkotrajno izdavao tiskar i knjižar Lavoslav Weiss u Bjelovaru. F. č. isprva su namijenjeni ponajprije film. poduzetnicima i zaštiti njihovih strukovnih interesa. Tako *Kino* (Zagreb, 1916) i *Kinematografski glasnik* (od drugog broja *Film*, Zagreb 1919) izlaze kao glasilo film. poduzeća (uvoznika filmova), a *Kino smotra* (Virovitica 1919) kao glasilo vlasnika kinematografa. Međutim, već u ovim f. č. javljaju se, uz strukovne informacije i najave filmova, i prve film. kritike, a *Kino smotra* je i prvi hrv. ilustrirani f. č. Širenjem popularnosti filma, a osobito prodorom amer. kinematografije i otvaranjem brojnih predstavništava film. poduzeća 20-ih g., f. č. postaju sve brojniji, pa je u Hrvatskoj do 1941. zabilježeno oko 50 naslova, od kojih neki imaju visoku nakladu (npr. *Balkan film* 1922. izlazi u 50.000 primjeraka). Najvećma su posvećeni film. programu domaćih kina (ugl. stranom), ali dio novina donosi i vijesti o domaćem filmu, iznosi staleške probleme, a povremeno i veće osvrte o povijesti filma i kritičke napise o pojedinom filmu. djelu. Nekoliko časopisa povezuje film s drugim umjetnostima: *Teater*, »časopis za pozorišnu i filmsku umjetnost, intelektualni i društveni život«, 1927; *Kulisa*, »časopis za kazalište, kino, variete, društvo i sport«, 1927; *Filmske novine*, »tjedni pregled domaćeg filma, književnosti i umjetnosti«, 1927; *Moj film*, »časopis za filmsku književnost i umjetnost«, 1928. Izdavači f. č. bila su domaća i strana film. poduzeća (*Balkan film*, Fox Movieton novosti), vlasnici kinematografa (*Music Hall* je izdavao *Balkan Palace reviju* i *Filmske novosti*), savez kinovlasnika (*Filmsku reviju*) ili film. poduzeća (*Jugoslavenski filmski kurir*), a zatim i neovisni novinski konzorciji (*Cinema reviju*, *Kulisu*). Kao pokretači i urednici ovih časopisa javljali su se J. Zimmerman, J. Heinbach, B. Tokin, R. Habeduš-Katedralis, J. Berkeš, T. Dabac, J. Majer, I. Flod, M. Mikac i dr. Većina f. č. izlazila je vrlo kratko (najčešće 2-3 broja), a duži vijek imale su samo *Filmska revija* (ured. A. Aranicki i dr.), *Cinema revija* (ured. J. Faget i dr.) i *Kulisa* (ured. F. Jesih i dr.), koje su neprekidno izlazile od 1927. do 1941. U vrijeme NDH broj naslova svodi se na svega jedan, prvi ideološki obojen f. č. → *Hrvatski slikopis* (1942-45), a izdaje ga istoimeno drž. poduzeće. Nakon 1945. godine izlazi malen broj naslova, što je dijelom pokazatelj njihova nesigurnog financ. položaja. Prvo je izlazio bilten Komisije za kinematografiju NRH, pretežito strukovnog i ideološkoga karaktera, *Filmski pregled* (Zagreb 1948), dok časopisi neovisnijeg pristupa počinju izlaziti tek poslije 1950. Prvi takav f. č. bila je → *Filmska revija* (Zagreb 1950-52), dok je najduže izlazio mjesečnik → *Filmska kultura* (ideološki ovisnije naravi; Zagreb 1957-91). U tom razdoblju značajna je pojava časopisa → *Film* (1975-79), a poslije i → *Kinoteke* (1988-94). Oko ovih časopisa okuplja se, većinom, po jedan naraštaj mladih kritičara (u slučaju *Filmske kulture* više uzastopnih naraštaja, ali raspršenijeg i nadziranog nastupa); javljaju se ambicioznije kritike, pregledi film. struja, portreti, problemski eseji, teorijske rasprave i pov. istraživanja. Namijenjeni su pretežito užem krugu posvećenih pratitelja filma i stoga malene naklade, ali su od priličnog utjecaja na novinsku kritiku i opće poglede na film. God. 1995. javlja se *Hrvatski filmski ljetopis*, kritički, dokumentacijski i istraživački usmjeren, otvoren svim naraštajima.

filmski festivali i smotre. Smatra se da se prvi f. f. u svijetu održao u Veneciji 1932. Međutim, gotovo su istodobno potaknuti razni »natječaji« za amaterske filmove, svojevrsni festivali, na kojima su sudjelovali i dobivali nagrade i hrv. amaterski filmovi (O. Miletić na međ. natječaju Photokino-Verlag u Berlinu 1932, u Parizu 1933, Barceloni 1935; M. Paspas u Amsterdamu 1932, Londonu 1933, Barceloni 1935). U Zagrebu je 1934. održana smotra, tada jugoslav., amaterskog filma (bilo je 7 filmova), i to je vjerojatno

prva f. s. uopće u Hrvatskoj. U sklopu »sveslavenske izložbe fotografije«, održan je 1935. u Zagrebu Prvi sveslavenski festival amaterskog filma (21 film u natjecanju; poljski, češki, jugoslavenski; nagrada O. Miletiću).

U skladu s eur. trendom množenja f. f. poslije II. svj. rata, i u socijalist. Jugoslaviji je 1954. u Puli organiziran festival (→ Pulski festival) profesionalnog (kratkog i dugog) filma, koji od 1960. postaje festival isključivo cjelovečernjeg igr. filma. Festival dok. filma održavao se (od 1960) u Beogradu, ali je katkad imao reprizno odvijanje (dan poslije) i u Zagrebu (u 80-im). Od festivala profesionalnih filmova u Zagrebu se neko vrijeme održavao festival popularno-znanstv. filmova u 70-im g., a od 1972. svjetski ugledan biennale → Zagreb. svjetski festival animiranog filma. God. 1992. utemeljeni su → Dani hrvatskog filma u Zagrebu, godišnja smotra film. i video produkcije, s reprizama u Splitu i dr. gradovima Hrvatske.

Festivali amaterskih filmova odrana su osobito brojni, jer su oni često jedini redovit način javnog prikazivanja amaterskih filmova, a najčešće se održavaju pod nazivom *revija* (npr. Revija dječjeg filmskog stvaralaštva, Revija amaterskog filma i sl.) naizmjenice u različitim gradovima (→ kinoklubovi). Poneke su revije tematske (Čovjek, more, vode u Zadru), ili samo u određenoj kategoriji (Revija jednodimnutnog filma u Požegi). Zagreb je 1988. bio domaćin kongresu i festivalu Unice, svj. organizacije amatera.

Na prijelaznom području između profesionalnog i amaterskog filma bili su poticajni festivali → eksperimentalnog filma: bijenalni → GEF (1963-70); jednokratna ZAGFIDA 74 (1974), povremeni Festival alternativnog filma u Splitu koncem 70-ih i tijekom 80-ih.

Kao i prije, i nakon II. svj. rata hrv. su filmovi svih kategorija sudjelovali na inozemnim festivalima; osobit su uspjeh postizali od 60-ih g. zagreb. animirani filmovi (→ Zagrebačka škola crtanog filma; → animirani film), dobivajući mnogobrojne i najviše međ. nagrade, a poč. 70-ih pridružuje im se većim uspjehom i → dokumentarni film. Prvo tek pojedinačno (70-ih), hrv. filmski i video eksperimentalisti počinju 80-ih g. u većem broju i učestalije pozivno sudjelovati na svj. smotrama eksperimentalnog filma i u sklopu svj. lik. manifestacija.

Filmski pregled, film. mjesečnik, proizvodio se u Zagrebu (1946-1950); vezivao se uz → *Filmske novosti* (tada tjednik iz Beograda), ali je bio pretežitije tematski zaokružen (s većim »storijama« i s manjim brojem tema, katkad cijeli posvećen jednoj temi). Prve godine (1946), proizvedena su 2 broja; 1947 — 7; 1948 — 12; 1949 — 10 i 1950 — 10. Redaktori f. p. bili su: B. Majer, J. Šlosberg, T. Frković, K. Golik, M. Katić, I. Forenbacher i M. Luks. Pojedine su storije režirali: M. Petrović, L. Gočev, B. Bauer, I. Forenbacher, B. Novak, B. Maračić, A. Vuko, F. Vodopivec. Filmski pregledi bili su svojevrsnom školom dokumentarizma, ali i režije, snimanja i montaže; nosili su propagandistički biljeg, ali i dokumentaristički i stvaralački polet. Kopije se čuvaju u → Hrvatskoj kinoteci.

LIT.: Z. Tadić, Prvi su startali dokumentaristi, *Film*, Zagreb 1976/5-6.

GEFF (*Genre Film Festival*), Zagreb; vjerojatno prvi svjetski specijalizirani festival → eksperimentalnog filma (ugl. bijenalni: 1963, 65, 67, 70). Zamislio ga i vodio M. Pansini. Uz eksperimentalne i dr. nekonvencionalne filmove (višekratna gostovanja filmova amer. avangardista), vodili su se živi razgovori, izvodili happeninzi, držala predavanja i dr. Potaknut općim modernističkim duhom u 60-ima (→ modernizam), i sam mu doprinosi.

LIT.: Knjiga GEF-a, Zagreb 1967.

Hrvatska kinoteka, ustanova za čuvanje i istraživanje → filma i pov. građe vezane uz → kinematografiju. Osn. 1979. u sklopu Hrv. drž. arhiva u Zagrebu. Od 1993. član svj. federacije film. arhiva (FIAF). Film. fond Kinoteke obuhvaća očuvane filmove hrv. kinematografije od 1903. do danas (igrane, dokumentarne, animirane; profesionalne i amaterske), a i strane filmove distribuirane u Hrvatskoj. Danas raspolaže s oko 5000 naslova. H. k. sakuplja i ostalu pov. građu vezanu uz film i kinematografiju (scenarije, film. fotografije, plakate, naprave, knjige i časopise, novinske isječke, videozapise i audiozapise), obrađuje je i istražuje, djeluje na promicanju film. kulture. Dio hrv. film. građe (osobito one iz razdoblja 1920-45) pohranjene u Beograd. Jugoslav. kinoteci nikad nije vraćen.

Hrvatska u rieči i slici, film. žurnal koji je dvotjedno izlazio za vrijeme NDH (1941-43. u Zagrebu) i prikazivao se kao domaća dopuna njemačkim žurnalima te je zato donosio samo domaće vijesti: ponajviše propagandne vijesti o polit. i vojnim potezima ustaškog režima i prilikama u zemlji. Izdano je 100 brojeva, a 1943. postao je tjednikom i preimenovan u → *Hrvatski slikopisni tjednik*. Nakon rata kopije su odnesene u Jugoslav. kinoteku u Beograd i nisu vraćene.

LIT.: I. Škrabalo, Između publike i države, Zagreb 1984.

Hrvatski slikopis, film. časopis. Izlazio od 1942-45. kao izdanje istoimenog poduzeća. Urednici: D. Frank, V. Benković, M. Cеровac. Pratio pretežito hrv. i njem. film.

Hrvatski slikopis (*Croatia film*), drž. film. pod. (1942-45). Utemeljeno vladinom odredbom radi proizvodnje, uvoza, distribucije i prikazivanja filmova te njihova promicanja u zemlji i svijetu. Prvi ravnatelj M. Mikac okupio je istaknute film. djelatnike (O. Miletić, I. Habermüller, S. Noworyta, S. Tagatz, B. Marjanović, S. Barberić, A. Pregernik i dr.) koji su u kratkom vremenu razvili priličnu film. proizvodnju. Izdavao je film. žurnal (→ *Hrvatska u rieči i slici*, potom → *Hrvatski slikopisni tjednik*; 180 brojeva), proizvodio dok. (*Štraža na Drini*, *Mladost Hrvatske*, *Tamburica*, *Dubrovnik* i dr.) i igrane filmove (uz dok.-igr. *Barok u Hrvatskoj*, O. Miletić je u tom poduzeću snimio i prvi hrv. zvučni cjelovečernji film *Lisinski*, 1944). H. s. bio je snabdjeven kvalitetnom film. tehnikom za snimanje i obradu zvučnog filma, a ona je (sačuvana zaslugom filmaša koji su je sakrili za povlačenja ustaša) postala polaznim temeljem proizvodnje i poslije 1945. Pod. je izdavalo i časopis → *Hrvatski slikopis*, a držalo je i vlastita kina u Zagrebu, Sisku i Banjoj Luci.

Hrvatski slikopisni tjednik (1943-45); film. žurnal tjednog izlaženja, nastavak dvotjednika → *Hrvatska u rieči i slici*. Slične naravi kao i dvotjednik, prikazivao je i inozemne film. vijesti dobivene razmjenom s Nijemcima. Nakon rata, kopije su odnesene u Jugoslavensku kinoteku u Beograd i nisu vraćene.

LIT.: I. Škrabalo, Između publike i države, Zagreb 1984.

humor, komunikacijski odnos i tvorbe usmjerene na poticanje i održavanje poigravalačkog raspoloženja i smijeha.

(...)

Filmski h. posebno se njeguje u sklopu → komedije, ali se javlja i kao humoristički dodatak u različitim drugim žanrovima (obično u ponekom humorom liku, dijalogu, ili povremenoj humornoj situaciji ili reakciji u filmu: npr. lik senilnog generala ili gladnih muzika-

ša u *Koncertu* B. Belana, humorno postavljene prizori u *Kad čuješ zvona* A. Vrdoljaka; lik dječaka rockera u *Priči o Hrvatskoj* K. Papića i sl.), a kao povremeno opredjeljenje javlja se i u dok. filmu (*Mediteranski prozori* B. Belana, *Moj stan* Z. Berkovića, *Mala seoska priredba* K. Papića, *Recital* P. Krelje, *Bine oko sokolovo* N. Babića, u propagandnom *Between Zaghlul and Zaharijas* H. Hribara, glazb. spotu *Starfucker* R. Jovanova i dr.).

(...)

O h. u medijima — novinama, specijaliziranim časopisima, radiju i televiziji — može se govoriti kao o posebnom *medijskom h.* koji integrira tradiciju populističkoga folklornog h. i njegovih urbanih varijetata kao i elitnog h. obrazovanih. Odrana se, tako, javlja specijalizirana humoristička periodika u kojoj se objavljuju karikature, humoreske, anegdote, vicevi, pitalice i sl. Najraniji je u Hrvatskoj, čini se, humoristički list *Podravski jež* (1862), potom *Zvekan* (1867), *Satir* (1901), osobito važne *Koprive* (1906), splitski *Duje Balavac* (1908), *Veseli zabavnik* tijekom II. svj. rata, potom nakon II. svj. rata *Kerempuh* (od 1945), elitni *Paradoks* (1967), a u kasnim 80-tim splitski *Berekin*, pa *Feral Tribune* i dr. Većina dnevnih i tjednih novina ima humorističke rubrike i priloge sa stalnim humoristima (M. Smoje, M. Trišler, V. Novak, B. Janković-Argus, T. Torbarina). Obvezatnim sastojkom svojeg programa čini ih radio (tekstovnim prilogima I. Gavrilovića, D. Horkića; humorističkim magazinom *Vesela večer* i povremenim humorim »radioigramama« /*Porodica Veselić*); a u novije vrijeme humorizam se njeguje u radioskečevima *Zločesta djeca*, Radio 101). Televizijska su posebnost humorističke serije (→ komedija), humoristički prilazi, odnosno ponekad i opći humoristički stil prezentacije (Z3 na prelazu s 80-ih na 90-e; Ž. Pervan, Z. Zuhrić na OTV).

Jadran film, kinematografsko poduzeće, Zagreb. Osn. 1946. vladinom odlukom s ciljem: »proizvodnje umjetničkih i dokumentarnih filmova«. Od 1954. smješten u novoizgrađen »filmski grad« u Dubravi zajedno s tehn. odjelom (1956-62. samostalnim, kao Dubrava film, potom dio Jadran filma). Kao najveće hrv. film. poduzeće proizveo pretežito dio hrv. igr. filmova (141 do 1994. g.), a i velik broj kratkih (520 do 1994. g.); njegov laboratorij dugo je pružao obrađivačke usluge gotovo čitavoj film. proizvodnji na južnoslav. području. Najjači hrv. nositelj koprodukcija s inozemnim film. i TV poduzećima (do 1994. g. 156 filmova i 35 TV serija); raspolaže visokosposobnim zanatskim kadrom. Sudjelujući u distribuciji i prije, od 1989. samostalan distributer kinofilmova i jedan od najjačih distributera filmova na videokasetama. Filmovi J. f. dobili su mnoge tuzemne i inozemne nagrade, a njegovi izvozni poslovi kadšto su dosežali visok omjer u ukupnom godišnjem izvozu Hrvatske.

LIT.: M. Boglić, Film kao sudbina, Zagreb 1988.

kinematografija, sustav proizvodnje, raspačavanja i prikazivanja → filmova, uključujući i sve prateće službe (arhivi, škole, instituti, udruge, drž. komisije, izdavaštvo, društva i dr.) i film. zanimanja vezana uz to.

Prikazivaštvo i distribucija. Prvi se film u Hrvatskoj prikazuje u Zagrebu 8. X. 1896. u dvorani Kola, u organizaciji fotografa R. Mosingera i L. Breyera. Filmove su prikazivali i putujući prikazivači u iznajmljenim prostorijama, ili u šatorima. Odrana se organiziraju i posebne obrazovne priredbe, ali i »parižke večeri«, »serate nere« (erotski filmovi za odrasle). Od 1906. osnivaju se stalna kina (Zagreb u Pula, 1906; Dubrovnik, Split, Sušak, Rijeka i Zadar, 1907). U Zagrebu 1913. postoje svega 4 kina, ali se tijekom I. svj. rata i poslije otvaraju nova, pa Hrvatska 1939. ima najjaču kinomrežu u

tadašnjoj Jugoslaviji (104 kina). Prvo distribucijsko poduzeće — Uranija, Furtinger i drug — osniva se 1907, a Zagreb postaje sjedištem svj. distributerskih kompanija (16 distributerskih poduzeća od 23 u čitavoj državi 1938: Paramount, Metro Goldwin Mayer, Warner Bros., Fox i dr.). Na repertoaru su isprva pretežno eur. filmovi; za I. svj. rata austrougarski, a tijekom II. svj. rata s njem. okupacijskog područja. Između dva rata, međutim, prevladavaju američki. Poslije II. svj. rata sustavno se širi mreža kina (1973. g. 395 kina). Uz repertoarna kina, postoje i obrazovna (nar. sveučilišta, kinoklubovi, studentski centri i sl.), putujuća kina (za sela i prigodne predstave; → Filмотeka 16). Visok prosjek posjete kinu 50-ih još je ugl. nedostatan za tržišnu isplativost domaće proizvodnje. Uvozi se mnogo; isprva prevladavaju sovjetski filmovi, ali od 50-ih nadalje pretežu američki uz još uvijek razmjerno visoko sudjelovanje eur. filmova; u 90-im amer. filmovi posvema prevladavaju repertoarom. U kinima se obvezatno prikazuju kratki filmovi i film. novosti prije igranog (tzv. »predigra«) sve do konca 60-ih. Posjet kinima postupno opada nakon udomaćenja TV, smanjuje se broj kina, ali zauzvrat TV postaje istaknut prikazivač igranih i, osobito važno, dr. film. rodova (obrazovnih, popularno-znanstv., dok., crtanih, propagandnih). U 80-im oživjeli su prikazivaštvo i posjeti kinu ažurnim prikazivanjem svjetski razglašenih filmova, što je bilo uvjetovano načelom izravnog sudjelovanja inozemnih distributera u dobiti od prikazivanja. Za → Domovinskog rata, u razdoblju uzbuna, posjet pada te se mnoga kina zatvaraju; 1992. radi svega 50-ak kina u Hrvatskoj (od toga 10-ak u Zagrebu). Po smirivanju rata popravljaju se prilike (120-ak kina raznih vrsta koncem 1994). Neka od jakih distributerskih poduzeća slabe (Croatia film), a uz Jadran film (osobito u video distribuciji) javlja se priličan broj manjih distributera. Koncem 80-ih jača videomreža (videoklubovi), te se filmovi raspačavaju i tim putem (od 1990. uz zakonsku regulaciju).

Proizvodnja. Prva snimanja u Hrvatskoj obavljali su gostujući prikazivači koji u svoje programe uključuju i snimke iz sredine u kojoj gostuju kako bi privukli posjetitelje. Prvu kameru vjerojatno je uveo J. Halla 1909, a snimanjem se najprije bave (oko 1910) on i J. Karaman, no potreba postojanja vlastite proizvodnje javlja se tek u vrijeme I. svj. rata. Film. poduzeća kratka su trajanja, nisu subvencionirana, većina ih završava bankrotom. Prvo pod. osnovano je 1917. → Croatia film; u njemu je proizvedeno 10-ak igr. filmova. Iako se nakon 1918. proširilo tržište, drž. nameti, centralistička politika i neulaganje distributera u proizvodnju učinili su domaću proizvodnju neisplativom i nesustavnom. Zakonom iz 1931. prikazivači su obvezani da uz strani prikazuju i domaći film u određenu postotku, ali je zakon zbog otpora prikazivača bio kratka vijeka. Istim je zakonom osnovana i Drž. film. centrala (1932-40) u Beogradu. Nešto je sustavnija proizvodnja na području obrazovnog i dok. filma, ponajprije zahvaljujući → Školi narodnog zdravlja A. Štampara i proizvodnji reklamnog filma (Maar reklame) i malih producenata (Stella film, Svjetloton, Zora — zavod za nacionalno-educativni film). Uz dok. filmove pokušava se i izdavanjem redovitog film. žurnala (*Stella žurnal*, 1928; *Zora magazin*, 1935). Za NDH osniva se 23. I. 1941. Ravnateljstvo za film, ali glavnina kinematografskih djelatnosti (proizvodnja i distribucija) poč. 1942. prelazi u Drž. slikopisni zavod (→ Hrvatski slikopis). Državno poduprta i propagandno važna proizvodnja (dok., igranog filma, redovnog tjednog žurnala) postaje sustavna i tehnički dobro opremljena. U FNRJ kinematografiju najprije organizira Drž. film. poduzeće (DFJ) u Beogradu, ali se ubrzo decentralizira i 1946. u Hrvatskoj se osniva prvo proizvodno pod. → Jadran film, a poslije i dr. (→ Zora film, 1947-64, i → Zagreb film, 1953). Nadzor obavlja savezni Komitet za kinematografiju vlade FNRJ koji odobrava planove i financiranje. Komitet je ukinut 1951, pa se sredstva planiraju iz republičkih proračuna. God. 1957. počeo je djelovati Sa-

vezni fond, koji je raspolagao postotkom od kinoulaznica, a raspodjeljivao ga je poduzećima prema gledanosti njihovih filmova. Time se proizvodnju usmjerilo na privlačenje publike što je pogodilo razvitku populističkog stila. Film. amaterizam (→ kinoklubovi), financiran je preko → Narodne tehnike, odnosno Kino-saveza; ranije se usmjerio → modernizmu (→ eksperimentalni film). God. 1963. u Hrvatskoj je osnovan Fond za unapređivanje k. koji je bio poticaj »autorskoj kinematografiji« i nastajanju brojnih malih poduzeća za proizvodnju odobrenih filmova (FAS, Adria film, Marjan film, Uraniafilm i dr.), ali se Jadran film, nepoduzetan prema domaćem filmu, posvetio uslugama inozemstvu (koprodukcijama). Fond je sufinancirao i prikazivaštvo, izdavaštvo, filmske priredbe (→ festivale) i društva. Sustav proračunskog odvajanja za kinematografiju od 1991. pod nadležnošću je Ministarstva kulture. U razdoblju od 1947. do 1980. u Hrvatskoj je godišnje snimano prosječno 4 igrana filma (prvih godina po 1, a najviše 1979. — 10) i stotinjak kratkih filmova (1950. — 58; 1980. — 216). Prosjek igranih filmova ostao je isti i uspostavom RH, a kratkih se drastično smanjio (na 15-ak).

Dijelom k. su i arhivi (→ Hrvatska kinoteka), → filmski festivali, obrazovanje (→ umjetničko obrazovanje) i film. publicistika (→ filmski časopisi; → filmska kritika i teorija), kao i sustav → filmskih zanimanja.

LIT.: Z. Sudović, Novac i kinematografija (razgovor), *Film* 8-9, Zagreb 1977; I. Škrabalo, Između publike i države, Zagreb 1980; Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965, 1966-1970, 1971-1975, 1976-1980, Beograd 1970, 1974, 1980, 1982; E. Fornazarić, A. Percavassi (ured.), *L'albero del desiderio, Cinema in Croatia*, Firenca 1989.

kinoklubovi, udruge i mjesta okupljanja filmaša amatera (→ amaterizam); pružaju tehn. pogodnosti za snimanje, obradu i prikazivanje filmova, oslonac su svih organiziranih djelatnosti amatera (sudjelovanja na festivalima i njihova priređivanja, obrazovnih tečajeva, film. susreta). Prvi hrv. kinoklub utemeljio je Maksimilijan Paspas (prvo kao sekciju Fotokluba Zagreb, 1928, a 1935. kao samostalni Klub kinoamatera Zagreb) i povezo ga s eur. amaterskim pokretom. Nakon stanke za II. svj. rata, u 50-im g. počinje šire organiziranje k. po Hrvatskoj: 1952. osniva se Kinoklub Split, 1954. obnavlja se Kinoklub Zagreb, 1957. utemeljuje se prvi dječji k. Slavica u Pitomači, a s vremenom se osnivaju k. u Osijeku, Rijeci, Čakovcu, Požegi, Zadru i dr. Prvi festival amaterskog filma u Hrvatskoj organiziran je 1934. u Zagrebu, a iduće godine i prvi »sveslavenski« festival. God. 1963. organiziran je prvi → GEFF (→ eksperimentalni film), a 1988. međ. festival i kongres UNICE (Svj. organizacije film. amatera). Od 1963. Hrv. film. savez (prije: Kinosavez Hrvatske) programski objedinjuje i pomaže rad k. u Hrvatskoj, priređuje film. smotre, tečajeve za voditelje k., izdaje publikacije i drži film. i video-arhivu. Najznačajniji festivali su drž. revija filmova odraslih i dječjeg filma. Koncem 80-ih u Hrvatskoj djeluje oko 60 k. odraslih (istaknutiji: k. Zagreb, Split, Požega, Mursa — Osijek) i oko 190 dječjih (najvažniji: Pitomača, ŠAF u Čakovcu, Kaštela kod Splita, Vanima u Varaždinu), potonji većinom organizirani pri školama. Od 90-ih k. ugl. prelaze s film. na videotehniku.

LIT.: 30 godina Kino-kluba Split, Split 1982; Festivali i revije dječjeg filma Hrvatske, Zagreb 1982; V. Petak, Tehnička kultura u Hrvatskoj, Zagreb 1992; V. Majcen, Filmska i video zbirka Hrvatskog filmskog saveza, Samobor 1994.

komedija, dramska vrsta, film. i TV žanr u kojem se, ponajčešće podsmješljivo, prikazuju pojedinačne i skupne mane, zablude i sl.

(→ humor). Tradicionalna je podjela na k. karaktera, naravi, situacije i zapleta.

(...)

Filmska k. Komedija se u hrv. filmu nikada nije uspostavila kao čvrst i razrađen žanr, premda se prorijedena ali trajna tradicija komički i humorno usmjerenih filmova javila razmjerno odrana. Između dvaju svj. ratova, filmovi → Škole nar. zdravlja davali su poduku na igrano-komički način, osobito oni rađeni crtano i tehnikom sjena (*Campek nevaljalac*, 1929), a veći dio amaterskih filmova O. Miletića bio je humorno-parodijski usmjeren (*Faust, Zagreb u svjetlu velegrada*, 1934). Nakon II. svj. rata komediografsko usmjerenje u igranom filmu začeli su filmovi *Plavi 9 K.* Golika (1950) i *Ciguli Miguli B.* Marjanovića (1952, zabranjen). Istaknutiji autori cjelovečernih igranih filmova što su se ogledali u humorom i komičkim filmovima jesu F. Hanžeković (*Bakonja fra Brne*, 1951), B. Bauer (*Martin u oblacima*, 1961; *Prekobrojna*, 1962), O. Gluščević (*Lito vilovito*, 1964; *Čovik od svita*, 1965), K. Golik (*Imam dvije mame i dva tate*, 1968; *Tko pjeva zlo ne misli*, 1970), A. Vrdoljak (*Ljubav i poneka psotka*, 1969), P. Krelja (*Vlakom prema jugu*, 1981), R. Grlić (*U raljama života*, 1984) i dr. Poigravalački, pretežito parodijski humor, postojano je prisutan u amaterizmu (T. Kobija, I. Lukas, Lj. Grlić, novije: R. Kralj). Crtani film je jedina film. disciplina koja je unaprijed pristupom obilježena komički, ali se tamo humor i geg javljaju pretežito kao sredstvo za uvođenje ozbiljnih tema; izrazito komičko usmjerenje u → Zagrebačkoj školi crtanog filma imao je podžanr tzv. → mini-filmova, a od autora ponajviše Z. Grgić. U prvoj pol. 90-ih komički pristup njeguju studenti ADU u svojim akademskim filmovima (primjerice: *Mirta uči statistiku* G. Dukića, 1992. i dr.).

Televizijska k. Pretežito se i najuspješnije njegovala u serijama (*Gruntovčani* M. Kerstnera/K. Golika, *Malo misto* i *Velo misto* M. Smoje/D. Marušića, *Smogovci* H. Hitreca/M. Puhlovskog i dr.); katkad je bila prisutna u obliku skečeva i »vicmaherskih« naracija u sklopu mozaičnog i dječjeg programa, odn. kao humoristične emisije u sklopu zabavnog programa (*Čovječe ne ljuti se*, *Je l' me netko tražio*). Izrazitije ludičko-komičarsko usmjerenje (apsurdističkog obojenja) unio je u televizijski program zagreb. OTV (»Zločesta djeca«, Ž. Pervan).

LIT.: B. Hećimović (prir.), Pometova družba: komediografija od Nalješkovića do danas, Zagreb 1973; I. Škrabalo, Između publike i države. Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980, Zagreb 1984.

Maar, reklamna naklada k. d., film. reklamno pod., djelovalo od 1931-36. u Zagrebu. Osnovala su ga braća *Zvonko (Maar)*, *Ivo* i *Vlado Mondschein*. Godišnje su proizvodili 150 reklamnih filmova (10-100 m dužine), dijelom animiranih i/ili ručno obojenih. U proizvodnji filmova sudjelovali su kao crtači Pavle Gavrančić, Gerty Gorjan, Vilim Firšt, Mladen Fureš, Ilse Polley, Vladimir Sačar, Vilim Žic, a kao snimatelj Oktavijan Miletić, Anatolij Bazarov, Sergije Tagatz i dr. Njihove su se reklame projicirale i na otvorenome i postale su obilježavajućim dijelom gradskog ambijenta tih godina.

masovne komunikacije, tehnološko temeljeni sustavi komunikacija koji u kratkome roku obuhvaćaju velik broj ljudi raspoređen na velikom području. Prototipskim m. k. jesu sredstva javnog priopćavanja (tzv. *mediji*: → novine, → radio, → televizija, javna informatička mreža /→ informacijske znanosti/), ali se takvima može računati svaki priopćajni sustav koji ima široku i brzu distribuciju: visokotiražni magazini, mekouskoričena populistička izdanja knjiga, tzv. komercijalni → film, videodistribucija (→ video), glazba na nosačima zvuka (→ diskografija) i dr.

U Hrvatskoj su se kasno počeli ispunjavati uvjeti za uspostavu stvarnoga masovnokomunikacijskog stanja. Zadugo nakon svoje pojave novine su imale vrlo ograničeno čitateljstvo i ograničeno širenje, a tako i zabavni izvodi književnosti (*zabavna biblioteka*, Zagorkini »romani u nastavcima«); zbog ograničene kinomreže s poč. XX. st. film je zadugo bio ograničeno priman. Koncem XIX. i u XX. st. u tehnol. razvoju prednjače veći gradovi te se u njima (Zagreb, Pula, Rijeka, Split, Osijek, Karlovac i dr.) najprije stvara približno masovnokomunikacijsko stanje (po raspačavanju novina, prikazivanju i posjetama filmova, širenju športskih i dr. priredaba masovnijeg posjeta). Ipak, tek je intenzivniji tehnol. razvoj nakon II. svj. rata, kao dio industrijalizacije, privr. i kult. razvoja, praćen pojačanom urbanizacijom cijelog hrv. područja, stvorio uvjete da se »stariji« komunikacijski »mediji« (novine, revije, knjiga, film), a potom noviji (radio, televizija) počnu na takav način širiti da nedvosmisleno stvaraju masovnokomunikacijsko područje na gotovo svim urbaniziranim područjima Hrvatske. Zamjetno omasovljenje odigravalo se u »valovima«: nosilac prvoga značajnijeg vala bio je film zajedno s novinama i radijem (u 50-im god.; → kinematografija; radio), drugi je val nosila zadugo televizija (koncem 70-ih i nadalje) s pridruženom diskografijom i radiodifuzijom, a u 90-im se začinje treći val prodorom videodistribucije, razvojem kompjutorski usavršenih i satelitski posredovanih mreža telekomunikacija i najavom multiprogramске televizije (brojnih televizijskih postaja; mnogostrukog istodobnog emitiranja uz satelitski prihvati tuđih programa). Tek su ovi valovi omasovljenja postupno stvorili od većine hrv. stanovništva masovnu publiku, sudionike »medijskog društva«.

melodrama, najstarija, barokna kaz. vrsta (tragikomedija) s mitološkom i (pseudo)pov. tematikom. U XVII. st. popularna u Dubrovniku, gdje je pišu I. Gundulić (*Proserpina ugrabljena od Plutona*), J. Palmotić (*Captislava, Pavlimir*), P. Kanavelić (*Vučistrah*) i dr. Od XVIII. st. naziv se rabi i kao žanrovsko određenje za pučke komade koje karakteriziraju sentimentalizam, jednostavnost likova, sukob dobra i zla, složen zaplet, patetičan govor, sklonost scen-skome spektaklu, glazb. pratnja. U hrv. → drami elemenata m. ima u pučkim igrokazima, npr. *Graničari* J. Freudenreicha, *Barun Franjo Trenk* J. E. Tomića, *Slučaj s ulice* G. Senečića i dr.

Filmska m. nije u hrv. igr. filmu izdvojen žanr, ali odrana postoji kao žanrovska tendencija. Npr. *Dama u crnoj krinki* (R. Staerk, 1918) najavljivana je kao »elegantna melodrama«, a takvi su, po svemu sudeći, bili i filmovi *Brišem i sudim* (A. Grund, 1919), *Dvorovi u samoći* (T. Strozzi, 1925) i dr., a melodramski je postavljen i prvi zvučni cjelovečernji film *Lisinski* (O. Miletić, 1944). Samosvjesno je žanr m. uveden Bauerovim filmom *Samo ljudi* (1957), ali nije dočekan dobrodošlicom. Poslije su izrazitije melodramski bili filmovi *Rondo* (1966) Z. Berkovića, *Breza* (1967) A. Babaje, *Tko pjeva zlo ne misli* (1970) i *Živjeti od ljubavi* (1973) K. Golika, *Samo jednom se ljubi* (1981) R. Grlića, *Ljubavna pisma s predušljajem* (1985) Z. Berkovića, *Oficir s ružom* (1987) D. Šorka i dr. Melodramskih, međutim, elemenata može se naći u brojnim filmovima s upletenom ljubavnom temom.

modernizam, umjet. stilska struja koja se najavljuje pol. XIX. st. u Europi, militantno upozorava na sebe početkom XX. st. (→ avangardizam), a postaje prevladavajućom 50-ih i 60-ih god., te se od 50-ih do danas može govoriti o m. kao stilskom razdoblju. Varijanta zrelog, kasnog m. 80-ih i 90-ih god. katkad se naziva → postmodernizam. M. obilježava metodološka samosvijest i individualizam; izričit, često polemičan (i revolucionaran) odnos prema neposredno zadanoj tradiciji; naglašavanje osobnosti i autorske autonomnosti stvaranja; uzvisivanje inovativnosti i originalnosti kao

vodećih vrijednosti u izboru umjet. ciljeva, oblikovnih tvari i postupaka, ali i u razgraničavanju i povezivanju raznih umjetnosti. M. je, čini se, oblik snalaženja vrhunske kulture u uvjetima rasta ind. i masovnog urbaniziranog društva, povezanog novim komunikacijskim medijima i izmijenjenim tržištem duhovnih tvorevina. (→ modernizacija)

U Hrvatskoj se m. javlja pretežito kao odjek šireg obrazovnog otvaranja Europi i njezinim intelektualnim novinama. Prvo se najavio u književnosti na prijelazu stoljeća, pjesničkim, proznim a posebno esejističkim djelovanjem A. Matoša i pojavom → moderne. Mili-tantno se, protoavangardistički, javlja u 20-ima, djelovanjem M. Krleže, A. B. Šimića, T. Ujevića i dr. (→ ekspresionizam), a postaje prevladavajućim na prijelazu iz 50-ih u 60-te god. i nadalje nadolaskom i kult. prevlašću naraštaja krugovaša, razlogovaca, borghe-sovaca, offovaca i dr. (→ suvremena književnost). U lik. umjetno-sti, prve najave m. očituju se u radu inozemno školovanih domaćih umjetnika (→ Proljetnog salona, → Münchenskog kruga), u njiho-vu osobitom preradivanju eur. modernističkih utjecaja (osobito → secesije, → impresionizma, postimpresionizma, → ekspresionizma, fauvizma, kubizma i dr.), a postaje prevladavajućim u 60-ima i na-dalje, pojavom samosvjesnih grupa → EXAT-a, Gorgone; jačih usmjerenja apstrakcionizmu, konstruktivizmu → novih tendencija 60-ih, → konceptualizmu i → novoj umjet. praksi tijekom 70-ih i dr. (→ suvr. lik. umjetnost). Slično je s arhitekturom u kojoj utjecaj secesije, a potom funkcionalizma, obilježava prve modernističke najave (→ moderna arhitektura), da bi upravo u 60-ima, rastom novih naselja u većim gradovima i širom izgradnjom javnih repre-zentativnih zgrada (općina, hotela, vrtića, bolnica, upravnih zgrada i sl.) m. postao prevladavajućim stilom.

Na filmu se m. prvo javlja u statusno marginalnijim rukavcima pro-izvodnje: u kratkom filmu (osobito animiranom, pojavom → Za-grebačke škole crtanog filma, u amaterskom → eksperimentalnom filmu i u stanovitim poetskim i anketnim trendovima dokumentar-ca), da bi sred. 60-ih prodro u igranofilm. proizvodnju (pojava au-torskog filma /→ film/ i autorske kritike; → filmska kritika i teori-ja); otada postaje dominantnim stilom hrv. kinematografije.

Glazb. m. najavljen je također utjecajem → ekspresionizma u glaz-bi, potom prihvaćanjem ideja dodekafonije, atonalnosti pa elektro-ničkog i konkretnog zvuka. Osobito se razigrava i postupno ojača-va utjecajem → Muzičkog biennalea u 60-ima, a postaje naglašeni-jim među akademski školovanim skladateljima tijekom 70-ih i 80-ih (→ suvremena glazba).

I u kazalištu duh m. donosi utjecaj ekspresionizma, ali se ozbiljnije razmahuje 60-ih pod utjecajem → nadrealizma, kazališta apsurd-a, kao i javljanjem deklarirano eksperimentalnih kazališta (→ SEK) i festivala (IFSK, poslije na prijelazu iz 80-ih u 90-e → Eurokaz), te uvođenjem tzv. redateljskog kazališta (→ suvr. kazalište). U kaz. plesu također se javljaju modernistički smjerovi, odvojeni od klas. baleta (→ KASP, → Studio suvremenog plesa). U 70-ima česte su multimedijalne izvedbe (→ ACEZANTEZ; izvedbe u suradnji s → Multimedijalnim centrom SC u Zagrebu; → performanse lik. umjetnika i dr.).

M. s kraja 50-ih, 60-ih i 70-ih obilježava, također, pojava brojnih žarišnih zbivanja u svim granama kulture (pretežito vezanih uz Za-greb, ali uz prijenose i odjeke u drugim većim gradovima Hrvat-ske). Npr., javljaju se raznolike manifestacije okrenute »novom« u svijetu i u nas (Muzički biennale; izložbe nove tendencije; velike izložbe svj. moderne umjetnosti, npr. SAD-a i Njemačke; film. eks-perimentalistički festival → GEFF; kazališni IFSK, poslije → Euro-kaz i dr.). Bilježi se pojačana živost u javljanju i uređivanju pro-gramski (generacijski) obilježenih časopisa, kult. novina, novina mladih, često s tematskim brojevima (→ *Krugovi*, → *Razlog*, → *Re-*

publika, → *Prolog*, → *Kritika*, → *Film*, → *Dometi*, → *Telegram*, → *Studentski list*, → *Omladinski tjednik* i dr.). Također bujaju imeno-vane umjet. i intelektualne struje na humanist. području (npr. Gor-gona, EXAT, »prošireni mediji«; »krugovaši«, »razlogovci«; »Zagre-bačka škola crtanog filma«, »autorski film«; »redateljsko kazalište«; »zagrebačka stilistička škola«, »Zagrebački lingvistički krug«; »praksisovci« u filozofiji; »hičkokovci« u film. kritici itd.). Pojača-no se prevodi sekundarna literatura o modernističkim pokretima (J. M. Richards, *Moderna arhitektura*, 1955; M. Seuphor, *Apstraktna umjetnost*, 1959; H. Read, *Umjetnost danas*, 1957; M. Hei-degger, *O biti umjetnosti*, 1959; zbornik *Nova evropska kritika* 1, 2, 1968-69; Horvat-Friedrich, *Struktura moderne lirike*, 1969 i dr.), a objavljuju se i izvorni radovi što zastupaju i tumače moder-nističke nazore (V. Pavletić, A. Šoljan, I. Slamnig, V. Gotovac, V. Zuppa, V. H. Pintarić, R. Putar, M. Meštrović, M. Kelemen, P. Se-lem, B. Belan i dr.), a uz tematske izložbe i festivale objavljuju se opsežni informativni zbornici, monografije i katalogi (*Knjiga GEFF-a*, Zagreb 1967; *Teorija informacija i nova estetika*, Bit, Za-greb 1968; *Novi zvuk*, Zagreb 1972; *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Zagreb 1978; *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedam-desetih godina*, Zagreb 1982; *Muzički biennale Zagreb 1961-1991*, Zagreb 1991. i dr.).

postmoderna, interpretativna oznaka za opće značajke umjetno-sti i prevladavajuće duhovno stanje zadnje četvrtine XX. st. Posri-jedi je stanovito programsko slabljenje i raspršenost kasnog → mo-dernizma, uz pojačanu retrospekcijsku svijest i metodološki relati-vizam.

U Hrvatskoj se p. javlja, kao i drugdje, više kao intelektualno-inter-pretativna moda nego kao lakouočljiva umjet. struja (uvodi se pri-jevodima i izvornim esejističkim prinosima, osobito u tematskim brojevima časopisa, npr. *Republika* i *Quorum*), ali hvata korijena jer je omogućila imenovačko uočavanje osobitih općih crta koje je umjetnost 80-ih i 90-ih poprimala u odnosu na ranu — progra-matski naglašenu, romantički povišenu, revolucionarnu, originali-stičku — fazu modernizma (posebno avangardizma). P. u Hrvatskoj obilježava pretežito »visoko« obraćanje populističkim (»trivijal-nim«) žanrovima uz povremeno naglašeno poigravanje tradicijom i neumjet. sferom. Npr. roman se obraća fantastičkom i kriminali-stičkom žanru (P. Pavličić, G. Tribuson) te melodrami (Z. Majdak). Film i TV drama posežu npr. za kriminalističkim (Z. Tadić, L. Nola i dr.) i melodramskim žanrom (D. Šorak, B. Schmidt, S. Tribuson i dr.). Poezija pribjegava kolokvijalnom i gotovo pjevnom iskazu (A. Dedić, Ž. Sabol, J. Fiamengo), odn. kulturno parodijskom ili je-zičko ludičkom (J. Sever, B. Maleš, B. Čegec, A. Žagar, S. Petlev-ska, B. Radaković i dr.). Lik. umjetnosti oživljavale su znakovno-ne, često koloristički razigrane, likovne obrasce (M. Šutej, F. Kul-mer, Ž. Kipke i dr.), ili su ustalile ludički pristup stvaralaštvu i tra-diciji (A. B. Švaljek, M. Stilinić i dr.). U arhitekturi se p. osobito osjeća u povezivanju funkcionalizma i narušavajućih detalja, uz po-neka retrogradna stilska oživljavanja. P. se u kazalištu očituje u oja-čavanju samoreferencijalnih igara s kaz. rekvizitarijem (vizualni te-atar, tjelesno kazalište → Montažstroj), u oživljavanju tradicijskog spektakularizma. Ipak, nijedna od ovih crta nije ključna; p. obilje-žava opća (katkad eklektička, pastišna, intertekstualna, autorefe-rencijalna) otvorenost svakom raspoloživom pov. obrascu po indi-vidualnom izboru umjetnika, pa se individualno oživljuju i njeguju tradicije većine modernističkih pokreta i struja, podjednako avan-gardističke i retrogradne varijante, istodobno se njeguje odvajanje od tržišno orijentirane umjetnosti (naglasak na »visokoumjetnič-kom«, »nekomercijalnom«) kao i blisko vezivanje uz populističke obrasce, a i slobodno se kombiniraju nekad nespojive stilske crte, postupci i mediji (→ prošireni mediji).

Znakom je postmodernizma u kritici umjetnosti »ozbiljna« vrednovalačka i tumačilačka otvorenost novina i časopisa tzv. populističkim žanrovima, »trivijalnoj« umjetnosti (»zabavnim žanrovima« književnosti, stripu, rocku, pop glazbi, glazb. video, TV žanrovima, modnoj i novinskoj fotografiji) u radu kritičara i interpreta V. Viskovića, A. Zlatar, Ž. Košćevića, D. Glavana, B. Maleša, Z. Galla, J. Pavičića, I. Župana i dr.), potom u relativističkom tumačilačkom stavu humanističkog esejizma, osobito onom posvećenom pov. pristupu (naratološki pristup povijesti i književnosti; V. Biti, N. Ivić i dr.).

prošireni mediji, modernistička, pretežito avangardistička umjet. struja (→ modernizam; → avangardizam); javlja se u 2. pol. 60-ih, naglašeno je nazočna tijekom 70-ih, a u stanovitim izvedenicama traje i do danas; p. m. teže svladati tradicijska stvaralačka razgraničenja među ustaljenim medijskim područjima pojedinih umjetnosti, tj. proširiti stvaralačko polje određene umjetnosti na neumjet. pojave, odn. na medijsko područje dr. umjetnosti; javljaju se kao važno obilježje → nove umjetničke prakse i → konceptualizma, → eksperimentalnog filma, nove glazbe (→ suvremena glazba) i dr.

Primjerice, na razmeđu lik. umjetnosti i kazališta javljaju se *hepeninzi* (engl. *happening*, događanje; prvi samooboznanjen je T. Gotovca, H. Šercara i I. Lucasa u Zagrebu, *Happ naš*, 1967), potom *performanse* (engl., izvedbe; osobne predstavljačko-izložbene izvedbe umjetnika: J. Stošić /1964/, T. Gotovac, Ž. Jerman, V. Dodig Trokut, S. Iveković, D. Martinis, M. Stilinović, I. L. Galeta, V. Gudac, I. Faktor, V. Martek i dr.). Na razmeđu lik. umjetnosti i svakodnevne javljaju se *akcije* (pretežito lik. intervencije u svakodnevne, prostore: S. B. Dimitrijević, G. Trbuljak, B. Bučan, V. Dodig Trokut, Ž. Borčić, B. Demur, I. L. Galeta, V. Gudac, Ž. Kipke, J. Knifer, A. Maračić, M. Stilinović i mnogi dr.; također brojne umjet. grupe: Mogućnosti za 1971, Tok, Crveni Peristil, Šestorica autora i dr.). Pozornički koncertantni nastup proširuje se kaz. razradom glazb. izvedbe i uz korištenje glumaca (npr. → ACEZANTEZ, nastupi S. Foretića). Lik. djelovanje proširuje se na → eksperimentalni film i → videoumjetnost (V. Petek, G. Trbuljak, S. Iveković, D. Martinis, M. Stilinović, D. Mezak, I. Kuduz, S. Bogojević Narath i dr.). Standardni uvjeti projiciranja filma prekoračuju se u izvedbama *proširenog filma* (projektor se pomiče, projekcijski se izobličava slika, koriste se višestruki, pomični i neravni ekrani i istodobna višestruka projekcija, tzv. multivizija, projicira se na nestandardne površine — zidove kuća, tijela plesnih izvođača, autorovo čelo i dr.: I. Lukas, V. Petek, I. L. Galeta, M. Stilinović i dr.); a video i televizijske naprave postaju lik. sastojkom izložbene postave u sklopu tzv. *videoinstalacija*, odn. *instalacija* (D. Martinis, S. Iveković, I. Dekanović, I. Bogojević Narath, I. Kuduz i dr.). Kaz. predstave uključuju film. i video projekcije u tzv. *multimedijalnim izvedbama* (N. Puhovski, Orwelova 1984., 1977. i dr.), a vezuju se i uz plesne koreografije (tzv. koreodrame i tjelesno kazalište: N. Kokotović, Montažstroj i dr.).

Katkad se povlači stroža razlika između p. m. i multimedija: p. m. se tada odnose na »proširivanje« određenih medijskih prezentacija na tradicijski neumjet. okolnosti izvedbe, odn. uvođenje ovih potonjih u stvaralačko polje dane umjetnosti (*hepeninzi*, *performanse*, *akcije*, *prošireni film*), a *multimediji* na povezivanje dvaju ili više standardnih medija u jedno intermedijско djelo-izvedbu (npr. glazb. kazalište, koreodrama, multimedijalna drama, instalacije i dr.).

U novije, računalima obilježeno vrijeme, pod *multimedijima* se razumijeva istodobna raspoloživost podataka u više različitih forma-

ta, tj. medija (knjige, videa, filma, slika) u sklopu jednog kompjutorskog programa.

LIT.: Nova umjetnička praksa 1966-78, Zagreb 1978; Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina, Zagreb 1982.

Pulski festival, razgovorni naziv za film. festival u Puli, utemeljen 1954, koji se svojim središnjim dijelom odvijao u ant. pulskoj Areni. Festival je nosio razne nazive (prve godine *Revija domaćeg filma*, potom *Filmski festival u Puli*; najdulje (1960-91) *Festival jugoslavenskog igranog filma*, FJIF; od 1991: *Filmski festival u Puli*, a od 1995. *Hrvatski filmski festival, Pula*). Isprva je smotrom cijele godišnje proizvodnje u Jugoslaviji, od 1960. specijalizira se za prikazivanje samo cjelovečernjeg igr. filma, a od 1993. je samo smotra hrv. igr. filma (uz popratne programe). Svjedokom rasta kinematografija na području ondašnje Jugoslavije, festival je zadobio u 60-im i 70-im iznimnu popularnost među brojnim posjetiteljima Arene (do 13.000 na pojedinim večerima), privlačio je veliku medijsku pozornost, a imao je i naglašenu natjecateljsku i promotivnu važnost za film. proizvođače i filmaše (s brojnim nagradama za film u cjelini i za posebne doprinose), prilično utječući na ritam i profil film. proizvodnje. → filmski festivali

LIT.: I. Škrabalo, Između države i publike, Zagreb 1984.

scenografija, umijeće ambijentalnog priređivanja i opremanja kaz. predstava, filmova i TV emisija. Posao scenografa se kreće od oslikavanja pozadinskih panoa do izgradnje cijeloga ambijenta scene, a u filmu često i od izbora i uređenja nađenih ambijenata; tako da tipično zahtijeva višestruke vještine: slikarske, arhitektonske, dizajnerske, uz osobito funkcionalno usmjerenje ka prikazivačkom prividu.

Kazalište. Od XII st. poluliturgijske drame se izvode ispred crkava na pozornici s brojnim drvenim i platnenim dekoracijama (→ kazalište). Dekoracije su služile za prikazivanje Pakla, Raja, Nazareta, Betlehema, Golgote itd. Svjetovna kaz. djela izvodile su putujuće kaz. družine na zaprežnim kolima s oskudnom i improviziranom opremom. U doba → renesanse riješio se problem pozornice i njene lik. opreme. Primjenjuju se zakoni perspektive u oslikavanju pozadinskih panoa, a od Vitruvija se preuzima 3 osnovna tipa scenske dekoracije: za tragediju (stupovi, zabati i kipovi), za komediju (kuća), a za satirsku igru (krajolik). Marin Držić u svom kaz. u Dubrovniku primjenjuje ova načela. Nakon Teatra Olimpica u Vicenzi iz 1580, hvarsko kaz. iz 1612. kao prvo u Hrvatskoj ima povišenu pozornicu i oslikane panoe te perspektivno riješenu scenu.

Barokno kazalište u Hrvatskoj (razvija se u okviru školskog kazališta. u isusovačkim gimnazijama Zagreba, Varaždina, Požege, Rijeke, Osijeka, te u dubr. kazalištu; → barok) služi se pokretnim oslikanim kulisama. God. 1702. spominje se ime Josipa Rožmana kao scenografa u predstavi *O Čehu i Lehu, rodnom iz Krapine*. Tijekom XVIII. i XIX. st. za kazališta u Zagrebu (Amadeovo kazalište i kazalište na Markovom trgu), Zadru (Teatro Nobile) i javna kazališta u Rijeci, Šibeniku, Splitu i Trogiru dekor se naručuje u Veneciji ili Beču. Nerijetko dekor oslikavaju slikari ili priučeni obrtnici nemaštovito i tipizirano. Veliki intendant novoizgrađene kaz. kuće HNK u Zagrebu S. Miletić često naručuje gotovu scensku opremu iz inozemstva.

U XX. st. na s. utječu novi lik. smjerovi: → ekspresionizam, kubizam, konstruktivizam, usputno i kratko futurizam, te nadrealizam, dadaizam, i apstrakcija. U hrv. s. kolorizam i stilizaciju folkl. elementa unose ruski emigranti. U svim kaz. kućama diljem Hrvatske djeluju slikari, arhitekti ili školorovani scenografi koji lik. opremaju

dramska, baletna i operna djela. Slikar B. Šenoa je prvi scenograf u Hrvatskoj (djeluje u zagreb. HNK 1909/12). Njegove su s. jedno-stavne i pov. vjerne (W. Shakespeare, *Hamlet*, 1912). U istoj kaz. kući u duhu → secesije izvodi s. T. Krizman. Inovator i modernizator hrv. s. je Lj. Babić. Za s. izradene 1922-25. dobio je 1. nagradu na Međ. izložbi dekorativne umjetnosti u Parizu 1925. On je modernizirao hrv. s. unoseći umjetn. iskustva i načela moderne eur. s. U s. sintetizira prostorno-plastično i likovno-slikarski doživljaj pozornice (M. Krleža, *Golgota*, 1922; *Aretej*, 1959). Uz njega djeluje M. Trepše (J. Gotovac, *Ero s onoga svijeta*, 1935) koji radi kao scenograf u HNK 32 god. Povremeno se s. bave slikari: M. Rački (secesijska rješenja), J. Kljaković (dekorativne s. s naglaskom na monumentalnosti), M. Vanka (upotrebljava kolorit folklora), S. Glumac (uvodi pozornicu koja se okreće u predstavi W. Shakespeare, *Julije Cezar*, 1934). Nakon II. svj. rata i u poratnim god. diljem Hrvatske otvaraju se ili obnavljaju kaz. kuće (npr. u Zagrebu se osniva Kazalište Mladih, 1948; Dram. kazalište »Gavella«, 1953; Teatar &TD, 1966. itd.). Na sceni zagreb. HNK ostvaruju se smione i zanimljive s.: Z. Agbaba izgrađuje prostor jednostavnim elementima (S. Prokofijev, *Rat i mir*, 1961), A. Augustinčić svoj lik. scenski izraz temelji na primjeni svjetla i sjene (B. Shaw, *Cezar i Kleopatra*, 1954). Niz suvr. slikara, kipara i arhitekata (K. Tompa, E. Murtić, M. Stančić, J. Vaništa, Z. Bourek, D. Turina, V. Richer, B. Rašica, Z. Kauzarić Atač i dr.) ističu se svojim prinosom s. u zagreb. kazalištu Gavelli djelovao je M. Račić 1955-80, a u kazalištu Komedija Lj. Petričić 1950-76. Jedan od najaktivnijih hrv. scenografkinja je Dinka Jeričević čija se rješenja odlikuju jednostavnošću i maštovitošću. Split. HNK ima svog prvog stalnog scenografa u skladatelju I. Tijardoviću koji svoja djela (*Splitski akvarel*, 1928) oprema u duhu secesije. Uz slikare M. Tolića, R. Bunka, M. Adžića i P. Zrinskog djeluju u tom kaz. i scenografi A. Puhalo i I. Tolić. U Osijeku (1926-46) režira i izrađuje Đ. Petrović. Jednostavne i realistične s. izrađivao je E. Griner (1950-80). U suvr. lik. izrazu opremaju s. A. Branković i K. Klemenčić te slikar V. Džanko. Od 1945-75. stalni scenograf varaždinskog Nar. kazališta »August Cesarec« je P. Vojković. U karlovačkom kazalištu od 1945-63. radio je slikar N. Draganić. Za dubr. kazalište radili su M. Račić, M. Stanić, a od 1976. radi M. Gozze. Z. Vanturini radi u zadarskom kazalištu nekonvencionalne i vrlo funkcionalne inscenacije. U riječkom HNK »Ivan Zajc« dugo vremena djeluju S. Kučinski (1947-67) i A. Žunić (1847-80). U scenografu D. Sokolića prostor je pročišćen i funkcionalan (I. Zajc, *Lizinka*, 1989). U posljednje vrijeme D. Laginja realizira s. prepoznatljivog lik. izraza.

Film. Na → filmu je scenografski posao vezan ponajprije uz igrane filmove primjetan od njihove prve izrade (tj. od 1917; prvi poznati scenograf je Oto Antonini). Međutim, s. kao profesionalno područje razvija se tek po javljanju sustavne igranofilmske proizvodnje, prvo u NDH (scenografi V. Žedinski i M. Kopajtić), a potom osobito u kinematografiji socijalist. Jugoslavije po II. svj. ratu (→ filmska zanimanja), te se u sklopu Jadran filma utemeljuju posebne scenografske radionice a u ekipama se razrađuju specijalizacije unutar tzv. »scenografskog sektora«. Razvoju s. osobito pogoduje snimanje u studiju te izgradnja cijelih eksterijernih i interijernih ambijena u studiju (najistaknutiji scenografi: V. Tadej, Ž. Zagotta, J. Janda, Z. Gmajner, Duško Jeričević). Prevladava film. → modernizma (odnosno, tzv. autorskog filma) u 2. pol. 60-ih god. i nadalje, scenografski posao postaje u većoj mjeri stvar izbora nađenih ambijena i njihova uređenja i pregradnje za prizorne potrebe filma te se uz prethodne scenograde javljaju novi, osobito istaknuto Ž. Senečić, D. Turina i dr., a poslije, do najnovijeg doba, i Dinka Jeričević, V. Domitrović, I. Trpčić, M. Ožbolt i dr.

Televizija. Uvođenjem televizije u Hrvatsku 1956. i studijskog snimanja većine emisija, s. postaje sveprisutan vid TV stvaralaštva (po-

djednako u opremi TV drama i filmova, s angažiranjem kaz. i film. scenografa, kao i informativnih, obrazovnih i osobito zabavnih emisija koje opremaju specijalizirani TV scenografi) te se u sklopu Televizije Zagreb (potom HRT) utemeljuje poseban scenografski odjel i postupno sve veće i opremljenije radionice. Prvi »kućni« scenograf Televizije Zagreb bio je Čedo Kolarić, potom (od 1958) Duško Jeričević, a važniji TV scenografi bili su još: A. Nola, Ž. Senečić, Dinka Jeričević, V. Domitrović, I. Juras, N. Fabijanić, A. Šimić i dr.

Škola narodnog zdravlja »Andrija Štampar«, središnja ustanova javnog zdravstva, osn. u Zagrebu 1927. nastojanjem A. Štampara. Prije II. svj. rata izvodila asanacijske radove na selu, organizirala higijensko-domaćinske tečajeve i Seljačko sveučilište, provodila zdravstv. prosvjeđivanje putem javnih predavanja, izložaba, plakata, brošura i filmova, obrađivala vitalno-statističke podatke i informacije o zdravstv. stanju pučanstva, proizvodila cjepiva i serume. Od 1947. dio je zagreb. Med. fak. te organizira dodiplomsku nastavu iz soc. medicine, zdravstv. ekologije, med. statistike, zdravstv. informatike, mikrobiologije, epidemiologije, organizacije zdravstv. zaštite, opće medicine i primarne zdravstv. zaštite (od 1982. suradni centar SZO-a za primarnu zdravstv. zaštitu). Organizira niz poslijediplomskih tečajeva i studija te od 1960. specijalizira opće medicine, jednu od prvih u svijetu. Osim A. Štampara, kao djelatnici Škole istaknuli su se B. Borčić st., J. Rasuhin, A. Vučetić, B. Kesić, M. Petrik, A. Gerasimov, D. Chloupek i dr.

Milan Marijanović je 1927. u sklopu Škole pokrenuo sustavnu i kulturnopov. značajnu film. proizvodnju namijenjenu pretežito zdravstv. obrazovanju seoskog stanovništva. Osim zdravstv.-obrazovnih filmova, Škola je proizvodila i važne putopisne i etnografske filmove. Značajniji film. autori Škole: M. Širola, J. Ivakić, K. Brössler, D. Chloupek, S. Noworyta, A. Bazarov i A. Gerasimov. Nakon II. svj. rata, proizvodnja zamire, a od 1985. djeluje Edukacijski multimedijiski centar koji proizvodi film. i video programe za med. nastavu.

LIT.: V. Majcen, Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja »Andrija Štampar« (1926-1960), Zagreb 1995.

suvremena umjetnost, naziv promjenjiva značenja, ugl. za umjetnost 2. polovice XX. st. (pretežito od kraja II. svj. rata) promatranu sa stajališta njezinih suvremenika. u hrv. umjetnosti ovo razdoblje polazno obilježuje okruženje nove, ideološki poletne ali i restriktivne socijalist. države — SFR Jugoslavije — njezinih priličnih ulaganja u kult. razvoj (kao najizvravnijeg nositelja ideološke »preobrazbe«; → socijalistički realizam) i širenje jezičnog i općekult. tržišta na područje svih jugoslav. republika. Polit. prekid s »Istočnim blokom« koncem 40-ih god. i s njim vezanu postupnu ekon. i općeduhovnu liberalizaciju i pluralizaciju prati otvaranje svjetskim kult. strujanjima uz autonomno i prevladavajuće artikuliranje modernističkog senzibiliteta u svim umjetnostima (→ modernizam). To je također razdoblje konačnog ustaljenja film. ind. (→ kinematografija) i prvog sustavnog (u cjelini suvremenog) stilskeg razvoja → filma, brzog rasta javnih medija (→ novinstvo; → radio; → televizija), uz njih ovisnih umjetnosti (→ fotografija; → grafičko oblikovanje; → moda; → strip; → zabavna glazba i dr.) i njihova kult. utjecaja, a s njime je povezan i rast masovne kulture (→ masovne komunikacije). Jedna od posljedica liberalizacije, ali i modernističkog naglaska na individualnosti i razlici, bila je u ojačavanju nac. stilskeg različitosti tijekom 60-ih i 70-ih u kontrastu (i polemici) spram polazno asimilacijski orijentirane i programatske »jugoslav. umjetnosti« s konca 40-ih i 1. pol. 50-ih god., uz zadržava-

nje međunac. zainteresiranosti i tržišne upućenosti jednih na druge u sklopu otvorenoga jugoslav. kult. područja. Razvoj u 80-im, obilježen ekon. i strukturalnom krizom socijalizma i jugoslav. federalizma, doveo je do daljeg postupnog polit., a s njime i kult.-komunikacijskog, međurepubličkog udaljanja, dokončanog ratnim raspadom SFRJ 1991. U 90-im god., kult. situaciju u samostalnoj Republici Hrvatskoj obilježuju tipični tranzicijski simptomi bremeniti ratnim posljedicama: smanjenje neposredno raspoloživa kult. tržišta, slabljenje proračunskog odvajanja za kulturu, nedovršeni i kolebljivi pretvorbeni procesi koji slabe mnoge dotad jake kult. ustanove narušujući stabilan kult. život u mnogim umjetn. granama (osobito izrazito u kinematografiji, nakladništvu i knjižarstvu), ali istodobno se osjeća upućenost na nove oblike malopoduzetničkih i novih državno-institucijskih rješenja uz porast demokratizacijskih očekivanja. → avangarda; → ples, suvremeni; → postmodernizam (...)

Film. Razdoblje koje se u dr. umjetnostima drži suvremenim, na području hrv. filma jedino je razdoblje duljeg nadovezujućeg stilskeg razvoja, te glavna stilska povijest hrv. filma pripada ovome razdoblju. Hrv. je film prvo — u kontekstu ondašnjih jugoslav. kinematografija prve dekade nakon II. svj. rata — ubrzano »rekapitulirao« načela razvijene klas. naracije svj. igranoga filma (najistaknutiji hrv. »klasičari«: B. Bauer, B. Belan, B. Marjanović, N. Tanhofer, K. Golik). Sa stajališta dr. »visokih« umjetnosti, klas. film. stil (u svijetu i u hrv. filmu) izgledao je »anahron«, ali on se je posve podudarao s aktualnom prevlašću sličnih stilskih osobina u većini ondašnjih »masovnih« (→ masovne komunikacije) ili »zabavnih« umjetnosti (u zabavnoj književnosti, zabavnoj glazbi, plakatu, tiskarskim ilustracijama, mjuziklima, »estradnim« kazalištem i dr.). Karakterističnije se »suvremenim« počeo držati tek nastup tzv. »novog filma«, odnosno »autorskog filma« u → animiranom, amaterskom → eksperimentalnom filmu i → dokumentarnom na prijelazu iz 50-e u 60-u i nadalje, a sredinom 60-ih i nadalje i u igranome filmu (V. Mimica, A. Babaja, K. Papić, Z. Berković, A. Vrdoljak, B. Ivanda, A. Peterlić, K. Golik, L. Zafranović, T. Radić, R. Grljić i dr.). Film je u tome razdoblju postao pretežito iskazivateljem → modernizma, a u tome je hrv. film posve istodoban i u duhu istovjetnih prevladavajućih modernističkih strujanja u svj. filmu i dr. umjetnostima. *Suvremenim* se na filmskom području, zato, pretežito drži razdoblje od početka 60-ih do u 90-e, razdoblje obilježeno pojavom → Zagrebačke škole crtanog filma, → eksperimentalnog filma, igranog autorskog filma (→ film; → kinematografija), a u novije vrijeme i pojavom → videa, razvojem film. reklama, glazb. spotova i stilski samosvjesnijih televizijskih žanrova (graf. dizajna najava emisija, dotjeranih kult. emisija i dr.), a u 90-im postoje naznake pojave tzv. mladog hrv. filma (V. Brešan, L. Nola, H. Hribar, J. Rajković, I. Salaj, N. Hitrec i dr.).

LIT.: Ivo Škrabalo, Između publike i države. Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980, Zagreb 1984; H. Turković, Nastup autorskog filma, retrospektivni pogled, u: *isti*, Filmska opredjeljenja, Zagreb 1985.

Svjetski festival animiranih filmova, Zagreb, → film. festival; osnivač Grad Zagreb 1972. (prvi direktor Ž. Matko). Održava se bijenalno; jedan je od 4 najuglednijih svj. festivala pod pokroviteljstvom ASIFA-e, prihvaćen na temelju međ. ugleda → Zagrebačke škole crtanog filma (→ animirani film; → Zagreb film). Festival je prihvaćen među svj. animatorima kao mjerodavan pratitelj i procjenitelj najnovijih trendova u umjetnosti animacije; od 1986. ustanovljena je Nagrada za životno djelo umjetnicima najzaslužnijima za razvoj animacije u svijetu. Festival je održao kontinuitet i u ratnim godinama poč. 90-ih (direktor J. Marušić).

televizija, sustav snimanja, zapisivanja, prenošenja i emitiranja slike i zvuka elektroničkim putem. Razvoj elektroničke televizije doveo je i do prvog red. emitiranja TV programa (BBC, 1936). Nakon II. svj. rata, koji je usporio razvoj televizije, definitivno se uspostavljaju televizijski standardi kakve danas poznajemo i širi se TV mreža, isprva u SAD-u, potom u Velikoj Britaniji i drugdje. Lansiranjem prvoga telekomunikacijskog satelita Telstar (1962) započinje epoha satelitske t.

Razvoj t. u Hrvatskoj neposredno je pratio svj. razvoj. Prva TV emisija u Hrvatskoj priredena je 1936. zahvaljujući nizozemskoj tvrtki Philips, koja je na Zagreb. sajmu organizirala primopredajnu stanicu. Prva domaća knjiga o televiziji (*O suvremenoj televiziji*) tiskana je u Zagrebu 1937, a napisao ju je prof. Zagreb. sveučilišta Josip Lončar. Na dan obljetnice Radio Zagreba (15. V. 1956), proradio je prvi televizijski odašiljač smješten na krovu Tomislavova doma na Sljemenu. Uz rijetka javljanja iz Zagreba, prva TV emisija emitirana je za zatvoreni krug gledalaca 3. IX. 1956, a prvi izravni prijenos pratio je otvaranje Zagreb. velesajma 7. IX. 1956; odašiljač je isprva ugl. prenosio programe austr. i tal. televizije. U studenom 1956. započelo je redovito eksperimentalno emitiranje programa iz studija RTV Zagreb. Tek dvije god. poslije (1958) proradili su i TV studiji u Beogradu i Ljubljani, pa je TV Zagreb od tada, pa sve do raspada Jugoslavije svojim emisijama sudjelovala u zajedničkom programu JRT-a, kojem su se poslije pridruživali i dr. republički i pokrajinski TV centri.

U tom razdoblju TV Zagreb je radila na više lokacija (Šubićeva 20, Radnički dom, zgrada SBF-a u Miramarskoj) da bi 1988. započelo emitiranje programa iz novosagrađenog TV doma na obali Save. God. 1972. započeo je raditi Drugi, a krajem 80-ih i Treći program dok se na emitiranje u boji prešlo pol. 70-ih g. Tih god. započeo je i razvoj regionalnih TV centara u Rijeci, Osijeku i Splitu. God. 1990. proradila je odašiljačko-prijemna satelitska stanica na prostoru zagreb. TV doma, a iste je godine (29. VI. 1995). Sabor RH zakonom preimenovala RTZ u Hrvatsku radio — televiziju (HRT). HTV danas djeluje kao sastavni dio javnog pod. HRT i u njezinu sklopu rade TV studiji u svim hrv. regijama. Brojnost TV pretplatnika povećala se u četvrt stoljeća za stotinu puta od oko 10.000 u 1960. do milijun pretplatnika u 1985. U istom razdoblju izgrađena je i razgranata mreža odašiljača i repetitora koja je omogućavala kvalitetan prijem programa u gotovo svim područjima Republike. Agresija na Hrvatsku poč. 90-ih nanijela je goleme štete na odašiljačkoj mreži, koja je u mnogim krajevima bila oštećena i onespobijena, pa je HTV bila prisiljena privremeno obustaviti emitiranje Trećeg programa kako bi odašiljače i repetitore treće mreže iskoristila za pokrivanje drž. područja prvim i drugim programom. Za vrijeme Domovinskog rata započelo je emitiranje i satelitskog programa HTV-a namijenjenog ponajviše Hrvatima u iseljeništvu. Osnivanjem Omladinske (poslije Otvorene) televizije (OTV) 1989. Hrvatska je prva među zemljama u tranziciji dobila i nezavisnu, odn. TV stanicu koja je posve izvan sustava drž. televizije. To je stimuliralo razvoj niza priv., komercijalnih i lokalnih TV stanica tako da se 1995. javila potreba za njihovim zakonskim reguliranjem i dodjeljivanjem koncesija. TV Zagreb, odn. HTV, ostvarila je tijekom gotovo 4 desetljeća rada i niz međ. pothvata među kojima valja istaknuti prijenose velikih šport. (MI, Split 1979; Univerzijada, Zagreb 1987; EP u atletici, Split 1990) kao i ostalih važnih događaja, prijenos Konferencije nesvrstanih iz Colomba (1976), Pjesma Eurovizije iz Zagreba (1990) i dr., koje je preuzimao velik broj inozemnih televizija iz čitava svijeta. Kao i većina javnih televizija suvr. svijeta, TVZ odn. HTV pokrivala je najširi programski spektar dosegavši počesto eur. vrijednosti. Nekoliko je televizijskih autora dobilo i ugledne međ. nagrade (Gordana Bonetti i Anton Marti —

Ondas; A. Marti *Zlatnu ružu* u Lago di Garda; Doris Šarić-Kuku-
ljica za *Hekubu* na Mostra Internazionale Televiziva i dr.

umjetničko obrazovanje, društv. ustaljen proces stjecanja i usavršavanja stvaralačkih vještina na određenom umjetn. području. Većinom, u. o. se temelji na samoobrazovanju (vlastitim pokušajima i traganjima), ali u mjeri u kojoj se prihvaća kao društv. standardizirana djelatnost u. o. obuhvaća i poduku, bilo *naukovanjem* (*šegrtovanjem*), tj. uključivanjem u strukovni rad pod nadzorom izučenih majstora (slikarske i kiparske radionice; sudjelovanje u glazb. skupinama; rad na kaz. predstavama; rad u film. ekipama i dr.); ili formalnim *školanjem* odvojenim od profesionalnoga rada (→ školstvo; → sveučilište). Naukovanje se osobito njeguje u »obrtničkim fazama« pojedinih umjetnosti, dok školovanje prati izvajanje umjet. djelatnosti kao specijalističke, samostalne (i cijenjene) javne djelatnosti (u velikoj je mjeri vezano uz razvoj građ. društva). Umjet. područje koje nikada nije razvilo autonomno školovanje jest književnost; književnici su u pravilu samouci u pisanju, društv. suobrazovanje znadu stjecati u sklopu umjet. društava (→ amaterizam), ponekad kao popratnu poduku u sklopu kojeg studija (retorike na prav. studiju; prevodenje u sklopu komparatistike i sl.), a koncem 80-ih se u Hrvatskoj javljaju i povremene »radionice kreativnog pisanja« na kojima poznati pisci podučavaju početnike. Međutim, nema posebnoga studija književnog stvaranja analognog drugim umjet. → akademijama (MA, ALU, ADU). (...)

Film. Prvo izrazito → film. zanimanje bilo je snimateljsko, a obrazovanje su stjecali bilo kao samouci, bilo asistirajući iskusnijim snimateljima, a dio ih se oslanjao na prethodno fotografsko obrazovanje. Prvi oblici organiziranog osposobljavanja vezani su uz kinooperatore, zbog njihove odgovornosti za sigurnost film. projekcija, pojačane nakon prvih velikih požara u kinodvoranama. U Hrvatskoj se zahtjev za osposobljavanjem kinooperatera javlja već 1913. (u časopisu *Kinematograf*), međutim, tek 1933. g. je na temelju *Zakona o kinematografiji* iz 1931. donijet *Pravilnik za polaganje ispita za kinooperatore*. Prvi tečaj za kinooperatore održan je 1943. za 42 polaznika, od kojih su primjerice K. Grčević i F. Vodopivec poslije postali značajni hrv. film. snimatelji. Razvitkom igranog filma, redatelji i izvođači (glumci) često dolaze iz kazališta, prenoseći svoje kaz. obrazovanje u novi medij. Neki film. redatelji stječu film. znanja prateći rad iskusnijih redatelja; primjerice T. Strozzi proveo nekoliko mjeseci u berlinskim film. studijima, O. Miletić je, još kao gimnazijalac, volontirao u bečkoj Tvrtki Pan film, F. Ledić je asistirao E. Lubitchu u Berlinu (1918), M. Marjanović je završio školu u New Yorku i dr. Više pozornosti posvećeno je izobrazbi film. glumaca u tzv. glumačkim školama. Takve škole, najčešće u trajanju od 6 mjeseci, održavale su → Croatia film 1917. g., → Jugoslavija film 1919. g. (70 polaznika) i 1922. g. (77). Polaznici ove posljednje snimili su škol. film *Strast za pustolovinom* (A. Vereščagin, 1922), a među polaznicima bili su B. Karaljeva, Makedonac R. Zerdevski i dr. Posljednji organizirani pokušaj otvaranja film. škole između dva svj. rata bila je najava otvaranja tonfilm. škole 1931. u sklopu zagreb. Svjetlotona, ali nema podataka je li održana.

Počeci sustavnog film. obrazovanja javljaju se tek poslije II. svj. rata, osnivanjem Kinotehnikuma (1948-53), prve redovite srednje škole za film. zanimanja (ravnatelj škole a. Milošević, a predavači: T. Brunšmid, N. Čaće, A. Čop, A. Pregernik, K. Hlavaty, S. Tagatz. i dr.). Škola je osposobljavala polaznike za tehn. film. zanimanja (snimatelj slike i zvuka, film. laboranti i majstori rasvjete). Akademsko film. obrazovanje utemeljuje se u zagreb. Akademiji za kaz. umjetnost (danas Akademija dram. umjetnosti, ADU), na kojoj 1966. teorija filma postaje pomoćnim predmetom uz kaz. studij, a postupno se uvode odsjeci film. i TV režije (1968; prvo uz kaz. stu-

dij, zatim kao specijalizacija u posljednje 2 god. studija, a onda kao odvojen studij), potom film. i TV snimanje i montaža (1969; prvo dvogodišnji studij, potom četverogodišnji), te najzad odsjek za dramaturgiju (1977). Utemeljitelji i prvi predavači na studiju bili su A. Babaja, N. Tanhofer, B. Belan i R. Tanhofer te D. Vukotić, odnosno A. Peterlić i dr. ADU je prvo bila samostalna visokošk. ustanova, ali je 1989. ušla u sklop Zagreb. sveučilišta.

Srazmjerno se rano u Hrvatskoj javljaju različiti oblici neformalnog i neprofесиjskog film. obrazovanja (→ amaterizam), ali koje je dalo mnoge profesionalne filmaše. Povremeni kinotečajevi i film. radionice održavaju se u brojnim → kinoklubovima (od 1928. godine; obnovom kinoklubova u 50-im tečajevi postaju prilično redoviti), a osobito su značajne obrazovne film. radionice za djecu osnivane (od 50-ih g.) pretežito uz osnovne škole (Slavica, Pitomača, ŠAF, Čakovec) i uz dječje festivale (Šibenik). Od 60-ih g. film postaje nastavnim gradivom u osnovnim i sred. školama u sklopu programa hrv. jezika, te u lik. i tehn. odgoju (kao *filmska kultura*, danas kao *medijski odgoj*). Javlja se dopunsko obrazovanje nastavnika hrv. jezika (npr. na Ljetnoj film. školi Filmoteke 16; od 1965-90; povremenim seminarima i tečajevima za voditelje film. grupa), nastava filma uvodi se na višim školama i fakultetima pedagogijskih znanosti, kao i u sklopu jugoslavistike. Početak filmoloških studija na Zagreb. sveučilištu povezan je s uvođenjem katedre za Teatrologiju i filmologiju (od 1966. god.). Film se još podučava u sklopu Studija dizajna pri Arhit. fak., na Studiju novinarstva Fak. polit. znanosti i na ALU.

LIT.: V. Majcen, Filmsko školovanje u Hrvatskoj, Hrvatski filmski ljetopis 8/1996, Zagreb 1997.

video, 1. slikovna komponenta audiovizualne informacije — audio/video; 2. popularni (skraćeni) naziv za uređaj za snimanje i reprodukciju slike i zvuka (od *videorecorder* — kućni magnetoskop); 3. umjetničko djelo u istoimenom mediju — *video art*, umjetnički video; 4. rodna, kulturno određena ukupnost takvih djela i djelatnosti s njima povezanih.

Umjetnički video u svijetu (ponajprije SAD) razvija se krajem 60-ih g. kada je japanska tvrtka »Sony« predstavila sistem koji se sastojao od prijenosne video kamere i recordera. S jedne strane, umjet. video naslanja se na suvremeni razvoj lik. umjetnosti kojeg karakteriziraju *konceptualna umjetnost*, pokret *Fluxus, happening* i sl. Video tu najprije služi tek kao sredstvo bilježenja umjetničkih akcija i događanja da bi vrlo brzo postao autohtonim izražajnim sredstvom brojnih umjetnika i obuhvatio čitav niz novih umjetničkih formi — *video vrpce, performance* s video komponentom kao i *video instalacije* i sl. »Rodonačelnikom« video umjetnosti bez sumnje se može smatrati *Nam June Paik*, američki umjetnik korejskog porijekla. Gotovo u isto vrijeme, jedan snažan (američki) društveni pokret prigrlio je video tehnologiju kao svoje izražajno sredstvo, sredstvo informiranja, a ponekad i sredstvo polit. borbe, poput *Radical Software* i TVTV. Ideologom ovog pokreta mogu se smatrati M. Shamberg i njegova knjiga *Televizija gerile*. Razvoj video umjetnosti u Hrvatskoj bitno je označen nedostatkom tehničke opreme za njegovo stvaranje. Zato se kao početak može bilježiti 1972. god. kada su Van Shly i W. Sharp posjetili zagreb i sa svojom opremom snimaju akciju Gorana Trbuljaka *Uzimanje perimetarskog testa vidnog polja umjetnika*. Ipak, pravim početkom razvoja video umjetnosti u Hrvatskoj sa sigurnošću se može smatrati *Audiovisuelle Botschaften* koja je održana u vezi s *Trigonom* '73. U toku te izložbe ili za nju, autori B. Bučan, Sanja Iveković, Dalibor Martinis i Goran Trbuljak realizirali su svoje prve radove unutar sekcija *Govor, Stvarnost* i *Meta Akcija*. Tijekom 70-ih godina ovi autori, upotpunjeni

sporadičnim priložima ostalih umjetnika (J. Knifer, M. Stilinović, B. Demur, B. Dimitrijević i dr.) kontinuirano istražuju jezik umjetničkog videa. U 80-im (a to ostaju i do danas) Sanja Iveković i Dalibor Martinis nameću se kao najznačajniji autori hrv. video umjetnosti s opusima koji obuhvaćaju praktično sve oblike ove umjetnosti s time da S. Iveković zadržava snažan utjecaj *konceptuale* i *performancea* (u posljednje vrijeme sve više i *instalacije*) dok D. Martinis između ostaloga istražuje žanrove bliske (ponajčešće samo pojavno) svijetu komercijalne televizije (video spot, TV emisija, TV drama, prezentiranje mode i sl.). U 80-im njima se pridružuju Breda Beban i Hrvoje Horvatić koji nastavljaju i razvijaju ova stilska opredjeljenja, dok se u 90-im javlja nova generacija umjetnika V. Zrnić, I. Kuduz, S. Bogojević, D. Mezak, V. Knežević i dr., koji hrvatskoj video umjetnosti pridodaju senzibilitet nove generacije. Tokom domovinskog rata ogroman broj video amatera snima ratne događaje u Hrvatskoj i na taj način ne samo da bilježi ratna zbivanja već i postavlja temelje novog odnosa i prema drugoj značajnoj komponenti videa — društvenoj i dokumentarnoj. Također, većina kino — amatera prelazi u 90-im na video tehniku, pa video postaje temeljnom tehnikom amaterizma.

Zagreb film, d. d. za proizvodnju i promet filmova, Zagreb. Pod. osnovano 1953. (osnivač Društvo filmskih radnika Hrvatske) radi proizvodnje kratkometražnih i dugometražnih filmova i distribucije. Međutim, već 1954. specijalizira se za proizvodnju kratkih filmova, a 1956. osnivaju se dva studija: Studio za dokumentarni film i Studio za crtani film (prvi film *Nestašni robot* D. Vukotića, 1956). Na film. festivalu u Cannesu (1958) program crtanih filmova Studija postiže jak odjek, dobiva poslije udomaćen naziv → *Zagrebačka škola crtanog filma*. U 40 god. postojanja proizvedeno je preko 400 filmova koji su dobili preko 200 nagrada na → film. festivalima po svijetu (među najznačajnijim je Oskar za *Surogat* D. Vukotića, 1962, i nekoliko nominacija: D. Vukotić, N. Dragić, Z. Grgić). Komercijalno je najuspješnija bila serija *Profesor Baltazar* Z. Grgića, A. Zaninovića, B. Kolar (1967-1977; ukupno 59 naslova). Uspješna je i istodobna proizvodnja dok. film (do 1996. 421 naslov) s vodećim autorima: R. Sremcem, B. Marjanovićem, A. Babajom, K. Papićem, Z. Tadićem, P. Kreljom i dr. U sklopu poduzeća djelovao je i Studio za ekonomsku propagandu, proizvodeći pretežito animirane reklamne filmove. Z. f. je krajem 70-ih i u 80-im god. proizvodio i cjelovečernje igrane filmove (13), a 1972. organizirao je → Svjetski festival animiranih filmova. Tijekom 80-ih Z. f. postupno zapada u organizacijsku krizu koja 1992. dovodi do zastanka rada. Prešavši u vlasništvo Grada Zagreba i integracijom s → Filмотekom 16 (1996) obnavlja se proizvodnja crtanih filmova. → animirani film, → dokumentarni film

Zagrebačka škola crtanog filma, u svijetu uvriježen neformalni naziv koji na festivalima u Cannesu (1958) i Toursu (1959) stvaraju franc. kritičari G. Sadoul i M. Martin da bi njime označili posebnost crtanih filmova nastalih u Studiju za crtani film Zagreb filma (inačica: *Zagrebački krug crtanog filma*). Izrasla iz bogatih tradicija hrv. slikarstva, stripa i karikature, pa i pionira animacije u Hrvatskoj (→ animirani film), te odgovarajućih likovnih uzora u svijetu, Z. š. c. f. odlikuje se odustajanjem od disneyjevskih prototipova, modernošću animacijskog izraza (vlastitim domišljanjem ali i ohrabreni primjerom N. McLaren — reducirana animacija, plošno kretanje likova, izostavljanje naznaka sile teže), izvornošću formalnih značajki (odbacivanje voluminoznosti, naglašen grafizam, sklonost kolažnim tehnikama, antinaturalistička figuracija i dr.), te univerzalnošću tema (crtani filmovi »za odrasle«; naglašeniji simbolizam i alegorizam) te aktualnim kritičkim angažmanom — temama osamljenosti i otuđenosti suvr. čovjeka, dehumaniziranosti suvr. društva, što predstavlja izuzetnu inovaciju u dominantnoj kinematografiji nesklonoj takvim pogledima. Filmovi »škole« u razdoblju od kraja 1950-ih do početka 1980-ih dobili su više stotina nagrada na najrenomiranijim svjet. festivalima, pa i nagradu Oscar (1962) za film *Surogat* D. Vukotića, jedinu dodijeljenu nekom filmu iz bivše Jugoslavije, nekoliko nonimacija (N. Dragić, Z. Grgić). Od ostalih autora ističu se još N. Kostelac, V. Mimica, V. Jutriša, A. Marks, B. Kolar, V. Kristl, B. Dovniković, N. Dragić, P. Štalter, Z. Grgić, Z. Bourek, A. Zaninović, I. Vrbanić, B. Ranitović, D. Vunak, Z. Gašparović, M. Blažeković, Z. Lončarić, Z. Pavlinić, J. Marušić, K. Zimonić i dr.

LIT.: R. Holloway, *Z Is for Zagreb*, London, New Brunswick, 1972; Z. Sudović, *Zagrebački krug crtanog filma* (građa za povijest hrvatske kulture) I-IV, Zagreb 19-1986. (Ante Peterlić)

Zora film, film. poduzeće, Zagreb; djelovalo od 1947. do 1963. Nastalo iz *Nastavnog filma* koje je 1953. preimenovano u *Zora film*, prerastajući u najvećeg proizvođača kratkometražnih filmova (355 filmova, što je činilo 46, 62 % ondašnje hrv. i 12, 60 % jugosl. proizvodnje kratkih filmova). Z. f. je proizvodila obrazovne, dokumentarne, kratke igrane, lutka i crtane filmove (npr. *Crvenkapica* N. Kostelca i A. Marksa, 1955). Filmovi su prodavani i u inozemstvu, osvajali nagrade na festivalima u zemlji i inozemstvu. Uz film. proizvodnju poduzeće je izrađivalo i dijafilmove za školske potrebe (oko 1400 naslova), a davalo je i tehničke usluge u svojim opremljenim laboratorijima (npr. prvi filmovi Televizije Zagreb 1956. su tamo obrađivani). Početkom 60-ih upustilo se u proizvodnju igranih filmova, što je dovelo do likvidacije poduzeća; kapacitete i kadrove preuzeli su → Zagreb film i → Jadran film.

Bilješka

1 Točnicama u zagradi označava se ispuštanje dijelova natuknice što se odnose na druge umjetnosti. U kraćim općim natuknicama, osobito tamo gdje nisu jasno razdvajana područja, ostavljeni su i dijelovi što se odnose na druge umjetnosti.

Dario Marković

A minute five years long

UDC 791.45

An overview of the one minute film shown in the last five years of the International One Minute Film Festival in Croatian town Požega.

The film-cultural basis for this surprising time-limited discipline, introduced by the Swedish Film Institute and promoted under the auspices of UNICA in Požega festival, is contextually — historically and contemporary — quite varied. The very first one-reel films by brothers Lumiere were a kind of standardized one minute films; the montage-sequences in classical films were actually very short, internally closed, one-minute-or-about »films«; TV commercials have developed under the strictly standardized short forms, but forms often of substantial expressive richness; and at main festival of animation films there is a special award category for the films of minute-and-less duration. Limited by duration, one minute films are of unlimited procedural scope, though certain generic patterns can be clearly discerned. The short time presses for strong concept and an emphasized end-point. There is a strong narrative movement within the one-minute film toward anecdote film, a Witz based narration. Parodies of other genres and film kinds are also established almost as a special genre: parodies of commercials, of popular films, TV news, public political and health themes (AIDS e. g.). There is a special autoreference genre, referring to the formal aspects of film, or to the one minute limitation of the genre: e. g. film that entirely consist of title sequence, film in which the statistics is presented about what happened in the world in one minute and how much words are contained within this one minute film, film about the search for the place where the film is being shot etc. There is also a specific genre of experimentally marked one minute films, some of them belonging to the autoreference genre, some just inquiring into the time logic, and material and perceptual basis of film. Besides parodies, there is an established genre of narrative films with elliptical but often very complex narrative solutions, trying to find the topic and the approach that makes the maximal use of the available time limit. Documentaries are comparatively limited in number, but there is one pronounced line of »postcard«

films about the towns, with some fine solutions. There is obviously a rich variety and an obvious advance in complexity and ambitions of one-minute films through the five years of its institutionalization in Croatia within the very well organized festival in Požega.

Nikica Gilić

Film and television

On a generic question concerning the Croatian evaluation audio-visual production

UDC 791.43:7.097
791.66(497.5

Unhappy with the fact that their TV-documentaries constantly fail to beat more »film-oriented« documentaries in the competition for the prizes awarded at the Croatian Festival of Short Films, a number of authors demanded that a new category be introduced in the Festival, that of the television documentary.

The functionalistic approach to generic questions connected to audio-visual genres (opposed to the universalistic approach) allows for the formation of separate, more journalistic genre/type of documentaries, but since film and television are separated both by communicational and the structural differences (the second type of differences often resulting from the first type), it seems quite obvious that »television documentaries« could hardly make the appropriate programme for a film festival. For, regardless of the often involuntary technical choice between filming and taping, and regardless of the fact that a television network may be the producer of an item of the film festival, it is the aesthetic criteria based on the century of film that the critics or/and the jury of a film festival will rely on. A good television show may very well be a very poor film (although a good film will usually make a good television broadcast), because the looser demands that television makes on viewer's concentration often result in the structure too loose to be acceptable for a good film. Consequently, even the best »TV-documentary« can be a very poor documentary film.

Goran Tribuson

Salted pumpkin seeds — cinephile's nutritional obsessions

UDC 886.2-3
791.43.073

A respected and popular contemporary novelist, Goran Tribuson, in a humorous tone gives an nostalgic recollection of his teenage filmgoer's experiences from the »nutritional« point of view, namely through anecdotes connected with the consumption of food before, during and after the film shows. E. g. he recollects his obese friend, Zumzo, who could not watch movies without eating, always complaining not to be able to bring rich enough lunch packet with him to last him the whole course of a movie. He used to be furious at the films that were too long for his nutritional reserves. Tribuson then anecdotically goes through the whole list of food items connected with cinemagoing: salted pumpkin seeds, tattooed cakes, iron hard candies, first chewing gums, and finally, the whole course of meals prepared by Zumzo for watching films now on video at home, the best films being now those that last as long as possible.

Vjekoslav Majcen

Chronicle: March/June '97

A continuous chronicle of cinema related events in Croatia.

Jurica Pavičić

Heir to cinematic past perfect

UDC 791.43(497.5)
791.44.071.1(497.5)

In an essayistic review the author describes the present-day tendencies in Croatian feature film, and places the Bruno Gamulin's new film *Seventh Chronicle* within the situation.

There is, in critic circles, a simplified picture of the present-day situation in Croatian feature film. The situation is conceived as a clash among the two contrasting tendencies: on the one hand there is a »state« cinema of »big issues« that satisfies the governing ideological needs (films by Kodar, Žižić, Schmidt, e. g.), and on the other there is a »young Croatian film« and the practice of postmodernist, ludic, unpretentious films with urban iconography, ideologically unassuming and open to the commercial genres. It is a simplification because among the young author there are some which do deal with »big issues« of ideological importance (e. g. Salaj, and older Žmegač, who takes the middle position),

and the picture complicates the presence of a third line of noncommercial authors with the declarative art-films, that count on limited distribution and on festival presentations (e. g. Berković, Radić, Ruić). The last tendency has its roots in sixties, in the *auteur* movement, and it has kept its slow and somehow »sideward« pace up to now (e. g. films by art-film classics like Berković and Babaja). But, not having the happy combination of art exclusivity and market attractive topic as some American off-Hollywood films, Spanish, Hong-Kong and British films have, Croatian art films are felt to be out of context today, needed by nobody in particular, manifestly old-fashioned (with the successful exception of Berković, *Countess Dora*).

Seventh Chronicle by Bruno Gamulin belong to this last tendency, contributing to its survival. It is Gamulin's third feature, and at the national film festival in Pula it was received as the best film — by »art impression«, in contrast with the successful populist Brešan's comedy *How the War Started on My Island*. The film starts with the Ex-Yugoslav »Goulag«, the prison camp on the bare Island (Goli otok), then thematizes the escape of one prisoner, his hiding within the monastery, and lastly his voluntary return to the Island prison camp. The theme, politically hot within the ex-communist regime, is felt today as somehow »out of phase«. Similarly, his thematic focus and stylistic approach is felt as an outdated heir to the art-tradition. Gamulin is more interested in dualistic (Manichaeism) metaphysical and theological issues, then in the more subtle psychology of his characters. The film is filled with characters that embody general principles and general character-types, mostly expressing themselves in heightened rhetorical monologues. Gamulin is interested more in the general (metaphysical) situation than in its narrative course and event intricacies, more in the beautiful pictorial presentation of landscapes and corridors than in narratively suggestive portraying of the events. Gamulin's film, luckily, does not belong to the low examples of art-film tradition, one does not feel embarrassed neither by its content nor by its looks, but it does belong to the past perfect tense of the Croatian cinema, lacking the subtlety required from the art-films today.

Damir Radić

A correct and attractive film

UDC 791.43(497.5)

A review of the film *The Seventh Chronicle* by Bruno Gamulin.

Contrasting the film with the overrated Brešan's *How the War Started on My Island* and underrated Sedlar's *Vergissmichnicht* — *Do Not Forget Me* the reviewer considers the film to be the best in 96' production. Continuing the tradition of European »ethnographic film« (with Babaja and Mimica as some predecessors in Croatian film) *The Seventh*

Chronicle presents a contagious ethnographic and »ecographic« image of Mediterranean world mediated by the skilful cinematography by Enes Midžić. The main fault of the film is its overcalculated, almost snobbish nature, with some underdeveloped narrative lines, with mostly pale characters (except for some good negative roles performed by S. Medvešek and I. Gregurović). Besides this weaknesses, the reviewer evaluates the film as a valid and attractive attempt at awakening of one important line of Croatian poetic tradition in feature film, much more successful then the filmmaker's previous attempt with Memorable Summer.

Film reviews

edited by Igor Tomljanović

The reviews cover all films on the repertoire of Croatian cinema's during the period from January to March.

Film on video reviews (selection)

edited by: Igor Tomljanović

The reviews cover only a selection of the films on video published in the period March-June.

Živorad Tomić

Yasujiro Ozu

UDC 791.44.071.1(520)

The essay is concentrated on an analysis of some prominent features of the Yasujiro Ozu's cinematic style.

The first monographer of Yasujiro Ozu in the West, Donald Richie, characterized Ozu's camera as »Leonardo's mirror of the East«. There is actually something of the Renaissance »scientifically«, methodological exactness about Ozu's films — he presents common and recurrent subjects of family life, he almost repeats the same shots, the same clusters of shots, the same static compositions of the shots, the same minimal expressions and gestures of his characters etc., so that his individual films apparently merge into one big common film — but, by the same token, there is something enigmatic, elusive in the apparent simplicity of Ozu's world. The main principle of Ozu's style seems to be: to present as little as possible, as unemphasized as possible but in order to sensitize the viewer for the undercurrents. »I want to portray the human character by eliminating all the dramatic devices«, said Ozu, »I want people to feel what the life is like without presentation of the dramatic highs and falls«. But, what characterizes Ozu's films is that this »dramatic highs and falls« are actually present but they are mostly hidden, just gently indicated. In most cases Ozu uses indirect manner of

presenting the heightened reaction of his characters: instead of showing the expression of the character's strong reaction Ozu will dismiss the character from the scene and leave the viewer either with the event that motivated the character's reaction, or with the empty spaces. In consequence, Ozu's film ending are not dramatic at all, but, through his »indirect« manner of indication, they are very suggestive, metaphorical, multi-dimensional, like the Orson Welle's ending in Citizen Kane, the film Ozu appreciated a lot. Though Paul Schraders connected the Ozu's world view with the Japan Zen culture and philosophy, and it was highly convincing, there is no need to know the Japan tradition well in order to empathize with Ozu's protagonists, to share their quiet, self-denying sadness. Ozu — »the most Japanese among all Japan directors« — is as close — and as elusive — for us, the Western viewers, as, e. g. Ford, Welles or Rossellini.

Diana Nenadić

Yasujiro Ozu's family album

UDC 791.44.071.1(520)

791.43.03(520)

In a short essay the author evokes a basic impact of the Ozu's films.

Family films by Ozu are dealing with the everyday situation of common people occupied with their traditional family roles. But the images that are inscribed in the viewers memory are the images of the moments caught in stasis: bare streets, neon landscapes of new Tokyo, empty interior of the periphery family homes, exquisite details from the beach, phone poles and wires, boats anchored in the port in the outskirts of the town... The static nature of the scenes are underlined by the gentle movements of the background music, sound of waves, movements of shadows on the wall, the passage of the train... By his interpolation of poetic fragments, Ozu activates the sensorial response in his viewers and achieves, by the same token, the artistic and philosophic fullness of his cinematic text, evoking the moments when the universal meets the specific, very like the Japanese *haiku* poems do.

Dragan Rubeša

Cannes film festival under the mark of its fifty anniversary

UDC 791.61

An historical overview article of the fifty years of Cannes Film Festival accompanied by the review of the this year issue of the Festival. The main

trends as well as representative individual films are mentioned.

Cannes film festival was initiated in 1939 as the reaction to the Venice film festival political refusal of Renoir's *Great Illusion*, but it actually started after the Second World War, in 1946. At the first, there was a marked predominance of European films, though the Clement's conception of the »festival as the window into the world« was followed too, and the Cannes film festival have had a reserved space to the representatives of the world-wide films (USA, Mexico, India, Japan, Egypt, Poland, SSSR). From the beginning there was a noticed split among the jury decisions and the film critic reception. The split was compensated during the sixties by the establishment of subsidiary programme of the Week of Film Critics. The sixties were specially open to the »new film« — nouvelle vague, cinema novo etc. — and the festival started to function as the »Festival de inconnues«. The 1968. did not missed the festival: the voice of Godard was remembered asking for the filmmaker's control of their films. The period of the Gilles Jacob (1978-) was marked by the attempt to satisfy the festival audience so the festival became more pronounced »film market«, but the more marked division among the commercial and art film in eighties was institutionalized by the introduction of specific selections (Un Certain Regard; Quinzaine des Realisateurs) where the more exclusive artistic films and directors were presented. In late eighties and the beginning of nineties the emphasis on the American independent film was present, but the nineties were more marked by the preference for east Asian filmmakers. The anniversary Festival was not marked by a good programme: besides some interesting and valuable films, there was a predominance of violence films, with overpresent killings, and quite a number of films fascinated by the gay problems. The birthday cake based on the recipe »blood, sweat, tears, violence, hate, death and love« is a long way distant from the idyllic beginnings of the Festival, but, according to the Douglas Sirk — it is all the film is about.

Rada Šešić

19 international woman film festival in creteil

UDC 791.61

A review article on the film festival (14-23 March 1997) in Cr. tail, in the neighbourhood of Paris. The festival consistently attempts to present the film by women directors. This year a special section and several discussions on the festival were dedicated to the »Woman Directors from Central and Eastern Europe«. The article deal with the conception of the festival, with some individual films, and with some principle differences among the Western directors and those coming from the East.

Robert Murk

Béla Tarr and Hungarian rapsody

UDK 791.44.071.1(439.1)

An informative article on the occasion of the presentation of seven hours long feature film *Soton's Tango* by the Hungarian filmmaker B. la Tarr in Zagreb. The career of the filmmaker, and the main features of his cinematic world are reviewed, as well as some basic characteristics of his last film: with Tarr's dealing with temporality and spatiality as the means for the articulation of author's metaphysical concern with the ruin-prone life of his characters.

Vjekoslav Majcen

The time when Vjenceslav Novak frequented the cinema theater

UDC 886.2:791.43
886.2(091)

A historical research paper on several journalistic responses to the film by the notable Croatian novelist Vjenceslav Novak (e. g. his SF story *Telepatofotocinematograph*, published in 1900), and on some characteristics of the surrounding cinematic life in Croatia at the time.

When Zagreb photographer Rudolf Mosinger invited Samuel Hofmann from Vienna with his cinema equipment and Lumiere's programme of films to organize the first film show in Zagreb in 1896, Zagreb population hailed the new invention with enthusiasm. The film experience was considered better than experience with glass photographs (in German: *Nebelbildern* or *Glasdiapositiven*). The wide popularity of film (even with Zagreb nobility), lead the Department for religious observances in Zagreb to issue a permit for school organized children's attendance at chosen film shows (generally, entertainment shows in town were forbidden for school teachers and school children). At the time, Izidor Kršnjavi (a notable public figure, art historian) has, as a head of the Art society, established the »Art&Science Theater« called Urania, and he and Oton Kučera (an important Croatian physicist) organized (in December 1900) the end of century multimedia show presenting the contemporary image of the world — of nature, politics, art and science — through verbal exposition, astronomical and microscopical pictures, X-ray pictures, photographs, slide projections, music and — cinema projections. They gave a guided tour through the cosmos and over the planet Earth, from the Northern pole to Africa, they showed images from Boer war and from China, gave a tour through the World Exposition in Paris and through the Louvre and finished the show with the Croatian Anthem. The show was an obvious inspiration to Vjenceslav Novak, an important Croatian novelist (at that time a high school professor and feuilletonist in the main

daily paper *Obzor*), and he wrote a SF story (published in 1900 under the pseudonym *dr. Urania*) about the new invention by »*dr. Optica*«, invention named *telepatoautophotocinematograph*, a small device enabling its owner to choose telepathically a target and project its image on the wall in front of him. The author developed a satirical phantasy what could be learned through such an device (e. g. a Croatian parliament representative writes his speech and an English parliament member spies him, and the next day Croatian representative is surprised as he reads his words and ideas in an English press report from the English parliament). Within the article there is also a casual description of the cinema's nature: »cinematography, a known art of capturing images of life with photographic apparatus, and then enabling us to reproduce them at any time, the reproduced images being equally vivid as they were at the time they were taken.« (film was called, besides »cinematograph«, also a »live photography« at that time in Croatia).

Irena Paulus

Vladimir Kraus Rajterić — a film music composer

UDC 78.071:791.43

An analytical study of some of the most characteristic samples of the prolific film-music work by the late Croatian composer Vladimir Kraus-Rajterić. The study is the first one on the important but neglected composer, accompanied by the complete filmography of the composer's work.

Besides few short remarks by an reviewer of Croatian animation films, there has been no mention anywhere in literature about the work of the late (died recently, in July 29 1996) composer Vladimir Kraus-Rajterić. He was an employee in Jadran film, the biggest Croatian film company, and he wrote film music for about twenty feature films, and for about forty animated and documentary films. Born in December 14 1924 in Zagreb, in 1942 he entered then established *Art school*, the school of an open nature, where different arts were thought and promoted (literature, drama, music, dance and art). He took additional private lectures in music with Ivo Kirigin, the teacher at the school and later a leading man in music department of Jadran film. Basically, Kraus-Rajterić's musical education was not complete, up to the university educational standards, but he compensated it by self-education. Entering the music department in Jadran film at the end of forties, he was introduced into the music editing skills by Tea Brunšmid and Lidija Jojić, and was very much appreciated by them. Along with the music editing jobs he soon started composing music for films. The limits of his music education was noticeable in some failings of the orchestration side of some of his early film-music (e. g. in animated film *The Enchanted Castle in Dudinci*, 1952), but later on it was not the case any more. He was inventive in finding effective themes, in imaginative coordination of music with picture, and in original compositional solutions of some particular tasks. In his music there can be sensed a nice combination of somewhat naive traditionalist approach and of the traces of contemporary music approach (most probably under the influence of Ivo Kirigin). After his death some music scores for autonomous (non-film) compositions were found (three solo songs; one suite for piano, chorus composition, etc.), but, being very modest person, Vladimir Kraus-Rajterić had never published them.

O suradnicima u ovom broju

Nikica Gilić (Split, 1973.), student je komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, filmski kritičar u *Vijencu*, Zagreb.

Jelena Jindra (Rijeka, 1972.), studentica je novinarstva na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Suradnik *Hrvatskog slova*, Zagreb.

Goran Kovač (Zagreb, 1975.), student je komparativne književnosti i češkog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Petar Krelja (Štip, 1940.), diplomirao na FF u Zagrebu. Istaknuti suvremeni filmski autor i plodan filmski kritičar i esejist. Urednik je filmskih emisija na HRT i suradnik u nizu časopisa, Zagreb.

Tomislav Kurelac (Karlovac, 1942.), diplomirao na FF, objavljuje kazališne, književne i filmske kritike, a bavio se i režijom. Suradnik u uredništvu filmskog programa HTV, te urednik u *Vijencu*, Zagreb.

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941.), zaposlen je u Hrvatskoj kinoteci, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Dario Marković (Zenica, 1959.), završio komparativnu književnost na FF u Zagrebu, gdje je i magistrirao. Urednik je nekoliko filmskih emisija na HTV-u, Zagreb.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radioju 101*, Zagreb.

Robert Murk (Zagreb, 1972.), studira francuski jezik i komparativnu književnost na FF u Zagrebu. Urednik je filmske tribine *Caravaggio* u KIC-u, Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962.), samostalna publicistkinja, na postdiplomskom je studiju iz Američkih studija u Zagrebu, redovita je suradnica *Vijenca* i *Kola*, te radijskih i televizijskih filmskih emisija. Dobitnica *Oktavijana* za filmsku kritiku, Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971.), studentica montaže i dramaturgije na ADU u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje od 1993., Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970.), diplomirala na muzikološkom odsjeku Muzičke akademije u Zagrebu. Sustavno se bavi proučavanjem filmske glazbe. Redovito surađuje u filmskim emisijama III. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

Upute suradnicima

U dvije godine izlaženja, *Hrvatski filmski ljetopis* okupio je veći broj suradnika, koji su svojim stručnim priložima omogućili redovito izlaženje časopisa i održavanje visoke kvalitete njegova sadržaja.

Radi što bolje daljnje suradnje, molimo suradnike da po mogućnosti poštuju sljedeće upute:

1. Prilozi za *Hrvatski filmski ljetopis* mogu biti pisani pisaćim strojem, ali preporučujemo da se uredništvu, kad god je to moguće, dostavljaju na disketi (Wordperfect, Word u DOS ili Windows varijanti). Uz disketu treba priložiti i ispis teksta.

2. Molimo suradnike da prilikom pisanja teksta na računalu naslove filmova i drugih autorskih djela koje spominju, umjesto označavanja navodnicima, pišu *kosim slovima* (italic), a da druge mogućnosti uređivanja teksta (različiti formati slova, naredbe za formatiranje redaka, odlomaka ili stranica) što umjerenije koriste, jer sve kodove (osim italica), prilikom pripreme teksta za tisak moramo ionako usklađivati s drugim tekstovima i potrebama grafičkog uređenja cijelog časopisa i mijenjati, što tada zahtijeva ručno uklanjanje prethodno unijetih kodova.

Jurica Pavičić (Split, 1965.), diplomirao i magistrirao na FF u Zagrebu. Urednik je u *Slobodnoj Dalmaciji*, a redovito surađuje u *Vijencu* i nizu drugih časopisa, Split.

Jasna Posarić (Zagreb, 1965.), filmske kritike objavljuje od 1995. godine u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, a sada je suradnica *Novoga lista* i *Vijenca*, Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966.), filmski kritičar u *Globusu* i urednik TV-programa u *Studiju*, Zagreb.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956.), diplomirao na Ekonomskom fakultetu. Filmskom publicistikom počeo se baviti za vrijeme trogodišnjeg boravka u Londonu, gdje je bio suradnik dnevnika *Londra Sera*. Stalni je suradnik *Novog lista*, a bavi se i prevodenjem s engleskog i talijanskog jezika, Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962.), diplomirani filmski snimatelj, urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

Ivan Salečić, Jr. (Zagreb, 1968.), samostalni je filmski kritičar, urednik »medija« u *Tjedniku*, Zagreb.

Rada Šešić (Bjelovar, 1957.), diplomirala je ekonomiju u Sarajevu, gdje se istakla kao filmska kritičarka u *Sineastu*, na radiju i TV. Od 1992. živi i radi u Nizozemskoj, a redovito surađuje u filmskim emisijama HRTV. Autorica je više kratkometražnih filmova, Bjelovar.

Živorad Tomić (Zagreb, 1951.), studirao na FF i na ADU. Od 1984. suradnik je u uredništvu filmskog programa HRTV. Stalni suradnik *Vijenca* i niza drugih časopisa. Dobitnik nagrade *Oktavijan* za filmsku kritiku, Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967.), apsolvant montaže na ADU, filmski kritičar *Radioja 101*, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Goran Tribuson, književnik (Bjelovar, 1948.). Diplomirao na FF u Zagrebu i magistrirao s filmskom temom. Piše pripovijetke, romane, filmske scenarije, Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943.), docent na ADU, autor je više knjiga s područja teorije filma, glavni urednik ovog časopisa, Zagreb.

Josip Visković (Zagreb, 1978.), student režije na ADU, kritičar *Homo Volansa*, prevodi s engleskog, Zagreb.

Denis Vukoja (Livno, 1974.), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. Godine. Suraduje u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

3. Uredništvo ne postavlja nikakve uvjete glede duljine teksta, a samo kao orijentaciju napominjemo da je optimalna dužina stručnih članaka oko 12-15 kartica.

4. Molimo suradnike da poštuju uobičajenu metodologiju citiranja izvora, a preporučujemo da bilješke pišu na kraju teksta. Na kraju teksta obvezatno treba navesti korištene i/ili citirane izvore i literaturu. Također je dobro navesti i što cjelovitiju filmografiju koja se odnosi na sadržaj teksta (kao što je to već uobičajeno u dosadašnjim brojevima *Ljetopisa*).

Popis literature treba biti u sljedećem obliku: autor, godina, naslov, mjesto, izdavač (primjerice: Franklin, J., 1983., *New German Cinema*, London : Columbia Books). Kod navođenja izvora (citiranja) u tekstu, treba u zagradama navesti autora, godinu i, prema potrebi, stranicu citiranoga djela (primjerice: Franklin, 1983.: 35).

5. Posebice molimo autore da uz svoj stručni rad prilože sažetak (abstract) na hrvatskom (ili engleskom) jeziku. Sažetak ne smije biti duži od 30 redaka.

6. Uz tekst treba po mogućnosti priložiti i fotografije (koje vraćamo na zahtjev). Opis i redni broj slike treba biti označen na poleđini fotografije i na posebnom listu koji se prilaže uz tekst.